

ветствующими становлениями; кошек можно увидеть на поле боя и даже в армиях. Вот почему различие нужно проводить не столько между типами животных, сколько между разными состояниями, сообразно которым они интегрируются в семейные институты, аппараты Государства, машины войны и т.п. (так как во же отношение машины письма и музыкальной машины к становлениям-животным?).

Собака, лежащая справа...

*Для молотка любая проблема –
только еще один гвоздь.*

Том Сойер

Появление собаки. Анализируя структуру взглядов классического представления, запечатленную в картине Веласкеса «Менины», Мишель Фуко трижды упоминает собаку. Два раза она так и названа собакой. В третьем фрагменте она интригующе включена в общее имя животных. Интригующе, т.е. завязывая узелок некоторой неопознанной пока интриги для серии возможных повествований. Собака одна, а животных на картине много... или одно? То есть одно, открытое взгляду, и какие-то другие «животные», из взгляда исключенные. Причем это исключенное не относится ни к «незримости видимого», ни к «невидимости видящего». Событие исключения происходит по ту сторону пространства видения. Чтобы подступиться к исключенному, подойдем, следуя разворачиванию слов Фуко, к собаке, «лежащей справа»:

Вся картина представляет собой сцену для того, кто сам в свою очередь является сценой, чистую взаимность, которая обнаруживается зеркалом, разглядывающим и разглядываемым; оба ее момента выявляются в обоих краях картины: слева – повернутое оборотной стороной полотно, превращающее внешнюю точку в чистое зрелище, справа – лежащая собака, единственный элемент картины, который не смотрит и не движется, так как она

со своими мощными выпуклостями и светом, играющим в ее шелковистой шерсти, изображена исключительно как предмет созерцания.

Слова Фуко, помогая взгляду читателя различить смысл видимого на картине, одномоментно прячут нечто, скрывают. Истокование действует по правилам анатомической аутопсии: метода видения собственными глазами того, что составляет собственное в самом предмете созерцания, с отсечением (как лезвием скальпеля) всего несобственного, случайного. Оно, это несобственное, упорно лезет в глаза, провоцирует посторонние мысли и слова, мешающие удержать внимание читателя во власти дискурса автора (Фуко). Провоцирует возражения, тенденции речи, допущения которых грозит вторжением в поле внимания дискурсов, несущих свои собственные возможности раскрытия смысла видимого и сокрытия не-обесмысленного и иного. И как следствие – расползание новых сетей, сообщающих друг другу смыслопорождающие точки сопротивления несобственного.

Собственно говоря, чтение текста Фуко создает множество заминок, провоцирует множество желаний возразить, уточнить, прояснить и т.д. Например, зеркало с его инверсией видимого (правое становится левым, и наоборот) не является дубликатом картины¹. И здесь важен не только акт инверсии, хотя в мире, церемониально организованном, подобная подмена фатальна. О большем может сказать оппозиция между непрорисованностью зеркального изображения и прорисованностью фигур на самом полотне. Дверь на заднем плане также является источником света – видна тонкая его полоска... Зритель и модель в невидимом пространстве перед картиной совершают своеобразный танец, образуют общую фигуру, удерживаемые обращенными из глубины картины взглядами трех персонажей. И в такт движению взгляда

¹ «Мы смотрим на себя, в то время как художник смотрит на нас, ставших видимыми для его глаз благодаря тому же самому свету, который делает его видимым для нас. И в тот момент, когда мы должны будем увидеть себя запечатленными его рукой, как в зеркале, мы сможем уловить лишь тусклую оборотную сторону зеркала. Заднюю стенку большого наклонного зеркала».

зрителя, обратившего внимание на зеркальное изображение суверенов, расходятся на равное расстояние от пунктирной линии, перпендикулярной плоскости зеркала. Последнее движение является условием видения в зеркале изображения моделей в отсутствие видимости самого видящего. Повтор переключений взгляда, разглядывающего картину, дублируется повтором па фигур перед картиной, сходящихся и расходящихся в своеобразном минуете. Но, оставив в стороне эти и иные уклонения мысли, дам слово импульсу, упорно прорывающемуся в зазор, образованном чтением текста Фуко и созерцанием изображенной Веласкесом «лежащей справа собаки».

