

ЧЕЛОВЕК

2021. Том 32, номер 5

Научный журнал

Учредители: Российская академия наук, Институт философии Российской академии наук

Издатель: Российская академия наук

Журнал основан И.Т. Фроловым в 1990 году

Главный редактор Р.Г. Апресян

Приглашенный редактор номера А.А. Парамонов

Редакционная коллегия

С.С. Аванесов (Великий Новгород), К.В. Анохин (Москва), Т.В. Артемьева (Санкт-Петербург),
И.Е. Гарбер (США), Ф.И. Гиренок (Москва), В. Глухман (Словакия),
А.С. Десницкий (Москва), В.В. Знаков (Москва),
А.Б. Каменский (Москва), О.А. Кривцун (Москва), Е. Намли (Швеция),
З.В. Островская (отв. секретарь, Москва), Н.Е. Покровский (Москва),
М.М. Рогожа (Украина), Н.С. Розов (Новосибирск), Ю.В. Синеокая (Москва),
М.В. Фаликман (Москва), А.Н. Фатенков (Нижегород), О.В. Федорова (Москва),
П. Чичовачки (США), М.М. Шахнович (Санкт-Петербург)

Редакционный совет

А.А. Гусейнов (Москва), Д.Э. Гаспарян (Москва), В.С. Диев (Новосибирск),
Г.В. Каковкин (Москва), А.П. Козырев (Москва), А.А. Лиханов (Москва),
О.В. Попова (Москва), А.В. Смирнов (Москва),
А.П. Скрипник (Саров), Т.В. Черниговская (Санкт-Петербург), Г.Б. Юдин (Москва)

Периодичность: 6 раз в год

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77-76826 от 01.10.2019

CHELOVEK

The Human Being 2021. Volume 32, Number 5

Scholarly journal

Founders: Russian Academy of Sciences; Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences
Publisher: Russian Academy of Sciences

Journal founded by Ivan T. Frolov in 1990

Editor-in-chief — Ruben Апресян

Guest Editor Andrey Paramonov

Editorial Board

Anokhin K. (Kurchatov Institute, Moscow), Artemyeva T. (Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg), Avanesov S. (Yaroslav-the-Wise State University, Velikiy Novgorod), Cicovacki P. (College of the Holy Cross, USA), Desnitsky A. (Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow), Falikman M. (Higher School of Economics, Moscow), Fatenkov A. (Nizhny Novgorod State University, Nizhny Novgorod), Fedorova O. (Lomonosov Moscow State University, Moscow), Garber I. (Saratov State University; Harvard University, USA), Girenok F. (Lomonosov Moscow State University, Moscow), Gluchman V. (Institute of Ethics and Bioethics; University of Presov, Slovakia), Kamensky A. (Higher School of Economics; Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities, Moscow), Krivtsun O. (Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow), Namli E. (Uppsala University, Sweden), Ostrovskaya G. (Executive Secretary, *journal Chelovek/The Human Being*, Moscow), Pokrovsky N. (Higher School of Economics; Institute of Sociology, Russian Academy of Sciences, Moscow), Rohozha M. (Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine), Rozov N. (Novosibirsk State University, Novosibirsk), Shakhnovich M. (St. Petersburg State University, Saint Petersburg), Sineokaya Yu. (Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow), Znakov V. (Institute of Psychology, Russian Academy of Sciences, Moscow)

Editorial Council

Guseynov A. (Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow), Gasparyan D. (Higher School of Economics, Moscow), Diev V. (Novosibirsk State University, Novosibirsk), Kakovkin G. (Independent Researcher, Moscow), Kozyrev A. (Lomonosov Moscow State University, Moscow), Likhanov A. (Russian Children's Fund., Moscow), Popova O. (Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow), Smimov A. (Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow), Skripnik A. (National Research Nuclear University MEPhI; Sarov Institute of Physics and Technology, Sarov), Chernigovskaya T. (St. Petersburg State University, Saint Petersburg), Yudin G. (The Moscow School of Social and Economic Sciences; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow)

Frequency: Bi-monthly

Federal Communications, Information, and Media Oversight Service Registration N ФС 77-76826, 01.10.2019

© Russian Academy of Sciences, 2021

© Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 2021

© Chelovek/The Human Being Editorial Board (compilation), 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие приглашенного редактора

А.А. Парамонов 7

ФИЛОСОФИЯ ЧЕЛОВЕКА

Валерий Подорога: философия как жизненная форма

Е.В. Петровская 11

О Валерии Подороге: Размышляя о годах нашей дружбы...

С. Бак-Морс 29

НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Поэтическое и политическое в философской антропологии Валерия Подороги

О.В. Аронсон 50

Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

Б.В. Подорога 67

Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

А.В. Гасилин 84

От аналитической антропологии к генеративной

Н.Н. Сосна 103

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

Неизвестные параболы

Дж. Флэтли 122

О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

И.А. Жеребкина 136

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

«Непрерывное творение»: две перспективы в картезианском горизонте

А.Л. Доброхотов 154

«Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака

Ю.В. Подорога **167**

Визуальная риторика

Ш.М. Шукуров **180**

CONTENTS

Guest Editor's Introductory Remarks

A.A. Paramonov 7

THE PHILOSOPHY OF THE HUMAN BEING

Valery Podoroga: Philosophy as a Life Form

H.V. Petrovsky 11

On Valery Podoroga: Reflecting on the Years of Our Friendship...

S. Buck-Morss 29

SCIENTIFIC RESEARCH

The Poetic and the Political in Valery Podoroga's Analytical Anthropology

O.V. Aronson 50

On Valery Podoroga's Analytical Anthropology of the Landscape

B.V. Podoroga 67

Podoroga's Method. An Ocular Analytics and an Instant of Writing

A.V. Gasilin 84

From Analytical Anthropology to Generative Anthropology

N.N. Sosna 103

IMAGES OF THE HUMAN BEING

Unknown Parabolas

J. Flatley 122

On the Role of the Comical in Valery Podoroga's Project of Anthropology of Power

I.A. Zherebkina 136

SYMBOLS. VALUES. IDEAL

"Continuous Creation": Two Perspectives in the Cartesian Horizon

A.L. Dobrokhoto 154

**“Reconstructing Sensible Experience” as an Imperative of Thought.
Reflections on Boris Pasternak’s Poetic Experience**

Yu.V. Podoroga **167**

Visual Rhetoric

Sh.M. Shukurov **180**



Парамонов Андрей Альбертович — кандидат философских наук, научный сотрудник, руководитель сектора аналитической антропологии. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1. Электронная почта: andrei-paramonov@yandex.ru

Валерий Подорога: антропология взгляда

Специальный номер журнала «Человек» посвящен творческому наследию выдающегося российского философа Валерия Александровича Подороги (1946–2020). Перу Валерия Александровича принадлежит более двадцати монографий, в которых представлен в развитии его новаторский подход к анализу современной философской мысли, политической философии, литературы, кино. Среди них — двухтомная работа «Второй экран. С.М. Эйзенштейн и кинематограф насилия», удостоенная в 2015 году премии В.Кандинского, и многотомное фундаментальное исследование «Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы», включающие отдельную книгу теоретических комментариев автора к применяемому им методу анализа — «Антропограммы. Опыт самокритики» (2017).

В каждой новой книге В.А. Подорога демонстрирует новые возможности своего экспериментального подхода к философствованию. Двигаясь через конкретный литературный или философский текст, он стремится выйти на некоторый изначальный опыт письма, который он определяет как внутрипроизводенческий мимесис, противопоставляя его традиции, идущей от Аристотеля.

Постепенно развиваемый подход к исследованию различных дискурсов и художественных практик Валерий Александрович обозначит в конце 1990-х годов словами «аналитическая антропология». Одно из наиболее проработанных и последовательных разъяснений этой исследовательской программы дано в «Антропограммах». Выделяя поворотные пункты формирования своей теории, он обращает внимание на фигуру «исключенного наблюдателя» — своего рода антрополога текста, пришельца

из «другого (собственного) времени», функция которого состоит во владении искусством наблюдения-прочтения-описания, свободного от какого-либо поиска миметической достоверности, что позволяет увидеть внутреннее динамическое содержание текста, отсылающее непосредственно к допонятийному опыту первичных качеств (колеблющихся в диапазоне избытка–недостатка), к «общечеловеческому архиву подобий». Уникальную, подвижную структуру, которая контролирует и удерживает эту характерную только для нее ритмику первичных качеств, В.А. Подорога назовет «произведенческой формой». Временную динамику текста в пространстве первичных качеств, сотканную из противоречий, конфликтов, срывов, «катастроф», он исследует, опираясь на «формы мысли»: метафоры, символы, концепты, тавтологии, которые берет в качестве «инструментов», а не риторических приемов, что открывает возможность «анализировать литературный опыт с чисто метафизических позиций».

Это ритмическое целое — «Произведение», неповторимое в своем внутреннем многомерном топологическом рисунке (проекция которого в пространстве представимости может быть передана «антропограммой»), являющееся, собственно, выражением творческой энергии автора в ее имманентности миру, при жизни автора всегда остается незавершенным. Задачу аналитического антрополога Подорога видит в том, чтобы воссоздать «Произведение» в его целостности и тем самым завершить. Так в его работах появляются «Произведение-Гоголь», «Произведение-Достоевский», «Произведение-Эйзенштейн» и др.

На предложение журнала выпустить тематический номер, посвященный В.А. Подороге, откликнулись его близкие, друзья, ученики и коллеги. И можно сказать, что каждая из представленных здесь статей несет опыт личного, живого общения с Валерием Александровичем.

Тематический номер открывается статьей Елены Петровской, в которой автор делает попытку зафиксировать проблемное поле, энергийные импульсы которого направляли исследовательский подход В.А. Подороги. Автор выделяет две характерных «линии» в его мышлении, связывая их с именами Мераба Мамардашвили и Сергея Эйзенштейна. Разнонаправленность этих линий — с одной стороны, «героика отдельной личности, противостоящей среде», «индивидуализм»; с другой — «беспокойное вторжение технологичной современности» с ее «вызывающим отсутствием формы» — создает, по мнению автора, то «продуктивное напряжение» философской мысли В.А. Подороги, которое связано с ее «произведенческим» усилением.

Статья Сюзан Бак-Морс построена на сопоставлении исследовательских подходов Подороги и автора на фоне воспоминаний о годах дружбы, начиная со случайного знакомства в Москве в далеком 1987 году. Неявной, но сквозной и связующей темой звучит вопрос о социальной значимости индивидуального философского опыта. Мастер работы с визуальными образами, Бак-Морс обращается к этому приему и здесь. Знакомые с ее творчеством легко узнают характерный авторский стиль, а также заметят визуальные образы, известные по давней работе автора — «Эстетика и анестетика» (1992). Их появление в статье о Подороге не случайно. Все, что касалось «Эстетики...» — «от ее политики до образов», как замечает Бак-Морс в своей книге «Мир грез и катастрофа» (2000), было откликом на дискуссии тех лет с Подорогой и его коллегами.

Олег Аронсон сопоставляет технику работы В.А. Подороги с литературными текстами с его подходами к анализу технологий власти и показывает, что в предлагаемой Подорогой оптике власть предстает уже не в качестве политической формы, но как «форма жизни. Она же — форма мысли. Она же — письмо».

Борис Подорога обращает нас к начальным этапам формирования аналитической антропологии — к «метафизике ландшафта». Автор последовательно раскрывает «топологическо-коммуникативную функцию» понятия ландшафта в философии В.А. Подороги.

Андрей Гасилин ставит вопрос о возможностях формализации исследовательского подхода Подороги. В качестве первого шага он предлагает попытаться выделить в его текстах характерные слова, термины, «словечки», все то, что может быть названо «авторским архивом». «Мгновение» оказывается одним из таких слов. Рассматривая понятие мгновения в качестве возможного характерного исследовательского приема в антропологии литературы Подороги, автор показывает операциональную нагруженность этого понятия, посредством которого связываются темпоральная и оптическая линии анализа.

Нина Сосна, разбирая роль технического в антропологии В.А. Подороги, обращает внимание на «внешнюю» по отношению к технике позицию аналитической антропологии в ее стремлении удержать «резерв человеческого» в посткатастрофических условиях. Автор рассматривает возможность другого подхода к техническому, в котором техника предстает как определенная форма «иного», способная противостоять катастрофической фрагментации и интервализации мира, посредством генерации новых форм процессов и связей, в том числе межчеловеческих.

Джонатан Флэтли выбрал в качестве названия статьи метафору «неведомая парабола», которой в свое время Подорога, разбирая

«Чевенгур» Платонова, помечал порождаемую этим текстом ситуацию особой вовлеченности читающего. Размышляя о своем опыте чтения, Флэтли выстраивает текст как своего рода «параболу», обращающую нас к тому, что он называет «миметической открытостью Валерия Подороги».

Обращаясь к пространству комического и смехового в творчестве В.А. Подороги, Ирина Жеребкина обнаруживает две стратегии в отношении комического и смеха, выбор между которыми коррелирует с тем, понимается ли пол в качестве символа возвышенного или как социальный конструкт, гендер. Эта корреляция становится у автора инструментом анализа философии телесности «позднего Подороги».

Отправной точкой статьи Александра Доброхотова послужил тезис В.А. Подороги об отсутствии «нового» в философствовании М.К. Мамардашвили, прозвучавший в книге «Топология страсти...» (2020). «Новое», согласно этому тезису, замещается у Мамардашвили творческой энергией «Голоса». Не отрицая значимости попытки расшифровать феномен Мамардашвили, автор приводит аргументы, показывающие, что предпринятый в связи с этим в книге шаг, которым передается «ряд функций от Логоса к Голосу», приводит к «некоторому перевесу “корпоральности”» в понимании метода Мамардашвили.

Возможность применения разработанных в проекте «Мимесис» идей и аналитических процедур за рамками проектного корпуса текстов обсуждается Юлией Подорогой. На материале ранних произведений Бориса Пастернака она намечает подходы к пониманию того, в чем состоит «чувственный опыт» поэта, определяющий его поэтику, исследует возможности рассмотрения у него метафоры как «формы мысли».

На материале двух традиций рукописной книги: иранской и византийской Шариф Шукуров анализирует проблему взаимоотношения визуального и текстуального, иллюстрации и текста, которая не раз была предметом его обсуждений с В.А. Подорогой.

В завершение мне хотелось бы вернуться к статье Сюзан Бак-Морс, к главе «Дружба/солидарность», к ее вопросу, обращенному к Валерию Александровичу в последней беседе с ним: «Кем мы были друг для друга?» «Мы были друзьями», — прозвучал ответ. «Без сомнения, дружба — это в жизни все, — замечает автор. — Но этого еще недостаточно».

Нам остается солидарность. И это то, что объединяет авторов этого номера. Солидарность с живой, многоплановой, критической и провокативной философской мыслью Валерия Александровича Подороги.

©2021 Е.В. ПЕТРОВСКАЯ

ВАЛЕРИЙ ПОДОРОГА: ФИЛОСОФИЯ КАК ЖИЗНЕННАЯ ФОРМА



Петровская Елена Владимировна — кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник, руководитель сектора эстетики. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1. ORCID: 0000-0001-7189-4337. Электронная почта: epetrovs@iph.ras.ru

Аннотация. Статья посвящена памяти выдающегося российского философа Валерия Александровича Подороги (1946–2020). Хотя богатое наследие философа еще ждет своего внимательного и углубленного прочтения, тем не менее уже сейчас можно попытаться нащупать те узловые точки, которые позволяют вести с В.А. Подорогой продолжающийся диалог. К их числу можно отнести способ философской работы, получивший название «аналитической антропологии». Одним из существенных элементов этого подхода следует считать своеобразную реабилитацию чувственного измерения в философии, что у Подороги выражается в его первостепенном внимании к внутренней логике произведения, определяемой игрой психомиметических сил. Речь идет о встрече с произведением на телесном уровне, когда читатель оказывается захваченным его энергией, восстановить неповторимый рисунок которой и призван аналитический антрополог. Сама его позиция, однако, отмечена известным напряжением: хотя это исключенный наблюдатель (вариант феноменологической редукции), он так или иначе завершает то, что находится в процессе становления (произведение как «живую» форму). На этом основании выделяются и две линии философствования у самого Подороги — линия Эйзенштейна и линия Мамардашвили. Являясь интеллектуальными наставниками философа, они же становятся

двумя полюсами, между которыми развивается мысль Подороги. Если С.М. Эйзенштейн выражает экспериментальное начало в чистом виде, то М.К. Мамардашвили — ценность индивидуального усилия и рефлексии как философской процедуры. Мы видим у Подороги, с одной стороны, интерес к игре сил, энергий, импульсов, за которыми стоит само движение материи, а с другой — поиск формы и таких предельных оснований, которые отсылают к метафизике. Этим полюсам соответствует и пара «(допонятийный) образ — понятие». И хотя сам Подорога стремится разграничить внутреннее и внешнее — на этой границе и располагается произведение, — современный мир подводит нас к необходимости рассматривать произведение как одну из природных форм наряду со многими другими.

Ключевые слова: В.А. Подорога, аналитическая антропология, чувственный опыт, мимесис, произведение, исключенный наблюдатель, образ, понятие, М.К. Мамардашвили, С.М. Эйзенштейн.

Ссылка для цитирования: Петровская Е.В. Валерий Подорога: философия как жизненная форма // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 11–28. DOI: 10.31857/S023620070017436-6

Оправдание эмпирического

Говорить о Валерии Александровиче Подороге как о человеке, который завершил свой творческий путь, по-прежнему трудно и в каком-то смысле даже невозможно. Жизнь его как философа и автора, безусловно, продолжается. Он оставил богатый корпус трудов, часть которых вышла уже посмертно, не говоря о приведенном им самим в порядок архиве, чья публикация остается отложенной во времени, но тем самым продлевает след его присутствия. Очевидно, что его идеи и написанные им сочинения требуют реакции, причем не обращенной к прошлому, а живой и по-настоящему разносторонней, продиктованной приоритетами и проблемами, как они нам видятся сегодня. Моя скромная задача — попытаться нащупать некоторые предварительные подходы к осознанию того большого наследия, которое оставил Валерий Александрович и которое продолжает активно с нами взаимодействовать, влияя на то, какие ориентиры в своей работе выбираем мы сами. Так или иначе от его незаурядных трудов и настолько же масштабной личности исходит призыв к открытому и заинтересованному диалогу.

Начать, наверное, можно с того, что на рубеже веков — не в самом начале своего творчества, а именно на рубеже веков — Валерий Александрович назвал «аналитической антропологией»

[см., напр.: 10]. Тогда это был не столько формализованный метод (задача формализации в собственном смысле встанет намного позже, уже после выхода в свет фундаментального исследования русской литературы XIX–XX веков под общим названием «Мимесис»), сколько продолжающийся исследовательский проект, охватывающий самые разные предметные области, но в основном литературу и искусство. Несомненно, философские тексты также были частью этого проекта, и из тех, к кому Валерий Александрович возвращался постоянно, я назвала бы имена Адорно, Кьеркегора, Хайдеггера и Ницше. Путь к литературе пролегал через философию, через ее «ландшафтные миры», иначе говоря — пространственные образы-понятия, реконструкция которых в трудах упомянутых мыслителей (и не только их) предвосхищала и определяла принципы метода, который будет сформулирован позднее [7; 8].

Осмелюсь утверждать, что аналитическая антропология, это оригинальное направление мысли и одновременно способ философской работы, имеет по крайней мере два истока, если сосредоточить внимание на втором слове в этом необычном словосочетании. Составляющей аналитической антропологии, с одной стороны, является, безусловно, философская антропология. Обращение Валерия Александровича к идеям Макса Шелера хорошо известно — в особенности тем, кто посещал его блестящие лекционные курсы, читавшиеся на разных площадках¹. Но Валерия Александровича всегда интересовали антропологи в более специальном смысле слова, и одним из его любимых авторов-этнографов, наряду с Леви-Стросом, был англичанин Виктор Тёрнер, известный своим исследованием лиминальности как одного из этапов так называемых обрядов перехода. Случилось так, что в моей библиотеке есть книга Тёрнера «Символ и ритуал», подаренная в свое время Подорогой. К этой книге я продолжаю возвращаться и по сей день, в связи с проблемой сообщества в ее современном понимании, что самого Валерия Александровича, возможно, интересовало в меньшей степени, но Тёрнер излагает здесь и свой нетрадиционный взгляд на *communitas* [14].

Итак, с одной стороны, источником вдохновения для Валерия Александровича служит антропологический материал, который можно понимать двояко: как философскую антропологию с ее первостепенной задачей определения человека и его свободы, а

Е.В. Петровская
Валерий Подорога: философия
как жизненная
форма

¹ Один из наиболее ярких примеров таких выступлений — взаимодействие философа с группой художников в рамках Центра современного искусства под кураторством В. Мизиано в 1993–1994 годах [см.: 2].

также как культурную антропологию, анализирующую разновидности человеческих сообществ и их символических форм. Однако, с другой стороны, не менее заметно в творчестве Подороги и влияние русских формалистов. Я имею в виду не ссылки на их работы, прямые или же завуалированные, а то, как Валерий Александрович развивал идеи русской формальной школы в свете собственной многоступенчатой концепции мимесиса с акцентом на движении или игре миметических сил. Не вдаваясь в подробности, отмечу лишь явную отсылку к трехступенчатой схеме Рикёра, а также открытую полемику с его пониманием мимесиса: если предпонимательной структурой у Рикёра является действие (подражать можно только действию, и тут нельзя не вспомнить Аристотеля), то у Подороги это гетерогенная телесная активность, «сложное и тончайшее переплетение множества миметических реакций, которые, естественно, не имеют предваряющей концептуальной формы...» [5, с. 17]². Разрабатываемый им подход подразумевает среди прочего и вполне недвусмысленную установку, даже в некотором роде предписание: речь идет о занятии особой позиции исключенного наблюдателя, что только и позволяет осуществлять работу по воссозданию внутренней логики исследуемых произведений.

Если говорить более конкретно, то наблюдатель (он же — аналитический антрополог) дистанцируется от литературного произведения и в то же самое время (или, точнее, благодаря этой процедуре, вполне сопоставимой с феноменологическим эпохё) получает доступ к тем его пластам, которые подчиняются инстинктам и импульсам писателя, а не существующим конвенциям — литературным, культурным и иным. Задача аналитического антрополога сводится, стало быть, к тому, чтобы разложить объект на элементы, а затем собрать его снова — уже в актуальном (обновленном) времени чтения: «Исследуемый объект постепенно, но радикально лишается миметических качеств, предстает таким, каков он *есть* до всякой речи о мире... <...> Мы ищем сферу, где авторская миметическая интуиция (инстинкт) проявляет себя спонтанно в выборе материала и порогов чувственности, где нет никакого “я” или нормы, нет цели и нет рефлексии» [там же, с. 25–26]. Как неоднократно подчеркивал Подорога, произведение — это процесс и даже «живая», то есть подвижная, форма, то, что не исчерпывается именем его создателя и не ограничивается суммой написанных автором книг [9, с. 13]. Конкретное произведение

² О ступенях мимесиса у Подороги см. подробнее мою статью, где искусство трактуется как инструмент философии: [17].

действует на бессознательном уровне, оно воздействует на тело читателя, вызывая непроизвольную реакцию (я бы сказала — аффект). Иными словами, мы попадаем в область коммуникации намного более неопределенной и сложной, чем обмен макросообщениями, — это коммуникация с силами, действующими внутри произведений, и происходит она на уровне телесного образа, всегда обращенного к миру. Понимаем не мы, понимает наше тело — вот отправная точка для всего дальнейшего движения.

Воспользовавшись словом самих формалистов, можно утверждать, что Валерия Александровича всегда притягивала «сделанность» произведений. Мы помним знаменитую работу Б.М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя». Но вопрос может быть поставлен шире: как сделано всякое литературное произведение, как, впрочем, и всякое произведение вообще?³ На этот вопрос каждый по-своему отвечали Эйхенбаум, Тынянов и Шкловский, исследователи, которые на протяжении многих лет чрезвычайно интересовали Подорогу. Интересовали, если угодно, своим структурным подходом. «Сделанность» у русских формалистов не имеет ничего общего ни с анализом авторских намерений, ни тем более с ожиданиями читателя: речь идет о выявлении досемантической логики текста, предъявляющей себя на уровне того, что можно назвать свободной игрой означающих. Достаточно вспомнить предпринятый Эйхенбаумом анализ «сказа» в повести «Шинель» — так он называет выразительную речь, производящую совокупность самых разных, в том числе психологических, эффектов, — или выделение Тыняновым маски как основного приема изображения людей в прозе Гоголя в целом [см.: 15; 13], что резко контрастировало с традиционным взглядом на литературный персонаж и его развитие в повествовании. Таково еще одно интеллектуальное течение, которым подпитывался Валерий Александрович и идеи которого он перерабатывал в своем самостоятельном ключе.

Здесь уместно сделать следующее пояснение. Как продолжатель феноменологической традиции, Валерий Александрович уделял заметное внимание эпохэ, или процедуре феноменологической редукции. В данном случае я хочу обратить внимание на то, что остранение, одно из центральных понятий русской формальной школы, можно трактовать как разновидность такого рода процедуры. Напомню, что это способ выведения читателя из автоматизма восприятия. Вообще прием постановки в скобки, или приостановки (в том числе любых автоматизмов), — один из важных

Е.В. Петровская
Валерий Подорога: философия
как жизненная
форма

³ Вопрос «как сделано философское произведение?» поставлен прямо в книге «Выражение и смысл» [7, с. 20].

инструментов в аналитическом арсенале Подороги. По-видимому, то, что он называет «коммуникативными стратегиями», исследуя их действие в литературных и философских произведениях, то, что определяется им как «психомиметический континуум», — все это инструментальные понятия, тесно связанные с эпохё. Остранение — это и главная черта той «малой» — экспериментальной — литературы, которая постоянно будоражит Подорогу своим ускользанием от любых конвенций и культурно-нормализующих практик. Начинаясь с Гоголя и Достоевского, она наиболее выпукло заявляет о себе у Белого и Платонова и продолжается в авангардных опытах обэриутов. Такая литература точно подпадает под определение мимесиса-II, который, на мой взгляд, и является квинтэссенцией мимесиса согласно Подороге. Ведь именно эта так называемая «внутрипроизведенческая» фаза и отвечает не просто за автономность и самодостаточность произведения, его свободу от внешней реальности, но и за его *аутокоммуникативность* [5, с. 15], под чем понимается действие неподвластных читателю и при этом его формирующих сил.

Любопытно, что по крайней мере однажды Валерий Александрович определяет позицию наблюдателя как процедуру, или акт, прямого усмотрения: «Антропология взгляда — не искусственный прием, а единственное условие *прямого* усмотрения (до всякой интерпретации) конструктивных сил литературного произведения» [9, с. 16]. Прямое усмотрение — что это такое? Что это за тип интерпретации или же критической работы? Следуя приведенному определению, это то, что предшествует интерпретации и что в то же время связано с «энергетическим» (или «энергийным») уровнем существования произведения, замкнутого в собственных пределах. Если говорить более привычным образом, речь идет о том, что имеет отношение к чувственному опыту — чувственному опыту читателя. В другом месте Валерий Александрович использует слово «эмпирическое». Классическая философия в целом и философия представления в частности де-завуируют и вытесняют этот опыт, поскольку эмпирическое считается лишь начальной (недостовой) ступенью познания: оно должно быть отброшено и/или преодолено, чтобы перейти на уровень более отвлеченных обобщений. Но Валерия Александровича как раз интересует тот самый уровень, на котором происходит наше взаимодействие с миром, причем такое, которое опережает нас и превосходит своим неотменимым избытком. Произведение — одна из таких опережающих, но и преобразующих встреч. Именно здесь рождается новый чувственный опыт, несоразмерный нашим представлениям и готовым чувственным шаблонам. Когда мы впервые познакомились, Валерий Александрович занимался

исследованием концепции микрофизики власти Мишеля Фуко, но точно так же его занимали телесные аспекты восприятия произведений — как философских, так и литературных. Не случайно одна из первых его книг называлась «Феноменология тела» [12].

Мне хотелось бы отметить здесь один момент, отчасти даже полемического свойства, но такого рода мягкая полемика помогает нащупывать определенные подходы к интерпретации сложной антропологии самого Подороги. Я не различала бы предметные области, когда мы говорим о корпусе его трудов. На мой взгляд, у него очень трудно выделить, скажем, философию политики в отдельную область исследований (хотя формально, то есть тематически, это сделать можно), и столь же трудно отнести другие сочинения к разряду эстетических. Между прочим, сам Валерий Александрович утверждал (а мы с ним не раз говорили об этом), что от эстетики как дисциплины ничего не осталось за исключением предиката «чувственный». В сегодняшнем мире, при нынешнем состоянии развития гуманитарных и прочих наук мы не можем больше придерживаться старых предметных границ, утверждая, что различные области знания по-прежнему отделены друг от друга. Само знание постоянно меняется, испытывая нечто вроде неутихающей сейсмической активности. И философия Подороги — это яркий пример и подтверждение того, что дисциплины, подобно геологическим пластам, раскалываются и проникают друг в друга. Его философия втягивает в свою орбиту самые разные области знания. Обособленные лишь на поверхности, на деле они взаимодействуют между собой, подчиняясь подземным толчкам, благодаря которым культурные слои смещаются, давят друг на друга и даже иногда взрываются, приводя к образованию новой породы. Если мы примем такой взгляд, то нам не придется отвечать на вопрос, почему Валерий Александрович занимался столько лет литературой, сместив свой фокус, как кому-то может показаться, от дисциплинарной философии⁴.

Е.В. Петровская
Валерий Подорога: философия
как жизненная
форма

Две линии философствования: линия Эйзенштейна и линия Мамардашвили

Говоря о линиях развития Подороги, я бы выделила две, имея в виду генеалогию если не самих идей, то интеллектуального

⁴ Хотя, конечно, нельзя не забывать о следующем важном разъяснении: «...литературой я называю организованную человеческую речь [курсив мой. — Е.П.], которая сообщает о себе, используя разного рода языковые коды (языки), что создает необходимые предпосылки для существования универсального языка подобий (мимесиса)» [5, с. 13].

становления Валерия Александровича. Это *линия Эйзенштейна* и *линия Мамардашвили*. Так мне это представляется сегодня, по прошествии не одного десятилетия, включая собственные этапы знакомства с творчеством этого неповторимого философа. Скажу больше: линии эти указывают на то продуктивное напряжение, которым будет отмечена философия самого Подороги. С одной стороны, индивидуализм мыслителя-одиночки, род философского персонализма, героика отдельной личности, противостоящей среде (линия Мамардашвили); с другой стороны, беспокойное вторжение технологичной современности, которая столь же привлекательна, сколь и опасна своей неопределенностью и вызывающим отсутствием формы (линия Эйзенштейна как проводника и выразителя массы, хотя для самого Подороги в нем было важно другое, а именно «произведение», еще точнее — «Произведение-Эйзенштейн» [6, с. 47 и след.]). С одной стороны, работа философского понятия и выстраивание собственного понятийного аппарата (что, как мы знаем, происходит достаточно поздно); с другой стороны, образ, или гештальт, понятый как отпечаток чувственного опыта, допонятийного в самой своей основе. Напряжение, собственно, заключается в том, что, заняв позицию наблюдателя, даже исключенного — а именно этого требует философская рефлексия, не говоря о самой метафизике, — очень трудно, если вообще возможно, удерживать дистанцию, которую постоянно, насильственно и без всякого предупреждения отменяет внешний мир.

Следует иметь в виду, что для самого Валерия Александровича Эйзенштейн и Мамардашвили — два наставника в буквальном смысле слова. Достаточно обратиться к книге «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия», где, вспоминая о своем знакомстве с Эйзенштейном, Подорога признается не без оттенка лиризма, что С.М.Э. — это человек, не только своими книгами учивший «знать и понимать», но и «первый настоящий путеводитель к знанию», как и по культуре в целом, и что с ним он никогда не расставался [там же, с. 8]. Эйзенштейн, этот кинематографический гений XX века, оставивший после себя еще и огромный письменный архив, и в самом деле не переставал волновать Подорогу своей невероятной продуктивностью и почти болезненным пристрастием к самоанализу. Но главным образом, конечно, тем, что, ускользая от любых определений, на протяжении всей своей жизни он оставался бесстрашным экспериментатором, благодаря чему, кстати, Эйзенштейн актуален и поныне. Другой наставник — это свободный и увлеченный учитель сократического толка, повлиявший на профессиональный выбор, но равным образом определивший и будущий стиль философствования.

Трудно переоценить роль М.К. Мамардашвили в судьбе Подороги. Очевидно, одним из важных уроков, преподанных Мерабом Константиновичем, собиравшим аудитории, состоящие не из одних только посвященных, было личностное отношение к философии, а также его серьезные систематические усилия по переводу философской классики «на язык “индивидуального” и культурного опыта мысли XX столетия» [11, с. 19]. Эти усилия, в свою очередь, требовали создания обновленной и тщательно продуманной понятийной системы.

Линия Эйзенштейна, многолетняя работа над наследием которого вылилась в фундаментальное двухтомное исследование в жанре психобиографии⁵, в моем понимании напрямую связана с тем, что можно условно назвать геофилософией Валерия Александровича (сам он это называет «философией ландшафта»). Но это же и разновидность экологического мышления. В самом деле, метод Подороги нацелен на выявление и экспликацию особых шифров внутри произведений, о чем они нам недвусмысленно и сообщают. Это может быть «вдруг-время» у Достоевского, искажающее физический облик героев и приводящее к появлению двойников, или «взрыв» у Белого, проявляющий себя одновременно тематически и как внутренняя скорость самого его письма, или даже «куча» у Гоголя, обозначающая не что иное, как энергии собирания и распада, — все это указывает на динамическую составляющую изучаемой литературы, на ее особенные внутренние ритмы. Но то же верно и для философских сочинений. Танец марионетки у Кьеркегора, силы Земли у Хайдеггера (метафора «вздыхания»), разреженный горный воздух Энгадина в случае Ницше... Такие образы могут показаться близкими к метафорам, однако при анализе им отведена четко обозначенная роль: во всех этих образах угадывается игра сил, энергий, импульсов, то есть всего того, что составляет движение материи, входящей в соприкосновение с наделенным восприимчивостью человеком, и что в свою очередь определяет саму философскую мысль. Иначе говоря, речь идет о действии таких сил внутри произведения, которые не столько обращены к читательскому опыту, сколько этот опыт формируют, если мы будем помнить о том, что с произведением читатель встречается не как сознание, а как тело. А это и

Е.В. Петровская
Валерий Подорога: философия
как жизненная
форма

⁵ См. подробнее мою статью: [4]. Описание межуниверситетского семинара «Современные проблемы власти и культуры» (г. Дубровник, 1990 год), где впервые проект был представлен публично, можно прочитать в замечательной книге С. Бак-Морс, содиректора этого курса (наряду с самим Подорогой) и нашего давнего доброго друга [16, р. 230 et seq.].

есть область нового — нового чувственного опыта, который возникает до того, как начинается работа сознания по его присвоению, объяснению, систематизации и проч.

