

Непередаваемая передаваемость:

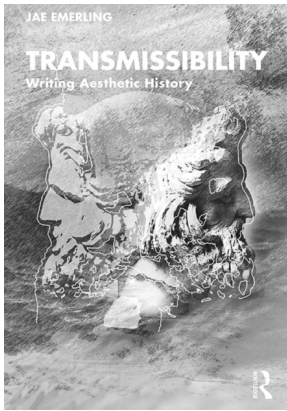
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА МЕЖДУ
ИСТОРИЕЙ И СТАНОВЛЕНИЕМ

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_341

Emerling J. Transmissibility: Writing Aesthetic History.

London; New York: Routledge, 2024. — X, 156 p.

В эссе о Вальтере Беньямине Ханна Арендт, поясняя специфику коллекционерской практики и рефлексии своего героя, парадоксально определила коллекционера, этого, по общему мнению, бережного хранителя прошлого, как разрушителя: «Собирает разрушает контекст, в котором его образец составлял лишь часть гораздо большего и живого целого, а поскольку он ценит только подлинное, то непременно стирает с избранной вещи любые признаки типичного»¹. Подлинность понимается здесь как чистая сингулярность, противостоящая ценностной иерархии, утверждаемой авторитетом традиции. И далее Арендт замечает, что чудаковатая фигура коллекционера, кажущаяся такой старозаветной, оказывается у Беньямина абсолютно современной. Это стало возможно потому, что «сама история — тот разрыв традиции, который пришелся на начало XX века — уже избавила его (коллекционера. — И.К.) от задачи разрушать...»²



К Беньямину мы еще вернемся, а пока отметим, что описываемый Арендт разрыв продолжает определять и нынешнюю историческую ситуацию. Этот разрыв задает ритм детерриторизирующих отталкиваний и ретерриторизирующих возвращений к традиции, само рефлексивное понятие которой уже является травматической меткой раскола. Именно поэтому вопрос о способах артикуляции взаимосвязи настоящего с прошлым и будущим, о различных режимах историчности, о механизмах культурной трансляции и практиках коммеморации, совместимых с универсалистским горизонтом эмансипаторной политики, продолжает привлекать исследователей. В этом контексте новая книга Джея Эмерлинга, новаторски тематизирующего саму «передаваемость» произведений искусства и намечающего новые контуры того, что он называет эстетической историей, выглядит как минимум многообещающей.

Во Введении автор напрямую обращается к нашей «чумной» современности: пандемия *COVID-19* привлекла общественное внимание к проблеме передаваемости в буквальном — медико-биологическом — смысле. Но оптика и словарь пандемии (вирусная нагрузка, иммунный ответ, мутации и адаптивность штаммов вируса) позволяют по-новому взглянуть и на то, каковы механизмы «передавае-

- 1 Арендт Х. Вальтер Беньямин. 1892–1940 / Пер. с англ. Б. Дубина. М.: Грюндриссе, 2014. С. 140.
- 2 Там же. С. 141.

мости» — если не «заражения» — в сфере эстетической истории. И если биополитические последствия пандемии, «передача» ее эффектов в поле власти и управления — усиление контроля и введение новых способов «руководства поведением» (Мишель Фуко), рост влияния медицинской власти, капитализация фобий и т.д. — были вполне предсказуемы, то воздействия, оказываемые ею в области исторической эпистемологии искусства, напротив, являются «дикими» и демонстрируют продуктивную плюропотентность этого трагического события.

Эмерлинг справедливо отмечает, что вообще-то озабоченность передачей культурного и, в частности, эстетического опыта (как в пространстве, так и во времени) и теоретический интерес к самому феномену передаваемости характерны для европейской культуры начиная с Античности. Об этом написаны целые библиотеки, однако Эмерлинг избегает даже краткого обзора, сразу же предъявляя специфику собственного подхода и тем самым отстраняясь от того, что передает нам почтенная историографическая традиция, — новое прочтение «передаваемости» начинается с отказа от передаваемого наследства.