Вероятно, у Фуко не было собственной собаки. Или инерция рассуждения требовала в качестве оппозиции к невидимой стороне полотна, «превращающей внешнюю точку в чистую видимость», наличия пассивного, видимого, но не видящего предмета. Хотя и способного к видению. Но его животное видение недостаточно внимания. Случайное видение животного автомата...

Об аутопсии. Позволю себе прервать рассуждения и сделать ряд пояснений. Метод аутопсии, рожденный в студиях экспериментирующих художников, анатомов и физиков эпохи Возрождения, предполагал следующую процедуру: вскрытие тела – это не только физическое рассечение плоти, но и метафизическое отсечение несущественного от существенного, случайного от законосообразного, ложного от истинного. Поэтому, вскрывая обезображенные полуразложившиеся тела утопленников, висельников, бродяг (иные тела были недоступны), художники в качестве виденного «собственными глазами» (аутопсии) представляли зрителю тела атлетически сложенных мужчин и гармоничные тела женщин. Естественно, что слуги, помогавшие вскрывать эти тела, видевшие эмпирическим взглядом всё, ничего из раскрытого метафизически образованному взгляду художника (и образованному взгляду зрителя) не видели. В этом смысле анатомического театра, его театральности. Магическая, эстетическая метаморфоза видимого осуществляется «между тонким кончиком кисти» художника и «острием его взгляда».

Почему зеркальное изображение смутно? В том же смысле (что и слуги в анатомическом театре) «не смотрит» собака – неважно, закрыты ли у нее глаза или, что вероятнее всего, лишь прищурены. Принадлежащее ей видение не входит в систему взглядов и их перспектив, характерных для классического представления, – в том отношении, в котором она представлена Фуко.

Позволю себе еще одно уклонение в рассуждении: «чистая видимость» полотно структурирует все, что может быть представлено как видимое своими глазами, радикальнее иначе, чем зеркало. Тенденция этого различия задана оппозицией разлагающегося трупа висельника или распятого на кресте разбойника и атлетического тела, изображенного в анатомическом атласе. Поэтому не случайно изображение в зеркале смутное. Оно ведь нечаянное, а не то, что видит собственными глазами художник. Если переложить сказанное на язык феноменологии Гуссерля, то в зеркале правит очевидность естественного опыта (хотя и инвертированная). А в картине – трансцендентальная очевидность, открытая благодаря опыту аутопсии, методологическим условием которого является метод феноменологической редукции («эпохе»). Философский «радикализм самоосмысления» препарирует как скальпель экспериментирующего анатома, отбрасывая (закрывая в скобки) случайное, не относящееся к вещи самой по себе. Только из этой отпрепарированной скальпелем мысли реальности звучит, как достоверное, описание опыта: «...совершенно непосредственно [данное] в открытом благодаря эпохе поле *ego cogito*. [мы] не высказываемся, следовательно, ни о чем, чего сами не видим». Не видим «сами», т.е. как субъекты, «Я» с большой буквы, в отличие от многообразия «я» с буквы малой, строчной...

Теперь можно вернуться к собаке. Рассмотрим ее внимательно. Это рассматривание, действующее совместно с уже интерпретированным кем-то текстом, напоминает работу реставратора, расчищающего часть картины от нанесенных «снаружи» прорисовок, подновлений и дорисовок, добавленных к картине коллегами-предшественниками (в данном случае – Фуко). Взглядом движет желание обнажить контуры «оригинального», об-наружить бывшее «на самом деле»...