Вторая линия, не менее существенная в творчестве Подороги, — это линия Мамардашвили. Но и здесь не обойтись без оговорок, поскольку Мераб Константинович — мыслитель многоплановый и сложный. Например, его концепция сознания, для меня по крайней мере, является пограничной в том смысле, что она объединяет в себе метафизику и бессубъектность. Сейчас я не имею возможности в это вдаваться, хотя сам по себе вопрос этот очень интересен и очевиден, что философию Мамардашвили можно истолковывать по-разному. Тем не менее, когда я выделяю линию Мамардашвили, я имею в виду этику индивидуального усилия, как выражался сам Мераб Константинович, иначе говоря, не только героизм усилия мысли, но и героизм политический, ведь свободное публичное философствование в советскую эпоху можно было без особого труда приравнять к политическому действию. Не случайно в последние годы жизни Мераб Константинович окажется вовлеченным в реальную политику уже у себя на родине, в Грузии, и опять займет позицию героя-одиночки. Здесь же правомерно упомянуть и специфическое присутствие марксизма в работах Подороги, опосредованное, вне всякого сомнения, блестящим прочтением, предложенным Мамардашвили еще на рубеже семидесятых. Как бы то ни было, эта линия, если мы ее противопоставляем линии Эйзенштейна, указывает в сторону метафизики в том отношении, что это не только утверждение философии в качестве «формы мышления» [11, с. 14], то есть структурная организация мысли, если угодно, и не только тавтологичность самого мышления, но и собственно работа философского понятия.

И тут нельзя не обратить внимания на следующий примечательный факт: в связи с предложенным мною различием двух линий развития напрашиваются и две самостоятельные сферы или даже два крайних полюса у самого Подороги. С одной стороны, то, что можно назвать и что Валерий Александрович сам называет *образом*. А с другой стороны, в творчестве Подороги выделяется *понятие* в качестве того, что непосредственно примыкает к его проекту аналитической антропологии. Как я уже отмечала, это попытки формализовать собственный способ работы с конкретным материалом, предпринятые начиная с конца 1990-х годов. Промежуточный этап осмысления архива Эйзенштейна выливается в проблематизацию автобиографии, причем преимущественно в методологическом ключе [1], венцом же углубленного анализа текстов классической русской литературы XIX–XX веков становится настоящее нововведение, а именно понятие антропограммы.

Что такое антропограмма для Валерия Александровича? Единица чтения? Вряд ли. Скорее, способ анализа литературного произведения, схватывания или, как говорит сам Подорога, «связывания» энергии произведения, на что способен один лишь аналитический антрополог [5, с. 48]. Энергия, добавлю, — это в некотором роде предельное понятие, объясняющее как внутреннее устройство самого произведения, так и характер его воздействия на нас; антропограмма и выявляет условия распределения энергии внутри произведения, и задача исследователя — воссоздать его уникальный ритмический строй. Мы помним, что речь здесь идет об очень необычном наблюдателе, который определяется как исключенный. Хотя эта позиция представлена со всей возможной радикальностью (конечная цель — приостановка самого трансцендентального сознания), все же сами разборы, бесспорно захватывающие, невольно ставят следующий вопрос: что это за тип наблюдения и в каком отношении находится «наблюдатель» к своему материалу? Насколько оправданно представление о наблюдателе вообще? Иногда можно подумать, что перед нами, в сущности, трансцендентальный наблюдатель и даже такой аналитик, который единолично распоряжается исследуемым материалом, хотя, казалось бы, он пребывает с ним в предельно тесных отношениях, двигаясь вслед за его внутренней логикой, не более того. Проблема, на мой взгляд, состоит в идее замыкания энергии в произведение, даже если это последнее определяется динамически как «дело всей жизни» [6, с. 47] и наделяется именем собственным (Произведение-Эйзенштейн, Произведение-Кафка и др.).

Итак, с одной стороны, я бы выделила стойкий интерес Валерия Александровича к образу. У истоков этого интереса стоят, безусловно, Бергсон и Башляр. Слово «образ» придумано не мною — оно употребляется самим Подорогой, и можно, наверное, утверждать (хотя это и будет некоторым упрощением), что вся первая половина его творчества — при условии, что мы разделим его творчество на два больших этапа, — посвящена исследованию этой специфической материи. Что такое «образ» согласно Подороге? Он сам дает ему разные определения. Повторю коротко то, что нам уже известно. Иногда это многозначный термин «гештальт», но речь может идти и о «живой» форме применительно к произведениям литературы. Мы находим и такие уточнения образа, как «допроизведенческий», «телесный», «предсознательный». Образ может принять вид серий, состоящих из частичных объектов (воспоминания Эйзенштейна о своем отце), может обернуться эйдетикой как особой формой памяти и/или пластичностью уже во всем корпусе произведений режиссера и так далее. Но образ — это и

Е.В. Петровская
Валерий Подорога: философия
как жизненная
форма

мимесис *par excellence*, если иметь в виду, что последний определяется как «непонятный» и даже откровенно «негативный» [5, с. 17, 33]. Словом, это и есть те самые энергии, чья неостывшая жизнь и образует психомиметический континуум, или телесное измерение всех без исключения произведений. Я бы сказала, что это след неозначенной материи в пространстве культуры, причем образ, как я его понимаю, и будет активно формировать и трансформировать ни больше ни меньше как самого наблюдателя.

С другой стороны, не менее наглядным выступает ряд, составленный из терминов совсем иного рода. Первым из них на ум приходит «монада» как метафора произведения по Подороге. Для Валерия Александровича монада — это не то, что взаимодействует во Вселенной с другими монадами (такая интерпретация возможна⁶), а то, что не имеет «окон» и чье богатство внутренних связей намного превосходит внешние, иными словами, закрытая форма. Далее в этом же ряду мы можем расположить «образцы». «Образец» — слово, которое использует сам Валерий Александрович, и этот термин ему явно импонирует, несмотря на то что он отвергает «литературу образца» (читай «великую русскую литературу») во имя «другой» литературы («малой»), призвание которой — всеми силами подтачивать и разрушать имперский литературный и национальный миф. Скорее всего, термин «образец» Подорога заимствует у Лукача, имея в виду произведения выдающихся писателей, задающих ориентиры для дальнейшего развития литературы. Очевидно, что набор образцов в истории культуры ограничен. Это некоторые эйдосы литературы, и в качестве таковых они находятся по другую сторону от психомиметического континуума, поскольку представляют собой отлитые, выделенные формы. Формы эти очевидным образом противоречат идее столкновения сил и становления чувственного опыта. Мы также можем отдельно упомянуть и сам имперский миф, в полемике с которым Подорога и выстраивает свою концепцию двух литератур внутри одной большой литературы. Но миф указывает и на первую ступень мимесиса — мимесис-I, — когда произведение вступает в непосредственный контакт с реальностью и, ее зеркально отражая, как раз и способствует формированию мифологем, питаемых прозрачностью и пространственностью языка писателей дворянского сословия.

Однако мимесис-II — уже не что иное, как освобождение от мифа: это чистое бытование самого произведения, понятого

⁶ Вот как монаду у Лейбница толкует Жан-Люк Нанси: «...каждая монада внутри себя — проекция полноты Вселенной, образованной такими же монадами» [3].



Е.В. Петровская
Валерий Подорога: философия
как жизненная
форма

В.А. Подорога и Е.В. Петровская. Москва, зима 1999–2000. Фото Ж. Даниэля

динамически. Таким образом, наши различия продолжают-ся. Если напоследок вернуться к Эйзенштейну, то и здесь дает о себе знать аналогичная двойственность, или напряжение. С одной стороны, это уже упоминавшаяся мною пластичность. У Эйзенштейна этот образ сконцентрирован в его обращении к «Mutterleib», идее возвращения в материнскую утробу: из такой «протоплазмы» возникает мир во всем его многообразии, и в то же время это регрессия «к протоорганическим основаниям патетического Произведения, воспринимаемого как явление Природы» [6, с. 306]. Впрочем, пульсирующей ткани подобного идеального кинематографа противостоят вполне зримые изображения, включая и те наглядные образы, в какие постоянно переводится, полусознанно или вовсе бессознательно, травматический детский опыт Эйзенштейна-режиссера. И, может быть, этой же органической динамике в какой-то мере противостоит само «Произведение-Эйзенштейн», под чем Валерий Александрович, правда, понимал не совокупность отдельных работ, а так называемый «прижизненный» архив, то есть переживаемое автором «психологическое» время, реактуализированное в нашем сегодняшнем опыте читателей и зрителей [там же, с. 14 и след.]. Я хочу лишь

сказать, что при всех оговорках, уточнениях и разъяснениях понятие произведения указывает в сторону некоей завершенности — если не для самого Эйзенштейна, то для наблюдателя, каковым в данном случае выступает Подорога. Так или иначе произведение имплицитно понимается как целое и держится на оппозиции между внутренним и внешним. Однако силы, действующие «внутри» него, не могут быть изолированы от бесчисленных вторжений и воздействий, не перестающих поступать извне и не просто смещающих, но и деформирующих — лишающих самотождественной формы — каждое конкретное произведение.

Таким образом, в методе, названном «аналитической антропологией», присутствует известное напряжение, и мне кажется, что Валерий Александрович отдавал себе в этом отчет. Работая с динамическими структурами, каковыми и выступают его подвижные «ландшафтные миры», и являясь в этом смысле по-настоящему современным мыслителем, он тем не менее не пренебрегал допущениями и аппаратом классической метафизической традиции. В новаторском исследовании об Эйзенштейне используется термин «метафизика»; в книгах, посвященных переосмыслению классической литературы, встречается понятие «бытие», да еще утяжеленное заглавной буквой; метафизическое («ментальное») измерение приписывается ландшафту в книге «Выражение и смысл» и в более ранней «Метафизика ландшафта» и т.д. Надо полагать, что мы сталкиваемся тут со значимыми для мышления Подороги предельными основаниями. Но что это такое? Какая роль отведена этим предельным основаниям, если иметь в виду игру психомиметических сил, из которой возникают не только ландшафтные образы, но и странные животные в произведениях разных авторов, подмечаемые и исследуемые Подорогой? Вспомним жука, певичку мышинового царства, собак и шакалов у Кафки, марионеток у Кьеркегора и Клейста или все те же геобразы, которыми полнится философия Подороги и главной чертой которых (даже согласно их автору) является их физическая, иначе говоря, поюсторонняя природа.

Когда я познакомилась с Валерием Александровичем, он мне представил творчество Башляра и, в частности, его «Поэтику пространства» как книгу, достойную самого серьезного внимания. Позднее Подорога отзовется о Башляре как о том, кто первым «попытался выявить антропологию литературного воображаемого и найти каждому из фундаментальных образов материи соответствующий эквивалент энергии» [5, с. 49]. Возможно, это и тот тип пространственного мышления, от которого Валерий Александрович постепенно отойдет: для него пространственные образы, по крайней мере в классической литературе, будут отставлены в сторону

в пользу образов времени («малая» литература в его интерпретации связана в первую очередь с трансформациями, которые затрагивают время). Вдаваться в это я сейчас не стану. Однако отмечу один примечательный момент. В «Антропограммах» стратегия Башляра квалифицируется как направленная против Произведения, поскольку само произведение при таком подходе становится одной из природных форм, лишаясь автономии и способности сопротивляться Внешнему. Эта стратегия отвергается как не соответствующая методу аналитической антропологии, но мне лично кажется, что сегодня, в эпоху антропоцена, в подобном ходе мысли заключен большой потенциал.

Творчество Валерия Александровича Подороги располагает к тому, чтобы с ним разбираться, делая это прежде всего на уровне теоретическом. Выстроенная им глубокая, самобытная, по форме близкая к литературе философия требует вдумчивого и неспешного прочтения. В самом деле, Валерий Александрович прорабатывал огромные пласты конкретного материала, имеющего отношение к истории, филологии, киноведению, новейшей физике, психоанализу, энтомологии, медицине и проч. Стоит ли удивляться тому, что использованные им источники сами по себе отличаются невероятным разнообразием и богатством. Поэтому перед нами как исследователями стоит неизбежная задача выбирать, на чем именно из обширного корпуса его трудов мы намерены в данный момент сфокусировать свое внимание. Я хотела предложить некоторые предварительные соображения по поводу идей, высказанных Подорогой, попытавшись в общих чертах нащупать специфику его философского подхода, а также узловые точки, подключаясь к которым мы по-прежнему можем черпать энергию из его удивительных работ, не только толкуя их, но и перетолковывая.

Е.В. Петровская
Валерий Подорога: философия
как жизненная
форма

Литература

1. Вопрос о методе [Обсуждение рукописи В.А. Подороги «Материалы к психобиографии С.М. Эйзенштейна»] // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1 / под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001. С. 141–194.
2. Мастерская визуальной антропологии. 1993–1994. Документация проекта / Проект документации. М.: Худож. журнал, 2000.
3. Нанси Ж.-Л. С, бытие-с (avec, l'être-avec) / пер. с фр. Е. Петровской // Словарь эпохи пандемии. Синий диван. Философско-теоретический журнал / под ред. Е. Петровской. [Вып. 24]. М.: Три квадрата, 2020. С. 227.
4. Петровская Е.В. Сергей Эйзенштейн: от биографии к произведению (Валерий Подорога. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017) // Искусствознание. 2018. № 3. С. 300–311.

5. *Подорога В.А.* Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.

6. *Подорога В.А.* Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилья. Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии / науч. ред. Л. Кульчицкая. М.: BREUS, 2017.

7. *Подорога В.А.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 1995.

8. *Подорога В.А.* Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. 2-е изд., перераб. и доп. / ред. Л.Б. Кульчицкая. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2013.

9. *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы к аналитической антропологии литературы в 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / науч. ред. Е. Ознобкина. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.

10. *Подорога В.А.* Словарь аналитической антропологии // Логос. Философский журнал. 1999. № 2. С. 26–88.

11. *Подорога В.А.* Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии / науч. ред. Л.Б. Кульчицкая. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2020.

12. *Подорога В.А.* Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / ред. А.Т. Иванов. М.: Ad Marginem, 1995.

13. *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / отв. ред. В.А. Каверин и А.С. Мясников. М.: Наука, 1977. С. 198–226.

14. *Тэрнер В.* Символ и ритуал / сост. и предисл. В.А. Бейлис. М.: Главная ред. вост. лит-ры изд-ва «Наука», 1983.

15. *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе: сб. ст. Л.: Худож. лит-ра, 1969. С. 306–326.

16. *Buck-Morss S.* Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge, Mass., L.: The MIT Press, 2000.

17. *Petrovsky H.* Art as an Instrument of Philosophy // *The Palgrave Handbook of Russian Thought* / eds. Bykova M.F., Forster M.N., Steiner L.L., N.Y.: Palgrave Macmillan, 2021. P. 755–774. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-62982-3_35

Valery Podoroga: Philosophy as a Life Form

Helen V. Petrovsky

PhD, Leading Research Associate, Head of the Department of Aesthetics.
 RAS Institute of Philosophy.

12/1 Goncharnaya Str., Moscow 109240, Russian Federation.

ORCID: 0000-0001-7189-4337

E-mail: epetrovs@iph.ras.ru

Abstract. The article is dedicated to the memory of the outstanding Russian philosopher Valery Podoroga (1946–2020). Although his rich legacy is still awaiting to be read in a careful and thoughtful manner, even now it is possible to discern those nodal points that allow us to conduct an ongoing dialogue with Podoroga. Among them is a philosophical approach that has been named “analytical anthropology”. One of its key elements is a kind

of vindication of the sensible dimension in philosophy, which in Podoroga takes the form of his marked interest in the inner logic of a work defined by the play of psychomimetic forces. What is at stake is an encounter with the work on the corporeal level, when the reader is gripped by its energy, and it is the task of the analytical anthropologist to reconstruct the latter's unique pattern in the work. However, this position seems to carry an inherent tension: although observation is defined as non-participant (a version of phenomenological reduction), the observer, in one way or another, brings to a close that which is still in a state of becoming (the work as a "living" form). This is the ground for singling out two lines of thinking in Podoroga, namely, the line of Eisenstein and that of Mamardashvili. Being the philosopher's intellectual mentors, they become two poles defining the development of Podoroga's own thought. If S.M. Eisenstein stands for experimentation pure and simple, M.K. Mamardashvili expresses the value of individual effort and of reflection as a philosophical procedure. On the one hand, we see Podoroga's interest in the play of forces, energies and impulses, which points to the movement of matter itself, while on the other hand, he keeps searching for form and those ultimate grounds that clearly bear on metaphysics. The two mentioned poles are reflected in the following pair: (preconceptual) image vs. concept. Although Podoroga himself attempts to draw a line between the internal and the external — and the work is located precisely on this borderline — the contemporary world demands that we address the work as one of nature's forms among so many others.

Keywords: V.A. Podoroga, analytical anthropology, sensible experience, mimesis, work, non-participant observer, image, concept, M.K. Mamardashvili, S.M. Eisenstein.

For citation: Petrovsky H.V. Valery Podoroga: Philosophy as a Life Form // *Chelovek*. 2021. Vol. 32, N 5. P. 11–28. DOI: 10.31857/S023620070017436-6

References

1. Vopros o metode [Obsuzhdenie rukopisi V.A. Podorogi "Materialy k psikhobiografii S.M. Eizenshteina"] [The Question of Method (A Discussion of V.A. Podoroga's Manuscript "Materials for S.M. Eisenstein's Psychobiography")]. *Avto-bio-grafiya. K voprosu o metode. Tetradi po analiticheskoi antropologii* [Auto-biography. On the Question of Method. Papers on Analytical Anthropology]. N 1, ed. by V.A. Podoroga. Moscow: Logos Publ., 2001. P. 141–194.
2. *Masterskaya vizual'noi antropologii. 1993–1994. Dokumentatsiya proekta / Proekt dokumentatsii* [Visual Anthropology Workshop. 1993–1994. Project Documentation / Documentation Project]. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2000.
3. Nancy J.-L. S, bytie-s (avec, l'être-avec) [With, Being-with (avec, l'être-avec)], trans. from the French by H. Petrovsky. *Slovar' epokhi pandemii. Sinii divan. Filosofsko-teoreticheskii zhurnal* [Glossary in a Time of Pandemic. Sinii Divan. Philosophical and Theoretical Journal], ed. by H. Petrovsky. Vol. 24. Moscow: Tri kvadrata Publ., 2020. P. 227.
4. Petrovsky H. Sergei Eizenshtein: ot biografii k proizvedeniyu (Valerii Podoroga. Vtoroi ekran. Sergei Eizenshtein i kinematograf nasiliya. T. 1. Zerkal'naya podporka. Materialy k psikhobiografii. Moscow: BREUS, 2017) [Sergei Eisenstein: From

Е.В. Петровская
Валерий Подо-
рога: философия
как жизненная
форма

©2021 С. БАК-МОРС

О ВАЛЕРИИ ПОДОРОГЕ: РАЗМЫШЛЯЯ О ГОДАХ НАШЕЙ ДРУЖБЫ...



Сюзан Бак-Морс — профессор-эмеритус Корнельского университета, заслуженный профессор политической теории Центра аспирантуры Городского университета Нью-Йорка, США.

Заслуженный профессор, Ph.D. по европейской интеллектуальной истории (Университет Джорджтауна).

Email: sbm5@cornell.edu

Аннотация. Данная работа посвящена Валерию Подороге, которого я узнала в годы перехода России из советской в постсоветскую. Подробно-сти счастливой случайности нашей встречи в Москве в 1987 году, когда нас объединил интерес к раннему кинематографу Эйзенштейна и Вертова и убежденность в том, что чувственный опыт, как эстетика в общем смысле этого слова, является исходным моментом философствования, я подробно описала в своей книге «Мир грез и катастрофа» (2000). Подорога перевел эту технику восприятия образами в совершенно оригинальный философский метод чтения литературы. В «Мимесисе», его *opus magnum*, размышление над произведениями Гоголя, Достоевского, Платонова и др. проводится через анализ чувственной ткани этих текстов для того, чтобы телесно ощутить преходящие миры, которые ими создаются. Подорога читает Платонова как отражение стремительной индустриализации и коллективизации эпохи высокого сталинизма, своего рода миметический ответ, который ведет к «деантропологизации» опыта. В «Мимесисе» прослеживается, как процесс слома литературных форм достигает кульминации в революционном сознании авангарда. Отношение Подороги к Марксу, который был значимой фигурой в его детстве, отличается от его предшественников (Лукача, Лифшица и др.), оно

ближе к предложенному Деррида прочтению «призраков» Маркса. Новый «гламурный» марксизм молодого поколения (в лице редакторов журнала «Стазис») выглядел для него слишком комфортным и буржуазным, равенство при социализме, предупреждает он, было равенством в бедности. Подорога рассматривает индивида в качестве единственно возможного философского субъекта. Идея свободы оставалась для него связанной с внутренним опытом, через который он прошел в последние советские годы, когда перед ним открылся архив западных книг и обнаружилась возможность своеобразного «праздника знаний». Это приватная внутренняя свобода чтения и мышления стала для него своего рода утопией. Однако этот опыт свободы был исключительно индивидуальным поиском. Размышляя над годами нашей дружбы в 1987–2016 годах, я задаюсь вопросом, не требует ли феноменологический опыт свободы, напротив, публичных действий сопротивления?

Ключевые слова: антропограмма, эстетический авангард, кинематографическое восприятие, лаборатория философии, лингвистическое восприятие, машинный мимесис, восприятие масс, философская антропология, философия как образ, политическое видение, революция и аффект, чувственная онтология, солидарность через визуальность.

Ссылка для цитирования: Бак-Морс С. О Валерии Подороге: Размышляя о годах нашей дружбы... // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 29–49. DOI: 10.31857/S023620070017437-7

ON VALERY PODOROGA: REFLECTING ON THE YEARS OF OUR FRIENDSHIP...

Susan Buck-Morss

Ph.D. in European Intellectual History from Georgetown University,
 Distinguished Professor of Political Philosophy, CUNY Graduate Center and
 Jan Rock Zubrow Professor Emerita of Government, Cornell University.
 E-mail: sbm5@cornell.edu

Abstract. This essay remembers Valery Podoroga, whom I knew during the years of transition from Soviet to post-Soviet Russia. The details of our fortuitous meeting in Moscow in 1987 are chronicled in my book, *Dreamworld and Catastrophe* (2000), when we shared an interest in the early cinema of Eisenstein and Vertov, and a conviction that sensory experience — aesthetics in the general sense of the word — was the entryway to philosophizing. Podoroga translated these techniques of image-perception into a totally original, philosophical way of reading literature. *Mimesis*, his major work, contains reflections on the novels of Gogol, Dostoyevsky, Platonov, and others, analysing the sensory quality of these texts in order to feel bodily the transitory worlds that they created. Podoroga reads Platonov as embodying the rapid industrialization and agricultural collectivisation of high-Stalinism, a mimetic response that leads to the “de-anthropologisation”

of experience. *Mimesis* describes how the bursting of literary forms culminates in the revolutionary consciousness of the avant-garde. Podoroga's relation to Marx, who was a monumental figure in his childhood, differed from that of his predecessors (Lukacs, Lifschitz and others), and had affinities to Derrida's reading of Marx's "ghosts". He considered the new, "glamorous" Marxism of the younger generation (editors of *Stasis*) as quite comfortably bourgeois and cautions that the equality of socialism was an equality of poverty. Podoroga valued the individual as the only possible philosophical subject. His idea of freedom was as an inner experience, which he himself attained in the last Soviet years when the archives of Western books opened to him and a "feast of knowledge" was made available. This private, inner freedom of reading and thinking was for him a kind of utopia. Yet this exercise of freedom was a strictly individual pursuit. Reflecting on the years of our friendship, 1987–2016, I ask whether the phenomenological experience of freedom would not, rather, require public acts of resistance.

Keywords: anthropogram, aesthetic avant-garde, cinematic perception, laboratory of philosophy, linguistic perception, machine mimesis, mass perception, philosophical anthropology, philosophy as image, political vision, revolution and affect, sensory ontology, visual solidarity.

... a whole network of different coincidences,
concerning time and the age... like astrology really¹.

The story of my accidental collision with Valery Podoroga at the Institute of Philosophy in 1987 is told elsewhere in detail. Now, in commemorating Valery Podoroga three decades later, I want to emphasize a certain physicality of that meeting, the bodily experience of my sudden and surprising presence among Cold-War counterparts, before and beyond any national, political, or societal identities that purported to divide us. It mattered that our meeting was fortuitous. I was not part of an official delegation. There was no group or position that we were representing. There was no plan to enter a dialogue of civilization. We met *in medias res*, without intellectual defenses and with a kind of shock of recognition, hence the porosity of our minds to the other's being in this very specific, as yet undetermined time and space.

Crossing physical borders at a time when conceptual borders are decomposing is an experience of liberation. The liberatory prototype is the battlefield, the theatre of war's real vulnerability and terror, when suddenly a truce is declared. And the human actors, who have been caged in categories and conceptions of separation, are rendered free of the ideological armor of war.

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

¹ Valery Podoroga, comment during 2016 lecture at the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow (see below). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fCFpf6Koi4g>.



Russian and German soldiers fraternize on the Eastern front. December, 1917.

In our case, no such drama, no truce occurred. Just a meeting in a porous place. I came into the seminar room, and they were there. Helen Petrovsky began spontaneously to translate, and our collaboration began. This coming together was individual, incipient. We did not know it, but we were about to experience a momentous historical rupture: the dissolution of the Soviet Union and abandonment of the Bolshevik Revolutionary experiment, transforming the nuclear-armed, global landscape of the Cold War that had dominated the lives of our generation.

I believe the sense of wonder was stronger from my position. I was the invader into their world; I was the alien passing through the still-weaponized barricades. Moreover, Podoroga and his colleagues were no longer isolated from European philosophy. Marxism and Marxist thought were part of a shared discourse to which we in the United States were tangentially connected. Foreign Marxists were regular visitors to the Institute of Philosophy. In contrast, Marxists at my home institution, Cornell University, were rare.

Façades

The neo-classical façades of the buildings that housed us are symbols of the Enlightenment ideal of a Republic of Letters — cosmopolitan, humanist, a fortress for thinkers, a shelter for reason, a privileged, and (relatively) safe place within civilizations that have maintained themselves with murderous violence. We were quite alike in our reading lists and philosophical forebearers: from Kant and Hegel to Adorno and Benjamin, from German phenomenologists to French existentialists. But Cold War ideology had confined Marxism to the margins in the United States. I had only read Western Marxists, some of whom were regularly present in Moscow. Georg Lukács was a long-time guest. The French philosopher Louis Althusser was also a visitor. In the USSR after Stalin's death, philosophical discussions of Marx served as an instrument for liberalization. Scientific Marxism, humanist Marxism, Hegelian



Left: The Golitsyn Palace (18th century), transformed from noble housing to the Soviet Institute of Philosophy in 1929.

Right: Goldwin Smith Hall, Cornell University, constructed in the late 19th century to accommodate the Cornell Dairy, an agricultural center until 1903, when it became the center for Humanities study at the School of Arts and Sciences.

Marxism, the Marxism of relentless critique — these interpretations were relatively protected debates at the Institute of Philosophy. In the United States those of us who studied and taught Marx's writings imagined ourselves at the forefront of radical thinking. In retrospect, they were ahead, already undertaking a *post-mortem* of revolutionary radicalism, based on their knowledge of its real historical effects. That reflective positioning was the divergence between us, not philosophical thinking itself. Despite the imagined polarizations of Cold War ideology or fantasies of national differences, we were not the Other of each other.

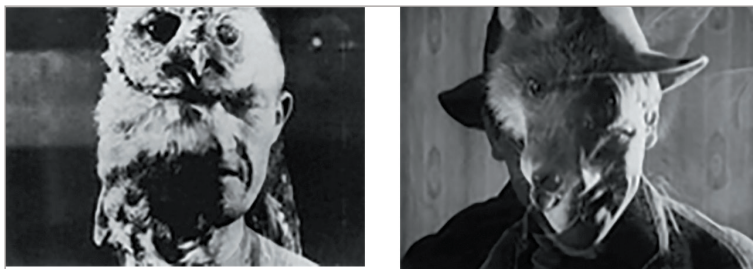
Seeing Inside The Mind

Intellectually, we met at the level of the image. Pragmatically, this was a shortcut to bypass linguistic limitations, but it was also in accord with our previous work. Both Valery and I were, and remained convinced that sensory experience, not the concept, was the effective entryway to philosophizing. Aesthetics was not to be conflated with “art”. It was, rather, inseparable from reflection on reason, and sensory analysis was the litmus test of truth. For me, Walter Benjamin's work on the image as a medium of thought provided crucial training. For Podoroga, it was the work of the Russian-Georgian philosopher Merab Mamardashvili, whose lectures on Hegel's *Phenomenology of Mind* and Existentialism Valery attended at Moscow State University in 1969–1971². Describing philosophical thought as “consciousness aloud” [12, p. 5]³. his way

² In 1970s Mamardashvili taught the crowded philosophy courses at Moscow film schools. He has been called the “filmmakers' philosopher”, [12] having influenced future directors and actors as well as philosophers and theorists. In 1991 he joined our meeting in Dubrovnik. He died suddenly shortly thereafter [4, p. 231–257].

³ «“Philosophy,” he said, “is consciousness aloud”» [12, p. 42–43].

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...



Stills from Sergei Eisenstein *Strike* (Stachka), 1924.

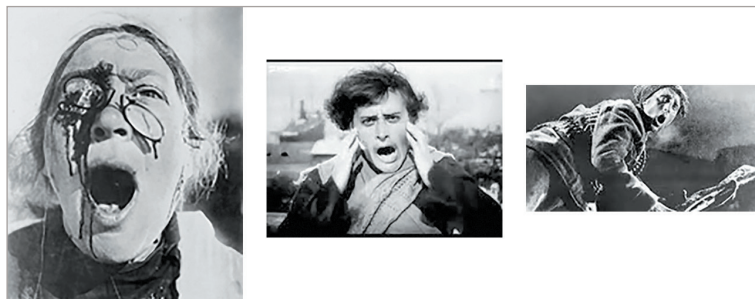
of lecturing was to make the inner state of thinking perceptible⁴, an approach that intrigued Valery. Inspiring for me was Walter Benjamin's claim in the *Passagenwerk*: "Method of this project: literary montage. I have nothing to say, only to show"⁵. We shared an interest, in how philosophical questions were approached in visual form. Valery focused on the affective experience of consciousness that was manifested in the image. My attention was on how filmic montages of space-time fragments themselves construct ideas. Cinema provides a collective perception, hence its political potential. The time/space within a film, no matter how individually composed, creates a shared perceptible field. It thereby dissipates the problem of solipsism that has festered within modern, bourgeois philosophy since the time of Descartes.

During the years of *glasnost*', Hollywood films like *Star Wars* (dir. George Lucas, 1978) played in Moscow's *Dom Kino* where Valery and I would often meet. But it was not contemporary cinema that interested us. Rather, it was early, experimental film, specifically, the silent cinema of the Bolshevik period, and its canonical directors Sergei Eisenstein and Dziga Vertov. Podoroga focused on the deliberate intensity of movement and affect produced in Eisenstein's work, whereas I was attracted to the cutting and pasting of fragments of reality that characterized Vertov's work. For me, the camera was an aperture to the world. For Valery it was a means of registering violence of observation that was itself violent. My predilection for Vertov was based on his taking reality apart and putting it together, giving us experiences of things that we cannot have without cinematic mediation, and inspiring creative imagination of the new.

Podoroga researched and wrote extensively on what he called the "cinematic metaphysics" of Sergei Eisenstein [18]. He drew attention to the way human bodies became in Eisenstein's films "experiments for

⁴ [Ibid. p. 43]. In 1988 Mamardashvili described consciousness as "the *meeting place* for things we cannot connect in any empirical way" [ibid., p. 42].

⁵ *Passagenwerk*, (N1a, 8), cited and translated in [7, p. 222].



Eisenstein: stills from 1 and 2 — “Battleship Potemkin”, 3 — “October”.



Vertov: stills from *Man with a Movie Camera*.

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

graphic representations”, stretching the contours of the body and facial expressions to the limit. Pure line, pure emotion, the “phenomenological expression of pain”, reinstalled affective experience that was effaced in front of the “tearless eye of the camera”. Eisenstein’s *mise-en-scène* eliminated the accidental; his images yielded a tightly controlled presentation of affect with a heightened intensity that they provided, the close-up of violence, “the phenomenological expression of pain” [6, p. 45–62]⁶. Significantly, Podoroga drew attention to the brutality of Eisenstein’s camera eye, its depictions of violence. I realize now that in our talks we were theorizing revolution in and through philosophizing on these images. Vertov’s camera played with reality, created fake experiences, and sought to capture accidental effects. The camera was a “prosthesis” of the human eye, an organon of perception that could disclose hitherto unimagined worlds. It opened up the mind to what might be new to think in a differently constructed society. Revolution for me was still a thought experiment. Valery knew the violence of revolutionary enactment, the brutality required for the transformation of the natural, material world.

Surface/Skin

From the surface of the image Valery’s and my reflections moved in opposite directions. I described the image as “a film off the surface

⁶ On Podoroga [6, p. 57–58].

of objects”⁷. It followed that the philosophical promise of image-perception was access to the transitory, material world as a collective experience. I marveled at the social significance of the image. Infinitely reproduceable, it belonged to no one. Escaping regimes of ownership as private property, it moved promiscuously across distances and time in ways that humans could not, allowing commonality and sharing of experience as a new form of communication. Benjamin’s essay, “The Work of Art in the Age of its Technological Reproduction” (1935–1936) was the source of my sanguine attitude toward the potential of the shared culture and collective knowledge of the image⁸.

Valery never allowed himself to be impervious to the inner state of the human body. He remained conscious of the physical vulnerability to which it was exposed under conditions of modernity. What we shared was an approach to philosophical subjectivity that was materialist in the physical sense. When I was writing on the ganglia nerve-system as system of physical perception, he paid philosophical attention to the surface of the skin that both received sensory stimulus and protected against it. Skin was simultaneously a conduit for physical sensations and a border protecting the vulnerable body against the shocks of the outside world.

At this time, Valery Podoroga was beginning his work on literary texts that translated these techniques of image-perception into a totally original, philosophical way of reading literature. His writing on Dostoyevsky employed sensory tools to open up the workings of the novels, as physical testimonies of a space that contains a world different from that of science and reason’s transcendental subject, but one that can be felt, indeed, experienced even when not obeying Kantian categorial laws. Neither the intent of the author, nor the narrative line was his concern. Rather, he asked us to press our ears to the text, to “listen” to the rhythms and sounds the language conveyed, in order to sense the populated environments of time and space, the planes of perception that they disclosed, and to pay attention, too, to the texts’ haptic qualities in terms of bodies, positions, gestures, color,

⁷ «Photographs were first conceived as a “film” off the surface of objects. (Painting retreated from mimetic realism and moved into visual modalities where the camera could not follow.) Now, the History of Art as a discipline became indebted to the new technology of photography in ways largely unrecognized within the discipline’s own foundational stories, and without parallel in literary studies’ relationship to cinema» (Susan Buck-Morss, “Visual Studies and Global Imagination” (2004 *Papers on Surrealism*. URL: <https://www.academia.edu>, and in [9]).

⁸ Oleg Aronson, student and colleague of Podoroga, shares this appreciation of both Benjamin and Vertov, and thus affirms the potentialities of mass culture. See [1].

and light⁹. These were aesthetic categories. Philosophy was to proceed in this fashion, showing us how a text works to construct a world, literally, to make “sense”. As a form of Critical Theory, my analyses at the time showed how modern aesthetic forms had become a means of *anaesthetics* [13]. He insisted that the philosopher’s task was to resist this numbness of modern, mediated perception and take heed of the sensible, lest we lose the capacity to feel, to hope, to love.