Так, используемые в книге понятия эстетики и, соответственно, эстетической истории трактуются автором вопреки привычному толкованию обоих. Эстетика здесь не имеет отношения ни к «совокупности аналитических пропозиций и выводов», ни к «набору приятных эффектов» (с. 2), то есть ни к теоретическому анализу произведений искусства, ни к психологии их восприятия. Эстетика определяется Эмерлингом в качестве «критического, преобразующего мышления» (там же), которое запускается вместе с творческим процессом и работает бок о бок с ним. Мыслить эстетически — значит обращаться к онтологическому и, как подчеркивает Эмерлинг, «историографическому» свойствам произведения, *art-work* (там же). Выделенное курсивом *work* — только один из множества маркеров отдаваемого Эмерлингом приоритета производству и процессуальности над готовыми объектами и самотождественными сущностями. Но речь идет не о формалистском «развинчивании» (Виктор Шкловский) с целью посмотреть, как «сделаны» «Шинель» Гоголя или «Дон Кихот» Сервантеса. Книга рассказывает не о том, каким образом художник использует набор определенных элементов³, «делая» роман, стихотворение или картину, не о техниках изготовления, а о безличном интенсивном становлении, об искусстве как о «неоформленном выражении» или «материально интенсивном выражении»⁴, производящем сборки эффектов, одновременно актуальных и виртуальных; иными словами, это версия эстетической истории, написанная в терминах онтологии Жилия Делёза.

Поскольку онтология Делёза является критически важной для всего проекта Эмерлинга — и в этой зависимости в конечном счете заключается главная проблема его работы — есть смысл по необходимости кратко, упрощая, но не искажая, напомнить базовую разметку онтологического поля, предлагаемую французским философом — или, вернее, двумя французскими философами: периодически Эмерлинг обращается к работам, написанным Делёзом в соавторстве с Феликсом Гваттари.

3 «Факты искусства свидетельствовали о том, что специфичность его выражается не в самих элементах, входящих в произведение, а в своеобразном пользовании ими. Тем самым понятие “формы” приобретало другой смысл и не требовало рядом с собой никакого другого понятия, никакой соотносительности» (*Эйхенбаум Б.* Теория «формального метода» // *Эйхенбаум Б.* О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 384).

4 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. С. 24.

В делезианской онтологии, как известно, выделяются три ключевых уровня. Первый — это уровень «готовых» объектов. Именно на этом онтологическом этаже работает традиционная метафизика, составляя их типологии и классификации, прочерчивая линии связи между этими «жесткими сборками», в том числе и линии исторической преемственности. Основными инструментами такого эссенциалистского мышления являются категории тождества, сходства, аналогии и оппозиции. Устанавливая таблицы родовидовых различий, метафизика утверждала неизменный порядок мира, где время почти не играло роли. И даже вторжение историзирующей диалектики гегелевского типа в это полицейское пространство рассудочных определенностей не меняло принципиальной картины — становление через негативность здесь все равно подчинялось тождеству: «Круг Гегеля — не вечное возвращение, а лишь бесконечная циркуляция тождества в негативности. <...> В любом случае различие остается подчиненным тождеству, сведенным к отрицанию, внедренным в подобие и аналогию»⁵. В этом диалектическом круге история искусства и вообще история оказываются лишь историей раскрытия различных абстрактных моментов Абсолюта. Но даже когда европейская историко-эстетическая мысль пыталась уклониться от гегелевской телеологии, она оставалась на зримом уровне ставшего (произведения в историческом контексте стилей, школ, течений, взаимных влияний и отталкиваний, преодолений и поисков неожиданных предшественников), полностью игнорируя незримый мир чистых интенсивностей становления.

Это замалчиваемое измерение можно рассматривать в качестве второго (по порядку, а не по значению) уровня онтологии. Как пишет американский философ Мануэль Деланда, чьи книги о Делёзе Эмерлинг активно использует в качестве путеводителя по непростою миру последнего, «разнообразие непосредственно воспринимаемых объектов — это разнообразие объектов, пространственно определенных. Но самим своим возникновением они обязаны невидимым процессам, обусловленным различиями в интенсивности»⁶.

