

The background of the cover is a painting. On the left, a tall, reddish-brown industrial chimney stands against a dark green sky. In the foreground, a statue of a man in a dark coat and hat, holding a cane, stands on a white pedestal. The ground is a mix of yellow and dark green. In the distance, a small town and a white cloud are visible. On the right, a dark building with arched windows is partially visible.

Джорджо Агамбен

ТВОРЕНИЕ И АНАРХИЯ

Произведение
в эпоху
капиталистической
религии

Джорджо Агамбен

**Творение и анархия.
Произведение в эпоху
капиталистической религии**

«Гилея»

2017

Агамбен Д.

Творение и анархия. Производство в эпоху капиталистической религии / Д. Агамбен — «Гилея», 2017

ISBN 978-5-87987-131-9

Сборник эссе итальянского философа, впервые вышедший в Италии в 2017 году, составлен из 5 текстов: - «Археология произведения искусства» (пер. Н. Охотина), - «Что такое акт творения?» (пер. Э. Саттарова), - «Неприсваиваемое» (пер. М. Лепиловой), - «Что такое повелевать?» (пер. Б. Скуратова), - «Капитализм как религия» (пер. Н. Охотина). В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

ISBN 978-5-87987-131-9

© Агамбен Д., 2017

© Гилея, 2017

Содержание

I. Археология произведения искусства	6
Конец ознакомительного фрагмента.	11

Джорджо Агамбен
Творение и анархия. Производство в
эпоху капиталистической религии /
Пер. с итал. под ред. М. Лепиловой

Giorgio Agamben

Creazione e anarchia

L'opera nell'età della religione capitalista

NERI POZZA EDITORE

Vicenz

В оформлении книги использованы работы Джорджо де Кирико

Переводы с итальянского выполнили:

I, V – Н. Охотин, II – Э. Саттаров (впервые опубл. в изд.: *Агамбен Дж.* Костёр и рассказ. М.: Grundrisse, 2015),

III – М. Лепилова,

IV – | Б. Скуратов | (впервые опубл. в изд.: *Агамбен Дж.* Что такое повелевать? М.: Grundrisse, 2013).

Переводы с итальянского под редакцией

Марии Лепиловой

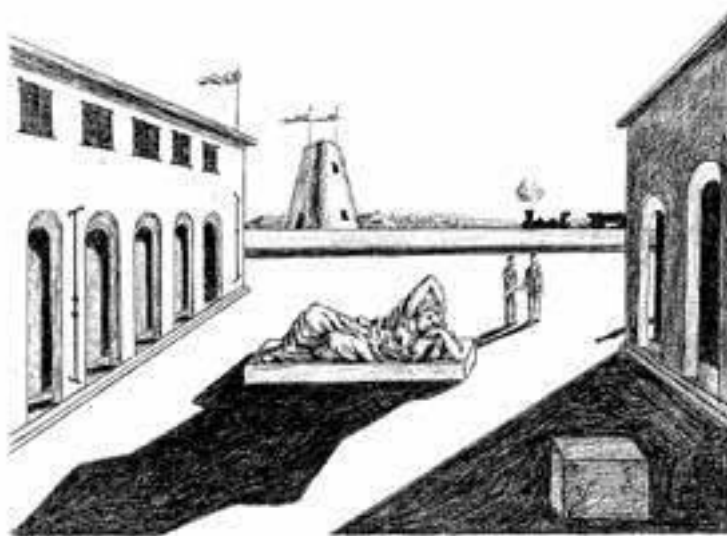
Примечания переводчиков и редактора перевода