When Fred Jameson proposed a collective discussion of Platonov’s 1930s novel *The Foundation Pit* at our celebrated 1990 meeting in Dubrovnik (Mamardashvili attended as well¹⁰), Podoroga demurred. He said we could not understand the text without reading it in the original Russian language. It seemed at the time unduly nationalistic. In retrospect I see a different reason for his reservations. The language of the text of Platonov’s high-Soviet novel had absorbed the physical experience of the mechanization of nature that characterized Stalin’s rapid programs of industrialization. Without the legacy of that experience, we would miss the power of the words. The plot of Platonov’s novel concerns the digging of a pit in order to erect the Proletarian Home, while a village nearby is experiencing the collectivization of agriculture¹¹. This might have seemed open to a general, political discussion, which was not Valery’s concern. Rather, his philosophical reading exposed the way the Soviet construction experience had seeped into the language of the text. Later, and on my own, I came to see texts as drawing historical experience into their very “wordliness”, demanding a task of philosophical translation that exposed their specific sensibilities in perceiving the phenomenally transient world¹².

Here is Valery Podoroga on the “as if” (“*als ob*”) language of Platonov’s novel, that points to a “hidden non-linguistic force”: It is the force of a *cosmocratic utopia* that acts within and against the spoken language...By mixing together directives, slogans, instructions, and orders with the improbability of the communist utopias, the language

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

⁹ In his magnum opus *Mimesis*, Podoroga wrote: “When we read Dostoyevsky today, we should not rush to *comprehend* him; first, we should learn to listen, to listen carefully to the movement of the bodies, their interplay, to set the boundaries of the sonorous realm of his great novels! Not to see, not to touch, not to imagine, that here as elsewhere, there is a possibility of a traditional exchange of bodies and sensuousness between the reader and the hero, that promotes a realistic representation of the world!” [17, p. 102].

¹⁰ For an account of the Dubrovnik Conference, that took place just months before Mamardashvili’s death and the outbreak of Yugoslavian civil war, see [4, p. 233–243].

¹¹ Written during the first Five-Year Plan (1928–1932) *The Foundation Pit* was not accepted for publication, and first appeared in Russia in the 1980-s.

¹² See the methodological section of Chapter 2 in [10, p. 29–39]. Reprinted in [8, p. 147–58].

of the victorious class penetrated the everyday speech, and today we find it increasingly difficult to understand this speech, even though Platonov's literature speaks a language that is part of our own heritage as post-Soviet cultural readers... As the cosmocratic language begins to unfold, all natural-organic, spontaneously formed connections between human beings are destroyed. Each body-character dies with every word it utters. This language wants to "come true" whatever it takes, even though there will be no one left to speak it. The cosmocratic word negates its own meaning in action [17, p. 232].

It could be said that Platonov's very enthusiasm, his love of machines turns the message of the novel inside out.

Mechanical Mimesis

Platonov worked on locomotives¹³. He had a passion for machines, a visceral desire for the industrialization that the brutal speed of Stalinist modernizing initiated. His characters share this feeling: "Zhovov treated cast iron like his own flesh, better than his own body... Zakhar Pavolvich would not take his eyes from the engine, silently suffering within himself his love for it" [17, p. 252]¹⁴. Podoroga comments: This is not a substitution, but rather an incarnation of the human in the machinic form: the machine is domesticated, becomes equal to and above human being; the machine is the true human being of the future... In Platonov's atopia machines do not take the place of human beings, but the place of Nature; the machine-locomotive is a special kind of bio-hybridisation of a technical device and human flesh [ibid., 252]¹⁵.

In 2017, on the hundredth anniversary of the Bolshevik Revolution, the important philosophy journal *Stasis* published a bi-lingual essay by Podoroga on Platonov's novel *The Foundation Pit*¹⁶. The essay (an excerpt from his major work *Mimesis*) draws attention to the philosophical question of how the mimetic relation between human and machine is reflected in the novel in existential categories of experience: time, space, and the organs of bodily perception. Valery claimed that Platonov's novel does not contain time. It takes place, rather, in an eschatological "time *after* time", in the post-natural "paradise of machines" to which

¹³ "Without having finished technical school, Platonov wrote to his wife in 1922, I was hurriedly assigned to a locomotive as an engineer's assistant. The phrase about the revolution being the locomotive of history for me turned into a strange and pleasant feeling: recalling it I worked especially hard on the locomotive" [20, p. 6].

¹⁴ Again in: [15, p. 46].

¹⁵ Again in "Revolutionary Machines" [15, p. 47].

¹⁶ The editors of *Stasis*, Artemy Magun and Oxana Timofeeva, are important figures in contemporary Russian philosophy and theory. Former students of Podoroga, they are part of a new generation, well versed in the work of American as well as continental thinkers.

humans, burdened by their old nature, strive mimetically to adapt [15, p. 37]. “Platonov expresses what is most important: revolution is not a historical event, but a natural catastrophe”. Out of the post-revolutionary destruction of natural forms, another human nature is shaped mimetically, on the model of the machine¹⁷. Machines do not replace humans, but rather, the machine form is “the true human of the future” [ibid., p. 37–46]. To cite Platonov: “The first commandment of technology, which exhausts all others, states: destroy nature as it is, and from its chaos create another human [nature], or nature will destroy you” [ibid., p. 39].

Rather than fantasizing the nature of the revolutionary break, Valery was engaged in a *postmortem* analysis of the failure of the Marxist inspired revolution, the only revolution that has mattered in the modernist era. On this hundredth anniversary he was commemorating not the Revolution, but the devastating, human experience of its success.

“After all, what is Revolution, if not the process of creating a new reality with the help of a fantastic Mega-machine” [17, p. 208].

The same issue of *Stasis* in which Valery’s article on Platonov appears, contains an opening article by Slavoj Žižek, who cites Jeremy Rifkin’s optimistic vision of a “collaborative common” emerging in the present, “a new mode of production and exchange that leaves behind private property and market exchange” [21, p. 7]. This discussion was continued at the 2017 conference organized in the European University at St. Petersburg. The conference was dominated by consideration of the revolutionary event, its possible leadership, its organizational forms¹⁸. I spoke of *Revolution Today*, and, like Slavoj, considered the new conditions for success¹⁹. What, for example, might be the revolutionary potential of socialist planning after the invention of computers, developed too late for Soviet implementation?

We knew the distopias of modern technology — from nuclear weapons to ecological disasters. But the bleak landscape of Platonov’s novels is one of locomotives and tractors, the *good* machines, the Savior machines, and the human-imagined utopia they promised.

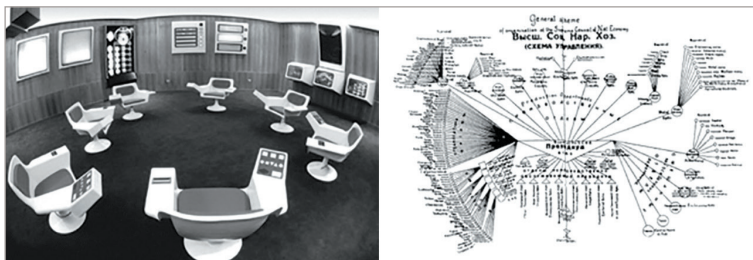
Valery’s work on Platonov silently raises the question of what kind of mimetic transformation of subjectivity now occurs with the inversion of technology from production-machine to hand-held “device”. (To my knowledge Podoroga never wrote on these technologies directly.)

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

¹⁷ “Life is something truly non-anthropomorphic... [T]he whole point of a social revolution is not in its short term, finite goals, but in the restructuring of all matter in the Cosmos (Nature). Only then, and on that basis, should society follow suit. These are the conclusions at which Platonov arrives” [15, p. 38].

¹⁸ Jodi Dean’s position at the conference reflected her essay “Crowds and Publics” that also appeared in the special *Stasis* issue [11, p. 196–218].

¹⁹ Material for this talk was published as [5].



Right: General scheme of organization of the Supreme Council of National Economy. January 1921, anticipating the central planning of the USSR.

Incessantly, we feed this voracious digital machine the information it needs to activate an internet landscape that determines our world. In the problem-solving process, our dativized existence is fully known, monitored, retrievable and permanent (eternal). Every production is collective, yet anonymous. The user/consumer/producer interface blocks access to the phenomenal world behind the screen. As for the internal world of the mind, creative processes are confined to eclectic choices of sequences of searches that capture material from elsewhere. When did “human error” become the happy cause of airplane accidents and nuclear disasters, leading us to put more confidence and trust in machines than the human that runs them? The point is that the technological perfection of the world in no way assures that this world will be one in which anthropomorphic dominance continues. Belief in the sustained anthropocentrism of our environment is unwarranted.

Philosophical Mimesis

Podoroga's philosophizing method of linguistic analysis is brilliantly revealed in his *Mimesis* volumes (2006–2011)²⁰. In the “book” on Platonov (vol. 2), Podoroga cites the whole of Platonov's 1931 letter to Stalin, in which he apologizes for treating agricultural collectivization

²⁰ These consist of “books” on Dostoyevsky, Gogol, Platonov, Bely, and the group Oberiu. A one-volume version in English translation, is now in preparation, has been made available to me; citations and page references cited here are from this manuscript.

in an “irresponsible” way in his writings²¹. We are prepared to understand this self-critique as exemplary of the literary genre of “letters to the Leader”, a genre itself formed by the language of the Despot, as “a *negative mimesis* of the oppressive language-executioner, created by the might of an autocratic and unlimited will”: First and foremost, one had to reject literature as a personal undertaking, for it is precisely this rejection that is seen in the recognition of one’s political errors and the condemnation of oneself for the “incorrect” non-proletarian understanding of the aims of literature... Platonov desperately attempted to redo his novels this way or that way... but he still remained under suspicion as he was not able to give up his own peculiar manner of writing. What we see then is the marginalization of a literary experience and, in essence, a civil execution of the artist... Thus Platonov invented a language that all of his heroes spoke, pretending that he merely described and reported, that is, that he was guided only by the truth of observation [17, p. 240].

In the introduction to *Mimesis* Valery explains the method of “literary mimesis” as a form *within* literary texts rather than classical mimesis (Aristotle/Auerbach/Ricoeur) that deals with the text’s relation to the outside world. Thus the critical (and I would say, political) power of Podoroga’s analyses is perceived through the language of the text, not its plot or social content.

He writes on Gogol, whose hero in *Dead Souls* (1842) swindled the swindlers, rich landowners who counted their serfs as dead when it came to paying taxes on them, but alive when trying to guarantee a loan. The novel’s depiction of corruption of the sort later depicted in Herman Melville’s *The Confidence Man* (1857), and years before Russia’s freeing of the serfs in 1861, is full of directly socio-political implications. But Podoroga performs a general analysis of Gogol’s language and finds critical power in the words themselves. It is Gogol’s deployment of “little words” some his own “onomotic metaphorical inventions” that, as small “heaps of letters” cause chaos within a phrase, “exploding” the unified, imperial language of classical Russian literature. “The language of little words is the opposite of a courtly high society conversation”, Gogol’s language was among the “minor languages” (“pre-languages, ghetto-languages, reservation-languages”) that characterizes literatures “beyond the boundaries of imperial influence”. “It is from here that the army executes raids, plans sabotaging activities, digs underground passages; it is here that Gogol conceives of his absurdity [займ] that was meant to explode the

²¹ This letter, with Stalin’s marginal comments, has been preserved. It refers to Platonov’s novella *For Future Use* (Vprok).

language, to prevent it from imposing its rule... Not just a little word — a real dynamite. And it means whatever one pleases...” [17, p. 41–46].

Valery chases power back into the foxhole of its history and circles around the linguistic explosions that disrupt it. This bursting of literary forms culminates in the revolutionary consciousness of the avant-garde: «For in our definition, the avant-garde consciousness, or if we go wider, the leftist art as such (Brecht, Vertov, Platonov, Filonov or Khlebnikov) is a revolutionary consciousness. Where it takes place, it opens up an aspect of the world defined by the explosive nature of changes. The avant-garde consciousness balances between destruction and renewal (a “new beginning”). This beginning is the very goal of the destruction. The destruction indicates the possibility of beginning again, and the more radical the destruction, the more devastating the novelty. “Show me how well you can destroy, and I will tell you what sort of avant-gardist you are!”» [ibid., p. 209–210].

He describes the illusory collectivism of the avant-garde: “The avant-garde artist perceives himself to be the messenger of an invisible collective (that consists of those like him), and therefore attempts to de-individualise his manner of creating things. The Machine is of great help here” [ibid., p. 210].

Revolution In/As Ruins

Podoroga writes: “One of the avant-garde’s most important achievements is the de-anthropologisation of the world. We mean the mechanization of sensibility and all the possibilities of perception” [ibid., p. 209]. The revolutionary artist celebrates revolutionary destruction and the mechanization of perception as an expression of “the will to a new form”. The philosopher follows mimetically: «We must find a position to be able to see this will “in action”: to see how a text moves, how it is weaved together, how it spreads out beyond its own confines, to see a form emerge... to see how the features of an unfamiliar (to us) world are slowly emerging...» [ibid., p. 173].

But why must we? What is it about the moments of “explosion” that the philosopher needs to understand? In his discussion of the writer Andrei Bely, whose work straddled the years of revolutionary destruction, Podoroga focuses on Bely’s “two interacting images: *swarms* and *holes*” (there is also “*con-swarming*”). For Bely, «early on the world appears in two states: as something holey like a giant piece of light-dark cheese — “the world consists of pipes, stoves, air vents, that is, holes” — and as something swarming, as a swarm that is merging, indistinguishable, soft, malleable, softened, slippery, almost like a mist, at times dense and viscous in consistency — “the swarming of innumerable swarms”» [ibid., p. 179].

These holes and swarms evoke for me images from Eisenstein’s film *Strike* (1924). It is the revolutionary moment — always anarchic,



Stills from Sergei Eisenstein. *Strike* (Stachka), 1924

always transitional, always political. But Valery is moving in a different, somewhat baffling direction, proposing nothing less than an existential ontology of holes, swarms, and the revolutionary experience itself: “Swarm is loss of form”; “The hole is always heavy; it drags in, pulls in, swallows, compresses”; The “con-swarm” is a new ordering [ibid.]²². This is a precarious positioning for philosophizing — an ontology of metaphor, of literary language²³. A philosophical path is made into the text through the literary particulars of holes, machines, heaps and swarms. And this is done in a discussion of revolutionary consciousness, as if the question of new *political* forms could be permanently deferred. The rarified air of the ontological strikes me as problematic when what needs desperately to be understood is not only revolution *as* ruin (destruction of form), but revolution *in* ruins, the catastrophic shattering of this modern idea of social transformation.

After 2001, I was in Moscow infrequently and saw Valery rarely in the last two decades of his life. As I study his work today, I am aware of certain philosophical gestures that our late work shares²⁴. We both looked to an anthropological model as method (he called it “anthropological analytics”²⁵). We saw writers of an earlier historical experience as “informants” of a time that we ourselves could not access²⁶. We both elaborated the significance of apocalyptic time in its multiple manifestations. We preferred the mimetic procedures of analogics to chrono-logics. We favored the anti-dogmatic,

²² Revolution changes: “Involution is an explosion but a slow one; it brings order from *inside* the maturing form” (cf. Bely’s 1917 essay “Revolution and Culture”).

²³ Aronson has dealt with this philosophical move by Podoroga from literature to ontology, facing the charge that this poses an ontological difference» in a way that Adorno protested strongly against [2]. Podoroga is clearly not mimicking Heidegger here, and yet his ontological move remains problematic.

²⁴ I am referring here to Valery’s *Mimesis* volumes and to my book [10].

²⁵ See the subtitle of the *Mimesis* series: *Studies in the Analytical Anthropology of Literature*.

²⁶ “We are other readers, *other than the ones that came before us*; today we are the anthropologists of literature”. And the authors, the writers, are our “guide-informants” [19, p. 5].

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

anti-systematic construction of ideas, that can be described by Walter Benjamin's term "constellations". We both shunned the hegemonic discourses, concentrating instead on the work of marginal, "experimental" figures. If for Valery (late 19th–early 20th century) literature was the entryway to a new form of philosophizing, for myself it was (1st century) history. Anthropological method for me was to read the world as it entered into the words. For Valery it was to read the world the words created. From our earliest work on cinema, we remained focused on the sensible within perception. Both of us carried on intellectual projects in dialogues with practicing artists²⁷. As critical theorists, we shunned official forms of influence. As philosophers, we still felt the project of reflective thinking worth our while.

We lived through parallel times. And yet our intellectual personae were very different. I was gregarious, he was private. I sought clarity, he kept mystery. I travelled, he preferred home. But perhaps the greatest difference is in how we viewed public space as it relates to philosophical practice. In the obvious sense, nothing that he wrote was political. In another register, all of it was and nothing else mattered. Like Adorno (the topic of his dissertation), Podoroga valued the individual as the only possible philosophical subject. He read and benefitted from the expertise of others, but his own interpretations were always original. They moved on a tangent away from the ruling views. Even those who worked most closely with him (Oleg Aronson, Helen Petrovsky and others) remained autonomous thinkers. His influence was widespread. He was a leading figure, a winner of prizes, but no "school" of followers was formed²⁸. Valery described his way of working as "experimental". He called his seminars laboratories. His philosophical approach is attractively non-dogmatic. It opens up possibilities for the movement of thought, even when the entryways he chooses are rarified, unmarked, and often difficult to find.

Authentic Marx

For insight into the way Valery worked, and also his way of being — how his brilliance and charisma was tempered by a non-authoritarian, almost vulnerable self-presence — an English language speaker would do well to view his on-line lecture at the Garage Museum of

²⁷ Podoroga was engaged with the avant-garde of his time in a series of Visual Anthropology Workshops (1993–1994) that included artists. In 1998 his Laboratory for Post-classical Research at the Institute of Philosophy was renamed the Sector for Analytic Anthropology.

²⁸ Podoroga won the prestigious 2006 Andrei Bely Prize, and in 2015 the Kandinsky Prize.

Contemporary Art, Moscow, 2016²⁹. Valery was invited to speak on the controversial Marxist philosopher of art and critic of modernism Mikhail Lifschitz (1905–1983)³⁰. Lifschitz's persistent critique of modernism, despite transformations in the political situation has been called in turn, Leninist, Stalinist, liberal, and conservative³¹. But Valery claims that what remains absolutely consistent in Lifschitz's position is its stance of criticism in the name of Marx, and that this, indeed, is what makes him an "authentic" Marxist. Valery mentions that "Saint Max" — Marx's early criticism of Max Stirner, comprising nearly 400 pages, longer than Stirner's book Marx criticized — was about only the mistakes, only the wrong things, and remarks: "Poor Saint Max Stirner! I realized he really was a saint after all this humiliation". Lifschitz's critique aimed to rescue Marx from the official discourses that claimed him. Throughout his life, Lifschitz insists on no gap between Marx and Marxism. He remains immoderate, ruthless, a critic of his time, and although he rejected the Frankfurt School, he shared with Adorno the persistent negation of a dialectical critique³².

How then to approach Marx? How to read the revolutionaries of the past? Valery holds up a Russian translation of Derrida's 1993 book *Spectres of Marx*, that speaks of Marx's ghost of Communism "haunting Europe", his evocation of earlier ghosts from Shakespeare's *Hamlet*, to Milton, to Burke and now the Marxist critique that persists, haunting the present. Podoroga knew Derrida (we together arranged Derrida's

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

²⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zXtqtMU2vgI>. The simultaneous translation is not perfect, yet in the gestures and bodily responses, particularly in the discussion, a great deal of Valery is conveyed. For the substance of the lecture and more, see (in English) the interview of Keti Chukhrov and Alexei Penzin with Valery Podoroga [19]. This article explains the intricacies of reception of multiple post-Stalinist Marxisms in the Soviet Union — Hegelian, humanist, existentialist, structuralist, scientific. All of the figures of "Western" Marxism are there.

³⁰ The event was part of the Garage Museum's three-year project on Lifschitz, who was active in multiple eras of the Russian revolutionary experience, from early years at the art school VKhUTEMAS (among teachers like Malevich, Lissitzky and Rodchenko) to later scholarship on Marxist aesthetics at the Marx-Engels Institute (where he shared an office, and a friendship with Georg Lukács) to his final years (when modernism stood for destalinization and democracy).

³¹ As part of the Garage project, Lifschitz' important book *Crisis of Ugliness* (1968) was republished on its 50th birthday translated into English and edited by David Riff. This beautiful volume, including multiple illustrations, points out how his critique of modernism worked to disseminate the images themselves, hence functioning as an important source for audiences who had been kept largely ignorant of these works: [13].

³² In his discussion with editors of *Stasis*, Valery elaborates on his Lifschitz lecture: «In fact, Lifshitz's position seems ambiguous, like almost everything he wrote. Being excessively dialectical, he is quicker to look for contradictions and inconsistencies than to propose a way out or a final alternative formulation of the problem. I think this is part of his strategy as a Marxist critic: to shake things up, to "mess up the party" in the words of Daniil Kharmis, but not to correct or to conceal» [18, p. 281].

Moscow visit); he agrees with him that when a work has outlived its time there is only textual reality. Readers in the present must, as Derrida insists, expand the possibilities of the text, not reduce it. Deconstruction is a kind of ontology that appeals to Valery — without ground, and therefore fundamentally pluralist. Lifschitz is doing a different thing. Lifshitz, according to Valery, is essentially an authentic Marxist who knows Marx very well and does not separate Marx from Marxism. He calls such a Marxism utopian, but not in the sense that utopia acts here in order to reach a special time, but in the sense that he uses utopia as the regulative idea of critique. The main task of authentic Marxism is to unmask, because the truth is already known, as it is known whose side it is on. A kind of “negative ontology” like Lukács, whom Lifschitz knew well. Says Valery: “I know this position, and I don’t agree”, even as: “I am a participant in these processes”³³. Then, in the talk, comes a striking juxtaposition of images. They show us two ghosts of Marx.

One is a “mirage Marx” as representation of all the proletariat coming to his tomb. the other is the family plot, the real place where he was buried. Valery shows an image from a documentary film “News from Ideological Antiquity — Marx/Eisenstein/The Capital” (2008) by Alexander Kluge demonstrating how poor the state of this tomb was, and asks: “Did Derrida know of Marx’s two graves?”. The mirage Marx is a monument to official Marxism that overshadows Marx himself. It was made by an English sculptor, paid for by the Soviet government, erected at the entrance of the cemetery in London where the real Marx is buried. Valery addresses these details, because he visited this monument in 1957 together with the pupils of the school attached to the Russian Embassy in England and was photographed “putting my flowers as a sacrifice” at the site. According to Valery, this sympathetic link made him take an interest in Lifshitz with great enthusiasm because “I recognized this dual existence” this “gap between Marxism and Marx”.

The extreme individualism of Valery Podoroga is a consequence of the Soviet past that marked his childhood. In a conversation with *Stasis* editors of a younger generation, he relates that when he was a graduate student, he suddenly had access to all of the books of

³³ Following the lecture Valery responds to a questioner who speaks of “objective truth”: “How do I answer this? I don’t use this language, this universal language that you think is common to everyone. I would rather hear your own perception of what is Marxism... We are not in the play of mass media. You act as if you speak the truth and I am the only one who doesn’t. We come together to talk about serious things for which we don’t have a language yet. The truth does not belong only to science; it exists in different forms, including utopian forms... You can’t traumatize the lecturer from the general perception point of view. We are all searching for objective truth. What about you? We are all sitting here. I value Lifschitz because he attempted to preserve the idea of Marx without Marxism. The aim is not to all become Lifschitzians rather than philosophers”.

Western philosophy held in the restricted use libraries and reading them “became a drug. We were dumbfounded by its availability and variety” [18, p. 273]. This “feast of knowledge” this private, “inner” freedom of reading and thinking was a kind of utopia. It was a situation of “double think”, and it had a “rhythmic structure”, taking place with the authorities’ tacit consent, an “effective pact” at a time when the power of Soviet ideology was already waning³⁴. In contrast, with the actual end of socialism, intellectuals had to scramble for work just to survive. Podoroga’s *Stasis* interlocutors were raised in the new Russia, where access to foreign books was commonplace but time to think was at a premium, and where the economic brutalities of capitalism were experienced in accelerated time. They disagreed with their former teacher about the importance, still, of Marx. He considered their new, “glamorous” Marxism quite comfortably bourgeois, reminding them that the equality of socialism was an equality of poverty.

Their exchange reveals not only the generational divide, but also of the centrality of Podoroga’s valuing of the individual. Highly learned in the work of modern philosophers, he bent those he cited to his own philosophical will. He wrote in *Anthropograms* (2017): “... philosophy exists within the boundaries of unrepeatable individual experience of thought, and not as a collective and universal task...” [18, p. 1]. He positions the philosopher in a space he creates between reading and the literary work. Thinking is drawn into this space, its contours are elaborated, its habitation is examined. In this way, a collaboration is inaugurated between the non-identical tasks of philosophizing and literary writing, centrally focused on the human, the anthropological, not as a changeless being, but as a force for creating form in a world of change.

Friendship/Solidarity

Valery Podoroga was one of the most brilliant and challenging thinkers I have known. His esotericism was not aloofness or indifference. He engaged in intellectual exchange broadly and with pleasure. He was gentle, humorous, and kind. But he was also formidable, and never more so than when defending the individualism that he championed, not only

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

³⁴ Podoroga describes this “inner freedom”: «the main thing was for words of protest and criticism not to be reflected or carry anti-Soviet resonance in the public sphere, but you could study whatever interested you as long as you keep up appearances, and avoid sticking your neck out or provoking the authorities. It was possible to get around all the formal rules, but again, you had to observe this pact with the authorities, an unsigned, but effective pact. The dissident movement did a great deal to destroy this “double” morality, this “double-think”, but did not take into account (or did not want to take into account) this collusion between society and the government» [18, p. 272].



Pussy Riot: 1) performing, 2) imprisoned, 2012. 3) Zapatista Women at the Second International Gathering of Women Who Struggle, 2019.

for himself, but also for his closest collaborators. He and his ghosts will therefore forgive me if I end this essay of deep appreciation for his extraordinary project with a critique, specifically, of his insistence on the individuality of philosophizing, implying that the duality of the social individual and the private thinker of philosophy is eternally necessary [ibid., p. 278]. Perhaps Podoroga gave up too quickly on the masses as a collective subject that expresses itself in mediated forms. Here I would mention the work of Oleg Aronson who continues the line of thinking of the cinema experience as a philosophical project, describing the “communicative image” shared by an affective “non-institutional community” that operates «in the new global media environment — an experience of the “we”, as a “collective sensibility”, that remains “open, relational, and heterogeneous»³⁵. And I would insist that philosophy recognize the necessity to perform, in public space, the freedom that thinking demands. With reference to the 2011–2013 mass demonstrations in Russia visible throughout the world, Petrovsky speaks of ethics as “a way of being together, of changing the existing state of affairs through collective and unmediated action. It is the re-appropriation of publicity itself” [14, p. 770]. But the performance of freedom is not limited to mass demonstrations. If art today is “a synonym for action” (Petrovsky), then a certain honor is due to those who take a risk, who “stick their necks out” within public space. In this sense, the action of Pussy Riot in 2012 deserves our respect, not as a statement regarding religion or political position, or even their private motivations, but as pure image, a manifestation of the explosive energy of young women, unbounded by the forces of order. Their uncensored bodily movements were not in the least salacious. The image of their joy was contagious. The image of their fear in prison was as well. Women, globally, took notice, sharing an image-perception of affective affinity, both transient and intensely real.

On the hundredth anniversary of the 1917 revolution, I visited Valery Podoroga in his Moscow home. I was on my way to pay tribute to that event at a conference hosted by the European University at St. Petersburg that publishes *Stasis*. In 2017 our shared world had changed. Moscow

³⁵ Aronson, 2017, cited in [14, p. 763].

looked different. Not only was McDonalds at Pushkin Square, but also a series of photos of old tsarist Moscow was exhibited on the Ring Road as the present administration's response to 1917. Sitting at his living room table, with Helen Petrovsky translating, just as she had almost forty years before, the time was warmly familiar. What were we to each other? Neither comrades nor lovers, neither partners nor life-collaborators, we were, as he said that day, friends. No doubt, friendship is everything in life.

And not enough.

References

1. Aronson O. *Metakino*. Moscow: Ad Marginem, 1993.
2. Aronson O.V. Forms of Thought within the Limits of the Body (On the Analytical Metaphysics of Valery Podoroga). *Russian Studies in Philosophy*. 2016. Vol. 54, N 4. P. 257–266.
3. Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. *October*. Autumn 1992. N 62. P. 3–41.
4. Buck-Morss S. *Dreamworld and Catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press, 2000.
5. Buck-Morss S. *Revolution Today*. Chicago: Haymarket Books, 2019.
6. Buck-Morss S. The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account. *The Senses Still* / ed. C. Nadia Seremetakis. Boulder/San Francisco/Oxford: Westview Press, 1994.
7. Buck-Morss S. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989.
8. Buck-Morss S. Translations in Time. *October*. N 172 (Spring 2020). P. 147–158.
9. Buck-Morss S. Visual Studies and Global Imagination. *The Politics of Imagination*: eds. Ch. Bottici, B. Challand. Abbingdon/New York: Birkbeck Law Press, 2011. P. 214–233.
10. Buck-Morss S. *YEAR 1: A Philosophical Recounting*. Cambridge, MA/London: The MIT Press, 2021.
11. Dean J. Crowds and Publics. *Stasis*. 2017. Vol. 5, N 1. P. 196–218.
12. DeBlasio A. *The Filmmaker's Philosopher: Merab Mamardashvili and Russian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
13. Lifschitz M. *The Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art*: trans. and ed. David Riff. Chicago: Haymarket Books, 2019.
14. Petrovsky H. Art as an Instrument of Philosophy. *The Palgrave Handbook of Russian Thought*. Bykova M.F., Forster M.N., Steiner L. (eds). Palgrave Macmillan, Cham. P. 763.
15. Podoroga V. "Revolutionary Machines" and the Literature of Andrei Platonov. *Stasis*. 2017. Vol. 5, N 1. P. 36–57.
16. Podoroga V. A. Anthropograms: A Self-Critical Approach. *Russian Studies in Philosophy*. 2016. Vol. 54, N 4. P. 267–358.
17. Podoroga V. *Mimesis ms.*, English trans.
18. Podoroga V. *Vtoroj Jekran. Sergej Jeizenshtejn I Kinematograf Nasiliya*. T. 2. Prototelo. Fragmenty Vizualnoj Antropologii [Second Screen. Sergei Eisenstein And Cinema Violence. Vol. 2. Prototelo. Fragments of Visual Anthropology]. M.: Breus, 2020.
19. Podoroga V., Chukhrov K., Penzin A. Marx against Marxism, Marxism against Marx. *Stasis*. 2007. Vol. 5, N 2. P. 266–288.
20. Seifrid Th. *A Companion to Andrei Platonov's "The Foundation Pit"*. Academic Studies Press, 2009. Open Access: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxsjhy>
21. Žižek S. End of Capitalism, End of Humanity? *Stasis*. Spring 2017. Vol. 5, N 1. P. 16–19.

С. Бак-Морс
О Валерии По-
дороге: Раз-
мышляя о годах
нашей дружбы...

©2021 О.В. АРОНСОН

ПОЭТИЧЕСКОЕ И ПОЛИТИЧЕСКОЕ В ФИЛОСОФСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ



Аронсон Олег Владимирович — кандидат философских наук, старший научный сотрудник сектора эстетики.

Институт философии РАН.

Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.

ORCID: 0000-0001-6753-7724

Электронная почта: olegaronson@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу творчества российского философа Валерия Подороги. Основное внимание уделено созданной им особой дисциплине, «аналитической антропологии», и книге «Антропограммы», в которой Валерий Подорога излагает основные принципы и аналитические инструменты своей философской работы. Рассматривая книги философа, предшествовавшие периоду создания аналитической антропологии, и те, что были написаны позже, можно выделить две важные линии его исследований. Во-первых, философия литературы, а во-вторых, исследования в области политического. Литературу Подорога понимает более широко, чем культурная практика или социальный институт. Для него это — пространство телесного опыта контакта с миром, в котором реализуется аффективный аспект мышления. Эта линия анализа указывает на «поэтическое» измерение опыта мышления, поскольку акцент делается на том, что Якобсон называл «поэтической функцией языка», его направленностью на самого себя. Именно литературный аспект становится важным при анализе текстов философов (Киркегора, Ницше, Хайдеггера), но еще важнее то, что в самом

опыте художественной литературы Подорога пытается найти новые средства для философии. Его «поэтическая линия» тесно связана с поэтикой пространства (Башляр) и феноменологией тела (Мерло-Понти, Анри). Именно соединение поэтики и феноменологии позволяет Подороге преодолеть как ориентацию поэтики исключительно на язык, так и категориальный аппарат философии. Основным результатом работы Валерия Подороги становится создание «антропограммы», особого рода схемы, в которой действие Произведения (литературного, но не только) имманентно динамике мира. Возможно ли создание подобных антропограмм вне поля литературы, Подорога не уточнял. В статье делается попытка показать, как способы работы Подороги с литературными текстами коррелируют с его работами, касающимися технологий власти и политического насилия, превращая отдельные политические и этические термины в антропограммы, то есть мыслительные формы, имманентные самой жизни.

Ключевые слова: Подорога, аналитическая антропология, антропограмма, мимесис, произведение, концепт, абсолютное зло, Башляр, Анри, Аскольдов.

Ссылка для цитирования: Аронсон О.В. Поэтическое и политическое в философской антропологии Валерия Подороги // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 50–66. DOI: 10.31857/S023620070017438-8

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

Есть авторы, которые пишут книги. Написав одну, переходят к следующей, умеют отпускать от себя уже написанное и изданное. Валерий Подорога был не таков. Хотя он опубликовал множество книг, но всю жизнь, кажется, писал одну-единственную Книгу.

Часто подобное можно услышать, когда хотят сказать о цельности и самодостаточности автора, когда «книга», особенно написанная с большой буквы, воспринимается как метафора всего творчества. В случае с Валерием Подорогой все прозаичней и конкретней. Он на каком-то почти физическом уровне не мог отпустить от себя уже написанный материал, постоянно возвращался, доделывал и переделывал даже уже опубликованные тексты. И это были вовсе не вариации. И не только поиск предельной точности формулировок. Это были моменты фиксации перемен собственной мысли, которая существовала не только в высказывании, статье или книге, но и в отношениях, устанавливавшихся с новыми текстами. В каком-то смысле для него не было архивного прошлого. Каждое обновление мысли воздействовало в том числе и на работы, написанные много лет назад, меняло их. Был своеобразный пафос в этом ощущении мысли как стихии, делающей

пространство текстового архива живым, динамичным. Он искал для этого пафоса свою форму выражения, и те, что уже существовали в культуре, были для него недостаточны. Так, он недолюбливал жанр лекций, благодаря которым прославился в 1980-е годы еще до появления его первых монографий; беседы и интервью радикально переписывал, не очень любил аудио- и видеозаписи своих выступлений. Он был человек письма, и письмо для него было чем-то гораздо более существенным, нежели способом сохранения высказываний, соображений и размышлений. Вполне можно говорить, что «письмо» и было для него той Книгой, которая способна жить и развиваться даже тогда, когда пишущего уже нет с нами. Это то, что придает текстам (и мыслям) способность быть больше, чем написано и проинтерпретировано. Благодаря этому интрига и внутренний конфликт в его текстах не угасают. Мне этот конфликт видится в двух типах знаков, с которыми Валерий Подорога постоянно имеет дело, которые с трудом сосуществуют друг с другом, и при этом и те, и другие находятся на самой границе культуры.