Мир, взятый со стороны становления, предстает уже не как совокупность объектов, а как материальные потоки интенсивностей, размечаемые порогами и фазовыми переходами, и если мы научимся «видеть» этот невидимый мир, то и непосредственно воспринимаемое волшебным образом изменится. Вместо самотождественных сущностей мы обнаружим «дикие» траектории индивидуации и непрочные, постоянно размываемые идентичности. Деланда поясняет это на примере эволюционной биологии: тот или иной вид растений или животных определяется не предзаданной сущностью, а контингентным процессом индивидуации, состоящим из двух основных операций, с одной стороны — давления естественного отбора, с другой — репродуктивной изоляции. Степень интенсивности этих операций и будет определять силу или слабость идентичности:

Например, многие виды растений сохраняют способность к гибридизации на протяжении всей жизни (они могут обмениваться генетическим материалом с другими видами растений) и, следовательно, обладают менее четкой генетической идентичностью, чем полностью репродуктивно изолированные животные. Короче говоря, степень сходства и идентичности зависит от случайных исторических деталей процесса индивидуации и, следовательно, не должна приниматься как нечто само собой разумеющееся. По той же причине сходство и идентичность должны

5 Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 71.

6 DeLanda M. Deleuze: History and Science. Saas-Fee: Atropos Press, 2010. P. 116.

использоваться не в качестве фундаментальных понятий в онтологии, а лишь как производные⁷.

Чтобы перекинуть мост от биологии к интересующему нас здесь искусству, можно вспомнить неоднократно обсуждавшееся самыми разными комментаторами «становление животным», о котором Делёз и Гваттари пишут, например, в «Кафке», комментируя «Превращение», «Отчет для академии» и другие «животные» новеллы австрийского писателя. Речь ни в коем случае не должна идти ни о мимесисе, ни об аналогии, ни о символическом. Становление животным — это решение задачи, выход из тупика эдипального треугольника (или любого другого слишком человеческого тупика, коммерческого или бюрократического) в пространство «чистых интенсивностей, где растворяются любые формы, а также любые сигнификации, означающие и означаемые, в пользу неформленной материи, детерриторизованных потоков, аозначающих знаков»⁸. Все эти кафкианские мыши, собаки и жуки — просто имена различных порогов и вибраций движения становления.

Наконец, третий домен онтологии Делёза — виртуальное, которое следует строго отличать от возможного. Для лучшего понимания Эмерлинговой «передаваемости» рассмотрим это различие подробнее. Категория возможного, или потенциального, — это категория эссенциалистского мышления. Говоря о возможности, мы всегда говорим о возможности чего-либо уже определенного, обладающего совокупностью качеств, детерминирующих сущность. И хотя мы вроде бы должны мыслить потенциальность по направлению к будущему осуществлению, на самом деле все происходит наоборот: мы ретроактивно наделяем появившееся сущее всегда существовавшей возможностью его появления. В этом смысле возможность является вместе с действительностью, как ее бледная, отброшенная в прошлое тень. Анри Бергсон, один постоянных спутников делёзовской мысли, писал:

...Возможное есть мираж настоящего в прошлом; и так как мы знаем, что будущее в конце концов станет настоящим, так как эффект миража непрерывно воспроизводится, мы утверждаем, что в нашем теперешнем настоящем, которое завтра станет прошлым, уже содержится образ будущего, хотя нам не удалось его постичь. В этом-то и заключается иллюзия — как если бы мы, глядя на свое отражение в зеркале, представили себе, что, оставшись позади зеркала, могли бы коснуться этого отражения⁹.