Неподвижность как действие в возможности. Что, собственно говоря (следуя видимому уже «собственными глазами»), видно? Собака лежит на переднем плане, на границе видимого и невидимого. Глаза, судя по всему, прищурены. Сквозь это прищур пес наверняка видит. И это видение в совокупности со слухом, осязанием и обонянием формирует позу животного, внимающего тем, кто находится перед картиной: своим хозяевам – суверенам, художнику или зрителю. Морда обращена к ним. Животное неподвижно. Возможно, конечно, что это неподвижность физического тела – пассивного предмета, «находящегося в состоянии покоя», как предположил Фуко. Предмета, на который действует другой пассивный предмет – лежащая на нем нога шута. Но можно увидеть в этой неподвижности и неподвижность бегуна в позе «На старт!» или неподвижность роденовского мыслителя, застывшего на пороге действия.

Да, но какого, собственно говоря, *действия*? Что собака здесь *делает*? Ответ дает ее внешность. Это не болонка или другая собачка, служащая декоративным целям. Это не гончая и не легавая, которые указывали бы на предстоящую охоту. Хотя породы собак того времени не совпадают с современными, но по внешнему облику – сильной мускулистой фигуре, круглым обрезанным ушам и короткому, обрезанному хвосту – можно утверждать, что перед нами сторожевая собака, чем-то напоминающая современную кавказскую овчарку. Ее внимание – это внимание сторожа, внимающего незримой границе между своим и чужим. Причем это внимание направлено двояко.

Во-первых, как сторож собака представляет последний рубеж защиты суверена и его семьи. В эпоху заговоров, переворотов и заказных убийств – дело жизненно важное. Во-вторых, всей своей позой она демонстрирует послушность, одомашненность – успешно состоявшийся акт заключения дикости в скобки. Собака внимает этому различию в себе и сторожит сама «себя» от неправильного действия, исходящего от дикости в ней «самой». Дрессировка создает и у животных, и у людей особую форму удовольствия от успеха состоявшегося одомашнивания, подчинения другому. Собака явно довольна собой. Как и все действующие лица картины

Веласкеса, она знает *свое место, свою роль* в разворачивающейся церемонии, предполагающей особый порядок выступлений, сменные позы, тонкую нюансировку особенностей отношения ко всем другим присутствующим. Какое удовольствие она испытывает, когда за правильно исполненную роль слышит хозяйское «Хорошая собака!», сопровождающееся нежным почесыванием шкуры живота, шеи или заушной области. Это удовольствие ее «собственного», которое репрессирует дикое и непослушное, но, как и любая репрессия, не уничтожает, а лишь вытесняет невоенное в некое собачье бессознательное. Она, как и все присутствующие на картине, охвачена «заботой о себе». Каждый персонаж на картине превращает свое эмпирическое, «дикое» существование в явление упорядоченной церемониальным действием сущности.

Собака как сторож является гарантом порядка вне себя, обеспечивая сохранение суверена как суверена и соответствующего порядка взглядов лишь постольку, поскольку ее внимание постоянно направлено на удержание порядка в самой себе. Поэтому можно сказать, что собака (как одомашненное «животное») является условием возможности опыта (в самом серьезном кантовском смысле) классического субъекта. Причем это удерживающее в скобках свою дикость «животное» одновременно удерживает это же различие во всех присутствующих.

Этот вывод лучше поймет тот, у кого собака когда-нибудь была. Собака, подчиняясь, предполагает подчинение правилам самого подчиняющего. Для нее любое уклонение – сигнал начала нового выяснения главного вопроса: кто над кем доминирует (борьба за признание). Например, пьяный, т.е. не контролирующийся «себя» по правилам, хозяин кавказца или ротвейлера рискует жизнью. Только забудь «себя» – и собака тебе жестко напомнит основополагающий философский вопрос «Узнай себя!». «Решай, кто есть кто!». Именно в этом смысле собака жестко (и в случае ошибок жестоко) контролирует своего хозяина, удерживая в нем самом различие на свое и чужое, острое и дикое, животное и собственно человеческое в человеке. Ноэме дрессированной собаки должна коррелятивно соответствовать ноэза контролирующего себя собаковод.

Иными словами, на картине представлены в некоторой эстетической трансцендентности *очевидные* персонажи (господа и дамы) и скрытые от взгляда «животные» в каждом из них. Но при этом и в том случае, которое классическое представление обычно именовало только «животным», мы находим соответствующее различие...