© Neri Pozza Editore, 2017

© Издательство «Грюндриссе», переводы на русский язык, 2013, 2015

© Книгоиздательство «Гилея», переводы на русский язык, 2021

I. Археология произведения искусства



В размышлениях о сути произведения искусства я следую за идеей, что археология – наша единственная ниточка к настоящему. Именно в этом смысле нужно понимать заголовок «Археология произведения искусства». Как говорит Мишель Фуко, исследование прошлого есть не что иное, как тень, отбрасываемая вопрошанием настоящего. Именно в попытках понять настоящее люди – по крайней мере мы, европейцы, – вынуждены обращаться с вопросами к прошлому. Я счёл нужным уточнить это «европейцы», поскольку, на мой взгляд, если и предполагать какой-то смысл в слове «Европа», этот смысл, как сегодня уже стало очевидно, не может быть ни политическим, ни религиозным, ни тем более экономическим, а состоит, возможно, в том, что европеец – в отличие, например, от азиатов и американцев, для которых история и прошлое значат нечто совершенно другое, – находит свою правду только через отношения с прошлым, только сводя счёты со своей историей. Много лет назад один философ (и одновременно чиновник высокого ранга зарождающейся Европы), Александр Кожев, утверждал, что *Homo Sapiens* дошёл до конца своей истории и у него остались только две возможности: обратиться в постисторическое животное (путь, воплощённый американским образом жизни) или обратиться к снобизму (путь, воплощённый японцами, которые продолжают проводить свои чайные церемонии, лишённые какого-либо исторического смысла)¹. Не скачиваясь ни в одну из крайностей – ни полностью животной Америки, ни Японии, которая сохраняет человеческий облик только ценой отказа от всякого исторического содержания, – Европа могла бы стать той альтернативной культурой, которая остаётся человеческой и живой даже после конца истории: потому что способна столкнуться с собственной историей во всей её полноте и обрести в этом столкновении новую жизнь.

Поэтому кризис, который сейчас переживает Европа, – что должно было уже стать очевидным из уничтожения её университетских структур и всё возрастающей музеефикации культуры, – коренится не в экономике (сегодня «экономика» – просто ярлык, а не понятие), а является именно кризисом отношения к прошлому. Ведь очевидно, что единственное место, где может жить прошлое, – это настоящее, а если настоящее не ощущает собственное прошлое живым, то университеты и музеи теряют свой смысл. А если сегодня искусство представляет для нас важный – даже самый важный – элемент этого прошлого, тогда вопрос, который не

перестает возникать снова и снова, звучит так: каково место искусства в настоящем? (Здесь следует отдать должное Джованни Урбани, который, вероятно, первым поставил этот вопрос правильно².)

Следовательно, выражение «археология произведения искусства» подразумевает, что само по себе какое-либо отношение к произведению искусства является сегодня проблемой. А поскольку я согласен с утверждением Витгенштейна о том, что все философские вопросы в конечном итоге упираются в значение слов, это значит, что сегодня словосочетание «произведение искусства» замутнено, если оно вообще поддается какому-либо пониманию; и эта его неясность относится не только и не столько к слову «искусство», которое мы за два века эстетической рефлексии привыкли считать проблематичным, сколько к более простому, на первый взгляд, слову «произведение». Даже с точки зрения грамматики словосочетание «произведение искусства», которое мы столь непринуждённо используем, не так легко понять: вовсе не ясно, идёт ли речь о родительном субъектном падеже (произведение создано искусством и относится к нему) или объектном (искусство зависит от произведения, получает от него смысл). Иначе говоря, какой из элементов здесь определяющий – произведение или искусство (или же их ещё менее очевидная смесь), и состоят ли они в гармонии друг с другом или же скорее в конфликте.

Впрочем, известно, что сегодня произведение переживает серьёзный кризис, который привёл к его исчезновению из творческой среды; в этой среде *перформанс* и творческая, или концептуальная, деятельность художника, всё больше стремятся занять место того, что мы привыкли воспринимать как «произведение»

Ещё в 1967 году выдающийся учёный Роберт Клейн опубликовал краткий очерк с говорящим названием: «Затмение произведения искусства»³. Клейн предположил, что выпады авангардного искусства в XX столетии были направлены не против искусства как такового, а против его воплощения в произведениях, словно бы искусство в загадочном приступе самоуничтожения начало пожирать то, что всегда и составляло его само: произведение.