Первый тип — первичные знаки человеческого присутствия (или, если угодно, — минимальные единицы «человеческого»), своеобразные метки, графизмы, за которыми стоит неразделимость действия и мысли. Эти графизмы — знаки выражения, возникающие при взаимодействии тела и мира в пространстве, которое мы постоянно теряем, как только разделяем мысль и действие, тело и душу, внутреннее и внешнее, само пространство от времени... Морис Мерло-Понти называл это «плотью мира», а Подорога нечто подобное усматривал в литературе. Он считал, что она наиболее близко в современной культуре расположена к этим почти первобытным выплескам «человеческого». В ней сохраняется переплетение джозыкового действия и той дистанции в отношении мира, которую уже устанавливает язык. Она предшествует и визуальному, и акустическому выражению, которые всегда уже вписаны в те или иные модели языка.

Второй тип записи — тот след, что оставляет общность, или — закон совместного существования. Этот закон никогда не бывает написанным, он всегда уже запечатлен в той или иной символической форме, в повторении и ритуале.

В начале 2000-х Валерий Подорога много размышляет о своем способе философствования, об отношениях этого способа (тогда он еще использует слово «метод», от которого потом откажется) с историей философии и с прочими практиками исследований культуры и постепенно приходит к своей *аналитической*

антропологии¹. Возможно, он хотел создать направление исследований или научную школу, но этого не случилось. Остался его уникальный философствование жест, совмещавший в себе философию литературы (философию как форму литературы и литературу, в которой философия продолжается, когда исчерпывают себя категориальный и понятийный аппараты самой философии) и исследование мира за пределами литературы — социальный порядок, режимы функционирования власти, политические механизмы насилия, возможности массмедиа.

В аналитической антропологии он пытался придать своей исследовательской практике определенную универсальность. Однако, несмотря на это его стремление и многочисленные попытки постоянно прояснять свои теоретические установки и вытекающие из них приемы и средства анализа, следует признать — как дисциплина, аналитическая антропология так и остается вещью достаточно темной, доступной, кажется, лишь одному ее автору. Но можно выразиться и иначе: Валерий Подорога оставил нам аналитическую антропологию как вызов нашему пониманию его текстов, как динамический элемент, не позволяющий его архиву превратиться из прижизненного в посмертный. Попробуем же это вызов принять.

Первый, предварительный подход к пониманию философской концепции Валерия Подороги — рассмотреть его идеи в динамике, от ранних текстов к более поздним. Конечно, путь исследователя не столь прост, он изобилует возвращениями, повторами, порой это не столько развитие, сколько блуждание. Тем не менее даже такой несколько наивный ход позволяет заметить определенную логику развития Подороги как исследователя и философа. По крайней мере на протяжении последних тридцати лет, начиная с его работы над первой своей монографией «Метафизика ландшафта» [10], можно прочертить достаточно ясную линию, где присутствуют и взаимно пересекаются несколько важных для него сюжетов. В первую очередь следует выделить *феноменологию тела*. Это не только книга с одноименным названием, но и целый комплекс проблем, затронутых уже в «Метафизике ландшафта», развиваемых в работе «Выражение и смысл» и приводящий к фундаментальному авторскому проекту «Мимесис» [11], где наглядно

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

¹ Слово сочетание «аналитическая антропология» может ввести в заблуждение (и как показала практика общения с западными коллегами, так и случилось), поскольку существует привычка опознавать за словом «аналитический» англо-американскую философскую традицию, ориентированную на работу с языком. У Подороги же язык — лишь перевалочный пункт к миру до опыта языка, к миру неразличимости аффективного и мыслительного порядков.

представлено то, что можно считать вариантом философии литературы, а можно увидеть попытку обновления самой философии средствами литературы. В каком-то смысле «Мимесис» Подороги, хотя и наследует многим теоретическим ходам его первых книг, но фактически открывает совершенно особую зону его личного поиска. И это уже нечто отличное и от ландшафтных миров философии, и от феноменологии тела, и, конечно, от многих прочих философских антропологий, которые были до него.

Попытка предъявить свой особый тип антропологии как исследовательский метод была предпринята в «Мимесисе», в отдельных статьях и комментариях [см.: 12], но, судя по всему, именно в силу недостаточной удовлетворенности этими разъяснениями в конце концов возникла книга «Антропограммы» [6]. В каком-то смысле она рубежная, условно разграничивающая два периода: поэтический и аналитический. Первый характерен попыткой обнаружить философский потенциал в выразительных средствах языка, в подходе к философии как литературе и в поисках возможностей литературы для обновления философии.² Этот период отмечен тем, что Подорога пытается выделять не столько теоретические понятия, с которыми ассоциируются анализируемые им авторы в истории философии, сколько их «базовые метафоры», созданные не столько их собственным рациональным усилием, а силами внешними (метафорическим слоем языка, ландшафтными образами, способами организации текстового материала). В каком-то смысле «Антропограммы» были попыткой примерить внутри философии «понятие» и «базовую метафору», а если говорить жестче — найти ту границу литературной метафоры, за которой она уже не предстает как выразительное средство языка, а начинает выполнять ту роль, которая в классической философии отводилась понятию.

Параллельно Валерий Подорога постоянно был вовлечен в анализ современных отношений власти, господства-подчинения, механизмов насилия и террора, и та эволюция, которая происходит с ним в отношении истории философии, философии

² Интересно, что уже в своей кандидатской диссертации, посвященной Адорно, Подорога делает акцент не столько на критической теории и базовых идеях немецкого философа, а на его языке и стиле философствования. Этот период отмечен тем, что Подорога пытается выделять не столько теоретические понятия, с которыми ассоциируются анализируемые им авторы в истории философии, сколько их «базовые метафоры», созданные не столько их собственным рациональным усилием (хотя, конечно, и не без его участия), сколько силами внешними (языком, ландшафтными образами, психомиметическими и бессознательными процессами, которые связаны с дорефлексивными мыслительными возможностями тела).

литературы, не может не происходить и в его политической антропологии. Хотя он сам не называл это «политической антропологией». Скорее следует говорить об аналитической антропологии, которая неизбежно затрагивает и сферу политического.

Начнем с его «поэтической антропологии», которая подготавливала основные идеи аналитической антропологии и была связана с анализом ландшафтных миров философской мысли и феноменологией тела.

Почему антропологию этого периода я склонен называть «поэтической»? Прежде чем прозвучит ответ на этот вопрос, хотелось бы обратить внимание на то, что книги Валерия Подороги трудны для восприятия. Они обманывают «профессионального философа» своей «литературностью» (которая может казаться нестрогостью), ориентацией на метафоры и художественные приемы. Прочих же смущает как раз перегруженность именно философским материалом. Плюс к этому Подорога постоянно пытается пояснить свой способ анализа. И этот чрезвычайно важный методический момент оказывается растворен в его всегда очень конкретных разборах конкретных произведений философов, писателей, художников. Эти разборы прихотливы, сложны и находятся в полемическом отношении с привычными прочтениями анализируемых авторов. Чисто внешне они напоминают анализы текстов, которые делали русские формалисты, стремясь постичь специфику литературного произведения через ее *поэтику*, через то, что Роман Jakobson называл «поэтической функцией языка» [14, с. 202]. Последняя имеет отношение не к смыслу сказанного, не к авторской интенции, не к читательской реакции, а к тому в языке, что указывает на него самого, на его динамику, странность, его особую плотность и сопротивляемость интерпретациям. Фактически, в том, что Роман Jakobson назвал «поэтикой», собраны разные попытки ОПОЯЗовцев указать на место формы в самой материи языка. Это и знаменитое «остранение» Шкловского, и тыняновские «эквивалент» или «теснота стихового ряда», и эйхенбаумановский «сказ» (в его знаменитом тексте о гоголевской «Шинели»), и многие прочие, говоря языком Шкловского, «ощутимости» самого языка. Именно с такого рода вещами имеет дело Подорога в «Мимесисе». Но для него интересен не только язык Гоголя или Достоевского, но именно тот момент, когда нечто в самом языке указывает на ту форму мышления, которая только в нем и способна себя проявить. Если для авторов XIX века такие формы носят метафорический и стилистический характер, то для Белого или Платонова, писателей уже другой эпохи, литературный язык изобретается сознательно как чуть ли не единственный инструмент доступа к миру, потерявшему привычные контуры и

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

устойчивость. Несомненно, что Подорога многое почерпнул в работах русских формалистов, но его анализ при этом радикально выходит за рамки языка. Его «поэтика» касается не только литературного строя, с которым она неразрывно связана, но и строя мысли, особого, неповторимого (событийного, сингулярного) для каждого из анализируемых авторов.

Валерий Подорога не сразу сформировал свой способ работы с материалом. Долгое время это были разрозненные маргиналии, которые прилагались к разборам конкретных фигур. Сегодня, глядя на все это ретроспективно, можно, конечно, говорить о том, насколько он остается прежним, верным своим пристрастиям (и философским, и литературным) на протяжении десятилетий. Но я хотел бы обратить внимание именно на область его трансформаций.

Проще всего заметить как и в чем он менялся, если сравнить его тексты тридцатилетней давности (периода его докторской диссертации о коммуникативных стратегиях в философии и книги «Метафизика ландшафта») с тем, что написано им в последние годы.

Прежде всего, видна зависимость того, раннего Подороги, от французской философской традиции. Можно назвать имена Бергсона, Мерло-Понти, Сартра, ну и, конечно, Деррида и Делёза, но я бы остановил свое внимание на двух фигурах: Гастоне Башляре и Мишеле Анри. Если влияние первого совершенно очевидно и не скрывается самим Подорогой (пусть даже и полемизирующим с Башляром), то следов чтения Анри в его текстах почти нет. Тем не менее, именно эти две фигуры задают тот диапазон, в котором располагалась и развивалась мысль Подороги 1990-х годов — от бергсонизма башляровской поэтики стихий до «материальной феноменологии» в духе Анри.

В Башляре для него важно было даже не бергсонизм, а его специфический психоанализ, который он применяет не к личности, индивиду или же коллективу людей, а к тому, что мыслилось Башляром как внечеловеческие образования — стихии, понимаемые французским философом как субстанции. Перед нами не индивидуальная поэтика автора, а бессубъектная поэтика пространства (и даже мира), записанная в литературном произведении. Литература, таким образом, оказывается способом освоения процессов и движений, сил и энергий, которые наука и культура игнорируют. Это — силы стихий, на которые реагирует язык, создавая тот слой, который мы называем «поэтическим», чтобы закрепить его исключительно за литературой, нивелировав тот когнитивный потенциал, который видел в нем Башляр [3]. Несомненно, что такие книги Подороги, как «Метафизика ландшафта» и «Выражение

и смысл», можно рассматривать как дань этой линии Башляра, его философской поэтике.

Фигура Анри важна совсем в ином плане. Дело, конечно, не в сходстве названий книг Подороги («Феноменология тела» [13]) и Анри («Философия и феноменология тела» [15]). По стилю рассуждений Подорога куда ближе к Мерло-Понти, чем к Анри с его феноменологической методичностью и отвлеченностью от конкретного материала.

Да и «тело» вводится Анри в феноменологию совершенно иначе, нежели это делает Мерло-Понти. Для последнего тело — предел интенциональности, то, что остается, когда все редукции уже совершены. Сам Мерло-Понти склонен сравнить тело не с физическим объектом, но с произведением искусства, видя именно в искусстве продолжение и воплощение телесности. В этом Подорога, несомненно, солидарен с ним. Однако в более поздних работах Подороги все большее значение имеет другой аспект. И здесь интересна именно фигура Анри, для которого феноменологическая редукция открывает нам не столько интенциональность сознания, сколько доинтенциональные состояния мира. Он называет это словом «жизнь», а также «имманентной аффективностью». Именно здесь и располагается тот мир образов, мир сверхскоростных дорефлексивных действий, мир сил и интенсивностей, к которому приковано также и внимание Подороги, который при этом не просто постулирует наличие этой области, он пытается найти способ работы с этими силами и интенсивностями, способы их конкретного предъявления.

Я бы сказал, что Подорога и Анри идут в одном направлении совершенно разными путями. Анри отталкивается от полемичной по отношению к Декарту и вытесненной на периферию истории философии концепции «субъективного тела» Мэн де Бирана, соединяя ее с гуссерлианством и подводя к тому, что любое «сознание» всегда уже не чисто, а захвачено аффектами. Боль, страдание, радость, страх — те данности, от которых мы не можем отвлечься, на которые не распространяется сам акт феноменологической редукции. И если редукция в логике Гуссерля должна нас привести к данности вещи (себя показывающей), то в логике Анри она лишь обнаруживает замкнутость сознания на самом себе. Данность вещи проявляет себя в аффекте, в сознании же проявляются только данности сознания и ничего более.

В отличие от Анри, который движется методически в рамках категориального аппарата, заложенного феноменологией, Подорога действует иначе. Его «феноменология» отсылает скорее к догуссерлевским временам, его «тело» противостоит не «сознанию», а

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

Гегелеву «духу» и ориентировано во многом на «дионисийство» Ницше и призыв Заратустры «мыслить телом».

При этом, в отличие от Ницше, Валерий Подорога продолжает стремиться к философскому акту, находящему свою завершающую стадию в «изобретении и изготовлении понятия»³, стараясь обойти почти обязательную в таких случаях академичную историко-философскую работу с категориальным аппаратом. Если для Анри «тело», «жизнь», «имманентная аффективность» являются предельными понятиями, к которым он выходит из леса категорий феноменологической традиции, то для Подороги ситуация обратная. Для него важен план высказывания, где сама форма выражения становится знаком интенсивности, проявлением аффективной сферы. Самым простым примером такой «поэтической» формы является метафора. Метафора — не просто перенос [6, с. 62], она «ударна, это всегда всплеск энергии, принудительно сталкивающий друг с другом два удаленных образа» [там же, с. 63].

«Поэтическая антропология» Подороги действительно отказывается работать с привычными для философской традиции категориями. Она имеет дело с многочисленными формами выражения, некоторые из которых поименованы в области теории литературы и искусства, другие — в этнографии и антропологии, но большинство по-прежнему ускользают от взгляда исследователя-наблюдателя, отягощенного рефлексивностью. Этот способ работы оказался достаточно непривычен не только для отечественного читателя, но и для западных коллег. Когда вышли тома его фундаментального «Мимесиса», книги, которую Валерий Подорога считал своим *opus magnum*, то к трудностям понимания прибавился еще и колоссальный объем текста. Книга «Антропограммы» была написана как своеобразный помощник, теоретический путеводитель по уже написанным произведениям. Возможно, что именно *антропограмму* можно считать тем самым понятием, которое Подорога считал своим изобретением. Хотя понятие ли это — вопрос открытый.

Антропограмма в аналитической антропологии выполняет роль воплощенной в Произведении⁴ мыслительной формы, схватывающей

³ Такими словами определяют дело философа Делёз и Гваттари [11], но задолго до них основную формообразующую мощь видел и Гегель.

⁴ Свою оригинальную концепцию Произведения Подорога разрабатывал на протяжении всей своей жизни. Эта концепция полемична по отношению к бартовскому противопоставлению произведению (институциональной литературной или художественной единице) текста (как полю множественных действий и операций в сфере означающего) [4, с. 413–423]. Для Подороги же Произведение — обнаруживающие себя трансгрессивные формы жизни внутри текста.

неочевидный порядок в мире бессубъектных сил, энергий, интенсивностей, образов⁵.

Принципы построения антропограммы, описанные в одноименной книге, и есть то, чем занята аналитическая антропология. В основу здесь кладется не опыт человека как человека, а опыт человеческого в столкновении с абсолютной инаковостью (Другой). И не важно — это инаковость собственного я (чем занимается психоанализ) или аффективная инаковость мира. Другой — это тот, с кем вступает в отношение не субъект анализа, не включенный наблюдатель антропологического исследования, а наблюдатель *исключенный* [6, с. 19–20].

Фигура *исключенного наблюдателя* — важное изобретение аналитической антропологии. Понятно, что полемика идет с нейтральным наблюдателем классической рациональности и включенным наблюдателем рациональности постклассической. Например, когда мы имеем в виду полевою антропологию или этнографию, то фигура наблюдателя оказывается одним из самых проблематичных мест при описании и интерпретации опыта иных типов общностей (не только первобытных, но и современных). Дистанция по отношению к Другому столь велика, что преодолеть ее не позволяют ни возможность «объективного» (незаинтересованного) наблюдения, ни опыт вхождения в иной тип сообщества, становление его частью (включенное наблюдение)... ни даже сама *идея* наблюдения. Мы неизбежно или устанавливаем дистанцию, которая никогда не бывает нейтральна, которая всегда — дистанция по отношению к миру аффективности, нам не известному, или накладываем на чужеродные нам миры свои мыслительные схемы, даже осуществляя при этом всевозможные редукции. Идея исключенного наблюдения — освоение не иной культуры, а именно иной аффективности (иной формы соединения действия и мышления), которая неинтенциональна настолько, что ее приходится интерпретировать в терминах нечеловеческого.

Именно исключенное наблюдение позволяет выйти на доинтенциональный уровень, совершить то, что Подорога называет миметическим эпохэ, исключаящим все то, что может дать сформироваться какому-то образу Другого. Другой всегда без образа, это —

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

⁵ К пониманию Произведения и антропограммы можно подходить разными способами. В частности, нельзя не учитывать важную для философии Подороги проблематику смерти, которая подспудно структурирует его идею Произведения и, как следствие, указывает на метафизическую сторону антропограммы (подробнее см. [1]).

внешняя сила как условие моих действий (форм выражения). Это вполне можно также назвать «несобственной аффективностью».

Итак, та сторона аналитической антропологии, которую мы называем «поэтической», посвящена доинтенциональным силам языка, реагируя на которые литература способна предъявить мысль в форме Произведения. Политическая же сторона апеллирует к силам социума, реагирующим на власть, регулиующую пространство политического. И то и другое — силы внешнего. Но если в случае с литературой Валерий Подорога продемонстрировал, как возможна и как может быть построена антропограмма, то для сферы политического это остается не вполне ясным. Каковы здесь те социальные знаки и графизмы, в которых можно обнаружить сопротивление образцам (или «диспозитивам власти», о которых пишет Фуко)? Если условием возможности литературы является запись, письмо, то каков аналог письма в области политической?

Здесь важно отметить, что письмо — не только важнейший культурный механизм формирования памяти и истории, но и пространство закрепления аффективных следов. В концепции Подороги письмо (и литература) в этом изводе — непосредственный доступ к реальности. Деррида, например, во многом очень близкий ему по духу, эту возможность отрицает, усматривая в этом метафизику. Его знаменитое «нет ничего вне текста» значит, что текст всегда — неустранимый посредник между мной и миром. Для Подороги же формы мысли, которые запечатлевает антропограмма, преодолевают кажущуюся тотальность текста. Они оказываются фигурами сцепления с миром, в которых сам мир показывается нам в своей моментальной целостности.

Антропограмма — карта, линия, графема, схема, находя которую мы обнаруживаем вписанность мира в Произведение. Именно так. Непривычное статическое миметическое отношение произведения и мира, в котором первое выступает как часть, замещающая собой целое. Логика Подороги иная. Еще в «Метафизике ландшафта» он описывает ее, отсылая к принципу организации пространства китайского пейзажа: «...Ландшафтный образ становится возможным лишь в том случае, если все основные элементы невидимо соединяются тем способом, благодаря которому движется единая, или мировая, линия. И эта линия открывает пространство древнего ландшафта как пространства-дыхания» [10, с. 9]. Антропограмма сродни мировой линии в китайской гравюре, сродни линии в каллиграфии, которая ближе дыханию, чем движению руки. Антропограмма — комплекс графизмов действия, в котором обнаруживает себя такая реакция человека на внешние силы (мира), делая его имманентным миру. Это очень похоже

на философское понятие, но рождаемое в своеобразном категориальном вакууме. В каком-то смысле это больше, чем понятие.

Валерий Подорога употребляет в отношении антропограммы словосочетание «концепт концептов», в котором связаны друг с другом все стороны мимесиса (подражательный, социальный, производенческий). Концепт у него отличается и от массового употребления этого слова, и от философского понятия (concept). Концепт — это своего рода понятийная рамка для хаотических сил языка и аффективной материи мира. Чтобы лучше в этом разобраться можно обратиться к статье Аскольдова 1920-х годов «Концепт и слово» [2], которую Подорога не упоминает и не цитирует напрямую, но с которой в «Антропограммах» можно найти множество перекличек. Для Аскольдова концепт — соединение *образа, понятия и идеи*; где образ, фактически, дан нам вне всяких изображений⁶, понятие, как он пишет, «лишено логической устойчивости» (то есть концепт и логика силлогизмов находятся в противостоянии друг с другом), а идея — это всегда некое, как пишет Аскольдов, «и т.д.», динамическая серия (мания повторяемости, которая именно благодаря действию повтора и позволяет схватить динамику целого). Идея — схватываемость Целого в минимальный момент времени. Говоря словами Аскольдова, «нечто наиболее простое и наименее важное», что фактически означает: повторяется не значимое, не ценное, а настолько аффективно разделяемое с другими, что это можно считать невидимым (доинтенциональным) порядком жизни.

И здесь уже неявно проступает тема сообщества, которую Валерий Подорога обычно обходил стороной, особенно когда находится в рамках своей концепции Произведения, в пространстве философии литературы. Аскольдов же даже в качестве примера концепта приводит «справедливость». Как концепт, она уже не есть этическая или аксиологическая категория, а порождающий общность акт — то, что он называет «эмбрион мыслительных операций» [2, с. 267–269]. То есть концепт — не только образ и схема, но также *действие* (коммуникация, интерпретация и т.п.), в котором проявляет себя аффективная сторона общности.

У Подороги «общность» проникает в аналитическую антропологию через его понимание политического [7]. Сердцевина политического для него — проблематика власти. Он почти всегда (порой неявно, а обычно — откровенно) апеллирует к гегелевской диалектике раба и господина. Правда, в статье «Господин-монстр»

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

⁶ У Подороги это — схема («Видеть — это не говорить, а мыслить по схеме» [6, с. 82]).

предпочитает говорить о господине и слуге [8, с. 153–154]. Это один из важных сюжетов: как переводить эту гегелевскую фигуру (Knecht) на русский язык. Дословно это, конечно, «слуга». Но своя правда есть и в переводе Шпета, который использует слово «раб». Такой перевод осознанно и вполне справедливо включает Гегеля в традицию, идущую еще от Аристотеля, где пара раб и господин отвечает в том числе и за особые характеристики пространства и времени. Господин — тот, кто временем не озабочен, а времени имманентен. И именно в этом проявляется его человеческое измерение. Раб же — не человек, а инструмент, вещь среди прочих пространственных объектов.

И вот мы попадаем в мир, который возникает на волне революционного освобождения и пытается преодолеть рабство, параллельно создавая иллюзию мира, в котором рабов уже нет. «Слуга» — имя этой иллюзии. Мир, в котором гуманизм стал ценностью, в котором должно исчезнуть инструментальное отношение к человеку, и «раб» оказывается очеловечен. Тем не менее в превращенной форме сохраняется и инструментальное отношение, и само рабство как экономический и социальный фактор (правда, постоянно вытесняемый гуманистической риторикой). Важная конструкция, на которой тысячелетиями держался социальный порядок, рассыпается. В «Феноменологии духа» Гегель фактически восстанавливает ее в правах, но господин теряет свою причастность к трансценденции (к бесконечности времени, времени бессмертия). Раб же, который со времен Платона был имманентен смерти и материальной стороне существования («мертвый при жизни»), воплощал в себе материально-чувственный аспект пространства, выраженный как в его теле, так и в ландшафте, частью которого он был.

Сегодня, в силу секуляризации, гуманизации и демократизации мира, мы не столько изжили рабство, сколько дезавуировали фигуру господина. Мы живем в мире рабов, где господ уже нет, а есть политическая машина производства господства. И это часть современной политики: тот, кто претендует на роль господина, является самозванцем (диктатором, узурпатором, тираном). Потому даже в самых деспотичных режимах вынуждены имитировать волеизъявление народа, именовать свою власть демократией.

В своих работах о современном понимании политического Валерий Подорога постепенно пытается разработать нечто подобное антропограмме в его работе с литературой. Не случайно в книге «Время после» [8] к темам Освенцима и ГУЛАГа он подходит через литературные источники, а не историческую фактологию. Это та ситуация, когда литература в своей способности обнажить антропограмму, оказывается имманентна тому миру избыточного

насилия, для которого наблюдатель невозможен. Именно литература обнаруживает формы сопротивления тому избыточному насилию, которое может исходить только от тех, кто сам ощущает всю фальшь и бессилие возложенной на себя функции господина. Та причастность миру бессмертия и вечности (богов и героев) оборачивается *страхом*, страхом разоблачения и гибели, который впечатан в формы современного закона, где (как прекрасно показал Кафка) любая «человечность» приостанавливается.

Многие персонажи книги «Время после» (Примо Леви, Бруно Беттельхейм, Жан Амери, а также создатель фильма «Шоа» Клод Ланцман), размышляя об Освенциме и уничтожении европейских евреев, утверждают, что это опыт, для которого нет выражения. Это опыт «смерти при жизни», характерный и для тех, кого называли «мусульманами» в нацистских лагерях, а в ГУЛАГе — «доходягами», когда даже о минимуме жизни говорить проблематично. Через стадию доходяги прошел также Шаламов, и его лагерная проза становится основным источником исследования Подороги, в котором именно образы Освенцима и ГУЛАГа использованы для понимания современного мира, мира, сопричастного «*абсолютному злу*». Это словосочетание, да еще и вынесенное в подзаголовок, может выглядеть пафосно и моралистично. Между тем абсолютное зло в его понимании не этическая категория, и не категория вовсе. Это как раз вариант антропограммы, схватывающей современное пространство политического. Императив «мыслить абсолютное зло» направлен и против тех, кто пишет о радикальной непредставимости и немыслимости Холокоста (в философии это прежде всего Адорно и Лиотар), чем по мнению Подороги, сакрализуют Зло, и против концепции банальности Зла (Арендт) [8, с. 23]. Во «Времени после» абсолютное зло оказывается одним из результатов неспособности общества справиться с утратой отношений господин–раб и подменой их парой палач–жертва. Можно также сказать, что восторжествовавшая имитационная конструкция стала возможной при одновременном разрушении не только отношений раба и господина, но и распада оппозиции добра и зла.

Валерий Подорога говорит о двух типах антропограмм — *пустых* и *наполненных*. Приводимые им примеры пустых — архетип (Юнг), доминанта (Ухтомский), мифема (Леви-Строс), эпистема (Фуко), анаграмма (Соссюр), ризома (Делёз и Гваттари) и др. [6, с. 79]. В них схватывается темпоральный фрейм. Наполненные же, по его мнению, — литературные [6, с. 80]. Абсолютное зло вводится им именно как пустая антропограмма, характеризующая политический ландшафт нашего времени. Наполненными же оказываются антропограммы, именуемые «Освенцим» и «ГУЛАГ».

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

И аффективно наполняет их именно литература. В частности, Целан и Шаламов.

Вспомним, что Валерий Подорога свою философию литературы выстраивает вокруг того, что он называет «другой литературой», сопротивляющейся «литературе образца». Последняя ощущает свою связь с аристократической культурой, с культурой господства. Другая литература — способ через пластические образы пространства дать альтернативную форму времени, времени вне трансценденции, не контролируемого никакими господствующими образцами, скрывающими свою законодательную власть под видом «вечных ценностей». Напряжение между «литературой образца» и «другой литературой» вполне можно рассматривать как столкновение политического и поэтического порядка самой жизни, каждого ее мгновения. И говорить уже приходится не столько о противостоянии или оппозиции одного другому, а скорее о том, что литература (и ее экспериментальная поэтическая составляющая) для Подороги была чем-то вроде своеобразного аутопоэзиса. Или — замкнутой лабораторией, из опытов которой, однако, видно, что даже власть может действовать не как политическая форма, а как форма жизни. Она же — форма мысли. Она же — письмо.

Литература

1. Аронсон О.В. Формы мысли в границах тела (об аналитической метафизике Валерия Подороги) // Политическая концептология. 2016. № 3. С. 103–110.
2. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под общ. ред. д-ра филол. наук проф. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.
5. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
6. Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2017.
7. Подорога В.А. Апология политического. М.: Изд. дом ВШЭ, 2010.
8. Подорога В.А. Время После. ОСВЕНЦИМ и ГУЛАГ: мыслить абсолютное Зло. М.: Lettera.org, Логос, 2013.
9. Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 1995.
10. Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. 2-е изд., перераб. и доп. / ред. Л.Б. Кульчицкая. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2013.
11. Подорога В.А. Мимесис. Материалы к аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / науч. ред. Е. Ознобкина. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.

12. Подорога В.А. Словарь аналитической антропологии // Логос. Философский журнал. 1999. № 2. С. 26–88.

13. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / ред. А.Т. Иванов. М.: Ad Marginem, 1995.

14. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

15. Henry M. *Philosophy and phenomenology of the body*. Martinus Nijhoff, 1975.

О.В. Аронсон
Поэтическое и
политическое
в философ-
ской антропо-
логии Валерия
Подороги

The Poetic and the Political in Valery Podoroga's Analytical Anthropology

Oleg V. Aronson

PhD, senior research fellow of the Department of Aesthetics.

RAS Institute of Philosophy.

12/1 Goncharnaya Str., Moscow 109240, Russian Federation.

ORCID: 0000-0001-6753-7724

E-mail: olegaronson@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to an analysis of the creative work of the Russian philosopher Valery Podoroga. It focuses on the special discipline he created, namely, “analytical anthropology”, and the book “Anthropograms”, in which Valery Podoroga sets out the basic principles and analytical tools of his philosophical work. Examining the books of the philosopher that preceded the creation of analytical anthropology and those that were written later, it is possible to single out two important lines of his research. First, the philosophy of literature and second, research in the field of the political. Podoroga's understanding of literature is broader than that of a cultural practice or a social institution. For him, it is the space of the corporal experience of contact with the world, in which the affective aspect of thinking is realized. This line of analysis points to the “poetic” dimension of the experience of thinking, since the emphasis here is on what Jakobson called the “poetic function of language”, its orientation toward itself. It is precisely the literary aspect that becomes important when analyzing the texts of philosophers (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger); however, what is even more important is that in the very experience of fiction Podoroga is trying to find new means for philosophy. His “poetic line” is closely connected with the poetics of space (Bachelard) and the phenomenology of the body (Merleau-Ponty, Henry). It is the combination of poetics and phenomenology that allows Podoroga to overcome both the orientation of poetics exclusively toward language and the categorical apparatus of philosophy. The main result of Valery Podoroga's work is the creation of an “anthropogram”, a special kind of scheme in which the action of the Work (a literary work, but not only) is immanent to the dynamics of the world. Is it possible to create such anthropograms outside the field of literature? Podoroga does not specify. The article attempts to show how Podoroga's ways of working with literary texts correlate with his works dealing with the technologies of power and violence, transforming separate political and ethical terms into anthropograms, that is, forms of thought immanent to life itself.

Keywords: Podoroga, analytical anthropology, anthropogram, mimesis, work, concept, absolute evil, Bachelard, Henry, Askoldov.

For citation: Aronson O.V. The Poetic and the Political in Valery Podoroga's Analytical Anthropology // *Chelovek*. 2021. Т. 32, N 5. P. 50–66. DOI: 10.31857/S023620070017438-8

References

1. Aronson O.V. *Formy mysli v granicah tela (ob analiticheskoy metafizike Valeriya Podorogi)* [Forms of Thought within the Limits of the Body (On the Analytical Metaphysics of Valery Podoroga)]. *Politicheskaya konceptologiya*. 2016. N 3. S. 103–110.
2. Askol'dov S.A. *Koncept i slovo* [Concept and Word]. *Russkaya slovesnost'*. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta. Antologiya, pod obshchey redakciej d-ra filol. nauk prof. V.P. Neroznaka. M.: Academia Publ., 1997. C. 267–279.
3. Bachelard G. *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [Selected: The Poetics of Space]. M.: ROSSPEN Publ., 2004.
4. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. M.: Progress Publ., 1989. P. 413–423.
5. Deleuze G., Guattari F. *Chto takoe filosofiya?* [What is Philosophy?] M.: Institut eksperimental'noj sociologii; St. Petersburg: Aletejya Publ., 1998.
6. Podoroga V.A. *Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniem diskussii* [Anthropograms. An Essay in Self-Criticism. Appended with a Discussion]. St. Petersburg: Izd-vo Evropejskogo un-ta v Sankt-Peterburge Publ., 2017.
7. Podoroga V.A. *Apologiya politicheskogo*. M.: Izd. dom VSHE Publ., 2010.
8. Podoroga V.A. *Vremya Posle. Osvencim i GULAG: Myslit absoljutnoe Zlo* [Time After. Auschwitz and GULAG: To Think absolute Evil]. M.: Lettera.org, Logos Publ., 2013.
9. Podoroga V.A. *Vyrazhenie i smysl. Landshaftnye miry filosofii: Syoren Kirkegor, Fridrih Nicshe, Martin Hajdegger, Marsel' Prust, Franc Kafka* [Expression and Meaning. The Landscape Worlds of Philosophy: Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Marcel Proust, Franz Kafka]. M.: Ad Marginem Publ., 1995.
10. Podoroga V.A. *Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX–XX vekov* [The Metaphysics of Landscape. Communicative Strategies in 19th and 20th Century Philosophical Culture]. 2-e izd., pererab. i dop.; red. L.B. Kul'chickaya. M.: Kanon+, ROOI "Reabilitaciya" Publ., 2013.
11. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy k analiticheskoy antropologii literatury: v 2 t.* T. 1. N. Gogol', F. Dostoevskij [Mimesis. Materials for an Analytical Anthropology of Literature in 2 vol. Vol. 1. N. Gogol, F. Dostoevsky], nauch. red. E. Oznobkina. M.: Kul'turnaya revolyuciya, Logos, Logos-altera Publ., 2006.
12. Podoroga V.A. Slovar' analiticheskoy antropologii [A Dictionary of Analytical Anthropology]. *Logos. Filosofskij zhurnal*. 1999. N 2. C. 26–88.
13. Podoroga V.A. *Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu. Materialy lekcionnyh kursov 1992–1994 godov* [Phenomenology of the Body. An Introduction to Philosophical Anthropology. 1992–1994 Lecture Courses], red. A.T. Ivanov. M.: Ad Marginem Publ., 1995.
14. Jakobson R. *Lingvistika i poetika* [Linguistics and Poetics]. *Strukturalizm: "za" i "protiv"*. Sbornik statej. M.: Progress Publ., 1975. P. 193–230.
15. Henry M. *Philosophy and phenomenology of the body*. Martinus Nijhoff, 1975.

©2021 Б.В. ПОДОРОГА

ОБ АНАЛИТИЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ ЛАНДШАФТА ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ



Подорога Борис Валерьевич — кандидат философских наук, младший научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.
ORCID: 0000-0003-0057-9457
Электронная почта: boris.podoroga@gmail.com

Аннотация. В настоящей статье понятие ландшафта рассматривается в качестве одного из ключевых в аналитической антропологии — программе исследования искусства, литературы и философской мысли Валерия Подороги. Ландшафт определяет аналитическую стратегию, выбранную отечественным философом в рамках исследования западноевропейской философии XIX–XX веков. Ландшафт рассматривается в качестве комплексного пространственного понятия, включающего в себя географические, чувственные, культурно-исторические и топологические аспекты. Делается акцент на топологическо-коммуникативной функции ландшафта, благодаря которой он выступает формой выражения философских идей. Эта функция описывается на примерах исследуемых Подорогой текстов Кьеркегора, Ницше и Хайдеггера. Делается вывод о том, что ландшафт является универсальным «нейтральным пространством», благодаря которому оказывается возможна передача уникального поэтико-философского опыта читателю. Обговариваются перспективы использования аналитической антропологии в рамках исследования нового материала.