Подойду к власти того начала, которое классическое самознание пренебрежительно именует животным, с иной стороны. Представим себе свинопаса, который одомашнил дикого вепря. Ведь по ходу того же самого процесса он одомашнил самого себя, превратив некоторое дикое существо в свинопаса, подчинил ритм своей жизни ритму жизни и размножения свиней. Стоит свинопасу забыть *себя* как обленного заботами свинопаса, свиньи жестко напомнят ему о его долге, и если он не поймет, сделают это жестоко: могут просто съесть, как нередко бывало, если одомашнивание «себя» свинопасом оказывалось неудачным.

Структура отношений господства и подчинения, установившаяся как результат борьбы за признание между собакой и хозяином, однородна тем «социальным» структурам зависимости, которые связывают и ставят на место остальных действующих лиц на картине Веласкеса.

Собака и дискурсы «собственного». В отношении неподвижной собаки как сторожа «собственного» дискурсе расслаивается. В статье «Война языков» Барт приводит варианты табличек, фигурирующие на воротах усадеб. Доминирующими оказались три типа: «Злая собака», «Осторожно, собака!» и «Сторожевая собака». По мнению Барта, язык, описывая в принципе одно и то же объективное состояние дел, в одно и то же сообщение вкладывает три разных типа «личной вовлеченности», три «образа мысли» и, «если угодно, три личности собственности». Для того чтобы яснее представить эти типы собственности, приведу обширную выдержку из рассуждения Барта: «С помощью языка своей таблички – я буду это называть дискурсом, поскольку языковая система во всех трех случаях одна и та же, – хозяин каждой усадьбы воздвигает себе надежное укрытие в виде определенного образа, я бы сказал определенной системы собственности. В пер-

вом случае эта система основана на дикой силе (собака злая, и хозяин, разумеется, тоже), во втором – на протекционизме (остерегайся собаки, усадьба находится под защитой!), в третьем – на законности (собака сторожит частное владение, таково мое законное право). Итак, на уровне простейшего сообщения (*Не входите*) язык (дискурс) взрывается, дробится, расходится разными путями – происходит разделение языков, в дело вступает общество со своими социоэкономическими и невротическими структурами, и оно образует из языка поле брани».

Поскольку в основе отношения собственности лежит власть и распоряжение чем-то (землей, словами, информацией, орудиями, человеком и т.п.), то – в полном соответствии с Бартом – таблички на воротах скрывают три фигуры власти: власть, основанную на чистом насилии, протекционистскую власть, апеллирующую к авторитету, и власть, устанавливающую свое присутствие в форме закона.

Ближайшим образом собака, неподвижно лежащая справа на переднем плане полотна, скрывает три структуры силы-власти. Конечно, этот сказ первым делом можно адресовать суверену как хозяину собаки, но не только ему.

Эти три фигуры власти обнаруживают трехслойную анатомию субъекта – автора картины и ее зрителя – автора дискурсивного сопровождения художественного взгляда. Поскольку субъект ускользает в сферу безвидного, я назову различные его представления, раскрываемые конфигурациями власти (воплощенной в собаке), фантомами автора. Тем самым, благодаря моему опыту аутопсии в анатомическом театре философской рефлексии, на полотне представления должны появиться три анатомически разные фантомные тела «автора»-субъекта.

Во-первых, пишущий непосредственно узнает себя в форме автора, как бы растворенного в тексте. Все, что с текстом происходит, касается, затрагивает, задевает, волнует, убажает, огорчает и т.д. написавшего. В тексте он воплощает себя, и в этом смысле авторский фантом, от которого не отделена материя текста, играет роль его аффективного тела. В этом теле писавший видит и слышит «себя». Так же как зритель видит его «вслесеса» или слышит его «фуко». Набросок текста становится библейским актом