Это положение дел с очевидностью следует из того, каким образом Ги Дебор – который перед основанием Ситуационистского интернационала состоял в последних авангардистских фракциях XX века – резюмирует свой взгляд на проблему искусства в контексте времени: «Сюрреализм стремился воплотить искусство, не упраздняя его, дадаизм хотел упразднить искусство, не воплощая его, мы же хотим и упразднить его, и воплотить»⁴. Очевидно, что упразднялось именно произведение, но столь же очевидно, что произведение искусства упразднялось во имя чего-то, что в рамках всё того же искусства преодолевает произведение, требует своего воплощения не в произведении, а в самой жизни (недаром последовательные ситуационисты намеревались создавать не произведения, а ситуации).

То обстоятельство, что сегодня искусство предстаёт перед нами деятельностью без произведений, – хотя и с любопытным парадоксом: ведь и авторы, и торговцы продолжают назначать ему цену, – могло сложиться именно по той причине, что «бытие-произведением» произведения искусства осталось недоосмысленным. Я полагаю, что только прослеживание истории этого онтологически базового понятия (хотя в учебниках философии оно и не упоминается в таком качестве) поможет понять процесс изменения творческой практики. Процесс, который – согласно известной формуле психоанализа о возвращении вытесненного в паталогической форме – заставил творчество принять черты, доведённые так называемым современным искусством до неосознанного пародирования (современное искусство как возвращение вытесненного «произведения» в паталогических формах).

Конечно, здесь было бы неуместно заниматься такой генеалогией понятия. Поэтому я ограничусь несколькими соображениями о трёх моментах в истории, которые мне представляются особенно значительными.

Сперва нам придётся переместиться в классическую Грецию, примерно во времена Аристотеля, то есть в IV век до н. э. Как тогда обстояло дело с производением искусства – и шире: с производением и художником? Весьма отличным образом от привычного нам. Художник, как и любой ремесленник, оказывался среди *technitai*, то есть тех, кто производил что-то при помощи какой-то техники. Но его деятельность как таковая никогда не берётся в расчёт, она важна только в связи с созданным произведением. Это с очевидностью следует из того факта, неожиданного для историков права, что договор с заказчиком никогда не оговаривает объём необходимой работы, а только лишь предоставляемое произведение. Поэтому современные историки часто повторяют, что наше понятие труда или творческой деятельности было совершенно неизвестно грекам, у которых для этого не было даже подходящего слова. Мне кажется, что для большей строгости следует говорить, что они не отличали работу и творчество от произведения, потому что в их глазах творческая деятельность состоит в производстве, а не в творце, который его создал.

У Аристотеля есть фрагмент, где это всё говорится явным образом. Речь идёт об отрывке из «Метафизики», из книги «Тета» (книга IX), которая посвящена вопросам способности (*dynamis*) и действия (*energeia*). Термин *energeia* изобрёл Аристотель – философам, как и поэтам, необходимо словотворчество, и терминология, как было справедливо замечено, это поэтический элемент мышления – но для греческого уха это слово совершенно понятно. «Творение, деятельность» на греческом – *ergon*, прилагательное *energos* означает «действующее, производящее»: соответственно, *energeia* означает нечто, находящееся «в действии, в производстве», в том смысле, что оно приведено к своей цели, производству, состоянию, для которого было предназначено. Примечательно, что для определения различий между способностью и действием, между *dynamis* и *energeia*, Аристотель пользуется примером из области, которую мы бы назвали искусством: Гермес, говорит он, находится в состоянии способности в неоструганном дереве, а в состоянии действия, в произведении – в вырубленной статуе⁵. Произведение искусства относится тем самым в своей основе к сфере *energeia*, которая, с другой стороны, самым своим названием отсылает к «бытию-в-произведении».