Ключевые слова: Валерий Подорога, практическая философия, аналитическая антропология, ландшафт, пространство, коммуникативная стратегия, мимесис, Мартин Хайдеггер, плоть, касание.

Для учеников, друзей или близких коллег Валерия Александровича Подороги изучение аналитической антропологии является важным аспектом заботы о его наследии. Аналитическая антропология — это программа исследования философии, литературы и живописи. Она сложна и многогранна. Несмотря на то что на данный момент существует ряд публикаций и сборников, посвященных творчеству Подороги, потребуется еще немало времени, чтобы в полной мере оценить его перспективы и возможности применения. В рамках настоящей статьи я, ограничиваясь узкой проблематикой, попытаюсь сделать небольшие шаги в этом направлении.

— философской системой, поскольку не допускает упорядочения знания в качестве ригидной архитектурной понятийной структуры (Аристотель, Кант);

— политической доктриной, поскольку она не предполагает причастности к каким-либо конъюнктурам, отделяемым друг от друга по каким-либо идеологическим или ценностным признакам. Отметим, что Подорога отстаивал то, что он называл «индивидуальным политическим», что предполагало борьбу за особое место для рефлексии, оставляющей за собой право отказа от участия в партийной борьбе [6, с. 8].

68

«личностным знанием», то есть совокупностью уникальных приемов, выстраивающихся всегда в свете конкретного материала и силой изобретательности самого исследователя и потому в значительной мере остающихся непередаваемыми.

С другой стороны, человеку, знакомому с сочинениями Валерия Александровича, сказанное может показаться несколько противоречащим размышлениям последнего. Дело в том, что Подорога постоянно рефлексировал над своей исследовательской практикой, что отражено в публикациях в журнале «Логос» (1999), сборнике «Авто-био-графия. Тетради по аналитической антропологии» (2001) и, наконец, книге «Антропограммы» (2017). Эти работы значимы прежде всего тем, что в них Подорога анализирует понятийно-терминологический аппарат, сформировавшийся в его дискурсе за десятилетия работы, и приводит примеры его использования. Однако этот аппарат остается привязанным к материалу, на котором он разрабатывался.

Это может показаться наивным, но, на мой взгляд, возможность реконструкции концепции Подороги определяется нашей способностью следовать его примеру. В «Антропограммах» Валерий Александрович обсуждает то, как именно он разбирает творчество Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Белого, А. Платонова, группы ОБЭРИУ и др. Всякий раз Подорога пытается раскрыть то, что он в зависимости от контекста называет «произведенческой матрицей», «тотализующим образом» или «идеей», которые представляют собой инстанции, организующие письмо того или иного автора. Таковыми, к примеру, являются «куча» в произведениях Н. Гоголя, «взрыв» у А. Белого, «план» в романах Ф. Достоевского. Образность, эксплуатируемая Белым, оказывается в аналитической перспективе Подороги «взрывоморфной» — «бомба-сардинница», «расширение сознания», «миг», «крик», «бег» являются «производными» от инстанции взрыва [5, с. 95–97]. Аналогичным способом Подорога анализирует тексты европейских философов и писателей.

Примерно тем же способом следует попробовать проанализировать тексты самого Подороги. Мы видим в них множество повторяющихся интуиций, понятий и образов, которые могут претендовать на ведущую роль в интерпретации аналитической антропологии, а также подсказать пути ее проработки на новом материале.

В настоящей статье я бы хотел остановиться на понятии ландшафта, которое использовал Подорога для анализа творчества знаменитых экспериментаторов европейской философии и литературы XIX–XX веков, а именно Серена Кьеркегора, Фридриха

Б.В. Подорога
Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

Ницше, Мартина Хайдеггера, Теодора Адорно, Франца Кафки и Марселя Пруста.

Аспекты среды

Уже во введении к «Метафизике ландшафта» — основного источника по выбранной мной теме исследования — Подорога заявляет о ландшафте как о полемическом образе-понятии. Он противопоставляет ландшафтную аналитику категориальным, жанровым и биографическим интерпретациям философского дискурса [8, с. 18]. Такие философы, как Кьеркегор, Ницше и Хайдеггер (и не только они), изначально мыслят, исходя из определенного пространства. По словам Валерия Александровича, речь идет о мышлении, которое предполагает, что философ создает свои инструменты мысли, изначально ориентируясь на «свое ближайшее окружение». Используемые им грамматика, синтаксис, образность, поэтические и риторические приемы, которые, казалось бы, являются чисто дискурсивными, кодируют определенное «пространственное чувство». «Настаивая на термине “ландшафт”, — пишет Подорога, — я лишь усиливаю акцент на экзистенциальной пространственности мысли» [там же, с. 6]. Философский дискурс оказывается результатом не столько исторической преемственности, логико-рациональной спекуляции, сколько проработки уникального опыта пространства.

В аналитике Подороги мы имеем дело по меньшей мере с четырьмя аспектами ландшафтного опыта: ● географическим; ● чувственным; ● историко-культурным; ● топологическим.

Ландшафт — это прежде всего определенная географическая область, наделяемая символическим измерением. Так, пустыня Мории Кьеркегора имеет значение как место, где Бог испытывает Авраама. Из этой локации разворачивается экзистенциальная философия датского мыслителя. Подорога цитирует дневниковую запись Ницше, согласно которой замысел идеи вечного возвращения родился в Зильс-Мории — маленькой деревне, расположенной в долине Верхнего Энгадина. Горный массив Шварцвальда в южной Германии становится для Хайдеггера местом тектонического сдвига, знаменующим рождение бытия (вещи или произведения). Местечко в Кавказских горах Каджоры сыграло роль в формулировке Андреем Белым теории движения [10, с. 179–181]. Практически во всех работах Валерия Александровича мы видим попытки ввести в игру и проанализировать демонстрируемую различными авторами концептуализацию геологических,

климатических и метеорологических аспектов окружающей их природы¹.

Образ ландшафта неотделим от определенного чувственного опыта, используемого упомянутыми авторами в качестве источника философско-поэтических значений. Подорога выделяет и классифицирует поистине огромное количество видов подобного опыта чувственности, которая связана как с перцептивной, так и с моторной активностями. Подорога показывает, что, к примеру, для Гоголя важна исключительно оптическая чувственность, для него не существует «ни запаха, ни вкуса, ни касаний, ни звуков или шумов» [9, с. 93]. Такого рода оптика тесно связана с образом «мертвой природы» (*natura morte*) — одним из центральных для гоголевской поэтики. В сочинениях Достоевского и Кафки, наоборот, на первый план выступают сонорные (фонически-артикуляционные) фигуры. Ницше пытается преодолеть моновекторность отдельных органов восприятия. «Синестетическая направленность многих размышлений Ницше, — замечает Подорога, — находит вполне конкретное выражение в часто используемых им образах “третьего уха”, “третьего глаза”» [8, с. 181]. Для Ницше синестезия — это отсылка к «телесному глазу», способному схватить чистое становление. Подорога также много обсуждает спектр кинетических переживаний, включенных в ту или иную творческую лабораторию. К примеру, с точки его зрения, для Кьеркегора чрезвычайно важен психомоторный опыт резкого подъема [там же, с. 87].

Несмотря на выделение такого многообразия чувственности, Подорога указывал, что основополагающим ее видом является осязание. Касание указывает на существование первичной телесной связанности индивида и мира и потому оно может рассматриваться в качестве истока пространственного опыта. Более того, описываемые Валерием Александровичем формы чувственного опыта всегда несут в себе тактильный элемент и благодаря нему дополняют свои специфические функции. Так, к примеру, голос, слышимый звук, всегда должны быть еще и неким ощущаемым

Б.В. Подорога
Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

¹ Отметим, что Подорога довольно часто сравнивает исследуемых им персонажей с животными, имеющими свой «окружающий мир». Так, лабиринтоподобные здания с бесконечными запутанными коридорами являются аспектами кафкинского зооморфизма. Валерий Александрович неоднократно приводит свидетельства того, что Кафка считал себя то кротом, то змеей — слепым существом, обитающим под землей и строящим в ней сложную систему коммуникаций. В работе о Прусте Подорога активно обсуждает вопрос о том, какая «звериная» аналогия более всего подходит для описания рассказчика из «Поиска утраченного времени» — совы или паука [7, с. 109].

ритмом. Зрение обсуждается в связи с процессами локомоции и специфическим «касанием взглядом» [12, с. 41].

Культурно-исторические аспекты ландшафта представляют собой совокупность выкраиваемых из мирового гуманитарного наследия фигур и образцов, ставших объектами дискурсивной переработки. Так, к примеру, в случае с Кьеркегором мы имеем дело с попыткой осуществить экзистенциальную аналитику библейской притчи об Аврааме, опираясь на майевтический метод Сократа. Для Ницше, мысль которого тесно связана с преодолением немецкого языка за счет его трансформации посредством риторических латинских и французских калек, имели первостепенное значение образцовые фигуры античности Пана и Диониса. Хайдеггер прорабатывает немецкий язык таким образом, чтобы он позволил связать «сквозь времена пространство досократического космоса со старонемецким земледельческим миром» [8, с. 32]. В целом речь идет о наложении топических фигур, заимствуемых из европейского культурного наследия, на актуальный опыт мысли.

Топологическая коммуникативность

Топологическое измерение ландшафта заслуживает особо пристального внимания. Подорога определяет топологию как искусство включения невидимого в сферу видимого [12, с. 197]. Из этого ее определения вытекают масштабные эпистемологические следствия, ключевым из которых является проблема топологической коммуникативности, то есть способность философской идеи получить пространственное выражение и тем самым стать открытой читателю философских текстов [8, с. 24]. Идея деформирует пространство, которое, подобно среде живого существа, поляризуется, теряет континуальность, становится множественным, сложным, но при этом получает определенный генетический вектор, который Подорога называет «мировой линией» [8, с. 11]. Составляющие это пространство фрагменты — тематики, планы, сюжеты, концепты, метафоры, философемы — являются самостоятельными, автономными фигурами, но вместе с тем соединены друг с другом так, что образуют поверх себя узнаваемый профиль того, что Кьеркегор называет «верой», Ницше — «становлением», а Хайдеггер — «бытием». Такое пространство обладает миметическими свойствами: постижение какого-то его конкретного аспекта не нуждается в опосредующих логических универсалиях, поскольку опирается на допущение глубинной, архитектонической общности бытия в мире, объединяющей опыт

читателя с опытом, связанным с осмыслением той или иной идеи². Вот почему чтение выстраивается скорее в качестве интуитивного распознавания соответствующих жестов, языковых тропизмов, риторических фигур и диалектических построений, зачастую не требующего каких-либо дополнительных спекулятивных обоснований.

Давайте приведем примеры.

1. Веровательная атмосфера. В центре внимания Кьеркегора, по словам Подороги, находится испытание Авраама в земле Мориа. Бог приказывает Аврааму принести в жертву своего сына Исаака, но впоследствии не дает этому жертвоприношению осуществиться, удивившись в том, что Авраам полон решимости его совершить. Авраам, подчиняясь приказанию Бога, совершает «прыжок веры». Отсюда вопрос Подороги: может ли этот непостижимый опыт быть выражен топологически? Ответ: нет, но мы можем получить о нем приблизительное представление через особую пневматическую аналогию.

По словам Валерия Александровича, дыхательным выражением прыжка веры является сбитое дыхание. Божественное предписание принести в жертву единственного сына и попытка его исполнения на телесном уровне выражаются в мимесисе особого резкого вдоха, который не может разрешиться выдохом. Такой вдох Подорога называет «задержкой дыхания» или «апноэ веры», которое подчиняется не органическим дыхательным ритмам, а особой веровательной пневматике, противостоящей привычному физическому телу. Вдох — это «предельное сжатие экзистенциального времени, мгновение смерти; тогда выдох образует то особое пространство жизни, которому Кьеркегор приписывает геометрию сферы, но сфера — это не просто замкнутое в себе пространство, но еще и атмо-сфера — место, где возможно дыхание» [там же, 78]. За вдохом следует выдох, но это не выдох в биологическом смысле, а скорее обратный вдоху и отделенный от него акт вхождения в особую метафизическую среду, где дыхание и вера совпадают. Речь идет о формировании особого неорганического пространства, где мы должны дышать «иным дыханием», кричать «иным криком» [там же, с. 77]. Чтобы постичь «прыжок веры», мы должны попробовать

Б.В. Подорога
Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

² Для Валерия Подороги мимесис — это не только функция литературно-поэтического опыта, но и общечеловеческая способность к постижению Другого, на которую он опирается в рамках своей стратегии чтения. Тут можно привести в качестве примера высказывание М. Мерло-Понти о том, что если я вместе с товарищем смотрю вниз с холма на реку, то мы вместе видим примерно одну и ту же картину, хотя и под разными углами, ибо являемся элементами одного и того же анонимного опыта видения [4, с. 207]. К чему-то подобному апеллирует Подорога, когда настаивает на очевидности пространственных аспектов изучаемых им философско-поэтических онтологий.

задохнуться, причем так, чтобы извлечь из этого опыт, связанный с близостью чего-то трансцендентного, который способен стать аналогом авраамовского чувства живого Бога.

Еще один важный аспект кьеркегоровской пневматики веры определяется через динамические образы «вида» (Aussicht) и «интерьера», где первое является внешним пространством, а второе — пространством внутренним. Вид задается физиологическим переживанием резкого взлета, который связан с занятием наивысшей точки обзора, интерьер предполагает расширение воображения посредством заполнения его образами бесконечности, создания внутри себя «места для пустыни, ветра, моря» [там же, с. 86]. Физиологическое переживание дублируется иным, не сводимым к нему переживанием, порождаемым воображением. Это оказывается возможным в силу того, что оба они являются проявлениями одного и того же качества широты (интенсивности), связанного с динамическим образом мгновенного и бесконечного вертикального подъема, «вознесения», через которое косвенно передается событие веры³.

2. Ф. Ницше и лабиринт. Задача Ницше — передать идею становления, которая является чем-то нечеловеческим, космическим. А это, согласно Подороге, возможно только через образ «лиминального» (переходного) пространства, который Ницше осуществляет всей своей жизнью. Ницше — это прежде всего «человек границы», «лиминальное существо», ищущее для себя особое пространство, не сводимое к какому-то конкретному пространству: оно «движется по линиям климатических границ, пытаясь обрести убежище и покой в промежуточном нейтральном пространстве» [8, с. 168]⁴. Подорога приводит многочисленные

³ В этой интерпретации Подорога ощутимо сближается с теорией материального воображаемого Гастона Башляра. Французский исследователь говорит о влиянии на наше воображение воздушной стихии. Башляр выделяет четыре стихии, определяющие функционирование человеческого воображения, — землю, воздух, огонь и воду. Среди них воздух определяет грезы, отмеченные «вертикальным дифференциалом», то есть связанные с восхождением, подъемом, «набором высоты», «парением». Кроме того, воздушная греза ближе всего к опыту бесконечности, что является особенно ценным для романтического гения, каковым является Кьеркегор. По словам Башляра, «небо не знает берегов, так как вознесение не знает препятствий» [1, с. 70].

⁴ Так, чисто биографическим аспектом промежуточного пространства является для Ницше собственно сам ландшафт верхнего Энгадина, который следует понимать не только лишь в качестве конкретного местоположения, но расширенно — в виде линии маршрутов ницшевских перемещений по Швейцарским Альпам. Подорога уделяет много внимания болезни Ницше, которая делала его климатически зависимым и заставляла переезжать из одного места в другое, словно балансируя между различными внешними силами — светом, ветром, «природным электричеством», влажностью и сухостью, теплом и холодом [8, с. 191].

примеры отказа Ницше от идентичности, способной привязать его к конкретному и единственному пространству. Так, Ницше отказывается от социальной идентичности, семьи, друзей, любовных привязанностей и даже от языковой идентичности. Лиминальное пространство находится по ту сторону оппозиции культурных и маргинальных пространств. Оно, по мысли Валерия Подороги, начинает свой путь там, где для человека культуры существует ничто. Одним из ключевых миметических образов переходного пространства оказывается лабиринт: «лабиринт есть совокупность переходов в пределах одного уникального перехода, перехода абсолютного» [там же, с. 173]. Лабиринт не является пространством, где мы должны заблудиться и погибнуть, равно как лабиринт не может рассматриваться в качестве сакрального пространства, фетиша ритуальной инициации, но именно в качестве выражения позитивности становящейся жизни, утверждающейся в качестве непрерывно длящегося перехода, чьими добровольными пленниками мы должны стать. Будучи сооружением, лишенным какой-либо линейной логики, где прямые коридоры соседствуют с выходами-обманками и тупиками, лабиринт воспринимается Ницше как символ хаоса, с которым он ассоциировал жизнь.

Может показаться, что «метапневматический» ландшафт Кьеркегора и лабиринтный ландшафт Ницше не соответствуют общемиметическому пространству. Все происходит так, будто бы интенсификация дыхания и движения выводит за пределы всех возможных представлений об органическом единстве мира. Ландшафты Кьеркегора и Ницше дереализуются, обретая черты того, что Подорога, ссылаясь на А. Арто и Ж. Делёза, называет «телом-без-органов» [12, с. 67]. Речь идет о трансгрессивной среде, в которой отсылки к органическому опыту отменяются в пользу более высокой и непостижимый реальности. Однако именно в силу того, что первая должна служить проводником последней, образы дыхания и движения все же должны сохранять миметическую открытость, хоть и балансируя на ее грани.

3. Тектогенез и онтология плоти. Работа Валерия Подороги о Мартине Хайдеггере связана с важнейшими онтологическими аспектами аналитики ландшафта. Перед Хайдеггером стоит задача выразить идею бытия, которую немецкий философ, согласно Подороге, решает двумя способами.

Один определяется преодолением того, что Хайдеггер называет «взглядом-в-даль» (Fernblick), который ассоциируется с логикой манифестации «новоевропейского» *ratio* и переходом к близости (Nahne), связанной с «внутрипространственным» опытом. Взгляд-в-даль — это взгляд-хватка, присущий европейской рациональности, захватывающий пространство из дистанцированной

Б.В. Подорога
Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

от него позиции и преобразующий его в перспективный образ (живопись)⁵, представление (объективирующее ratio) или постав (техника). В аналитике Подороги ключевое значение приобретает понятие постава (Gestell), описывающее глобальный техно-научный конгломерат [14, с. 222]. В рамках внутривидового опыта технические средства оказываются не выражениями объективации, а частью нашего повседневного быта. А сама эта орудийность, в свою очередь, оказывается возможной в условиях особого хронотопа под названием «четверица» (Geviert) мира (земное-смертное — небесное-божественное). Четверица — это архаическая, дорациональная форма опыта пространства, где человек органично вплетен в подручную топографию бытия — пределы «дома, поля и храма» [8, с. 296].

Это восхождение к архаической пространственности оказывается состоятельным только в том случае, если мы видим условие возможности самой четверицы, связанное в философии Хайдеггера с поэтикой геогенеза. Второй раздел книги о Хайдеггере посвящен скрупулезному анализу работы «Исток художественного творения», в рамках которого Валерий Подорога поясняет становление земли при помощи логики разрыва (Riss) между двумя присущими земле силами — силами мира, ассоциирующимися с движением «раскола» или «размыкания», и силами «инерции» или «самозатворения», отсылающими к тяжелым, почвенным, геологическим массам [там же, с. 310]. Важно сразу уточнить, что разрыв между этими силами означает не противоречие, а продуктивное соперничество или спор. Разрыв — это не бездна «в смысле рва», но «углубленная проникновенность спорящих сил друг другу» [там же, с. 309]. И далее: «разрыв срывает противонаправленные силы с их мест, вовлекая вовнутрь происхождения из единого основания <...> Такой разрыв есть взрезающий росчерк, расчерчивающий основные черты просветления сущего» [там же, с. 309]. С одной стороны, земля, преодолевая свою

⁵ Одной из важнейших аналогий, приводимых Валерием Подорогой для того, чтобы показать возможности передачи внутривидового опыта, является разбор картины Брейгеля «Охотники на снегу». Особенностью этой картины состоит в том, что она не копирует видимое взглядом пространство, а индуцирует сам пространственный опыт. Она инициирует «нейрофизиологические процессы», соотносящиеся с «телесной организацией субъекта (его положением и перемещением во времени, пространстве и окружении)» [8, с. 304]. Для этого, согласно Подороге, Брейгель использует определенные приемы, к примеру устранение противоречия между отвесным и горизонтальным сечениями картины через особое изображение наклона головы охотника, что позволяет фигурам зрителя, художника и изображаемым фигурам совпасть в едином телесно-перцептивном опыте.

тяжесть, устремляется вовне «навстречу миру», или, как пишет Подорога, «вздывается», образуя трещины и расколы, но за счет сил сопротивления, присущих ей же самой, она не проваливается в бездну, а обретает пространственную открытость долины, оврага, холма. Как показывает Подорога, земля образует пространство, производя сгиб (Zweifalt), то есть проходит путь вверх и к себе по невидимым сферическим линиям⁶. Четверица же является выражением и более детальной проработкой этого разрыва между землей и миром, где земле соответствует также инстанция смертного (человеческого), а миру — инстанции богов и неба. Кроме того, отметим, что в отличие от постава четверица является а-центричной структурой, все элементы которой пребывают в единстве, не отрицающем автономию каждого из них [там же, с. 297], что опять-таки является воспроизведением того динамического и качественного равновесия, в котором пребывают силы земли.

Глубинную теллурическую основу разрыва Подорога поясняет примером из живописи Каспара Фридриха, которому он отводит целый параграф под названием «Разверзание природы». Каспар Фридрих известен как пейзажист, изображающий величественные природные ландшафты, где фигурка человека словно бы теряется на фоне массивных горных кряжей и ледников. По словам Подороги, оптическая линия картин Фридриха всегда идет снизу вверх, дублируя вертикальное сечение разрыва, выраженное в вознесении скал, шпилей соборов, ледяных торосов, как бы вырастающих из земли и заслоняющих собой линию горизонта: «Повсюду доминирует кристаллическое острие, словно вспарывающее глубинные дальние планы» [там же, с. 328]. Эти картины — примеры изображения нечеловеческой природы, где существует асимметрия между вершиной, острием кристалла и его массой, к которой, собственно, и прикован взгляд зрителя, брошенный на полотно. Природа, «предстает... связанной чудовищными силами земли, слишком еще погруженной в собственную мощь и безучастной к божественному промыслу, который ищет зритель» [там же]. Далее Подорога замечает, что живопись Фридриха демонстрирует сцены кристаллической жизни, воплощающие неподвластную человеку природу, от которой он вынужден зависеть и которую должен чтить.

Те аспекты разрыва, где становится более заметным человеческое существование, раскрываются Подорогой через аналитику

Б.В. Подорога
Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

⁶ В «аналитике земли» Подороги обнаруживается много общих черт с башляровским пониманием земной стихии, которая выявляет в своем «самозатворении» аспект покоя и умиротворения [2, с. 19].

различных измерений хайдеггеровского ландшафта, среди которых стоит выделить измерения речи и письма. Так, к примеру, речь выстраивается как «расщеп» между «голосом-трансцендентией» и «последовательностью артикулированных звуков, которая повседневно составляет речь» [там же, с. 337]. Первый есть живое мускульное усилие, связанное с «голосом Бога» или «голосом совести», «не приходящим в стасис самовыражения или сообщения-для» [там же, с. 337]. Этот голос сталкивается с совокупностью тех артикулированных форм, которые уже преданы речи, образуя выговариваемые слова, выражения. Эти два голоса словно бы два эха — земли и мира. Подобно земле, голос-трансценденция словно бы возвращается к себе, проходя через мир. Еще одно интересное проявление разрыва определяется, как показывает Подорога, логикой хайдеггеровской концепции письма, где ключевыми являются понятия «прориси» и «росчерка». Также одно из поясняющих слов для письма — глагол «царапать» (ritzen), аналогом которого является агрокультурный образ проведения борозды плугом по полю. Однако речь не может идти о каком-то насильственном жесте «нанесения надписей», но лишь о вырисовке в письменных символах предшествующих ему теллурических сил четверицы [там же, с. 350].

Описание хайдеггеровской философии тектогенеза вдохновлено концепцией хиазмы и плоти М. Мерло-Понти, который во втором разделе «Ландшафта Шварцвальда» является одной из наиболее цитируемых фигур. Речь не идет о том, чтобы скрыто подменить Хайдеггера на Мерло-Понти. Для Подороги последний предстает отнюдь не борцом с метафизикой и позитивизмом, каким его часто представляют, а исследователем, проясняющим повседневный опыт [5, с. 47]. Концепция дорефлексивного восприятия Мерло-Понти, претендующая на статус универсальной топологии, оказывается тем средством, с помощью которого Валерий Подорога опознает топологическую мысль Хайдеггера в качестве «своей».

Хайдеггеровский разрыв-спор близок к тому, что Мерло-Понти назвал хиазмой (chiasma) — разрывом-сплетением, — которую он считал основным качеством бытия. Двигаясь к допредикативной реальности жизненного мира, я первым делом обнаруживаю, что отношения между двумя осязающими друг друга руками моего тела не сводятся к оппозиции субъекта и объекта. Левая рука касается правой руки, осязывает ее, при этом она может быть определена в качестве осязающей, будучи одновременно осязаемой правой рукой, и наоборот. Между актом касания и восприятием касания — расхождение: они не могут быть сведены друг к другу, но именно это расхождение является способом

бытия того тела, которому они принадлежат, тела, позволяющего им действовать согласованно. Аналогично с любым другим опытом — видения, слушания, воспоминания, вкусового ощущения, — который всегда существует на пересечении дивергентных, разновекторных форм восприятия или действия [4, с. 204, 205]. В этом плане хайдеггеровский разрыв, определяющий игру четверицы, оказывается поэтическим эквивалентом топологии чувственности, описываемой Мерло-Понти.

Как мы помним, условием возможности подобного сплетения на более общем уровне является наличие того, что Мерло-Понти называет плотью (*chair*), выступающей в роли «элемента», выражающего глубинную «ткань» или «косное вещество» мира, благодаря дифференциации которого производятся как эффекты различия, так и связи. Подорога прямо пытается вывести хайдеггеровскую землю из концепции плоти Мерло-Понти: «Элементность плоти получает имя — это Земля. Плоть мира как первоэлемент, как *Ur-grund*, *Ur-arche* есть Земля, первоначально в себе все упорядочивающая, собирающая, трансформирующая стихия, стихия стихий (сила всех сил, плоть все плоти и т.д.). Земля — это та сила, которая делает возможными виртуальные миры» [8, с. 317]. Итак, земля оказывается не просто конкретной геологической стихией, а чем-то вроде невидимого вещества, тайно существующего между вещами. В этом плане земля, понятая как стихия, близка к нему, но все же является от него производной. Скорее, речь идет о земле как о некотором общепланетарном свойстве всего сущего «бытия-на-Земле», которое может быть найдено в любых его проявлениях. Аналогично и хайдеггеровская земля является предикатом вступающих в спор сил четверицы мира. Вероятно, в этом смысле Земля может пониматься в качестве универсальной плоти.

На мой взгляд, Валерий Подорога в своих попытках определить природу плоти идет дальше Мерло-Понти, описывая последнюю как «текущую поверхность» [8, с. 316]. Подорога задается вопросом: «не дана ли нам только поверхность, не она ли есть та первичная реальность, которую наше восприятие уже застаёт в мире?» [8, с. 320]. Очевидно, такая поверхность была бы нередуцируемым и необъективируемым источником нашей чувственности. Она является «безразличной к событиям, которые на ней разворачиваются, она, естественно, не имеет глубины, “материальности”, но в нее вписаны все внутренние и внешние горизонты вещей» [8, с. 316]. Попробуем пояснить приведенную выдержку. Поверхность — это противоположность глубины. А глубина ассоциируется с любым актом направленной чувственной активности, благодаря которой для живого существа пространство представляется вогнутым, направленным вперед, если использовать

Б.В. Подорога
Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

оптическую аналогию. В этом плане поверхность — это реальность, существующая до глубины, и потому невидимая для живого существа. Но при этом она существует в качестве «фона», из которого и выделяется глубина. Образ поверхности близок тому, что в разговоре с Деррида Подорога называл «нейтральной модальностью», существующей внутри нашей «чувственной восприимчивости», «через которую мир впервые входит в нас, где мы не отделены от него, и сколько бы мы ни пытались ее объективировать» [13, с. 79]. Поверхность находится по ту сторону конкретного момента нашего внимания, действия или творческого акта. Но именно она маркирует анонимное присутствие плоти, земли.

Итак, говорим ли мы о трансгрессивных ландшафтах Ницше и Кьеркегора или, наоборот, о более «умиротворенном» теллурическом ландшафте Хайдеггера, мы говорим о конкретизациях одной и то же «поверхности». Такая поверхность и будет невидимым, охватывающим все пространством или ландшафтом ландшафтов, являющимся условием нашего жизненного опыта во всей его тотальности.

Данная статья не может претендовать на всесторонний и объективный охват даже такого, казалось бы, локального аспекта аналитической антропологии, как аналитика ландшафта. Скорее, она пытается вывести в свет и проблематизировать базовые интуиции, которые лежат в основе данной исследовательской практики и которые в дальнейшем по мере освоения наследия Валерия Подороги смогут получить полноценное теоретическое обоснование.

С моей точки зрения, главная заслуга аналитики ландшафта Валерия Подороги состоит в возвращении мысли пространственности, в обнажении истока мысли, которая является по своему происхождению не дискурсивной, но топической, передаваемой через опыт пребывания в среде. Более того, как мы могли заметить, пространство для Подороги является критериальной инстанцией, являющейся условием построения философских и поэтических онтологий. Однако это пространство не имеет ничего общего с гуссерлевским вариантом жизненного мира, являющегося коррелятом трансцендентального *cogito* [3, с. 572, 573]. Пространство Валерия Подороги является живым, подвижным, текучим, будучи одновременно интимным и открытым. Опыт мысли оказывается доступен через топологическое сообщение, что несет в себе огромный эвристический потенциал, способный революционизировать самые разнообразные исследовательские практики и направления.

В аналитике ландшафта Валерия Подороги речь не идет лишь о повседневном пространственном опыте наподобие того, с которым работают постгуссерлевские феноменологи (М. Мерло-Понти,

Э. Штраус, М. Дюфрен), а об опыте, позволяющем описать нечто трансцендентное, а именно философскую или поэтическую идею. В связи с этим обсуждается пространство, предельно интенсифицированное в каком-либо из своих объективных качеств, в заложенном в нем стремлении выразить невыразимое. Тексты Кьеркегора, Ницше, Хайдеггера открываются нам как пространства коммуникации с читателем через топологические фигуры: образ атмосферы фиксирует опыт веры, лабиринт — логику мирового становления, бытие предполагает внимание к первоначальному разрыву земной тверди, который выражается в определенным образом организованных речи, письме и ремесленной деятельности.

В процессе чтения работ Валерия Подороги постепенно становится понятным, что перед нами образец по-настоящему неординарной и неконформистской мысли, которая не может быть сведена ни к одному из известных направлений гуманитарного знания. Собственно, то, что Подорога называет «аналитической антропологией», представляет собой попытку осмыслить свое творчество *post festum*. Последнее же может представляться в качестве совокупности удачных озарений или интуиций. Однако очевидно, что Валерий Подорога подобрал некий ключ к исследованию экспериментальных поэтических онтологий. Наследие XX века, как и произведения века XXI, демонстрирует огромное количество примеров таких онтологий, и только от нас зависит, сможем ли мы воспользоваться уникальным опытом Подороги или нет.

Литература

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999.
2. Башляр Г. Земля и грезы о покое / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2001.
3. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии / пер. с нем. Минск: Харвест; Москва: АСТ, 2000.
4. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Включая Рабочие записи / пер. с фр. О.Н. Шпарага. Минск: И. Логвинов, 2006.
5. Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.
6. Подорога В.А. Апология политического. М.: Изд. дом ВШЭ, 2010.
7. Подорога В.А. Время чтения. М.: Канон+, 2021.
8. Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. М.: Канон+, 2021.
9. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.

Б.В. Подорога
Об аналитической антропологии ландшафта Валерия Подороги

10. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 2. Ч. I. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011.

11. Подорога В.А. О чем спрашивают, когда спрашивают «что такое философия»? // Философский журнал. 2009. № 1(2). С. 5–17.

12. Подорога В.А. Феноменология тела: введение в философскую антропологию. М.: Ad Marginem, 1995.

13. Философия и литература. Беседа с Жаком Деррида / пер. с англ. Е. Петровской // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М.: РИК «Культура», 1993. С. 68–83.

14. Хайдеггер М. Время и бытие / пер. с нем. В.В. Библихина. М.: Республика, 1993.

On Valery Podoroga's Analytical Anthropology of the Landscape

Boris V. Podoroga

PhD in Philosophy, Junior Research Fellow.

RAS Institute of Philosophy.

12/1 Goncharnaya Str., Moscow 109240, Russian Federation.

ORCID: 0000-0003-0057-9457

E-mail: boris.podoroga@gmail.com

Abstract. In present article the concept of landscape is considered to be one of the key concepts of analytical anthropology which is Valeria Podoroga's complex investigation program of art, literature and philosophy. Notion of landscape defines analytical strategy chosen by the Russian philosopher for study on west European philosophy of the XIX–XX centuries. The landscape is considered as a complex spatial notion which possesses geographic, sensual, cultural, historical, and topological dimensions. Emphasis is placed on the topological-communicative function of the landscape, which provides a form of expression for philosophical ideas. This function is described by examples from the texts of Kierkegaard, Nietzsche and Heidegger which are the objects of Podoroga's analysis. In conclusion landscape is considered as a universal "neutral space" which makes possible to transmit a unique poetic-philosophical experience to the reader and discussed abilities using analytical anthropology for the study of new material.

Keywords: Valery Podoroga, practical philosophy, analytical anthropology, landscape, space, communication strategy, mimesis, non-place, Martin Heidegger, flesh, touch.

For citation: Podoroga B.V. On Valery Podoroga's Analytical Anthropology of the Landscape // Chelovek. 2021. Vol. 32, N 5. P. 67–83. DOI: 10.31857/S023620070017439-9

References

1. Bachelard G. *Grezy o vozdukh. Opyt o voobrazhenii dvizheniya* [Air and Dreams], transl. from French by B.M. Skuratov. Moscow: Humanitarian Literature Publ., 1999.