Так понятое возможное едва ли не противоположно делёзовскому виртуальному. Во-первых, в отличие от возможного виртуальное реально, и если возможное *реализуется*, то виртуальное *актуализируется*. При этом актуализация неотделима от творчества и производства нового. Это не воплощение некоего якобы предшествующего, предзаданного образа, а креативное созидание различий, и в этом смысле актуальное никогда «не похоже» на виртуальное, всегда есть различие между виртуальным началом и уже полностью актуальным завершением-результатом процесса индивидуации. В «Бергсонизме» (1966) Делёз так описывает контуры виртуального у своего предшественника:

Гигантская память, вселенский конус, в котором все сосуществует с самим собой, если не считать различий в уровне. На каждом из этих уровней есть некие «яркие

7 DeLanda M. Intensive Science & Virtual Philosophy. London: Continuum, 2002. P. 43.

8 Делёз Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 16–17.

9 Бергсон А. Возможное и действительное / Пер. с фр. И.И. Блауберг // Бергсон А. Избранное: сознание и жизнь / Сост. И.И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 160.

точки» <...>. Все эти уровни, или степени, все эти точки — сами виртуальны. <...> Когда виртуальность актуализируется, дифференцируется, «развивается», когда она актуализирует и развивает собственные части, она делает это по расходящимся линиям, но каждая из которых соответствует той или иной степени в виртуальной тотальности¹⁰.

Актуализация — это распределение виртуального сосуществования по дифференцированным линиям — частью последовательным, частью одновременным, но так, что каждая линия перспективно воплощает Целое. Отношения между линиями можно рассматривать как различия в степени (как мы уже знаем, растения, животные и люди — это только пороги интенсивности), а можно — как оппозицию или препятствие. Но и в последнем случае речь не идет о диалектической негативности, поскольку «достаточно переместить актуальные термины в производящее их движение <...>, чтобы увидеть, что дифференциация — вовсе не отрицание, а творчество, что различие — вовсе не негативно, а по существу позитивно и созидательно»¹¹.

Теперь — после того, как мы поместим *art-work* в точку пересечения трех онтологических измерений, — основные тезисы книги Эмерлинга станут более понятными. Если произведение искусства определяется в качестве «материально интенсивного выражения», то очевидно, что мы смотрим на него со стороны «производящего движения», или становления. Но с этой точки зрения вся традиционная история искусства — позитивистская или диалектическая — оказывается бесполезной. Споры о репрезентации, проблемы канона и его трансляции, апории оригинала и копии, хронологические границы стилей — все это в перспективе становления делается нерелевантным. Зато релевантными будут попытки проследить «актуально-виртуальные» эффекты эстетической вещи, то есть путь ее индивидуации, отсылающий к той (виртуальной) задаче, актуальным решением которой она является. Перемещение художественных объектов на другой — «производственный» — онтологический уровень обнаруживает за привычной историей, сколь угодно изощренной и внимательной к нюансам, другую историю с совершенно иной темпоральностью, мимо которой промахивается даже критическая теория. Сколько бы, например, постколониальные теоретики ни пытались «провинциализировать» Европу, поставить под вопрос постоянное смещение геополитического иерархического порядка (Запад — центр, все остальное — полупериферии и периферии) с историко-политическим (Запад — современность, все остальное — мир «догоняющего развития»), они остаются в рамках истории, размеченной молярными линиями, такими как племена, народы, государства, империи, Запад и Восток. Сколько бы Беньямин и его многочисленные (после переоткрытия в 1960-е годы наследия немецкого «эзотерического марксиста») последователи ни проблематизировали ауру, источаемую оригиналом, каким бы точным ни был беняминовский анализ затяжного кризиса традиционного повествования, когда опыт передавался рассказчиком из уст в уста¹², — и эта проблематизация, и эта точность

10 Делёз Ж. Бергсонизм // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: ПЕР СЭ, 2001. С. 310.

11 Там же. С. 311.

12 «Искусство повествования клонится к закату <...>. Однако процесс этот начался задолго до нас. И не было бы ничего глупее, чем видеть в нем только “явление распада”, а тем более явление “современное”. Скорее это лишь явление, сопутствующее мирским производительным силам истории, и оно очень постепенно вытеснило повествование из области живой речи и одновременно дает почувствовать новую красоту в том, что уходит навсегда» (Беньямин В. Рассказчик: размышления о творчестве

являются таковыми только на определенном историко-онтологическом уровне, с высоты которого (или, напротив, из глубины: коль скоро Делёз реабилитирует поверхность/«плато», высота и глубина могут меняться местами) молекулярные линии становления не видны.