грехопадения, открывающим «глаза» и дающим пишущему знание о своем внешнем. Это тело аккумулирует навязчивое желание пишущего писать и не отличает себя от самого процесса письма. Письмо для пишущего желанно, и оно страшит: без него он не может состояться (ведь в этом и есть его жизнь), но сколько сил надо потратить, чтобы заставить себя писать! Оно влечет и отталкивает, парализует в некоторой аффективной «амехании» – задержке перед началом письма, над листом чистой бумаги. В этой самой исходной констатации «собственное» не отделено от «собственника». Табличка «Злая собака» по сути не указывает ни на какую охраняемую собственность, но лишь на саму собаку, которая просто сообщает о себе и предостерегает – «Не тронь!». Ее власть непосредственна, она ни на чем не основывается, не ищет никаких оправданий.

Во-вторых, используя написанный текст как подручное средство, пишущий устанавливает иной тип отношений собственности к брошенному в публичное пространство тексту и «автору» – возникающему в коммуникативном пространстве-«центре» (адресат). «Автор» может как выражать внутреннее состояние пишущего, так и быть к нему совершенно индифферентным. То, что он произвел, может быть просто реализацией заказа потребителя (короля, редактора журнала, держателя гранта и т.п.). Если нужен реквием – пожалуйте; если ода к радости – ее тоже можно изготовить. Про животных – пожалуйста, но и про ангелов тоже можно написать.

Пишущий – мастер, изготовляющий тексты, а заодно и радующегося или скорбящего автора. Его «собственное» (достоинство) сохраняет себя в чисто профессиональном *моушестве*. Именно на это авторитарное, властное «могу» указывает лейбл автора, охраняющего «свое» издание как своеобразное продолжение рук и других «орудий». Это, так сказать, центральный проект самоидентификации, который одновременно предоставляет возможность для маргинализирующей самоидентичности, узнающей себя в качестве подлинного в патологической немощи письма – нарушениях *моушества*, вызванных определенного рода патологией тела (например, письмо и эпилепсия Достоевского).

Но текст может и вовсе ускользнуть из рук пишущего, став самостоятельной, сопротивляющейся присвоению языковой реальностью. «Язык говорит человеком» – вот формула данного отношения, с которой мы подступаем к третьему типу «собственно-го». Пишущий просто дает возможность языку сказать то, что детерминировано необходимостью языкового выражения (структурными и иными событиями языковой игры). Однако это предоставление языку возможности не что сказать (выразить смысл, который неясен и самому «представителю») само оказывается определенным рода властным отношением. Поэтому фантом автора, возникающий в подобном рода дискурсе, оказывается внутренне парадоксален. То, что происходит при производстве текста, в тот же момент осмысливается и как его, автора, инициация – зачтение мира слова, данного абсолютно впервые, и как пассивное следование «закономерному», т.е. ускользающее от обозрения постоянное цитирование и повторение уже сказанного. «Автор» играет словами, маркируя свое присутствие в точках «то есть», «иными словами» и т.п. Но и в иных словах он столь же предопределен необходимостью и случайностью языкового выражения.

При этом господство правил языковой игры создает возможность как для авторской *самоидентификации* с ними как со «всеобщим» (через обладание смыслом высказанного), так и для самоидентификаций через маргинализирующие ускользания «по ту сторону» правил – на поверхность двусмысленного. Собственно говоря, текст постоянно ускользает от того, кто его написал, и «собственное» сохраняется (а также вменяется) лишь внешним принуждением права: «Это мой текст и мою собственность защищает “Авторское право”» или «Это “ты” сказал и по закону за сказанное ответишь!»

Пишущий умирает и возрождается в «авторе», стирает свое имя и приобретает новое, отчаянно борется за удержание «собственного» и противится успешному присвоению этого «собственного» со стороны читателей. Он настойчиво стремится отслоить от себя фантомные проекции «автора», узнанные, признанные и навязываемые ему как его собственные другими участниками коммуникации, и с неизбежностью теряет над ними контроль: они

размножаются, живут и самопроизвольно гибнут в пространстве публичного процесса. В этой борьбе, в центре которой лежит вопрос о самоидентичности, постоянно используются (и испытываются на себе и других) описанные выше типы власти.