2. Bachelard G. *Zemlya i grezy o pokoe* [Earth and Reveries of Repose], transl. from French by B.M. Skuratov. Moscow: Humanitarian Literature Publ., 2001.
3. Husserl E. *Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie ramyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya. Krizis evropeiskogo chelovechestva i filosofii* [Logical investigations. Cartesian meditations. Crisis of European sciences and transcendental phenomenology. The crisis of European humanity], transl. from German. Minsk: Kharvest Publ.; Moscow: AST Publ., 2000.
4. Merleau-Ponty M. *Vidimoe i nevidimoe. Vklyuchaya Rabochie zapisi* [The Visible and the Invisible], trans. from French O.N. Shparaga. Minsk: I. Logvinov's Publ., 2006.
5. Podoroga V.A. *Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniem diskussii* [Anthropograms: A Self-Critical Approach. With application of discussion]. Saint Petersburg: EUSP Press, 2017.
6. Podoroga V.A. *Apologiya politicheskogo* [Apology of the political]. Moscow: HSE Publ., 2020.
7. Podoroga V.A. *Vremya chteniya* [Time of reading]. Moscow: Canon+, 2021.
8. Podoroga V.A. *Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoi kul'ture XIX–XX vekov* [Metaphysic of lanscape. Communicative Strategy in philosophical culture XIX–XX centuries]. Moscow: Canon+, 2021.
9. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoi antropologii literatury. Tom 1. N. Gogol', F. Dostoevskii* [Mimesis. Materials on Analytical anthropology of literature. Vol. 1. N. Gogol, F. Dostoevsky]. Moscow: Cultural revolution, Logos, Logos-altera Publ., 2006.
10. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoi antropologii literatury. T. 2. Chast' I. Ideya proizvedeniya. Experimentum crucis v literature XX veka. A. Belyi, A. Platonov, gruppa Oberiu.* [Mimesis. Materials on analytical anthropology of literature: in 2 vols. Vol. 2. P. 1. A. Bely, A. Platonov, Oberiu group]. Moscow: Kul'turnaya revolyuciya Publ., 2011.
11. Podoroga V.A. O chem sprashivayut, kogda sprashivayut "что такое философия"? [What is asked when asked "what is philosophy"?]. *Filosofskii zhurnal*. 2009. N 1(2). P. 5–17.
12. Podoroga V.A. *Fenomenologiya tela: vvedenie v filosofskuyu antropologiyu* [Phenomenology of body: introduction in philosophical anthropology]. Moscow: Ad Marginem, 1995.
13. *Filosofiya i literatura. Beseda s Zhakom Derrida* [Philosophy and literature. Conversation with Jacques Derrida], transl. from English H. Petrovsky // *Zhak Derrida v Moskve: dekonstruktsiya puteshestviya*. Moscow: RIK «Kul'tura» Publ., 1993. P. 68–83.
14. Heidegger M. *Vremya i bytie* [Time and being], transl. from German V.V. Bi-bihin. Moscow: Republic Publ., 1993.

Б.В. Подорога
Об аналити-
ческой антро-
пологии ланд-
шафта Валерия
Подороги

©2021 А.В. ГАСИЛИН

МЕТОД ПОДОРОГИ. ОКУЛЯРНАЯ АНАЛИТИКА И МГНОВЕНИЕ ПИСЬМА



Гасилин Андрей Викторович — заведующий отделом, научный сотрудник.
Институт научной информации по общественным наукам РАН.
Российская Федерация, 117218 Москва, ул. Кржижановского, д. 15, к. 2.
Электронная почта: yottolk@gmail.com

Аннотация. Данная работа посвящена методу анализа художественных онтологий, разработанному Валерием Подорогой в рамках аналитической антропологии. В статье осуществляется попытка формализации отдельных аспектов данного метода, в частности использования окулярных метафор в качестве абстрактных схем представления при анализе художественных произведений ряда отечественных авторов, таких как Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Белый, А. Платонов, Ю. Друскин, С. Эйзенштейн, Д. Вертов. Особое внимание уделяется понятию мгновения в исследованиях Подороги. Мгновение рассматривается не только в качестве физической или метафизической категории, но и как особый дискурсивный прием, родственник техникам «остранения», с помощью которых русский формалист В. Шкловский объясняет эффекты новизны и необычности, возникающие в художественных текстах писателей-новаторов. Показано, как различные временные и окулярные метафоры в текстах Подороги, такие как «миг-время», «вдруг-время», «глаз-пуля», «глаз-яйцо», «глаз-кристалл», «глазной атлетизм», «механический глаз» обеспечивают операционную взаимосвязь между оптической и временной линиями дискурса, одновременно описывая трансгрессивный опыт и создавая условия для его воспроизводства в читательском восприятии. В целом исследовательская стратегия В.А. Подороги представляется

в качестве своего рода оптического конструирования, в котором исходная окулярная метафора задаёт характер и структуру всей рассматриваемой литературной онтологии, представляя авторский взгляд не только и не столько в качестве особого способа художественного истолкования реального мира, сколько в качестве исходной точки конструирования автономного эстетического пространства, существующего в своей категориальной логике и по своим пространственно-временным законам. Таким образом, использование формального подхода при анализе творчества В.А. Подороги позволяет выявить его преимущественно конструктивистский характер и сформулировать методологические основы его исследовательской стратегии.

Ключевые слова: Подорога, аналитическая антропология, методика исследования, мгновение, письмо, литературная онтология, время, взгляд, трансгрессия, авангард.

Ссылка для цитирования: Гасилин А.В. Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 84–102. DOI: 10.31857/S023620070017440-1

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

Проблема метода

Данное исследование посвящено реконструкции метода Валерия Подороги, разработанного им в рамках проекта аналитической антропологии. Целями данной реконструкции выступают не только эксплицитное выявление скрытых исследовательских установок и приемов, на которых строятся исследования Подороги, но и формирование методической базы аналитической антропологии и ее применение к новому материалу.

Сам В. Подорога скептически относился к своего рода «озабоченности методом», характерной для представителей самых разных философских традиций и направлений, начиная от последователей Декарта и заканчивая советскими методологами вроде Петра Щедровицкого. Критически оценивал он и саму идею методологии как отдельной философской дисциплины. Приведем его собственную характеристику: «В инструктаже — идея методологии. Ведь понятно, что инструктировать — это “вводить в курс (в дело)”, “предупреждать”, “оговаривать условия”, “отрабатывать”, “показывать” — обучать первоначальным навыкам работы» [11, с. 129]. Иными словами, проблему метода он относил к разряду сугубо дидактических проблем, отдавая предпочтение менее формализованным способам обмена исследовательским опытом — в ходе личных бесед, коллективных обсуждений, совместного чтения и редакторской работы.

Со смертью В. Подороги большинство перечисленных форм стало недоступно, но потребность в обмене опытом и развитии исследовательских практик осталась. И хотя важными свойствами этого опыта были и остаются его уникальность и чувствительность к контексту исследования, потребность в формализации базовых принципов исследовательской работы и теоретических установок, отличающих аналитическую антропологию от прочих философских направлений, занятых схожей проблематикой, обнаруживается и у самого В. Подороги. В частности, именно проблеме метода посвящен ряд специальных публикаций, выпущенных Сектором аналитической антропологии Института философии РАН, таких как монографии «Авто-био-графия. К вопросу о методе» [4] и «Антропограммы. Опыт самокритики» [5].

Вопрос о методе всегда чреват вопросом об отправной точке: с чего начать, какую перспективу, положение, тезис использовать в качестве исходного пункта исследования? В нашем случае своего рода подсказкой могут послужить эксплицитные приемы самого Подороги, часто используемые им при работе с литературным и биографическим материалом. Один из таких приемов, лежащий на поверхности, — это вычленение в массиве художественного и биографического материала повторяющихся словечек и образов, авторских рефренов, возникающих в самых разных частях того, что Подорога называет «авторским архивом» [11, с. 25]. Эти рефрены, красными нитями проходящие через пласты архивного материала, заставляют исследователя зафиксировать на них свое внимание и попытаться выделить из полифонии авторского текста повторяющиеся смысловые мотивы. Так, анализируя литературные опыты Н. Гоголя, Подорога обнаруживает парадигматический, организующий гоголевское Произведение принцип «кучи» [8, с. 46], который становится для него своего рода ключом, помогающим реконструировать общую схему гоголевского мирозидения, раскрыть специфику его отношения к отдельным явлениям и бытию в целом. Этот прием Подорога использует в каждой своей крупной реконструкции, применительно к литературному наследию Ф. Достоевского, А. Белого, А. Платонова, Ф. Кафки, фильмам С. Эйзенштейна и Д. Вертова, философии Ф. Ницше и М. Хайдеггера. В результате для каждого отдельного «случая» у него формируется особый набор системообразующих слов-отмычек, вроде «плана» (Достоевский), «взрыва» (Белый), «евнуха души» (Платонов), «крота» (Кафка), «подвешения» (Эйзенштейн), «марионетки» (Кьеркегор).

Применив этот прием к текстам самого Подороги, мы обнаруживаем ряд характерных словечек и словесных оборотов, многие из которых задают специфику авторского стиля, балансирующего

на грани академической философии и художественной литературы. Одно из таких излюбленных словечек Подороги — *мгновение*. Мириады различных «мгновений» щедро разбросаны по его текстам, образуя порой весьма экстравагантные сочетания: «мгновенные образы», «мгновенная память», «мгновенное письмо», «мгновенная история». Читательское внимание невольно цепляется за эти чудные, нередко совершенно непредставимые и загадочные конструкции, силясь понять, что же автор имеет в виду.

Для начала обратимся за разъяснением к нему самому. Во втором томе «Мимесиса» представлен довольно подробный анализ так называемого «миг-времени» — особого типа темпоральности, лежащего в основе литературного опыта Андрея Белого. Подорога выделяет четыре аспекта миг-времени:

«— физиологический: мигание (мигать, моргать, саккадические циркуляции глаза, дискретность, “обегания образа”);

— временной: мгновение (промигнуть/исчезнуть, мелькнуть, мимолетность, “один только миг”);

— мнезический: flashbacks, “вспышки памяти” — знак временной длительности: воспоминание, неожиданно, без всякого повода озаряющее память, “миги воспоминаний”;

— онтологический: неделимая единица временного процесса, “время-вещь”, время и “глаз-кристалл”» [9, с. 63].

Нетрудно заметить, что во всех указанных пунктах присутствуют два плана: временной и окулярный. Любопытно, что само *мгновение* здесь определяется как «временной аспект миг-времени», — это очевидная тавтология, почти каламбур. Характеристика мгновения как временного аспекта миг-времени как бы нивелирует его временной характер, делая вневременным, то есть, по сути, метафизическим. При этом, судя по всему, речь идет не о классической метафизике, построенной на строгих категориальных основаниях с использованием общепринятых правил производства философского высказывания, а об особой метафизике предельных психических состояний, нарочито телесных, но при этом балансирующих на грани возможностей человеческого проживания и, как следствие, возможностей описания и представления.

Так, рассматривая физиологический аспект миг-времени, Подорога акцентирует внимание на тесной взаимосвязи чисто физиологической процедуры мигания, с одной стороны, и концентрации внимания, с другой, приводя в подтверждение своих наблюдений цитату из работ английского нейропсихолога Ричарда Грегори: «Частота миганий увеличивается при напряжении, в предвидении трудных для разрешения задач [...] В то же время она снижается в моменты концентрации умственной активности» [3]. Устанавливая взаимосвязь между понятиями «мгновение»,

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

«мигание» и «внимание», Подорога утверждает неразрывную связь, существующую между восприятием времени и режимами оптического представления, непосредственно зависящими от способности воспринимающего субъекта контролировать микродвижения своего оптического органа: произвольно снижать частоту миганий, фиксировать взгляд в заданном направлении.

С другой стороны, рассматривая временной аспект, Подорога отмечает в качестве ключевого свойства *мгновения* его *мимолетность* и *нечеткость*. Эта «примерность» мгновения не позволяет сформировать законченное представление о рассматриваемой вещи, вынуждая довольствоваться лишь неясным образом. Подорога уточняет: «Речь идет о такой единице времени, которую не увидеть без вспомогательных средств (в частности, без привлечения памяти). Применяя их, можно получить “картинки” с искаженным трансформированным изображением» [9, с. 65]. Говоря о миге как о том, что дает нечеткое, искаженное, трансформированное изображение действительности, Подорога противопоставляет «мгновенному сознанию», сознанию преимущественно неясному, сумеречному, фантазийному, некое чистое, незамутненное сознание, достигающее в своей прозрачности и непосредственности поистине картезианских стандартов очевидности.

Итак, зафиксируем две важные характеристики *мгновения* у Подороги. С одной стороны, оно находится как бы на пересечении оптического и временного планов анализа, совмещая принципиальную дискретность временного потока с принципиальной нелинейностью человеческого восприятия, обусловленного чисто телесными особенностями, присущими человеческому глазу (такими, как способность к миганию, наличие периферийных зон и сумеречного зрения). С другой стороны, мгновение позволяет провести различие между неясным, смутным, сумеречным сознанием, с одной стороны, и предельно ясным, кристально чистым, картезиански *оче-видным*, с другой.

В качестве первоначальных направляющих этого вполне достаточно. Теперь обратимся к конкретным примерам использования понятия *мгновения* и понятий, сопутствующих ему, при реконструкции авторских онтологий.

Метафизика мгновения. Гоголь, Достоевский, Белый

Обнаруженная нами перекличка между оптическим (точнее, окулярным) и временным планами хорошо видна уже в первой главе первого тома «Мимесиса», где Подорога исследует литературу

Гоголя. Прежде всего отметим обилие в этом исследовании inferнальных и нарочито некрофильских метафор, вроде метафоры мертвого глаза, поглощающего свет: «Черный мертвящий зрачок Вия, “две черные пули” — символ остановки жизни; тот, кто видим, и видим весь, тот мертв; только мертвый допускает то, что живой никогда не допустит, — полный обзор себя» [8, с. 104]. Взгляд мертвеца обладает силой обездвиживания, фиксируясь на живом, он лишает его жизненной силы, «высасывает» само время его жизни. Эта сильная метафора формирует своего рода «темный полюс» литературной стратегии Гоголя, в основе которой лежит интенсивный страх смерти, как известно, присущий писателю.

Полюсу мертвящего «черного взгляда» Подорога противопоставляет необыкновенно энергетически насыщенный полюс «взгляда-молнии»: «Взгляд-молния возвышает, все освещает, дает далекий горизонт, даль и быстроту, это полет, и свет, и предельно ясная, четкая раздельность вещей, находящихся в состоянии безмятежного покоя» [8, с. 107]. Очевидно, речь идет о метафоре авторского вдохновения, соединяющего воедино разрозненные «детали», складывающего в сюжет разные «истории», объединяющего в стройной полифонии множество отдельных персонажей. Мертвящая, энтропийная энергия «черного взгляда» противостоит животворной «ядерной» энергии «взгляда-молнии», создавая диалектическое напряжение гоголевской литературной вселенной. Сам Гоголь представляется в этой реконструкции разрывающимся между мертвящим замогильным ужасом и лучезарным, торжественным переживанием грядущей вселенской катастрофы — глубинным предчувствием грядущего Суда Божьего.

Каноническая диалектика inferнальных и небесных сил опосредуется еще одной глазной метафорой — образом *глаза-яйца*. Глаз-яйцо, задающий перспективу отстраненного наблюдателя, выступает даже не столько арбитром в борьбе между темным и светлым началами, сколько тем, что делает игру тьмы и света в принципе возможной, как «взгляд» сновидца делает возможным сам процесс сновидения. Недаром Подорога помещает глаз-яйцо в самый центр своей схемы [8, с. 123], которой он иллюстрирует универсальный строй гоголевского Произведения¹. Именно оно задает диалектику того, что Подорога называет «внутри-произведенческим мимесисом» [5, с. 15], формируя универсальную четверицу «тьма–свет–мертвое–живое». Переход между частями

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

¹Схематизм в творчестве Подороги — особая и весьма важная тема исследования.

Во второй главе первого тома «Мимесиса», где Подорога обращается к творчеству Достоевского, аналитика мгновения очевидным образом эволюционирует — через осмысление характерной для Достоевского категории *вдруг-времени*. Подорога замечает, что в текстах Достоевского плавность нарратива часто нарушается локальными вкраплениями наречия «вдруг», обозначающими своего рода выпадения в какую-то реактивную (в значении «стиmul-реакция»), аффективно насыщенную, онейрическую реальность: «Обычно мгновение всегда противопоставлялось длительности, некоей временной непрерывности, где мгновение и меньше, и больше себя, — оно становится, но не является ставшей единицей времени. Мгновение как крупница, но и как острие времени. Общее движение подчеркивается тем мгновением, в котором оно совершается, а точнее, этим *punctum*’ом, предваряющим и сопровождающим движение, наподобие иголки швейной машинки» [8, с. 589].

Вдруг-время — это очевидная интервенция. Но интервенция чего? В трактовке Подороги события и персонажи, разрывающие мерную ткань повествования в произведениях Достоевского, не имеют самостоятельной ценности, — это скорее агенты некой роковой силы, ассоциирующейся с разладом и хаосом. Но и хаос, в свою очередь, не может использоваться в качестве онтологической основы этих сюжетных вторжений. Похоже, речь идет о внезапных интервенциях альтернативных временных потоков, сопутствующих и пересекающих в произвольных местах *нормальное время* обыденного восприятия. Мгновение, или *punctum*.

выступает в таком случае своего рода точкой пересечения разных временных линий, энергетическим узлом, стягивающим временную петлю, где бывшее и ожидаемое переплетаются с текущим, образуя экзотические, нелинейные временные конфигурации.

Обращаясь к сочинениям Андрея Белого, Подорога будто бы уходит от понимания мига как чего-то дискретного, нарушающего мерное разворачивание обыденности, наподобие внезапного вторжения. Здесь миг уже служит раскрытию плана «настоящего», в чем только и сосредоточено «единственно пребывающее» [9, с. 62]. Местная риторика подлинности, удивительно близкая по духу и манере герменевтике Мартина Хайдеггера, раскрывает новый аспект намеченной оппозиции длящегося-мгновенного: обладая поистине взрывной насыщенностью, мгновение многократно усиливает переживание событийности, освещая каждый миг светом трансцендентного. Здесь философия мгновения обнаруживает неожиданные переклички с художественной теорией французского сюрреализма. Так, Антонен Арто, к которому Подорога не раз обращается в своих исследованиях, говорит об особой форме «животной разумности», не ограниченной стандартами и нормами *ratio*, мыслящей мир непосредственно через действие: «В бессознательном копошении духа есть многообразный и блистательный внутренний крепеж, присущий животным. Это бесчувственная, но мыслящая аморфность управляет всем сообразно законам, которые она извлекает изнутри себя самой, — на границе слияния ясного разума и сознания, разума преодолённого» [1, с. 142]. Эта «мыслящая аморфность» обращена у сюрреалистов к своего рода *над-реальности*², противопоставленной обыденной реальности в качестве реальности высшего порядка. Обычному человеку, не вовлеченному в духовные и художественные поиски, над-реальность доступна прежде всего в сновидческом опыте, а также в различных формах безумия, — тех модулях сознания, в которых предельно снижена активность цензуры со стороны сверх-Я и благодаря этому беспрепятственно разворачивается чистая игра бессознательного.

В разборе произведений Белого получает развитие и окулярная аналитика: гоголевский *глаз-яйцо*, создающий метафизическую игру светотени, трансформируется здесь в *глаз-кристалл* со свойственным ему *кристаллическим зрением*: «Белый невольно противопоставляет глазу мигающему — немигающий, “взгляду” — “глаз”; можно даже сказать, что в его литературе доминирует глаз без взгляда» [9, с. 71]. В этом довольно важном, на наш

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

² Фр. «Surréalisme» (сюрреализм) — от «sur» (над) и «réel» (реальный).

взгляд, фрагменте проводится четкое разделение «мигающего» и «немигающего» режимов восприятия, каждый из которых связан с особым типом трансгрессии. Если мигающий, мгновенный взгляд отсылает скорее к пространству сновидческого опыта, для которого характерны повышенная аффективная лабильность и преобладание смутных, сумеречных образов, то немигающий, застывший взгляд обозначает кристально ясное, незамутненное восприятие действительности, свободное от каких-либо аффективных aberrаций и личностных обременений. Глаз-кристалл как бы помещает божественную перспективу в сердцевину мира: «...именно этот глаз-кристалл входит в глубинные слои прозрачного человеческого бытия» [9, с. 72]. Наверное, точнее было бы сказать «в верхние слои», по аналогии со слоями земной атмосферы, так как кристальная прозрачность «высших сфер» всегда ассоциировалась с преодолением человеческой ограниченности на пути к божественному.

* * *

Подведем предварительные итоги. Рассмотренные примеры позволяют более точно описать обнаруженное нами различие оптического и временного аспектов мгновения.

1. *Оптический план*, хотя и обнаруживает некоторые переключки с фукодианской концепцией «паноптикума», отсылающего к рационалистической утопии об абсолютной власти мыслящего субъекта над миром посредством контроля над визуальным представлением действительности [15], все же гораздо ближе к экзистенциальной аналитике взгляда Ж.-П. Сартра, у которого взгляд, будучи непосредственной телесной формой интенциональности, противопоставляется глазу как амбивалентному субъект-объекту, совмещающему в себе модусы «видеть» и «быть увиденным», действовать и претерпевать воздействие со стороны Другого [14, с. 276–323]. Помимо характерной для экзистенциальной традиции сосредоточенности на эмоциональном аспекте проживания текущего, окулярная аналитика Подороги демонстрирует повышенный интерес к трансгрессивным состояниям и сопутствующим трансформациям перцептивного поля.

2. *Временной план* выходит за жесткие рамки кантовских априорных способностей, имеющих, как известно, универсальный общечеловеческий характер, задавая не только динамику восприятия художественного текста, но и правила формирования и распределения того, что Подорога называет *энергией произведения* — особой произведенческой «силы», объединяющей разрозненные фрагменты текста в единое целое, притягивающей зрительское внимание и направляющей его по заданным траекториям

нарратива [5, с. 48]. Как и в случае с оптическим планом, нарочито антинатуралистическим, совершенно чуждым «объективным методам» визуального анализа, временной план у Подороги предполагает возможность разворачивания нарратива в самых разных хронологиях: сгущенных и разреженных, прямых и инверсивных, параллельных и пересекающихся, динамических и статических.

Все рассмотренные примеры обращаются к различным формам трансгрессивного опыта, описывая их через противопоставление линейного и дискретного типов восприятия. Причем основную смысловую нагрузку, судя по всему, несут на себе *окулярные метафоры*: именно устройство и характерные способы функционирования глаза в каждом конкретном случае определяют устройство и динамику рассматриваемой литературной вселенной, задают общую геометрию и локальную конфигурацию смысловых линий, по которым движется энергия произведения. С помощью метафоры глаза Подорога вводит в рассматриваемые литературные системы так называемого «исключенного наблюдателя», из чьей перспективы и разворачивается анализ его элементов. Это предположение косвенно подтверждает и сам исследователь: «...то, что я называю исключаяющим наблюдением, развертывается в направлении заметного усиления гуссерлевской процедуры³, [...] мы пытаемся достигнуть тех слоев литературного опыта, где отсутствует форма сознания, которую принято считать трансцендентальной и которая больше не гарантирует единство и универсальность мировосприятия. Исследуемый объект постепенно, но радикально лишается миметических качеств, предстает таким, каков он есть до всякой речи о мире» [5, с. 25].

Замечание Подороги точно определяет место и значение исключенного наблюдателя, но при этом заставляет задаться классическими «кантовскими» вопросами, подспудно сопутствующими любым «метафизическим» высказываниям: что такое «объект, каков он есть», о каком «мире» и «мировосприятии», собственно, идет речь? Имеется ли в виду воображаемый мир литературного произведения? Или «жизненный мир» конкретного автора? Или пресловутая «объективная реальность», опыт взаимодействия с которой так или иначе «отражается» на страницах произведения? Или о чем-то другом? Попытаемся найти ответ в следующем блоке работ, объединенных общим предметом — революционным художественным авангардом.

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

³ Речь идет о феноменологической редукции.

Прагматика мгновения. Платонов, обэриуты, Эйзенштейн, Вертов

Желая проверить наше предположение о внутренней связи между концепцией исключенного наблюдения и обилием окулярных метафор в исследованиях Подороги на материале работ, посвященных представителям русского авангарда, мы обнаруживаем целый ряд значимых понятийных фигур. Прежде всего это фигура *Евнуха души* у Андрея Платонова — один из уже упомянутых «ключей» антропологического анализа. Платоновский Евнух души, будучи незримым наблюдателем, вынесенным за пределы какого-либо тела, представляет все происходящее как бы извне, со значительного расстояния: «...позиция Евнуха души — это позиция человеческого глаза, хотя бы улучшенного или специфически препарированного; его взгляд видящий, но не желающий видимого, обеспокоенный, глаз вне тела, а может быть, и против тела» [9, с. 268]. Отметим, что уже с начала четвертой книги второго тома «Мимесиса» Подорога активно использует машинные и механические метафоры, предваряя свой анализ большим обзором «современных состояний машинизма» [9, с. 241] и представляя литературную вселенную Платонова в качестве некоей «оптической машины». На схеме, наглядно представляющей общую конструкцию этой «машины», Подорога особенно выделяет: 1) позицию Читателя и 2) позицию «Евнуха души» [9, с. 269] — интерференция этих двух «точек зрения» дает тот самый эффект «остраннения», который в теории Шкловского описывается как «...прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» [16, с. 10]. У Платонова именно это несовпадение взгляда Читателя и абстрактного бестелесного взгляда Евнуха души, создает впечатление «нездешности», «странности», «детскости», характерное для его литературы.

Другая линия анализа произведений Платонова касается своего рода «исчисления» интервалов. Тему интервала Подорога в том или ином виде обнаруживает у всех значимых деятелей русского авангарда. Но в каждом конкретном случае под интервалом понимается нечто особенное. Например, «...платоновский интервал должен пониматься не как то, что соединяет, в конечном итоге, все разъединенное в пространстве и времени, а как незаконченный “пустой” отрезок пространства или как остановленное “оборванное” время» [9, с. 274]. Вновь мы сталкиваемся с метафорой временного прерывания, на этот раз речь идет о полной остановке временного потока, уходе в «нейтральное пространство» [9, с. 271],

на эмоциональном уровне переживаемом как пространство «скуки-тоски-пустоты» [там же].

Отметим, что авторский разбор произведений Платонова сосредоточен на формалистских, отчасти конструктивистских аспектах его письма: «странность» этой литературы предстает результатом точного писательского расчета, с одной стороны, использующего силу аберрации обыденной и абстрактной перспектив, с другой — формулирующего читательское восприятие посредством точно рассчитанных остановок повествования и трансцендирование в «моменты безвременья».

Тема остановки, замирания времени как сознательного художественного приема, нацеленного на привлечение и удержание читательского внимания, развивается и в анализе литературы группы ОБЭРИУ. Последние также используют в своих произведениях различные техники замедляющего письма, пытаясь достичь безраздельного господства всепоглощающего «сейчас».

Так, в «Дневниках» Друскина Подорога обнаруживает характерное описание замедления времени, своего рода хронику вселенной энтропии. Сосредоточенность поэтического сознания на настоящем, стягивание в него и того воспоминания, которое ассоциируется с прошлым, и того ожидания, которое отсылает к будущему, становится для Подороги ключом ко всей поэзии обэриутов, позволяя обнаружить экзистенциальное значение того, что маркируется им как *сейчас-время*: «Это сейчас — узловым моментом существования поэтической субстанции (сомкнутой с экзистенциальным временем). Это непреходящее сейчас, мгновенно исчезающее, вспыхивающее, текучее, это предельное по времени дление мгновения. В этом сейчас нет и не может быть ни прошлого, ни будущего, только то, что сейчас, только то, что длится. Таким образом, в топографии времени — это и многомерная точка, состоящая из линий» [9, с. 454–455].

Обращает на себя внимание представление уникального экзистенциального опыта остановки времени, замирания в непреходящем «сейчас» как «многомерной точки, состоящей из линий». С точки зрения обычной «школьной» геометрии — образ совершенно непредставимый, если только речь не идет о многомерном пространстве. Похоже, имеется в виду своего рода временная полифония, предполагающая сопричастие в рассматриваемой системе координат множества временных осей, наряду со множеством осей пространства. Образ, практически недоступный для обыденного восприятия, но вполне допустимый в рамках современной математики и физики.

Развитие окулярного плана анализа при обращении исследователя к авангардным произведениям приобретает отчетливо

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

формально-технический оттенок. Так, рассматривая феномен *глазного атлетизма* у С. Эйзенштейна, Подорога проводит параллель между режиссерскими техниками работы со взглядом актеров, с одной стороны, и психоаналитическими техниками Вильгельма Райха, с другой. Напомним, что В. Райх развивает в своих исследованиях классическую теорию вытеснения З. Фрейда, связывая травматический детский опыт и связанные с ним сбои в свободной реализации либидиозной энергии с формированием системы психических зажимов, описываемой им как *характерный панцирь*: «Характерный панцирь — это сформированное, хронически конкретизированное в психической структуре выражение нарциссической защиты» [13, с. 71].

Отмечая крайний интерес Эйзенштейна к техникам психоанализа и подробное знакомство со всеми значимыми идеями современных ему психоаналитиков, Подорога видит в кинотехнике Эйзенштейна сознательную попытку использовать авангардные психоаналитические приемы в собственном художественном творчестве. Пластическая выразительность его кинообразов достигается в первую очередь путем профессиональной «деформации» тела актера, направленной на виртуозное овладение техниками нейтрализации невротического панциря, благодаря чему актер обретает воистину нечеловеческую подвижность и усиленную харизму: «Мгновенный переход от тела неподвижного, заключенного в панцирь, к телу гибкому, подвижному, протоплазмическому, возможен только благодаря развитию в актере качеств *глазного атлетизма*» [6, с. 295]. Вводя понятие *протоплазмического тела*, Подорога видит в Эйзенштейне единомышленника Антонена Арто с его концепцией «тела без органов». Точно так же, как в театре жестокости Арто органичность человеческого тела преодолевается на пути к сверхчеловеческой психической пластичности, в авангардном кинематографе Эйзенштейна та же цель достигается путем последовательного снятия телесных и психических зажимов с помощью направленного, исполненного концентрированной энергии актерского взгляда. У Эйзенштейна Подороги напряженный, сосредоточенный взгляд способен разрушать телесность, точнее, размывать границы между «внутренним» и «внешним» благодаря виртуозному владению актера собственным взглядом, способностью «жечь», «давить», «пронизывать» и «распирать» посредством необычайно напряженного направленного взгляда. Вся совокупность кинематографического наследия Эйзенштейна представляется в виде сложной картографии разнонаправленных траекторий взглядов, к которым тела персонажей лишь прилагаются, низведенные до статуса пластических барельефов.

Будучи одинаково присущим всем деятелям авангарда, технический мотив достигает кульминации в анализе творчества Дзиги Вертова. Здесь окулярная метафорика эволюционирует в концепцию «механического глаза» — переосмысленного «киноглаза» из манифеста творческого объединения Киноков.⁴ В отличие от органического глаза, по образу и подобию которого он собран, механический глаз, будучи технически более совершенным, обладает способностью «...видеть невидимое» [6, с. 352]. Механический глаз предназначен отнюдь не для фиксации различных проявлений «правды жизни», как может показаться при чтении программных статей Киноков,⁵ но скорее для создания новой действительности, построенной на обновленном высокотехнологическом базисе, «...не ведающем границ и расстояний» [6, с. 352].

Если Эйзенштейн в интерпретации Подороги представляется скорее авангардным художником, взявшим на вооружение техники психоанализа, для которого кинематографическое око выступает средством преодоления личного и общественного неврозов, то Вертов — это строитель новых сверхчеловеческих миров, чья революционность порой перекликается с самыми радикальными проявлениями футуристического утопизма конца XX века, с его нарочитым приматом машинного над человеческим, искусственного над естественным. Разбирая киноопыты Вертова, Подорога особенно выделяет монтажную технику — эффективнейшее средство преодоления «границ и расстояний». В руках Вертова монтаж становится средством пересборки привычного человекаразмерного временного потока, позволяя не только выделять отдельные ракурсы и эпизоды кинодействия, уводя в фон менее значимое и проходное, но и конструировать из отобранных деталей механизм нового миропонимания и вместе с тем нового миротворчества. У Вертова монтаж оказывается техническим выражением переживания мгновения, позволяя «во мгновение ока» преодолевать огромные расстояния, сжимать в минуты экранного времени целые исторические эпохи. Недаром кино рассматривается большевиками в качестве наиболее действенного средства агитации, позволяющего не только донести до населения актуальные установки партии, но и трансформировать само восприятие текущего, высвобождая новые ресурсы для общественного производства.

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

⁴ Киноки — творческое объединение советских документалистов, противопоставляющих себя традиционным кинематографистам. В ядро группы входил сам Д. Вертов, а также Е. Свилова, М. Кауфман.

⁵ См. программную статью М.А. Кауфмана: Пролетарское кино. 1931. № 4. С. 8–11. а 5.

Подведем итоги. Рассматривая работы Подороги, посвященные Платонову, Обэриутам, Эйзенштейну и Вертову, мы увидели, что, концентрируясь на формальных и технических аспектах их творчества, автор обнажает конструктивистские аспекты их художественных «идеологий», предполагающих превалирование искусственного над естественным, машинного над человеческим, технического над органическим. Идеология крайнего техницизма, носителями которой, по мнению Подороги, были все рассмотренные представители авангарда, достаточно определенно отвечает на вопрос, заданный в конце предыдущего параграфа: внимание «исключенного наблюдателя» поглощено не «объективным миром», так или иначе «отраженным» в художественном произведении, и не психическими ландшафтами авторского мировосприятия, а процессом аутопоэзиса сложных нарративных конструкций, каждая из которых предполагает наличие собственной оптики представления и особого пространственно-временного континуума, построенных по аналогии с общепринятыми, но ни в коем случае не совпадающими с ними.

Это указание на нарочитую «сделанность» художественных миров, с которыми работает Подорога, помогает выявить характерные особенности его собственного метода. Так, анализируя творчество Платонова, Подорога использует термин «оптическая конструкция» [9, с. 269]. На наш взгляд, оптическая конструкция, точнее, *оптическое конструирование* — наиболее удачное обозначение той исследовательской стратегии, которую использует сам Подорога. Будучи знатоком целого ряда философских методов — психоаналитического, феноменологического, структуралистского, герменевтического, — в своей технике интерпретации он оказывается гораздо ближе к ранним конструктивистам, с их тягой к строгой лаконичности форм, использованию абстрактных фигур, доминированию экспериментального начала над строго теоретическим, а также доминированию прагматических аспектов над сугубо эстетическими. Произведения своих «подопечных» Подорога рассматривает как своего рода художественные машины, отводя себе роль картографа и архивиста, ретроспективно изучающего устройство этих машин, хорошо разбирающегося в принципах их функционирования, способного объяснить значение каждого рабочего узла, каждой детали.

Что касается центрального для нашего исследования понятия мгновения, то в этой преимущественно конструктивистской перспективе оно лишается того метафизического статуса, который доминировал в первом параграфе исследования, и превращается в характерный авторский прием, нацеленный на замедление и затруднение читательского восприятия. Мгновение Подороги — это

одновременно и метафора, и перформатив паузы, остановки, прерывания, устранения, подвешенния, остраннения, оно возникает в письме как чистое выражение литературного опыта трансгрессии, одновременно выступающим символом предельного и означающим, отсылающим к самому себе.

Мгновение в письме Подороги — это *мгновение* самого письма.

* * *

В своих размышлениях над феноменом смерти, развиваемых в «Бытии и Ничто», Ж.-П. Сартр высказывает мнение, что смерть «Я» является главным ограничением его свободы, превращая жизнь и творчество умершего в достояние Другого: «Характерная черта Жизни ушедшего в том, что ее хранителем становится Другой. Это не означает, что Другой просто удерживает жизнь “исчезнувшего”, осуществляя точное и сознательное ее воспроизведение [...] самой своей фактичностью для-себя⁶ брошено к полной “ответственности” по отношению к умершим. Оно обязано свободно решать их судьбу, в особенности, когда речь идет о близких умерших. Невозможно, чтобы мы не решали, явно или неявно, судьбу их дел» [14, с. 546–547]. Свобода обращения с авторским архивом, безраздельно принадлежащим автору при его жизни, наследуется его наследниками и последователями, когда речь идет о «посмертном архиве». Перейдя в статус умершего, автор утрачивает исключительное право собственности над интерпретацией своей биографии и плодов творчества — его история теперь может произвольно истолковываться другими, причем многие из этих трактовок, несомненно, вызвали бы у живого автора самый бурный протест.