С философским наследием Бенямина Эмерлинга связывают особые отношения. Центральную часть книги он начинает со знаменитого письма Гершому Шолему, в котором Беньямин рассуждает о творчестве Кафки, диагностирующем «болезнь традиции»¹³. Мудрость как «эпическая сторона истины», как содержание традиции оказалась утрачена, но Кафка попробовал ухватиться за само традирование как процесс передачи (*Tradierbarkeit*), за чистую «передаваемость», или, в терминах талмудической литературы, за агаду, поэтико-аллегорический комментарий, призванный облегчить понимание законодательной части Талмуда, галахи.

Произведения Кафки по сути своей притчи. Однако в том-то их беда, но и их красота, что они по неизбежности становятся чем-то большим, нежели просто притчи. Они не ложатся с бесхитростной покорностью к ногам галахи. Опускаясь наземь, они непроизвольно вздымают против учения свою мощную и грозную лапу¹⁴.

Иными словами, средство передачи само становится содержанием, оставляя от прежней мудрости только «продукты ее распада»: «молву об истинных вещах», «теологическую газету сплетен и слухов» и глупость, что бережно хранит то внешнее, что этой молвой распространяется¹⁵. Таким образом, Кафка — это писатель, потерпевший продуктивную неудачу, триумфальный крах: «Страсть, с которой Кафка подчеркивал свое крушение, более чем знаменательна»¹⁶.

Эмерлинг признается, что начинал исследовать проблему эстетической передаваемости именно с работ Бенямина и Агамбена, во многом Беньямину наследующему. Однако меланхолическая резиньция того факта, что единственной истиной является истина утраты истины, а единственной связью с прошлым — понимание, что содержательная связь с ним, а значит, и с будущим, невозможна, Эмерлинга не удовлетворяла. В этом смысле его книга может рассматриваться как преодоление меланхолии, а интеллектуальная траектория автора от Бенямина через Агамбена¹⁷ к Делёзу — как путь к чистой позитивности утверждения.

Безусловно, привычная нам история не просто наваждение, от которого легко избавиться, прочитав на досуге «Различие и повторение» или «Логiku смысла». Реальность виртуального не отменяет реальности актуализировавшегося, и не так просто разглядеть за совокупностью качеств потоки интенсивности, а главное — постоянно удерживать такое видение. Но важно научиться играть и экспериментировать с той историей, что передается через посредство учебников, научиться

Николая Лескова / Пер. А. Белобратова // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе / Сост. А. Белобратов. СПб.: Симпозиум, 2024. С. 388).

13 Беньямин В. Из переписки с Гершомом Шолемом // Беньямин В. Франц Кафка / Пер. с нем. М. Рудницкого. М.: Ad Marginem, 2000. С. 177.

14 Там же.

15 Там же. Интересно, что Шолем в ответном письме отмечает: болезнь, о которой пишет Беньямин, «заложена в самой природе мистической традиции: то, что передаваемость традиции — единственное, что остается от нее живым в моменты упадка, не на гребнях, а во впадинах ее волн, следует признать только естественным» (Там же. С. 181).

16 Там же. С. 179.

17 «Любопытно, что именно Агамбен привел меня к встрече с Делёзом. Именно его блестящее эссе “Абсолютная имманентность” заставило меня стать делезианцем» (с. 20).