Упорядоченность этой игры фигур – как на сцене, изображенной на картине, так и перед картиной – охраняется (удерживается) напряженным вниманием лежащей справа собаки...

Пинок шута. Одомашивание является симметричным. Поэтому хотя взгляды дам и господ делают очевидным лишь собственно-человеческое в человеках (их теоретически очищенные взгляды), то, что выпадает из человеческого – «животное», тут же присутствует как фон, как тень, готовая накрыть всю картину, лишив возможности различать видимое и невидимое. Из этой точки зрения взглядом на упоминавшийся, но пока не процитированный фрагмент текста Фуко.

Принцесса стоит в центре как бы андреевского креста, вращающегося вокруг нее вихрем придворных, камеристок, животных и шутов.

Интересно, что в этом перечислении элементов «вихря» явно проступают три онтологически разные сущности: 1) придворные и камеристки; 2) животные; 3) шуты. Опять же, хотя шут изображен один, речь идет о многих – в том же смысле, в котором множественны животные. Иными словами, шут – это не просто персонаж, но и некоторая онтологическая квалификация существа, именуемого себя человеком, – в вариантах дам, господ, слуг и т.п. (в дополнение к его квалификации как животного). Поэтому шутов и животных на картине много – вполне по числу присутствующих. Не исключая и собаки. И, оставив в стороне как несущественное мнение тех, у кого собаки не было, отмечу: собаки любят шутить. Разгравывать ситуацию в кантианском статусе «как если бы». Играть, превращать любую тряпку во врага, инсценировать охоту, агрессию, игриво удивляться, «как если бы» печалиться, изображать с лукавой мордой сцену поиска и др. Это все на картине «есть», но взгляду классического самосознания, озабоченного собой как очевидностью, оно не видно. Пока не видно.

Пока еще собака неподвижно лежит справа. Но она уже напряжена. Так бывает, когда ситуация готова взорваться: все замолкли, тела напряженно застыли... И вихрь упорядоченных церемониальных движений уже готов взорваться пинком шута. С одной стороны, это конкретный персонаж – господин Николозо Пертузато. С другой – в этом пинке он «сам» выступает как всеобщность, как каждый и любой. Поэтому его и удерживает суверен при себе как свою же ипостась. Еще раз повторюсь: инициатором мог бы стать любой персонаж, в том числе и собака. Моя бульдожка (маленькая собачка с самосознанием ротвейлера) в коридоре, на пути следования домохозяев, от скуки клала свою игрушку – кость или нечто «свое» – и терпеливо ждала, пока кто-нибудь случайно не заденет эту ее собственность. Тогда можно было начинать игру атаки с рыком, разинутой пастью и вытаращенными глазами. Но только игру. Хотя могло быть и серьезней...

Дикость собаки, как и всякое вытесненное содержание, упакована в бессознательном не навечно. Она имеет тенденцию прорываться в порядок одомашненного существования, вызывая его нарушения. И так же как суверен использует в своих целях воспитанное кнотом и пряником желание собаки быть домашней (желание служить), на картине присутствует герой, который в своих особых целях готов спровоцировать опыт собачьей трансгрессии, высвобождающий на какое-то время энергию репрессированной дикости.

Чтобы представить взору это событие, исправлю еще одну, с моей точки зрения, не очень удачную прорисовку Фуко. Приведу второй фрагмент текста, в котором собака появляется в дискурсе именно благодаря слову «собака».

Одна из них – большая буква X: ее верхняя левая точка – глаза художника, а правая – глаза придворного, внизу левая точка совпадает с углом полотна, изображенного своей оборотной стороной (более точно – с опорой мольберта), а правая – с карликом (его ступней в туфле на спине собаки).