Здесь начинается пассаж (1050a 21–35)⁶, который мне интересно прочесть вместе с вами. Цель, *telos*, – пишет Аристотель, – это *ergon*, произведение, а произведение – это *energeia*, деятельность и «бытие-в-произведении»: в самом деле, термин *energeia* происходит от *ergon* и стремится тем самым к завершённости, *entelecheia* (ещё один термин, введённый Аристотелем: пребывание в цели своей реализации). Однако бывают ситуации, когда окончательная цель исчезает в процессе, как в случае зрения (*opsis*, способность зрения) и видения (акта видения, *horasis*), где помимо видения не производится больше ничего; напротив, есть случаи, когда что-то производится, как, например, из искусства строить (*oikodomike*) помимо процесса строительства (*oikodomesis*) получается ещё и дом. В таких случаях акт строительства, *oikodomesis*, содержится в построенной вещи (*en toi oikodomoumenoi*), она осуществляется (*gignetai*, «производится») и в то же время становится домом. Таким образом, всегда, когда производится что-то ещё, помимо самого процесса, энергия содержится в произведённой вещи (*en toi poioumerto*), как акт строительства содержится в построенном здании, а ткацкая работа содержится в ткани. Когда же нет другого *ergon*, другого произведения, кроме *energeia*, тогда *energeia*, «бытие-в-произведении», концентрируется в самом субъекте, как, например, зрение – в смотрящем, размышление (*theoria*, т. е. более высокий уровень осмысления) – в размышляющем, а жизнь – в душе.

Остановимся ненадолго на этом поразительном пассаже. Теперь нам понятнее, почему греки ставили творение выше творца (или ремесленника). В тех действиях, которые что-то

производят, *energeia*, подлинно творческая деятельность содержится, как это ни странно для нас, не в творце, а в творении: процесс постройки дома – в самом доме, а ткацкая работа – в ткани. Понимаем мы и то, почему греки не слишком уважали творца. Если размышление, акт познания – содержится в мыслителе, то творец – это сущее, цель которого, *telos*, находится вне его, в произведении. Он есть существо незавершённое, которое не имеет своего *telos*, лишено *entelecheia*. Поэтому для греков *technites* были своего рода *banausos*, этим термином обозначали незначительных личностей, не слишком достойных людей. Конечно, это не значит, что греки не видели разницы между сапожником и Фидием: но, на их взгляд, цели обоих находились вне их самих, в обуви – у первого, в статуях Парфенона – у второго; *energeia* обоих не принадлежала им самим. Таким образом, проблема состояла не в эстетике, а в метафизике.

Кроме тех видов деятельности, которые порождают произведения, имеются и другие, без произведений – которые Аристотель иллюстрирует зрением и познанием – где энергия, напротив, содержится в самом субъекте действия. Само собой разумеется, что такие занятия для греков стояли на ступень выше прочих, и опять же не потому, что греки не осознавали важности произведений искусства в сравнении с познанием и размышлением, а потому, что в непродуктивной деятельности – в частности, в размышлении (*theoria*) – её субъект полностью заключает в себе свою цель. Производство, *ergon*, это, напротив, в некотором роде препятствие, лишаящее действующее лицо *energeia*, которая остаётся не в нём, а в его творении. Праксис, действие, которое содержит в себе самом свою цель, в некотором роде, как не устаёт напоминать Аристотель, превосходит *poiesis*, продуктивное действие, цель которого в произведении. *Energeia*, совершённое действие, не имеет произведения и содержится в том, кто это действие производит (древние греки последовательно различали *artes in effectu* — живопись и скульптуру, которые производят материальные предметы, – и *artes actuosae* — танца и представления, которые исчерпываются собственным исполнением).

Мне представляется, что эта концепция человеческой деятельности исходно заключает в себе зачаток некоторой апории, которая касается расположения человеческой *energeia*: в одном случае – в *poiesis* — она располагается в произведении, а в другом – в творце. В «Никомаховой этике» мы находим подтверждение тому, что эта проблема довольно значительна, по меньшей мере на взгляд Аристотеля. В одном из фрагментов сочинения философ задаётся вопросом, существует ли подобное *ergon* произведение, которое определяло бы человека как такового: в том смысле, в каком произведение, то есть дело сапожника – это тачать обувь, дело флейтиста – играть на флейте, а архитектора – строить дома. Или же, задаётся Аристотель вопросом, нам следует сказать, что хотя у сапожника, флейтиста и архитектора есть свои занятия, человек в общем смысле, напротив, рождается без занятия? Эту гипотезу Аристотель сразу же отвергает (хотя мне она представляется весьма интересной), отвечая, что творение человека – это *energeia* души при участии *logos*⁷, то есть, опять же, деятельность без произведения, в которой произведение совпадает с собственным осуществлением, потому что оно всегда уже содержится «в-произведении». Но что же, спросим мы, происходит с сапожником, флейтистом, художником, вообще с человеком как *technites* и творцом предметов? Не оказывается ли он существом, обречённым на раздвоение, поскольку в нём будут содержаться два разных дела, произведения: одно, присущее ему, как и любому человеку, а другое, внешнее, присущее ему как производителю?