усложнять ее, накладывая на карту молярных линий «дикие» маршруты линий молекулярных. Произведение искусства, *ars-technē* (слово-гибрид, используемое Эмерлингом с целью подчеркнуть странную, анахроничную «передаваемость» уже на уровне именования: латинская часть присоединяет к себе сверхдетерминированную греческую, напоминая историю колониального захвата, при том что никакой простой возврат к греческому истоку уже невозможен), *работает* (*art-work*) в качестве «абстрактной машины», разделяющей и связывающей историю, с одной стороны, и становление — с другой. В этом смысле намечаемая эстетическая история — это история ритма взаимодействия между историей (искусства) и становлением, ритма их взаимного производства. Эмерлинг здесь ссылается на близкие ему работы исследователя Делёза Крейга Ланди, писавшего о креативности уже истории вообще (а не только искусства), вернее, такой ее формы, которая не сводится ни к чистому становлению, ни к расхожему историзму: «С линией мысли Ланди относительно возможностей творческой, экспериментальной формы исторической практики/письма, которую он называет “формой исторического творчества”, мы связываем нашу эстетическую историю» (с. 54).

Выше уже отмечалось, что предлагаемая Эмерлингом другая эстетическая история предполагает и другую темпоральность. И здесь он вновь опирается на Делёза и Бергсона. Хронологической темпоральности датированной истории, где время понимается как череда настоящих (существующее настоящее, прошлое как совокупность прошедших настоящих и, наконец, будущее как ряд наступающих настоящих), Эмерлинг противопоставляет бергсоновское, но прочитанное через Делёза «чистое прошлое», прошлое-в-себе, прошлое как специфический способ бытия. Такое прошлое дается нам в прустовском произвольном воспоминании, вызванном вкусом печенья «Мадлен»:

...Комбре возникает в абсолютном новом виде. Он уже не такой, каким был в прошедшем настоящем. Комбре возникает как прошлое, но это прошлое не соотносится с тем настоящим, что было, однако он не соотносится также и с тем настоящим, по отношению к которому он теперь является прошедшим. Комбре — уже более не Комбре-восприятия, и не Комбре-произвольной памяти. <...> Комбре возникает в чистом прошлом, сосуществующим с двумя настоящими, но вне их противопоставления <...>. «Кусочек времени в чистом виде»¹⁸.

Но у Делёза есть и еще одно время — время как «чистая и пустая форма», время, «сошедшее с петель», ставшее единственным подлинным субъектом, время, оторвавшееся от событий и движения, мерой которого оно когда-то было, — теперь не в нем что-то происходит, а оно само происходит. Это время — время вечного возвращения, называемое «верой будущего, верой в будущее», — раскалывает субъекта, освобождая произведенное новое от «агента действия» и учреждая «автономию произведенного, независимость произведения»¹⁹. Все эти делёзовские «синтезы времени» критически важны для нового понимания передаваемости объектов искусства и картирования этой передаваемости эстетической историей, взятой теперь в качестве дисциплины, трансверсальной по отношению к интерпретативным методам институализированных гуманитарных наук.

Такие онтологические длительности прошлого-будущего проходят через историю (сгущаясь, передаваясь, вращаясь по ходу собственной актуализации). <...> Пере-

18 Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е.Г. Соколова. СПб.: Алетея, 2014. С. 88.

19 Делёз Ж. Различие и повторение. С. 119.

даваемость — это экстимная формовка имманентных сил в качестве события-смысла. «Что произойдет?», «Что только что произошло?» — вот те единственные вопросы, перед которыми ставит нас это событие-смысл. <...> Писать эстетическую историю именно таким образом — значит понимать произведение искусства, его работу (art-work) в качестве творения и презентации *несвоевременных* становлений, *трансисторических* тенденций, *рекурсивных* переходов, что пододвигают нас к порогу человеческой мысли и деятельности...» (с. 9).