Поэтому, предлагая свою трактовку творчества Подороги, мы вынуждены постоянно учитывать неустранимый зазор между авторской интерпретацией смысла собственного творчества и теми значениями, которым наделяют его Другие, — пусть даже речь идет о самых близких и преданных последователях. Будучи исключительно самобытным и оригинальным мыслителем, обладающим ярким авторским стилем, В. Подорога всегда крайне настороженно, а иногда и остро критически относился к попыткам интерпретации собственных сочинений. Нередко в ходе обсуждений его последних работ можно было услышать в адрес респондентов сокрушенное «Вы не понимаете!», сопровождаемое пространными объяснениями, которые порой, имели обратный эффект, скорее, затрудняя

А.В. Гасилин
Метод Подороги.
Окулярная аналитика
и мгновение
письма

⁶ Как правило, Сартр использует «для-себя» для обозначения воспринимающего аспекта мыслящего сознания, противопоставляя его сугубо телесному «в-себе».

В заключение упомянем об искусственном ограничении привлеченного нами материала. Дело в том, что глазные метафоры и проблематика мгновения присутствуют практически во всех исследованиях Подороги, в том числе в работах, посвященных европейским авторам: Францу Кафке [10], Серену Кьеркегору [7], Мишелю Фуко [12], вполне сознательно оставленным за скобками нашего исследования. Следуя авторскому разделению «литературы образца» и «другой литературы» [5, с. 29], во многом определяющему выбор объектов его интереса, и принимая во внимание, что данное деление применялось Подорогой только к *отечественной литературной традиции*, мы решили ограничиться работами, посвященными русскоязычным авторам. Надеемся, что дальнейшая разработка вопроса о методе Подороги позволит преодолеть это временное ограничение.

11. Подорога В.А. Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии. М.: Канон+, 2020.

12. Подорога В.А. Фуко: археология современности. М.: Канон+, 2021.
13. Райх В. Характероанализ. М.: Когито-Центр, 2006.
14. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000.
15. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.
16. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Крут, 1925. С. 7–20.

А.В. Гасилин
Метод Подороги. Окулярная аналитика и мгновение письма

Podoroga's Method. An Ocular Analytics and an Instant of Writing

Andrey V. Gasilin — Research Fellow.

Institute of Scientific Information on Social Sciences, Russian Academy of Sciences.

15, bld. 2. Krzhizhanovskogo St., Moscow 117218, Russian Federation.

E-mail: yottolk@gmail.com

Abstract. The paper is dedicated to the method of analysis of literary ontologies developed by Valery Podoroga within analytical anthropology. We attempt to formalize particular aspects of the method with an emphasis on the use of ocular metaphors as abstract representational schemata in the analysis of the writings of N. Gogol, F. Dostoevsky, A. Bely, A. Platonov, Yu. Druskin, S. Eisenstein, and Dz. Vertov. Particular attention is paid to the notion of the moment in Podoroga's approach. It is viewed not only as a physical or metaphysical category, but also as a distinct discursive device related to the "defamiliarisation" technique proposed by Russian formalist V. Shklovsky as a vehicle of novelty and strangeness emerging in literary texts of innovative writers. We demonstrate how different temporal and ocular metaphors in Podoroga's texts, such as "moment-time", "suddenly-time", "eye-bullet", "eye-egg", "eye-crystal", "eye athleticism", and "mechanical eye" fuel operational interaction between the optical and temporal discourse lines whilst describing transgressive experience and, concurrently, creating the conditions for its reproduction in the reader's perception. On the whole, the research strategy of V. A. Podoroga may be construed as an optical construction where the initial ocular metaphor defines the nature and the structure of the entire studied literary ontology, representing the author's view not only and less as a special way of literary interpretation of the real world, but more as an departure point in constructing an autonomous aesthetic space existing in its categorial logic and governed by its own spatiotemporal laws. Applying formal approach to the works of V.A. Podoroga has allowed us to identify its mainly constructivist nature and to uncover the methodological basis of his research strategy.

Keywords: Podoroga, analytical anthropology, research methodology, instant, writing, literary ontology, time, view, transgression, avant-garde.

For citation: Gassilin A.V. The Method of V. Podoroga. Ocular Analytics and the Instant of Writing // *Chelovek*. 2021. Vol. 32, N 5. P. 84–102. DOI: 10.31857/S023620070017440-1

References

1. Artaud A. *Manifest, napisanny yasnym yazykom* [Manifesto written in clear language]. *Antologiya frantsuzskogo syurrealizma. 20-ye gody*. Moscow: GITIS Publ., 1994. P. 140–142.
2. Barthes R. *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera lucida. Commentary on the photo]. Moscow: Ad Marginem Publ., 2011.
3. Gregory R.L. *Glaz i mozg. Psikhologiya zritel'nogo vospriyatiya* [Eye and brain. Psychology of visual perception]. Moscow: Progress Publ., 1970. P. 54.
4. Podoroga V.A. *Avto-bio-grafiya. K voprosu o metode. Tetradi po analiticheskoy antropologii № 1*. [Autobiography. On the question of the method. Analytical anthropology notebooks. Part 1]. Moscow: Logos Publ., 2001.
5. Podoroga V.A. *Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniyem diskussii* [Anthropograms. Self-criticism experience. With discussion attachment]. St. Petersburg: Publishing house of the European University in St. Petersburg, 2017.
6. Podoroga V.A. *Vtoroy ekran. Sergey Eyzenshteyn i kinematograf nasiliya. T. 2: Prototelo. Fragmenty vizual'noy antropologii* [Second screen. Sergei Eisenstein and the cinema of violence. Vol. 2: Protobody. Fragments of visual anthropology]. Moscow: BREUS Publ., 2020.
7. Podoroga V.A. *Metafizika landshafta. Kommunikativnyye strategii v filosofskoy kul'ture XIX–XX vekov* [Landscape metaphysics. Communication strategies in the philosophical culture of the XIX–XX centuries]. Moscow: Kanon+ Publ., 2021.
8. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury. T. 1. N. Gogol', F. Dostoyevskiy* [Mimesis. Materials on the analytical anthropology of literature. Vol. 1. N. Gogol, F. Dostoevsky]. Moscow: Logos, Logos-altera Publ., 2006.
9. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury. T. 2. Chast' I. Ideya proizvedeniya. Experimentum crucis v literature XX veka. A. Bely, A. Platonov, gruppa Oberiu* [Mimesis. Materials on the analytical anthropology of literature. Vol. 2. Part I. The idea of the work. Experimentum crucis in literature of 20th century. A. Bely, A. Platonov, Oberiu group]. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2011.
10. Podoroga V.A. *Parabola. Frants Kafka i konstruktsiya snovideniya. Analiticheskaya antropologiya literatury* [Parabola. Franz Kafka and the construction of the dream. Analytical anthropology of literature]. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2020.
11. Podoroga V.A. *Topologiya strasti. Merab Mamardashvili: sovremennost' filosofii* [Topology of passion. Merab Mamardashvili: the modernity of philosophy]. Moscow: Kanon+ Publ., 2020.
12. Podoroga V.A. *Fuko: arkheologiya sovremennosti* [Foucault: Archeology of modernity]. Moscow: Kanon+ Publ., 2021.
13. Reich W. *Kharakteroanaliz* [Character analysis]. Moscow: Kogito-Tsentr Publ., 2006.
14. Sartre J.-P. *Bytiye i nichto. Opyt fenomenologicheskoy ontologii* [Being and nothingness. Experience of phenomenological ontology]. Moscow: Respublika Publ., 2000.
15. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdeniye tyur'my* [Discipline and Punish. The birth of a the prison]. Moscow: Ad Marginem Publ., 1999.
16. Shklovskiy V.B. *O teorii prozy* [On the theory of prose]. Moscow: Krug Publ., 1925. P. 7–20.

©2021 Н.Н. СОСНА

ОТ АНАЛИТИЧЕСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ К ГЕНЕРАТИВНОЙ



Сосна Нина Николаевна — кандидат философских наук, старший научный сотрудник. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240 Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.
ORCID: 0000-0002-6881-0400
Электронная почта: phljrnl@yandex.ru

Аннотация. Данная статья посвящена роли технического в проекте В.А. Подороги по исследованию литературных миров как собраний опыта человеческого. На содержательном уровне, помимо множества других компонентов этих миров, им выделялись работающие и неработающие машины, «штуковины» и приспособления, обилие различных оптических аппаратов, включая регистрирующий глаз камеры, монтаж и т.д. Формально действие этих машин может быть оценено как острашение, однако в контексте современных исследований медиа и перспектив антропологии их можно описать и как проблемную зону контактов человеческого и нечеловеческого с уклоном в сторону разрывов уже и без того исторически расстроенных интеракций, прежде всего телесно-аффективных, с «миром внешнего». Исследования творчества Платонова выбраны как самый радикальный пример взаимодействия с техническим, которое оказывается катастрофическим для человеческого. Однако даже для этого материала Подорога подбирает человекомерную форму обращения с приближением и дистанцированием, позволяющую отстаивать позицию активного исследователя, наблюдателя, антрополога. Их усилиями производится своеобразная реконструкция, на некотором временном расстоянии обнаруживающая «швы», «складки», «сгибы»,

Ссылка для цитирования: Сосна Н.Н. От аналитической антропологии к генеративной // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 103–121. DOI: 10.31857/S023620070017441-2

Важной была многие годы собиравшаяся библиотека. Важно было чтение. Важна литература. Не кино, несмотря на большое и многолетнее исследование творчества режиссера С. Эйзенштейна,

не изобразительное искусство, несмотря на нередкое присутствие живописных полотен, рисунков и схем на страницах его книг. А именно литература, и вовсе не как некая технология или машина письма, а как хранилище уникального опыта, и опыта именно человеческого, который никогда не устаревает и всегда доступен при наличии умения читать.

О роли литературы много написано и самим Подорогой, и теми, кто высказывался о его проекте. Собственно, «Антропограммы» [6] и представляют собой объяснение того, как строилось исследование русской литературы, как вырабатывался метод аналитической антропологии, как отбирался материал для его применения. Тома «Мимесиса» [8, 9] — конкретное подробное разворачивание нескольких литературных миров — А. Белого, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Платонова — в единстве их автобиографических, содержательно-произведенческих, исторических, географических, то есть разом литературных и нелитературных компонентов. Причем, по замечаниям самого Подороги, эти компоненты часто неорганичны, они не были осознанно выбраны писателями, но проявились через их опыт существования и по-своему открываются для читателя-исследователя. Чрезвычайно важно отметить в контексте антропологии в общем смысле, что миры эти не объединяются, а остаются до некоторой степени разрозненными, как это и присуще разнообразным «формам жизни»¹.

Так как на страницах книг В.А. Подороги имеются обширные комментарии к таким основополагающим понятиям, задающим метод аналитической антропологии, как мимесис, произведение, исключаящее наблюдение и т.д., далее в этой статье речь пойдет не столько об еще одной их интерпретации, сколько о способах рассеяния и собирания, которые образуют форму, в том числе форму произведения, книги, образа. Эта форма предстает на страницах его книг как связанная с литературой, но, возможно, она могла бы собираться другой *techne*?

Топазовые глаза, «киноки» и машины

Сразу важно подчеркнуть, что *techne* — это, разумеется, не только техника в прямом смысле слова. И для идейно-исторических корней,

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

¹ Ср.: Аналитическая антропология «наблюдает и описывает литературные явления как индивидуальные, неповторимые существа, как монады, как сияющие звезды на черном небосводе, хотя они и включены в имперско-национальный миф, но не имеют к его производству никакого отношения», «...нет цели создать универсальную антропограмму, которая порождала бы саму Литературу» [4, с. 230].

и дальнейшего развития этого понятия вообще, и для В.А. Подороги в частности. На страницах его книг и в некоторых выступлениях легко найти классификации работающих и неработающих машин, примеры «штуковин» и приспособлений, обилие различной аппаратуры для видения, включая регистрирующий глаз камеры, паноптические устройства и т.д. Они вызывали интерес не сами по себе, но — снова — как компоненты литературных миров, выделяемые исследователем наряду с другими, и, пожалуй, они скорее в чем-то хуже, нежели лучше других. Чтобы пояснить эту оценку, приведем несколько контекстов разбора «машин» разной «природы».

1. Проект В.А. Подороги всегда был чрезвычайно внимателен к телесно-аффективным проявлениям человеческого, поскольку они некотнролируемы и выдают человеческое в большей «чистоте». Это внимание направляет не только собирание литературных форм в «Мимесисе», но и линии «Авто-био-графии» [5], и сюжеты «Феноменологии тела» [11]. Особенно часто изучению подвергаются процедуры видения, рассматривания. Показательно, что уже на этом уровне выделяются техники, которые «обрабатывают» сырой материал чувственности и конструируют из него формы, часто патогенные. Если в 1990-е годы описывались более простые приемы, например прищепки, с помощью которых С. Эйзенштейн фиксировал выражение лица актера Черкасова, исполнителя роли Ивана Грозного, для достижения большей выразительности, то в проектах уже следующего века оказалось важным находить квазиприродные соответствия между объектами мира и как будто исконно человеческими формами восприятия, чувствования, которые искажаются приметами времени. Так, подбираясь к характеристикам литературного пространства А. Белого, В. Подорога обращает внимание на технику выделения градаций, связанную с характерным для того времени увлечением «тайной доктриной», и одно из ее конкретных применений — разные типы глаз. Подорога называет их «глазной пластикой А. Белого» и приводит примеры: «топазовый глаз, ага-товый, бриллиантовый, деревянный, мраморный, жестяной, каменный, стеклянный, выпученный, как у “судака”, “осьминога”, глаз-уголь» [9, с. 71–76]. Все эти глаза как минимум глаза неподвижные, а потому невидящие. Далее, переходя к характеристикам персонажей романа «Маски», которые от чего-то вздрагивают, вскакивают, иными словами, предстают вне рамок некоторой устойчивой субъективности (как и сам Белый, кстати, по свидетельствам современников), он замечает, что у них нет лиц: они замещаются бессубъектными глазами-вещами. Наконец, приводя выдержки из дневниковых записей Белого о его поездках в Крым и на Кавказ, Подорога проводит параллель между коллекциями камней, которые Белый там собирал именно для того, чтобы научиться передавать

различные градации наблюдаемых в природе цветов своим письмом, и разными типами глаз-вещей, которыми наделяются персонажи его литературных произведений. Это совмещение позволяет рельефно изобразить «глаза, выделанные из благородных минералов, отражающие световые вспышки в тонких цветовых различиях» [9, с. 74]. Подорога по-формалистски называет это примером «техники остранения видимого», но здесь также очевидны связи миров человеческого и нечеловеческого, в данном случае природного, часто негармонические, нарушенные. Подорога считал возможным описывать их исключительно как миметические, однако здесь возможны варианты других описаний, и одно из таких описаний задается генеративными характеристиками.

На этих же страницах, попутно припоминая художественные поиски П. Пикассо, до использования коллажа рисовавшего, как известно, портреты в невозможных ракурсах (невозможных как для художника, так и для зрителя, поскольку никто из них не в состоянии ввиду биологических возможностей тела видеть лицо одновременно в двух проекциях, в анфас и в профиль, как в портретах Доры Маар, например), Подорога называет «глаз» Пикассо не просто доминирующим органом, но «сверхорганическим единством», который отражает мир в странных рассечениях, геометриях, разрывах с прежними образами. Иными словами, глаз, обычно понимаемый как орган человеческого восприятия, оказывается чуть ли не техническим устройством, механизмом, не столько связывающим человека со средой, сколько уже переводящим его в некую опасную для него зависимость — от пространства и геологии, от их геометрии.

2. Помимо традиционно считающихся «очеловеченными» телесным опытом оптических устройств (таких, как глаз), Подорога также исследовал аппараты и «оптические машины», в том числе, конечно, авангардные и сюрреалистические. Так, на фоне примеров из западноевропейского авангарда (Батай, Ле Корбюзье) разбираются воззрения и практики советского режиссера Дзиги Вертова. Ключевой проблемой Подорога (под влиянием фильма «Человек с киноаппаратом» (Д. Вертов, 1929)) считает следующую: как можно видеть материю или как материя может видеть себя. В плане более традиционных для феноменологии конца XX века вопросов ее можно переформулировать так: как и с помощью каких средств и устройств возможно видение того, что остается невидимым. Приводя — впрочем, довольно краткое — пояснение, Подорога снова рассматривает этот вопрос через наложение разных перспектив: с одной стороны, человекомерной, поскольку человек приобщается к новому видению «без границ и расстояний». С другой стороны, уже намечающегося влияния нечеловеческого, чего-то наподобие техники, взятой самой по себе: это способность

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

камеры образовывать недоступные человеку и потому новые точки зрения на мир, и это монтаж, то есть «совмещение позиций во времени и пространстве», когда оказывается возможным «соединить несоединимое: великое и неприметное» [9, с. 273]. Несоединимое здесь снова то, что не соединимо человеческим восприятием. Далее Подорога вводит еще один объяснительный ход: механический глаз и монтажная техника совмещаются принципом «интервала». Наконец, череда интервалов образует ритм видимого. То есть «глаз получает сверхчеловеческий смысл, кинооко не просто техническое средство, а *глаз самой материи*, которым она может видеть сама себя в том состоянии, месте и времени, где нет места человеческому восприятию» (курсив мой. — Н.С.). И следующим же предложением происходит возврат к человеческой перспективе: «вот это и вызывает шок» [9] — шок человека, видящего то, что он видеть не в состоянии, по крайней мере без технических устройств.

Является ли это видимое «чем-то» или это фактически «ничто»? «Неморгающий глаз человечества», отошедший от мира и от себя, как говорил о технических средствах, произведенных в соответствии с последними достижениями науки, современник Вертова, писатель А. Платонов, по мнению Подороги, «видит только интервалы, разрывы, щели, проемы в видимом мире, а сквозь них мерцающие поверхности» [9, с. 269]. Как и глаз-вещь, он также ничего не видит, ибо его зрение сфокусировано на том, что не может быть видимым, хотя и является условием видимого.

Здесь, кажется, с большей отчетливостью, чем в случае с глазами-минералами, выявляется как минимум проблемный характер связи человеческого и нечеловеческого: прорывы «самой материи» в уже расстроенную, разлаженную область контактов, прежде всего телесно-аффективных, с «миром внешнего», с историческим моментом. Историческим, потому что литературные миры наполнены ощущениями примет времени каждого писателя, характера времени, который казался, видимо, каждому из них абсолютным. Эта проблемная зона проступает и на уровне методологии, сочетающей почти феноменологические описания, сравнимые с теми, которые производят современные интерпретаторы М. Мерло-Понти [13, 16], а также М.-Ж. Монзэн [15], Ж.-Л. Марьон [2] и др., высказывавшиеся о тонкой ткани видимого в начале XXI века, и развивающимися в настоящей момент поисками иного (не Другого, чье растворение было для В.А. Подороги достаточно очевидно, а именно иного, в роли которого сегодня выступают биологические характеристики, или технически-медийные, или прямо «звездные», галактические). Поэтому, хотя Подорога и говорит об отличиях разных типов интервалов — «собирающего» принципиально разные, разъединенные ракурсы Вертовского или Родченковского, и незаполненного, пустотного

Платоновского, — само введение этого понятия интервала маркирует зону конфликта, исход которого описывается как достаточно болезненный или катастрофический в некоторых случаях.

3. Наряду с нечеловеческими или сверхорганическими глазами, также глазами-камерами, в которые, конечно, может смотреть человек, хотя ему и следовало бы опасаться деструктивного рассеивания (или интервализации) собственных структур восприятия под воздействием техники, Подорога исследовал и классифицировал по разным основаниям машины других типов. Причем выделял и общие принципы: машина — нечто, что работает в определенном режиме, выполняя одну и ту же операцию с одним и тем же результатом. Основным условием существования машины назван перевод электрической энергии в механическую. Что касается составных частей машины и типов связей между ними, то «природные» компоненты машин чужды между собой, они подгоняются до тех пор, пока не будет преодолено их взаимное сопротивление — это процесс сглаживания; ему противостоит сцепление, также являющееся характеристикой устройства машины. Хотя В.А. Подорога и приводит определения машин Ф. Варелой и Н. Винером, предполагающие случайность материала (без предпочтений материалу органическому в сравнении с неорганическим), из которого машина состоит (например, машина как «ансамбль отношений составляющих компонентов, независимых от них самих»), для него вне зависимости от кибернетических теорий важно установить, что машина существует только в реальном времени, предполагает обратную связь с человеческим разумом и без него не существует. Предполагается также, что у всякой машины есть тайна, и эта тайна — машинист.

Эта номинальная структура машины, однако, раз за разом нарушается, и Подорога фиксирует эти нарушения: стремление человека уподобиться машине (потому что машина быстрее, точнее, всеохватнее; она устанавливает порядок (Ле Корбюзье), скрепляет законченное единство и т.д.²), признание мифом отъединенности человека и машины («мы уже внутри машины»), расщепление (распад единства наблюдающего и наблюдаемого), замещение природной среды машиной. Таким образом, при достаточно простых принципах работы машины, выделяемых абстрактно логически, материал, с которым работает исследователь, — а это

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

² Ср.: «На даче в Пушкино хожу и смотрю природу: тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива... Все случайно и неорганизованно... И думается, вспоминания здания Москвы, тоже навороченные, что еще много нужно работать» («Записная книжка ЛЕФа» (1927), цит. по: [12, с. 104]).

материал антропологический хотя бы по форме своей подачи, через опыт письма и чтения, — показывает неустойчивость человеческих характеристик во взаимодействии с иным, принципиально нечеловеческим, в роли которого нередко выступает теперь техника (на месте которой когда-то была природа). Техника все более окружает человека и начинает замещать собой природную среду, с которой человек как-то мог взаимодействовать. А так как предполагается, что человеческое не содержит в себе ничего технического, то такое замещение означает растворение человеческого.

Катастрофичность потери человеческого — не только человеческого восприятия, но даже человеческого времени — как результат сближения с машиной наиболее рельефно прописана на примере мира А. Платонова. Здесь, кажется, уже не остается следов феноменологии — потому что в этом мире остатки человеческого могут быть только залогом новых далеких космических форм; выхолащиваются и основания внимательной к техническим устройствам теории медиа — платоновские устройства функционируют вне связи с каким-либо воображением и никак не исследуют возможности медиации, передачи чего-либо на расстояние, поскольку результат действия этих машин — только пыль.

Показательно, что видные теоретики медиа, увлекаясь описаниями различных машин, никогда не получавших какого-то бы то ни было практического использования, выходили на проблематику времени, не масштабируемую в величинах, которые может воспринять человек³. Подорога также увязал машины с категорией времени, а бесполезные, неработающие машины называл «машинами будущего». Однако, исследуя увлеченность прежде всего световыми машинами того же Платонова и выясняя влияние машин на человека и окружающую его среду, оценивал их с позиций стирания человеческого (по крайней мере, такого, каким мы его более или менее знаем), а потому как катастрофические. На вопрос, какие причины оказались более катастрофическими, природные или исторические, Подорога предлагает такой ответ: революция видится Платонову как природная катастрофа.

Почти медиатеоретически сближая рассуждения писателя А. Платонова и ученого Н. Тесла в их запальчивом устремлении

³ Один из самых значительных исследователей медиа З. Цилински приходит к выводу, что вопреки расхожему мнению за последние 500 лет не было изобретено никаких принципиально новых оптических машин, и предлагает свою версию археологии, которая должна быть внимательна к глубинным процессам и особому типу времени, которые одни только и могут объяснить процессы, в результате которых оказалось возможным собрать современные технические устройства [18].

к свету, сопоставляя компоненты рассуждений одного и другого, В.А. Подорога демонстрирует, что эта устремленность к расширению планетарных горизонтов ведет, как ни странно, в случае Платонова к очень специфическому пониманию экологии — пустому пространству, выхолащивающему Землю. При таком подходе Платонов оказывается далеким предшественником актуальных ныне ингуманистических теорий, буквально сравнивающих с землей (до состояния грязи как биологической неразличимости [14]) какую-либо специфичность человеческого. И даже идет логически дальше: его печальные «товарищи», описанные с безусловной симпатией, обречены произошедшей революцией, которая оказалась настолько радикальной, что отменила течение времени, вытолкнув человека в будущее, в котором все возможности развития уже стерты машинами. Таким образом, хотя Подорога и не работает с «тонким слоем настоящего», в котором предельно сближаются исторические и геологические процессы, образуя интересующую многих современных исследователей «грязь», выводы, которые он делает из выстроенного на колебании дистанций письма Платонова, приводят его к тщетности попыток зарезервировать что-либо человеческое, могущее быть развитым в дальнейшем. Иными словами, если тот же З. Цилински, подводя итог фактически полувековым исследованиям медиа художниками, инженерами и теоретиками, заявляет о необходимости новой медиаантропологии, которая найдет правильное сочетание человеческого и технического [17] на фоне обилия допускаемых развитием современной техники имплементаций, то работа Подороги с наследием Платонова, переживавшего реальное событие — революцию — непосредственно, говорит о тотальной диссоциации человеческого.

Вот как именно это происходит: световая, электрическая машина для производства дешевого невидимого эфира должна стать реальным воплощением невиданных возможностей человеческого разума; ее удивительная сила откроется в использовании самых могущественных сил космоса, способных дать новое измерение всему существующему (это о Платонове). Сопоставляя далее новеллу Кафки «Как строилась Китайская стена» и строительство общепролетарского дома, Подорога говорит не просто о незавершенности строительства, а о бесконечном степном ландшафте, который легко поглощает революционную «машину Интернационала» в «движении по плоскости бесконечных равнин, балок и склонов», когда «мы “чувствуем” степь ночью, днем, при лунном свете» [9, с. 336]. Другая (Мега)машина — «Котлован» — пытается овладеть мировым пространством иначе: достичь предельной глубины Земли, «зарыться», чтобы подняться как можно выше над Землей (построив Башню), тем самым преодолеть ее могущество. Но и эта машина

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

застревает в глубинах земли и пропадает (Подорога пишет даже так: «гибнет»). Будучи зоной увеличивающейся пустоты, Котлован должен в конце концов поглотить Землю: не просто перемешать разные слои, но распылить их. Пусть и ради новых бессмертных.

Однако до них еще далеко, и можно задержаться на «мельчайших объектах». «Молекулярная непредставимость», отношения *большого и малого, гигантского и мельчайшего*, необозримого по величине и предельно малого — это те предельные слои («материи»), между которыми могут разворачиваться процессы собирания (форм). Ф. Гваттари и Ж. Делез могли бы использовать машину как принцип связи гетерогенного в таких контекстах (если машина понимается трансверсальным способом, как у Гваттари и Делеза). Подорога же поясняет, что *«переход от одной размерности к другой»* соотносится с различными проекциями на природу и ее присвоением» (курсив мой. — Н.С.) [9, с. 262]. Хотя, как и у медиатеоретиков, у Подороги получается, что идеал машины все более технизирует среду, лишая ее «природности», представляется, что формы этого присвоения зависят от задаваемой проекциями дистанции. Чтобы это пояснить, требуется обратить внимание на рамку, которую выбирает Подорога, чтобы очертить динамические границы литературного мира А. Платонова: это комическое удаление и трагическое приближение, своеобразное чередование которых описывает странность персонажей писателя. И хотя, вероятно, можно было бы провести здесь параллель с возможностью выхода в космос и проникновения в глубь Земли, которые составляют технизированный ритм мира Платонова, немаловажно подчеркнуть, что у этих двух типов обращения с дистанцией есть своеобразные олицетворения, или (если припомнить тезис о том, что есть у каждой машины) машинисты — это Ч. Чаплин и Б. Китон. И только на первый взгляд можно было бы удивиться тому, откуда появляются эти герои на фоне безличных, более того, пустынных и пыльных ландшафтов Платонова. Все закономерно: чья-то фигура — наблюдателя, исследователя, антрополога, машиниста — так или иначе проступает во всех исследованиях Подороги и никуда не уходит. Ибо эти исследования — прежде всего антропологические.

Героический наблюдатель

Один из участников обсуждения проекта «Антропограммы» предположил, что В.А. Подорога конструирует не онтологию, а именно антропологию, которая «обретает свое почти героическое измерение в эшелонированном сопротивлении “Реальности существующего”, и

парадигма этого сопротивления — литература и искусство» [6, с. 226]. Поддерживая характеристику героического, кажется важным теперь, после изложения фрагментов теории машинного, размещаемых — при всех различиях стратегий, от Платонова до Филонова — между *фигурами* (будь то Китон или другие «машинисты»), уточнить, что это героическое измерение обретается не само собой, и даже не в искусстве, оно создается огромными усилиями идеального читателя, который разбирает компоненты литературных миров, чтобы сложить из них миметические структуры. Иными словами, чтобы «обнаружить этот первоначальный опыт литературы, который не принадлежит ни литературе, ни психологии или метафизике, а является общечеловеческим архивом подобию» [6, с. 133].

На роль идеального читателя В.А. Подорога претендовал сам, открыто это признавая. Одновременно позиция идеального читателя рассматривалась как одно из оснований метода аналитической антропологии. И дело тут не во вкусовых предпочтениях отдельного исследователя, выбирающего ту или иную «базовую метафору» как главную характеристику того или иного литературного мира («куча» для литературного мира Гоголя, «взрыв» для литературного мира Белого), а в своеобразной реконструкции, на некотором временном расстоянии обнаруживающей «швы», «складки», «сгибы», «сплетения», «разрывы», которые образовывали телесный и литературный опыт. Насколько мы можем таким же образом исследовать и собственный опыт события, который кажется нам непосредственным, это открытый вопрос. Если в статье о событии [10] и его затушевывании механизмами масс-медиа включена, пусть и в разделе сносок, рефлексия о собственном опыте, хотя и достаточно отсроченном, особенно по меркам скоростей сегодняшнего гуманитарного знания (например, штурм Белого дома в 1993 году, о котором говорится в статье, опубликованной в 2010), то в «Антропограммах» в более явном виде представлены дистанцирование и *привилегия* нахождения в другом времени: «Аналитическая антропология пытается поставить вопрос об идеальном, вневременном читателе, *пользуясь преимуществом другого (собственного) времени*» (курсив мой. — Н.С.) [6, с. 165]. Возможность «прыжка», которую мог иметь в виду Хайдеггер, о чем упоминается в этой же статье, скорее всего, связывается со взрывоопасным смещением эмоций, с угрозой «не удержать опыт», как свой, так и чужой. Тогда как дистанцирование и позволяет видеть «швы», «складки», «сгибы», «сплетения» фактически непосредственно, не как образы, символы или метафоры, а как события, которые мы уже можем как-то называть: они еще делятся (в том числе в нашем опыте чтения), но в то же время уже

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

произошли. И они требуют понимания, раз за разом петлей обратной связи указывая на наблюдателя.

Поэтому едва ли выделяемые «концепты» выполняют какие-либо функции в отсутствие того или иного наблюдателя. Ибо в результате со страниц томов «Мимесиса» восстанавливаются не столько безличные блоки ощущений, сколько конкретная история конкретной страны, прошедшей через революцию.

Место понимающей инстанции, скорее всего, также видится как прежде всего человеческое. На него едва ли может претендовать машина. В проекте Подороги возникает необходимость поставить пределы рекурсии. Если рекурсивная петля в информационной, системной и организационной теориях работает путем примыкания коммуникативных операций (Луман) или же за счет безостановочного поддержания самим объектом собственной генеративности (Морен), то, казалось бы, разрыв означал бы разрушение системы. Но исследуемые Подорогой человеческие опыты литературы — это не системы, и это должно быть рассмотрено как позитивный момент их развития и наполнения. Уже не говоря о том, что непрерывная рекурсия, себя постоянно поддерживающая, не может, утверждал Подорога, быть применима «вслепую» к литературе и искусству, ибо последние включают понимание как основной элемент описания. Наконец, машины, как следует из предыдущего пункта, — это проигрыш человеческого. Уступка, или, если угодно, провал попыток удержать человеческое, даже если оно уже странное, симптоматическое, припадочное. Можно также пытаться справляться с машинами внешними способами, например избирая варианты колебательных дистанций, á la Китон или Чаплин. Тогда остается некоторый резерв человеческого. Без него нет ничего. Только вещи, котлованы и пустота.

Что и происходит, например, в литературе, если она рассматривается как до- или внечеловеческая. Показательно, как В.А. Подорога предполагал читать К. Мейясу. Разумеется, почти не комментируя его попытку написать историю планеты до или вне человека [3], он переходит к работе о Малларме [4] и замечает, что Мейясу просто раскладывает слова рядом: они никем не собираются, поскольку нет ни Мастера, ни Наблюдателя, ни Читателя. Потому Мейясу выступает «археологом текстовой катастрофы» [6, с. 261], который откапывает отдельные детали и всего лишь располагает их рядом.

Но деталей недостаточно. Должно быть найдено «нечто невидимое, совсем малое, неделимое, но такое, из чего можно было бы вновь и вновь выводить картину мироздания» [6]. Однако этот давний вопрос о выделении бесконечно малого (в поиски ответа на который сегодня неожиданно встраиваются ингуманистические исследования) сегодня формулируется в контексте огромной

проблемы отсутствия интуиции Целого. «С чем мы столкнулись как с глобальной метафизической проблемой, так это с “фрагментацией”, “частичностью”, “раздробленностью” мирового Целого», «как мыслить целое, утратив навык и интуицию подобного мышления?» [6, с. 241]. Поэтому Подорога оставляет дверь открытой — другой литературе, пусть даже в форме Сказок, другой философии.

Другой пойесис

В 1990-е годы В.А. Подорога вел семинары по визуальной антропологии, в которых наряду с теоретиками участвовали также художники [1]. Хотя в итоговых работах, появившихся в последние 15 лет, он отдавал предпочтение литературе, представляется, что эти поисковые обсуждения именно с художниками сыграли свою роль. Неслучайно самой популярной книгой В.А. Подороги стала работа о «моменте» современного искусства [7]. «Сейсмическая», по выражению Ж.-Л. Марьона, чувствительность художников к происходящему вокруг, особенно в сравнении с всегда запаздывающим, как не без оснований принято считать, временем философского размышления, несомненно, оказывает то позитивное влияние, ту «помощь мысли», которые Подорога ценил и которыми не пренебрегал.

Хотя он сам почти не использовал понятие «эксперимент» в связи с современным искусством, представляется, что именно оно характеризует открытость сегодняшних опытов, результаты которых иногда продолжают экспонироваться галереями и составлять программы фестивалей, несмотря на то что сами художники не всегда склонны подчеркивать именно эстетические характеристики своих произведений, оцениваемые этими институциями. Особенно это очевидно для примеров так называемого «технологического искусства» и science art, которые еще труднее других видов деятельности этого типа встраиваются в рамки «искусства», пусть сегодня и весьма подвижные. Пограничный характер, выводящий их за рамки как науки, так и искусства и философии, пожалуй, лучше всего объясняется присущей им экспериментальностью.