Зачем шуту ставить ногу на спину собаки? Чтобы передразнить власть суверена над ней? Но тогда его голова должна была бы

быть обращена к суверену. Он ждал бы его реакции, смеха. Но шут, господин Николозо Пертузато, смотрит на собаку. В чем дело? Вероятно, в том, что в следующий момент в поле именно таким (но не иным) образом ориентированного взгляда должно произойти, случиться нечто, достойное внимания. Для того чтобы увидеть, что именно может вот-вот случиться, достаточно понять положение ноги шута не как окончательное (ступня в туфле остановилась, замерла на собачей спине – движение завершено), а как промежуточное. Возможно, на картине изображен момент пинка – нога только-только достигла поверхности спины животного. Оно уже ощутило этот пинок, но на секунду замерло, застыло... Взрыв произойдет в следующее мгновение.

В самом деле, если приглядеться, то Веласкес запечатлел на картине последний миг упорядоченного существования представленного мира. Нога шута уже занесена и стремительно достигает спины зверя. В следующий миг ситуация выйдет из-под контроля: собака яростно бросится на шута. Напомню: не просто некая собачка, но мощное животное, напоминающее современную кавказскую овчарку. Доведенный до точности часового механизма хоровод ритуальных церемониальных движений разлетится в прах. Визг женщин, крик ребенка, вопль и смех шута. Все смешается и сольется в некий звук, напоминающий гул бития до его различия на плач и смех. Забота о себе уйдет на задний план. И ни один взгляд не будет обращен к зеркалу – ни тому, что на стене, ни тому, что обеспечивает рефлексию самосознания в заботе о себе. Внимание всех будет приковано к ужасающему выбросу дикой энергии, к безвидной точке неразличности своего и чужого, одомашненного и дикого. Именно как «собственная» незащищенность проступит ужас (или экзистенциальный страх в терминологии Кьеркегора), в дикой смеси воплей женщин с хохотом шута раскроет в каждом существе, выведет в просвет безвидное – то, что лежит в начале основополагающих различий. Возникнет и какое-то непродолжительное время просуществует мир на пороге «Да будет!», различившем свет и тьму...

Но это событие еще не изображено. Картина изображает лишь перипетию – завязку каскада иных действий и движений.

То, что мы имеем перед собой, – лишь момент на пороге этого возможного события. Некая перипетия без разрешения – то, что оставлено на откуп активности восприятия зрителя. «Собака лежит справа». Пока.

Два слова о времени и лежащей справа собаке. Два первых представления собаки, лежащей справа, передают особую временную конфигурацию ее состояния. В первом, представленном Фуко, собака видится пассивным физическим предметом. Ее настоящее состояние детерминировано причинами (предшествующими состояниями), т.е. некоторым отчужденным от настоящего прошлым. Вторая интерпретация, истолковывающая ее состояние как отсрочку движения на пороге действия, предполагает иной тип детерминации настоящего – а именно будущим (некоторой собачьей целесообразностью). В третьем типе временные моменты, теряя свою представленность и различенность, сливаются в чистую длительность – неподвижность лежащей справа собаки: чистый ступок возможных и невозможных движений и состояний.

Джорджо Агамбен

Открытость. Человек и животное¹

ОБДЕЛЕННОСТЬ МИРОМ

*В своем поведении животное никогда не постигает
некое сущее именно как это сущее.*

Мартин Хайдеггер

В течение зимнего семестра 1929–1930 годов Мартин Хайдеггер читает курс в университете Фрайбурга, который он озаглавил «Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit». В 1975 году, за год до своей смерти он подписывает к печати текст курса (который будет опубликован лишь в 1983 году и станет XXIX–XXX томами «Gesamtausgabe») и предваряет его посвящением Евгению Финку, указывая, что тот «постоянно настаивал на том, чтобы этот курс был опубликован раньше остальных». Этот авторский жест явным образом свидетельствует о том значении, которое сам Хайдеггер продолжал придавать этим лекциям. Что означает – в теоретическом плане – то, что они должны были быть опубликованы раньше всех остальных? Почему эти лекции

¹ Фрагменты книги. Перевод выполнен по изданию: *Agamben G. L'aperto. L'uomo e l'animale.* Torino: Bollati Boringhieri, 2002. Печатается с любезного разрешения автора.