На протяжении всей первой части книги Эмерлинг тестирует свою эстетическую историю, проводя ее через силовые поля практически всего корпуса книг Делёза (или Делёза и Гваттари). После теоретической части, объясняющей, что значит заниматься эстетической историей на делёзианский манер, читатель вправе ждать авторского исполнения собственных инструкций, то есть самой эстетической истории, пусть и написанной сколь угодно фрагментарно. Тем более, что сам Делёз оставил после себя значительное количество блестящих текстов об искусстве — от цитировавшейся выше монографии о Прусте до главы «Перцепт, аффект и концепт» из совместной с Гваттари поздней работы «Что такое философия?» (1991). Однако читателя ждет сюрприз: вместо полноценной истории он сталкивается с короткими заметками, даже в совокупности уступающими в объеме теоретической главе. Эти заметки — о Целане, о Марине Абрамович, Симоне Вейль, Сае Твомбли — объединены под рубрикой *Hypomnemata*. Этот термин Эмерлинг позаимствовал у Мишеля Фуко, а тот, в свою очередь, — у Плутарха и Сенеки. *Hypomnemata* — это, как поясняет Фуко, «что-то вроде записных книжек, куда заносились важные сведения и мысли <...> и которые время от времени перечитывали, для того чтобы освежить в памяти содержание заметок»²⁰. *Hypomnemata* — важнейший инструмент античных техник «заботы о себе», эстетического выстраивания собственной субъективности из повторения записанной мудрости других. Их цель не исследовательская, а педагогическая и этическая. Накопленная сокровищница прошлой мудрости не изучается ради нее самой, а используется в качестве упражнения, передается, повторяется и в акте повторения-перечитывания субъективируется, в то время как сам субъект и «собирается» благодаря этой повторяемой-перечитываемой мудрости.

Обозначив свои заметки — о стихах Целана как о путях, по которым должна пройти Жизнь; о реэнактментах Марины Абрамович как о делёзианских повторениях; о «рас-сотворении» как пути к нетварному у Симоны Вейль²¹ — термином *Hypomnemata*, Эмерлинг признается, что это не доказательные исследования конкретных кейсов, а скорее *mnemotechnē*, серия концептуальных персонажей и фигур, имеющих ценность мнемонического материала: через них передаются-повторяются внеличностные, непсихологические, трансисторические концепты и аффекты, сгибающие-складывающие (в смысле делёзовского *le pli* — сгиба-складки) нашу субъективность. Здесь «передаваемость» разыгрывается и на уровне содержания, и на уровне формы. Более того, книга Эмерлинга в целом может рассматриваться в качестве *Hypomnemata*: и в теоретической, и в «практической» своих частях она состоит из огромного количества цитат и упоминаний разнородного культурного материала; здесь обширные фрагменты из Бергсона и Делёза/Гват-

20 Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2007. С. 544.

21 «Рас-сотворение: обеспечить переход от тварного к нетварному. Саморазрушение: обеспечить переход от тварного к небытию. Непростительный эрзац рас-сотворения» (Вейль С. Тяжесть и благодать / Пер. с фр. Н.В. Ликвинцевой; сост. Н.В. Ликвинцевой, А.И. Шмаиной-Великановой. М.: Русский путь, 2008. С. 60).

тари неожиданно встречаются с извлечениями из книги Хейдена Уайта о практическом прошлом и с почти целой страницей сценария Жана-Люка Годара к фильму «Веселая наука», а «Прелюдии» Томаса Стернза Элиота соседствуют с «Prelude» Jay-Z. Это — Эмерлинговы «Записи и выписки», что-то наподобие дневникового отчета о прочитанном, увиденном и услышанном, необходимого для настройки и тренировки особого субъективного состояния, в котором только и можно различить невидимые обычным глазом онтолого-исторические аффекты и эффекты, передаваемые *ars-technē*.

Безусловная элегантность авторского теоретического решения не избавляет, однако, от некоторого разочарования: читать составленный другим для себя самого сборник «мудрых мыслей», даже если это мысли Фуко и Делёза, не всегда интересно — полезнее составить собственный. Но, возможно, «Передаваемость» и должна передать нам желание сделать это, заразить нас страстью к особым состояниям и процессам (де)субъективации, показать на личном примере путь к безличным интенсивностям, к тем порогам и переходам, к тем прошлым-будущим, которые сулит открываемая автором эстетическая история. И если мы решимся на такое приключение, работа Эмерлинга может послужить путеводителем по этим малоизвестным территориям и стать не только образцом для составления наших собственных *Нуромнемата*, но и их частью.