Сравнивая эту концепцию произведения искусства с нашей, можно выявить наше отличие от греков: оно состоит в том, что в определённый момент в результате длительного процесса, начало которого можно, видимо, отнести к Возрождению, искусство вышло из сферы тех видов деятельности, которые помещают свою *energeia* вовне, в произведение, и перешло в область таких видов деятельности, которые, подобно познанию или праксису, содержат сами внутри себя свою *energeia*, своё «бытие-в-произведении». Художник больше не *banausos*,

вынужденный достигать своей завершенности вовне, в своём творении, а подобно теоретику претендует теперь на владение своей творческой деятельностью.

Вероятно, критичным моментом этой трансформации стало появление концепции – начиная с заката античности и затем всё чаще в средневековой теологии – согласно которой искусство относится к мыслям творца, а не к творению, а ещё точнее – к идее, оглядываясь на которую, творец создаёт своё творение (Эрвин Панофски посвятил этому образцовое исследование). Сила этой концепции заключалась в том, что она строилась по модели божественного сотворения мира. Как писал Фома Аквинский, дом пред существует в форме идеи в уме строителя, подобно тому как Бог сотворил мир согласно модели или идее, которая существовала в божественном уме⁸. Именно из этой парадигмы произошёл злополучный переход теологической терминологии сотворения в сферу деятельности художника, которую до тех пор никому бы и в голову не пришло считать творческой. Показательно, что именно строительная деятельность сыграла решающую роль в развитии этой парадигмы (видимо, это значит, что люди, занимающиеся строительством, должны с особым вниманием относиться к размышлениям о собственной деятельности; ключевое положение и заодно всю проблематичность идеи «проекта» следует рассматривать в этой перспективе).

Однако то, что творец приобрёл в одном месте – независимость от собственного творения, – убыло, можно так выразиться, в другом. Если он сам содержит свою *energeia* и тем самым утверждает своё превосходство над произведением, оно становится в определённом смысле случайным, превращается в своего рода необязательный осадок, оставшийся от творческой деятельности. Если в Греции художник – это некий неудобный побочный продукт или предпосылка творения, то в современности уже творение становится неудобным продуктом творческой деятельности и гения художника.

Место, которое занимало произведение искусства, разрушилось. *Ergon* и *energeia* потеряли свою связь, а искусство – концепт, становившийся всё более загадочным, и позднее превращённый эстетикой уже в настоящую тайну – переместилось из произведения прежде всего в разум творца.

И здесь я хотел бы предложить следующую гипотезу: *ergon* и *energeia*, творение и творческая деятельность, являются взаимодополняющими и, главное, неотчуждаемыми понятиями, которые, используя творца как носителя, образуют то, что я называю «машиной искусства» современности. И сколько ни пытайся, невозможно ни выделить одно из них в отдельности, ни совместить их воедино, и ещё менее возможно противопоставить одно другому. Таким образом, у нас оказывается что-то наподобие колец Борромео, в которых соединяются вместе произведение, творец и его действия. И подобно кольцам Борромео, невозможно изъять один из трёх составных элементов, чтобы не разрушить безвозвратно всю конструкцию.

Перенесёмся же теперь в Германию, в начало 20-х годов XX века, но не в беспорядки и смуту крупных немецких городов того времени, а в сосредоточенную тишь Лаахского бенедиктинского монастыря Св. Марии в Рейнской области. Здесь в 1923 году (Дюшан как раз тогда заканчивает, а точнее, бросает в состоянии «окончательной незавершенности» своё «Большое стекло») монах Одо Казель выпускает “Die Liturgie als Myste-rienfeier” («Литургия как торжество таинства»), своего рода манифест того, что позднее станет Литургическим движением⁹

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.