Техника в этих художественных проектах — не принцип связывания гетерогенного, не нечто операциональное, что в отсутствие оператора (которым мог бы выступить Мастер, Наблюдатель или Читатель) могло бы запускать и поддерживать процесс сборки деталей (как букв стихотворений Малларме) или компонентов (грибных спор) в некое звучащее «произведение». Призывы известных деятелей типа Б. Латура представлять животных (и даже реки) в залах заседания суда, проведение выставок, кураторами которых выступал бы не человек, а «объекты» были выбраны агентностью другого типа,

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

при всей своей инновативности — скорее манифесты, что в первую очередь указывает на такой характер сегодняшней реальности, которую трудно представлять в любом из сложившихся наборов категорий. Очевидно, что можно только создавать новые, и особым образом понятая техника в таких проектах может брать на себя некоторые генеративные функции — не только интервализации, сегментации или «распыления», но и объединения в действующие единицы.

Приведем в качестве пояснения проекты перформативной студии «Сдвиг» (Санкт-Петербург): показы танцевальных перформансов в иммерсивной цифровой среде, созданной инструментами генеративной графики и звука, в Медиацентре Новой сцены Александринского театра. Проект не имеет фиксированных временных рамок, существуя в формате «сессий». Фиксируемые с помощью технологий захвата движения и видеокамеры данные о положении тела участников сессии в пространстве и их движениях проходят алгоритмическую обработку и воздействуют на цифровую аудиовизуальную среду, генерируемую в режиме реального времени. В свою очередь, эта среда, которая является потоком непредсказуемых и постоянно меняющихся сенсорных данных, воздействует на восприятие человеком времени, пространства, собственного тела и присутствия других участников.

Некоторые свидетельства перформеров, которые они приводили после сессий (одни более частотны, другие более индивидуальные), говорят о невозможности игнорировать цифровую среду, о расстраивании ощущения своего тела, о буквальном ощущении «перерабатывания тела» в «образ», о процессах диссоциации перформеров на фрагменты и складывания потом фрагментов из ног, стоп, туловищ в нечто. Причем это «объединение» они еще и наблюдают перед собой, поскольку компьютерный алгоритм объединяет общим контуром эти фрагменты «по-своему», непривычным для человеческого восприятия способом, словно проводя дефрагментацию и собирая, например, общий скелет. «Все вдруг становятся объединены»⁴. Здесь нет симуляции, нет дистанции, нет «дополнения» (augmentation) реальности: реальность воспринимается как единая, алгоритмически соединенная с «естественным» восприятием. И она также классифицируется (на этот раз дизайнерами) как генеративная.

При этом очевидно, что обычные описания, использующие «психофизиологические механизмы», «замкнутую петлю обратной связи между человеком и цифровой средой», «децентрализованную

⁴ Комментарии предоставлены дизайнером цифровой среды И. Бородиной в рамках выступления на исследовательском семинаре Московской антропологической школы, январь 2021; руководитель семинара Н. Сосна.

систему», наконец, «человека как биологический материал» для сбора данных, не подходят для описания такой реальности, поскольку не учитывают множество аспектов ее сложного характера. Уже не говоря о том, что порой они являются конфликтующими между собой характеристиками: идет ли в этих случаях речь о системе или о чем-то более (или менее) открытом, наличествуют ли различия «материй» разного типа, к чьим психике и физиологии производится отсылка, если исследуются «синтетические» формы, провозглашаемые органическими и неорганическими, даже алгоритмическими, и т.д.

Эти реакции, как видно, если и содержат указание на некий конфликт (кто-то из участников, например, говорил о подспудном желании разбить камеру), то довольно слабое, скорее, позволяя ощутить готовность «сплавания» с техническим устройством, последствия которого уже нельзя обратить. Не то чтобы область контактов с «миром внешнего» в этих «сессиях» расстроена — нет, технические устройства предоставляют множество интерфейсов. Скорее, разлаженными выглядят контакты именно межчеловеческие. Возможно, кто-то мог бы описывать подобные эксперименты в терминах «пост-катастрофического», когда «пыль этой планеты» (Ю. Такер) и «грязь» (Д. Харауэй), уравнившие все возможные «агентности» между собой, представляют тот уровень диссоциации до почти бесконечно малых, из которого может (вдруг) что-то получиться.

Иными словами, перед нами — еще один способ рассеяния и собирания, которым образуются некие новые формы. И способ этот поддерживается технически. Понятно, что едва ли получающиеся формы литературны: конечно, они требуют для своей фиксации не только технической съемки и документации, но и фиксации опыта в языковых формах, порой более или менее метафорических, отсылающих то к строгой науке, то почти к поэзии. Являются ли они витком технизированной натурфилософии? Возможно. Однако прежде чем использовать те или иные характеристики и термины, важно вспомнить глубинные контексты их возникновения. И дело тут не столько в «мифе о начале», тем более не «в возвращении к корням», сколько в понимании того, что *techné*, *пойесис*, натурфилософия могут означать сегодня.

Именно для решения этой задачи кажутся эффективно работающими инструменты, предложенные В.А. Подорогой. Мы уже говорили о том, что прежде чем становится возможным «наполнение антропограммы» (и наполнение это является, безусловно, жестом авторским, жестом читателя-наблюдателя, разворачивающимся через временную дистанцию), происходит огромная работа по выделению компонентов этой будущей антропограммы (если речь идет о литературе), охватывающая самые разнородные материалы, прорабатывающая их в том числе и операциями исключения.

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

Обнаруживая свет и минералы, неорганические единства, монтаж и интервал, сцепление и сглаживание, возвышение в космос и углубление в толщу Земли, отношения большого и малого, эта работа восстанавливает масштабные картины, целые миры, которые остаются таки открытыми. Даже заглавия книг, не говоря уже о статьях, подчеркивают эту незамкнутость, незавершенность, эту разложенность на достаточно мелкие компоненты, элементы и размерности: «Комментарий к картине Гольбейна», «Скрытое и разрушенное. Насилие в современном кинематографе (*подходы к теме*)», «Событие и масс-медиа. *Некоторые подходы к проблеме*», «Введение в философскую антропологию. *Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов*»), даже тома «Мимесиса» определены как *материалы по антропологии литературы (курсив мой. — Н.С.)*.

Вовсе не противореча изложенному в предыдущих пунктах, мы не собираемся утверждать, что вместо понимания читателя-наблюдателя эти компоненты может собирать техническое устройство. Едва ли, конечно. Но хочется подчеркнуть еще раз, что техническое как некоторая форма иного (например, в виде алгоритмической обработки или, напротив, работы с биологическими параметрами), которая обходит миметические процессы, указывает на возможность «вычлениить» событие в отсутствие временной дистанции при одновременном разыскании человеческого. В этом смысле и должна идти речь о генеративности, о формах установления связей, о процессуальности, которые по-своему противостоят распылению, интервализации и позволяют удерживать разные позиции, не столько «соединяя несоединимое» (например, «человека» и техническое устройство) или производя выбор в пользу лишь одного (механизированный человек, человек-машина), сколько генерируя новое.

Интересно, что участники перформансов в цифровой среде помимо ощущения всеобщего объединения говорят об «ощущении потенциала события» — понимании того, что что-то происходит каждый момент, предвкушении следующего момента, предсказать который невозможно. Иными словами, в условиях, когда трудно выделить компоненты как таковые — то ли ими являются участники, то ли алгоритмы, то ли цифровые данные, то ли пространство, в котором происходит перформанс, оказывается важным понять (или ощутить), что эти возможные элементы могут образовываться благодаря возникновению события. Не просто формирования и постоянной трансформации связей между наличными компонентами внутри «самой материи», не только перекомбинирования всегда наличествующих компонентов (о чем заявляют сегодня многие варианты «реализма», например К. Барад), но выделения из этой специфической смешанной среды неких «событий». Вероятно, это указание на некоторый новый пойсесис.

Литература

1. Мастерская визуальной антропологии. 1993–1994. Документация проекта / Проект документации. М.: Худож. журн., 2000.
2. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого / пер. с фр. Н. Сосна. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
3. Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности / пер. с фр. Л. Медведевой. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015.
4. Мейясу К. Число и сирена / пер. с фр. С. Лосевой. М.: Носорог, 2018.
5. Подорога В.А. Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. М.: Логос, 2001.
6. Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017.
7. Подорога В.А. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013.
8. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии: в 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
9. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии: в 2 т. Т. 2. Ч. 1. М.: Культурная революция, 2011.
10. Подорога В.А. Событие и масс-медиа. Некоторые подходы к проблеме // Синий диван. № 14. М.: Три квадрата, 2010. С. 35–52.
11. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. М.: Ad Marginem, 1995.
12. Сосна Н.Н. Фотография 1920–1930-х гг.: опыт философско-антропологического анализа // Культура и революция: фрагменты советского опыта 1920–1930-х гг. М.: ИФ РАН, 2012. С. 91–108.
13. De Saint Aubert E. De l'être brut à l'homme. Contextualisation de deux notes inédites de Merleau-Ponty // Chiasmi International. 2006. Vol. 7. P. 25–30.
14. Haraway D. Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.
15. Mondzain M.-J. Le commerce des regards. Paris: Seuil, 2003.
16. Rogozinski J. Le moi et la chair. Introduction à l'ego-analyse. Paris: Cerf, 2006.
17. Zielinski S. [...After the Media]: News from the Slow-Fading Twentieth Century. Minnesota: Univocal, 2013.
18. Zielinski S. Deep time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. London: The MIT Press, 2007.

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

From Analytical Anthropology to Generative Anthropology

Nina N. Sosna

PhD, Senior Research Fellow.

RAS Institute of Philosophy.

12/1 Goncharnaya Str., Moscow 109240, Russian Federation.

ORCID: 0000-0002-6881-0400

E-mail: phljrn1@yandex.ru

Abstract. This article discusses the role of the technical in V.A. Podoroga's project of studying the literature worlds as archives of human experience.

On the level of content, among many other components of these worlds he distinguished working and non-working machines, “gizmos” and various optical devices, including the mechanic eye, camera, mounting, etc. Formally, the action of these machines can be assessed as alienation, though in the context of modern media studies and exploration of the perspectives of anthropology, they can also be described as a problematic contact zone between the human and non-human, with a bias towards breaking the already historically disrupted bodily-affective interaction with the “outside”. Studies of Andrei Platonov’s show the most radical interaction with the technical, in this case causing dissimulation of the human. However, even for this “inhuman” material, Podoroga chooses a form of human-measured approximation and distancing, which allows defending the position of an active researcher, observer, anthropologist. His efforts produce a kind of reconstruction, which at a certain time distance reveals the “seams”, “folds”, “cuts”, “plexuses”, “gaps” that formed at once the experience of the body and experience of writing. This is how the components of literature worlds are extracted, and from them “a picture of the universe can be deduced”. Although an external position to technics is considered to be the only guarantee of the human, even if it is strange, symptomatic, seizure-like, a different understanding of the technical is possible. Without claiming that a “machine” can assemble components in the absence of the observer’s (reader’s) comprehension ability, it seems nevertheless possible to relate the technical to more general principles: the methods of dispersion and gathering that form the form, the principles of intervalization and binding the heterogeneous, and most importantly, the principle of generating conditions for detecting an event. Then it will be necessary to clarify the relationship between *techne* and literature in the broader sense of *poiesis*, in the process of which elements can be formed from the indivisible “compressed”.

Keywords: anthropology, media, elemental, component, technics, gathering, dispersion, *poesis*, *techne*, molecular unrepresentability, generativity.

For citation: Sosna N.N. From analytical anthropology to generative anthropology // *Chelovek*. 2021. Vol. 32, N 5. P. 103–121. DOI: 10.31857/S023620070017441-2

References

1. *Masterskaya vizual'noi antropologii. 1993–1994. Dokumentatsiya proekta / Proekt dokumentatsii* [Visual Anthropology Workshop. 1993–1994. Project Documentation / Documentation Project]. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2000.
2. Marion J.-L. *Perekrest'ya vidimogo* [Crossings of the visual], transl. from french by N. Sosna. Moscow: Progress-Tradiciya Publ., 2010.
3. Meillassoux Q. *Posle konechnosti: esse o neobkhodimosti kontingentnosti* [After finitude. An essay on the necessity of contingency], transl. from French by L. Medvedeva. Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj Publ., 2015.
4. Meillassoux Q. *Chislo i sirena* [The Number and the Siren: A Decipherment of Mallarme’s Coup De Des], transl. from French by S. Loseva. Moscow: Nosorog Publ., 2018.

5. Podoroga V.A. *Avto-bio-grafiya. K voprosu o metode. Tetradi po analiticheskoi antropologii* [Auto-bio-graphy. On the Question of Method. Papers on Analytical Anthropology]. N 1. Moscow: Logos Publ., 2001.
6. Podoroga V.A. *Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniem diskussii* [Anthropograms. An Essay in Self-Criticism. Appended with a Discussion]. St. Petersburg: EUSP Press, 2017.
7. Podoroga V.A. *Kairos, kriticheskii moment. Aktual'noe proizvedenie iskusstva na marshe* [Kairos, a critical moment. An actual work of art on the march]. Moscow: Grundrisse Publ., 2013.
8. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy k analiticheskoi antropologii literatury: v 2 t. T. 1. N. Gogol', F. Dostoevskii* [Mimesis. Materials for an Analytical Anthropology of Literature: in 2 vols. Vol. 1. N. Gogol, F. Dostoevsky]. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya, Logos, Logos-altera Publ., 2006.
9. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoi antropologii literatury: v 2 t. T. 2. Chast' I.* [Mimesis. Materials on analytical anthropology of literature: in 2 vols. Vol. 2. Part 1]. Moscow: Kul'turnaya revolyuciya Publ., 2011.
10. Podoroga V.A. *Sobytie i mass-media. Nekotorye podkhody k probleme* [Event and mass media. Some approaches to the problem]. *Sinii divan*. N 14. Moscow: Tri kvadrata Publ., 2010. P. 35–52.
11. Podoroga V.A. *Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu. Materialy lektsionnykh kursov 1992–1994 godov* [The phenomenology of the body. Introduction to Philosophical Anthropology. Materials of lecture courses of 1992–1994]. Moscow: Ad Marginem Publ., 1995.
12. Sosna N. *Fotografiya 1920–1930-kh gg.: opyt filosofsko-antropologicheskogo analiza. Kul'tura i revolyutsiya: fragmenty sovetskogo opyta 1920–1930-kh gg.* [Photography of the 1920s and 1930s: an attempt of philosophical and anthropological analysis. The revolution: fragments of soviet experience in 1920–1930]. Moscow: RAS Institute of Philosophy Publ., 2012. P. 91–108.
13. De Saint Aubert E. *De l'être brut à l'homme. Contextualisation de deux notes inédites de Merleau-Ponty. Chiasmi International*. 2006. Vol. 7. P. 25–30.
14. Haraway D. *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
15. Mondzain M.-J. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003.
16. Rogozinski J. *Le moi et la chair. Introduction à l'ego-analyse*. Paris: Cerf, 2006.
17. Zielinski S. *[...After the Media]: News from the Slow-Fading Twentieth Century*. Minnesota: Univocal, 2013.
18. Zielinski S. *Deep time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. London: The MIT Press, 2007.

Н.Н. Сосна
От аналитической антропологии к генеративной

©2021 ДЖ. ФЛЭТЛИ

НЕИЗВЕСТНЫЕ ПАРАБОЛЫ



Джонатан Флэтли — профессор кафедры английской литературы, Университет Уэйна.
5057 Woodward Ave, Detroit, Michigan, USA 48202.
E-mail: jonathanflatley@gmail.com

Аннотация. В эссе описывается то сильнейшее впечатление, которое я испытал от первого знакомства с Валерием Подорогой, обусловленное не только интересом Подороги к мимесису, но и его собственной способностью к миметической открытости. Эссе начинается с автобиографических деталей, с воспоминания о лекции Подороги «Евнух души» по Андрею Платонову на конференции в Университете Дюка в 1990 году. Я обращаюсь к описанию Подорогой «неизвестных парабол», которые характеризуют определенный опыт чтения Платонова. Согласно этому представлению, чтение выталкивает нас по параболе из самих себя и затем возвращает назад в соответствии с траекторией, порождаемой формой самого текста. То, что я услышал в тот день от Подороги, обратило мое внимание на общий для нас интерес к аффективной составляющей чтения, но оно также описывало и мой собственный опыт слушания Подороги: я был буквально изъят из себя и возвращен по «неизвестной параболе» к себе другому, переведен на иную траекторию, ту, что счастливо вывела меня на орбиту его сектора в Институте философии в Москве. Во второй половине эссе я перехожу к рассмотрению прочтения Подорогой Варлаама Шаламова, к которому Подорога обращается в своей известной книге «Время после. Освенцим и ГУЛАГ: мыслить абсолютное зло». Для Шаламова то, что Подорога называет «катастрофическое пространство», порождает специфическое, по-своему удивительное, желание быть подобным деревьям. Жизнь и смерть деревьев становятся

исходными пунктами, способом существования, который переносит Шаламова в иной мир, альтернативный лагерному. Описывая постфактум желание быть подобным деревьям, Шаламов предлагает читателю образ для схватывания странного, непостижимого, катастрофического пространства лагеря. В этой хронической зачарованности Шаламова существованием деревом проступает давняя, связанная с деревьями контртрадиция, которая озабочена бытием или становлением деревом. Такое отношение с деревьями не нуждается в категоризации или господстве. Напротив, оно является анимизмом, образным миметическим пониманием посредством подобий, и тем, что само по себе — даже при явной своей невозможности — порождает неизвестные параболы для автора и для нас.

Ключевые слова: Валерий Подорога, Андрей Платонов, Варлам Шаламов, деревья, Колыма.

Ссылка для цитирования: Флэтли Д. Неизвестные параболы // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 122–135. DOI: 10.31857/S023620070017442-3

Дж. Флэтли
Неизвестные
параболы

Unknown Parabolas

Jonathan Flatley

Professor, English Department Wayne State University.

5057 Woodward Ave, Detroit, Michigan, USA 48202.

E-mail: jonathanflatley@gmail.com

Abstract. This essay describes the powerful effects of my encounter with Valery Podoroga, emphasizing not only Podoroga's interest in mimesis, but also his own capacity for mimetic openness. It begins autobiographically, recounting Podoroga's lecture on Andrei Platonov's "Eunuch of the Soul" at a conference at Duke University in 1990. I discuss Podoroga's description of the "unknown parabolas" that characterize the experience of reading Platonov. In this understanding, reading pulls us through a parabola away from and then back to ourselves according to a path created by the form of the text itself. Hearing Podoroga speak that day alerted me to a shared interest in the affective power of reading, but it also described my own experience of hearing Podoroga: I was taken out of myself and returned through an "unknown parabola" to a different self, set on a new trajectory, one that happily brought me into the orbit of his sector at the Institute of Philosophy in Moscow.

The second half of the essay shifts to a consideration of Podoroga's reading of Varlam Shalamov (who Podoroga turns to in his remarkable book about the Gulag and Auschwitz, *The Time After* (*Время после. Освенцим и ГУЛАГ: мыслить абсолютное зло*)). For Shalamov (what Podoroga calls) "catastrophic space" produces a specific, somewhat surprising desire to be like trees. The life and death of trees become reference points, a way of being that brings Shalamov into another world, an alternative to the camps. In writing about this desire to be like trees after the fact, Shalamov gives readers a figure for apprehending the weird, inapprehensible, catastrophic

Keywords: Valery Podoroga, Andrei Platonov, Varlam Shalamov, trees, Kolyma.

For citation: Flatley J. Unknown Parabolas // Chelovek. 2021. Vol. 32, N 5. P. 122–135. DOI: 10.31857/S023620070017442-3

I met Valery Podoroga in March 1990. He was giving a talk on Andrei Platonov at a conference at Duke University, where I was visiting as a prospective graduate student. His lecture, which I mostly apprehended through the voice of Lena Petrovsky, who was translating for him, spoke to me and my concerns so directly that it came as something of a shock. He was talking about the “eunuch of the soul”² (a figure from Platonov’s *Chevengur*). Most immediately, his talk reminded me of things I had worked on in college about writing (and reading) as self-negation and I remember talking to Valery afterwards in my halting Russian about Derrida¹. But it was not only *what* Valery was arguing that so interested me, it was his whole *way* of thinking, its movement, patterns and intensities. Listening to his talk, I somehow understood that Valery and I shared a way of feeling about reading, that we had been similarly disturbed, stimulated and transformed by our reading experiences.

Valery spoke with a powerful conviction about the ways that reading could change one's sense of the world. Platonov's texts, he argued, solicited a strange reading experience that hovered between two "affective-emotional distances". One, which he calls tragic, draws us in closer. The other, a comic line, removes us from what is depicted. However, he observed, «we are dealing with one and the same distance, which, while making us independent of what is being read, even its judges, suddenly returns us almost instantaneously to ourselves, through some unknown parabola, though now to a "different ourselves", transforming us from autonomous subjects into objects of

¹ I had been preoccupied with Jacques Derrida's "...That Dangerous Supplement..." and Paul De Man's "Autobiography as De-facement". It so happened that Derrida visited Moscow around this time.

provocation, revulsion, and melancholy. In removing ourselves, we suddenly draw nearer: one distance hides in the other» [9, p. 360].

The reader of Platonov will recognize this odd movement from the comic (when we gently smile at the Don Quixote-like revolutionaries and goofy peasants) to the tragic (as we read of the horrors of war or starvation). But Valery captured here a particular readerly relation not only present in Platonov's works, one where the reader is both drawn in and also pushed away, not only from the text but — by way of the text — from our “selves”, which have, for a moment gotten lost in the act of reading itself. The moment of being-affected in reading does not happen to “me” but to some object I become by way of the text's own internal logic and form. Rereading this now, I hear the echoes of Theodor Adorno, and even Plato, who was so preoccupied in *The Republic* with the transformative effects of reading on the reader. For Plato, to read something such as Achilles's grief-filled speech in *The Iliad* requires that one “act like” (*homoia poiein*) Achilles in grief. This mimetic process is not just a temporary step away from our everyday selves into an autonomous sphere, but one that reshapes our very “being”. Reading is affecting because it involves actually becoming someone else. And because acting like someone is how we get to be who we are, aesthetic experience is a powerful social and political force shaping subjectivity as such. And if a given political order requires its subjects to feel a particular way just as much as it needs them to think and believe something, then poetry has the power to threaten this politico-affective order. Poetry, and, by extension reading itself, must therefore be carefully policed.

In Valery's case — as in Adorno's — it is not just the characters in a story but something like the form of the text itself, its internal aesthetic logic, that transforms us². We experience ourselves in or even *as* this text when we read. Reading pulls us through a parabola, away and then back to ourselves according to a path created by the form of the text itself. Thus, it is not only that we are *another* subject or person (as for Plato) but that we are, for a moment, not a person at all. This escape from and return to subjectivity constitutes the event of reading.

Дж. Флэтли
Неизвестные
параболы

² I am thinking, for instance, of this moment in *Minima Moralia*, “Anyone who, drawing on the strength of his precise reaction to a work of art, has ever subjected himself in earnest to its discipline, to its immanent formal law, the compulsion of its structure, will find that objections to the merely subjective quality of his experience vanish like a pitiful illusion” [2, p. 69–70]. See also passages such as this one in *Aesthetic Theory*: “As a musical composition compresses time, and as a painting folds spaces into one another, so the possibility is concretized that the world could be other than it is. Space, time, and causality are maintained, their power is not denied, but they are divested of their compulsiveness” [1, p. 138]. I am thinking of Adorno here, too, since Valery wrote a dissertation on Adorno.

Valery's description of his affective-emotional experience with Platonov's text also described my experience with *Valery's* text as he read it. That day, listening to Valery's talk, I was taken out of myself and was returned through an "unknown parabola" to a different self. That encounter changed me, it changed my thinking and just as consequentially it changed how I *felt* about thinking. Just as Valery was himself attracted to descriptions of the strange experience of reading, I was drawn in by Valery's descriptions of them, which I received as

⁵ Oleg Aronson describes Podoroga's project in terms of touch (in ways that recall Plato's suggestion that, in reading, the text imprint itself on us): Podoroga «does not hold the division between physics and metaphysics, but tries to show how what we consider to be the philosophical or metaphysical characteristics of the text are generated by the internal physics of a world as a set of particular types of forces, and this is what produces that strange sensation of being touched by thinking. And the word "touch" here expresses the corporeal origin of thought, and simultaneously its fragility and instability. It is too vague compared with the world of ideas, which do not touch, but intrude, and intruding do not provoke, but normalize. Touch merely leaves an imprint. This imprint is the subject of Podoroga's investigation» [3, p. 258].

an invitation to get lost in *his* text and join him in his project. I was thereby not only newly affected, with new capacities, I felt, for *being* affected, but I had been set on a new trajectory, a line of becoming that had not, earlier, even been apparent to me.

This encounter — hearing Valery's lecture and talking to him, meeting Lena Petrovsky and talking to her — opened up a new world. It initiated my contact with the sphere that had formed around Valery at the Moscow Institute of Philosophy, where Valery and Lena were part of an exciting department or "sector" (on "Post-Classical Philosophy"). Susan Buck-Morss had met this group a few years earlier and was already collaborating with them (which she beautifully describes in her *Dreamworld and Catastrophe* [4]). Fredric Jameson (then the relatively new Director of the Program in Literature at Duke, who would become my dissertation adviser) was now also working with this group, and he proposed integrating a semester or two at the Institute into my graduate coursework. I had not yet decided that I would even go to Duke, but now that pursuing my Ph.D. at Duke was thus also a way to get to Moscow to work with Valery, Lena and the other members of the sector, it became an obvious choice.

The particular affective power of this event for me had something to do with the now-difficult-to-reconstruct mood of that historical moment. Of course, it was also a personal turning point, and I was myself ready, even eager, to be changed by my intellectual encounters. But meeting Valery and Lena was also powerful, it should be admitted, because they came from the Soviet Union, which still felt very far away, so that any kind of real contact — never mind the kind of intense intellectual engagement I felt with Valery almost instantly — felt thrillingly novel, uncharted, even transgressive. In 1990, the Soviet Union, declared the "Evil Empire" only a few years earlier (1983) by Ronald Reagan, was still on the other side of the Cold War. George Bush was president. Although Reagan and Gorbachev had signed an arms deal, and *perestroika* and *glasnost* were underway, it was not clear how this would all turn out (and none of suspected how it did). It was still difficult to travel to the Soviet Union for US citizens, and even more difficult for Soviet citizens to travel to the US. (I had been to Moscow for a summer course in 1988.) To me, at the time, Slavic departments in the US seemed (with some exceptions) hopelessly conservative, both intellectually and politically, opposed to (what we then just called) theory, and at best unlikely homes for the kinds of things I was interested in. As is well known, the Cold War structured Slavic studies in fundamental ways (not least financially), and being interested in Marxist theory, never mind *being* a Marxist or an actual communist, in a Slavic department, seemed basically impossible. There were very few, if any, professors in Slavic departments in the

Дж. Флэтли
Неизвестные
параболы

After my first semester at Duke, I made a short trip to Moscow in early 1991 for a conference (described by Buck-Morss in *Dreamworld and Catastrophe* [4]) where I met Oleg Aronson, Sasha Ivanov, Misha Ryklin and Susan Buck-Morss. With this group I participated in a huge protest march to denounce the use of deadly violence against peaceful protestors in Lithuania. And then, through the 1990s, I spent various semesters and summer in Moscow, and with the group that had gathered at the Institute. It quickly became, and has remained, a crucial intellectual center of gravity for me. The group that had gathered around Valery had a rare, animating intellectual energy and sense of shared purpose. I do not know exactly what constitutes such atmospheres, each of which creates its own habitus. These are atmospheres that seem, somehow, to energize all involved. There was a dense web of friendships, the layering of multiple intense conversations and debates, sometimes over tea, other times while getting drunk. A sense of project and possibility produced a kind of openness to collaboration and future-oriented projects. Wit and laughter punctuated the formation. Such groups are rarer than one wishes (though I was lucky enough to find one at Duke around the same time), and the story of the rest of the 1990s is, in part, the story of the dissolution and transformation of this environment, as certain friendships ended, as people moved into different careers or to different countries, as the new post-Soviet reality restructured everyday life.

Even as the intensity of that early formation was altered, new formations came into being, and Valery was drawing excellent graduate

⁷ Personal communication, quoted by Susan Buck-Morss [4, p. 262].

students from around the country, like the now quite accomplished Alexei Penzin and Oxana Timofeeva. Lena Petrovsky and Oleg Aronson became formidable philosophers in their own right, and, as I went through my own weird journey in academia and life, Valery, Lena, Oleg and the other members of the sector remained a constant reference point, a locus of collaboration, and a reliable testing ground for ideas and projects. Valery was an anchor. It is unmooring to imagine the world without his presence in it. I am adrift.

I have spoken so far of “Valery” since the imprint of Valery’s thought on me is inseparable from my relation to Valery as a friend and mentor. I want now to turn, briefly, from the biographical person to the author and philosopher “Podoroga” looking to his work for help on a new project about arboreal being and the history of the desire to be like trees.

* * *

In his essay on Platonov, as throughout his work, Podoroga is drawn to figures who see and describe without trying to understand. This mode is a response to catastrophe, to spaces or environments that are overwhelmingly hostile to human life. This world cannot really *be* understood, or even really felt, or at least not felt by a “me” (even if the body itself retains and records the encounter with this world). “The eunuch of the soul is the witness and the chronicler of catastrophe” [9, p. 385]. If the catastrophe cannot be experienced by a subject, it *can* be survived and described, a double task that literature is uniquely capable of performing.

This descriptive mode has a strange, defamiliarizing effect on the body. As Podoroga writes, under this gaze we do not see “human bodies, but motions and material processes, a kind of assemblage that loses completely all bodily dimensionality, values, history, to become nature itself” [ibid., p. 395]. The human body loses its separateness, and is instead integrated into the natural world surrounding it, becoming thereby difficult to distinguish from earth, animals, insects, wind or plants. This makes reading Platonov sometimes shocking, as I noted above, because at first we do not realize that this person is having an orgasm, or dying of starvation, or being murdered; we have to piece it together from the somewhat abstract, material processes being described. At times, the characters themselves seem to feel, too, this basic kinship with everything else, as they make friends with a cockroach or are comforted by sensing their similarity with untended grasses. There is something to be gained, we glean, from this mimetic openness to the natural world, and perhaps not only in catastrophic space.

Дж. Флэтли
Неизвестные
параболы

For instance, Shalamov wrote about how he admired the “extraordinary sensitivity” of the dwarf pine (чувствительность его необычайна), which had the barometer-like capacity to sense the coming

130

of winter and spring before it was apparent to people. It gets ready before the season's first snowfall. "Then the dwarf pine bends. It bends lower and lower, as if under an immense, ever-increasing weight. Its crown scratches the rock and huddles against the ground as it stretches out its emerald paws. It is making its bed. It's like an octopus dressed in green feathers. Once it has lain down, it waits a day or two, and now the white sky delivers a shower of snow, like powder, and the dwarf pine sinks into hibernation, like a bear. Enormous snowy blisters swell up on the white mountain: the dwarf pine bushes in their winter sleep" [10, p. 167]⁹. This tree has senses which humans lack. "In any case humans have only their five senses, which are not enough to foretell or intuit anything. Nature's feelings are more subtle" [10, c. 168]¹⁰. These senses indicate the possibility of another way of being-in-the world, one which has actually adapted to the harsh conditions in Kolyma. In the tree's way of existence (as with art, music and literature), the possibility is concretized that the world could be other than it is.

The life and death of trees become reference points, a way of being that brings with it another world, one that is an alternative to the camps. If, as Kafka said, there is hope, infinite hope, just not for us» then Shalamov's response to this fact is to try to inhabit another world, the world of trees, where there *is* hope. "No, it is not just a predictor of the weather. The dwarf pine is a tree of hope, the only evergreen tree in the Far North. Against the radiant white snow, its matt-green coniferous paws speak of the south, of warmth, of life" [ibid.].¹¹

Metaphorical language surrounds the dwarf pine: it makes its bed; it is like an octopus; it has paws like a bear. It dwells in a world of Baudelairean "correspondences" that Shalamov may not enter, but which his close observation of the dwarf pine allows him to imagine. Indeed, by way of imaginative identification with the more subtle feelings of the trees, Shalamov can imagine *having* feelings

⁹ «А стланик гнется. Гнется все ниже, как бы под безмерной, все растущей тяжестью. Он царапает своей вершиной камень и прижимается к земле, растягивая свои изумрудные лапы. Он стелется. Он похож на спрута, одетого в зеленые перья. Лежа, он ждет день, другой, и вот уже с белого неба сыплется, как порошок, снег, и стланик погружается в зимнюю спячку, как медведь. На белой горе взбухают огромные снежные волдыри — это кусты стланика легли зимовать» [16, с. 179].

¹⁰ «К счастью, ощущения человека слишком грубы, восприятия слишком просты, да и чувств у него немного, всего пять — этого недостаточно для предсказаний и угадываний. Природа тоньше человека в своих ощущениях» [там же, с. 180].

¹¹ «Нет, он не только предсказатель погоды. Стланик — дерево надежд, единственное на Крайнем Севере вечнозеленое дерево. Среди белого блеска снега матово-зеленые хвойные его лапы говорят о юге, о тепле, о жизни» [там же].

The “Resurrection of the Larch” is the story that most clearly dramatizes what Podoroga calls the “temporal rift” created by Shalamov’s difficult relation to his past. In that story, a larch branch is sent from a man in Kolyma to Moscow, to the wife of a poet who has died. The branch is dead. But, in Moscow, in a tin can on the counter, sitting in the chlorinated water, it comes back to life. “Secret forces are woken in the branch” [11, p. 324]¹³. And then, by way of its turpentine-like smell — “the smell of life” — it transforms the atmosphere of the apartment. The larch makes an environment, establishes an atmosphere. This is what trees do. “The larch tree exuded — exuded is the right word — its smell, like sap. The smell merged with the color, and there was no boundary between them” [11, p. 326]¹⁴. Again, we are in the

¹⁴ «Лиственница источала, именно источала запах, как сок. Запах переходил в цвет, и не было между ними границы» [там же, с. 278].

world of Baudelairean correspondences, the tree modelling a capacity for mimetic translation between the senses that humans lack, but which is a model for poetry.

“The persistent faint smell was the voice of the dead” [ibid.]¹⁵. The tree speaks for the dead, in the language that trees speak. If Shalamov imagined himself a tree while he was in the camps, here he imagines that the larch tree has somehow absorbed all this mimetic energy directed towards it, a kind of silent witness that can then “speak” to us of all those desperate people who looked to the trees for a sign that things could be somehow different than they were. That is, the larch tree here a symbol of Shalamov’s writing itself, which is, after all, also the voice of the dead. The tree is capable of repairing the temporal rupture created by the catastrophic space of the camp. It reminds us of the unforgettable and speaks to us of what (as Podoroga says) “cannot be grasped by individual consciousness, that is, it does not lend itself to individual processing and appropriation”¹⁶.

Trees do not only display an unusual sensitivity, they also have a completely distinct sense of time. The larch, after all, “is mature at three hundred years” and may live to six hundred years. “The larch tree displaced all scales of time and ashamed human memory by reminding it of the unforgettable” [11, p. 325]¹⁷. Tree time is nearly godlike, practically immortal. Literary time, as Shalamov presents it, aspires to this larch-like time. It is a time machine, speaking to us from a distant past of lives lost and events that could not be grasped by human consciousness, but which are nonetheless unforgettable, and which literature can record, and does.

I want to conclude this brief reflection on Podoroga’s reading of the tree symbol in Shalamov by pointing out that Shalamov’s trees are not the trees that Deleuze and Guattari oppose to the rhizomatic at the beginning of a *A Thousand Plateaus*. They do not “plot a point” or “fix and order” [5, p. 7]. In his writing, trees do not represent “hierarchical systems with centers of significance and subjectification” [ibid., p. 16]. They are not a model for rational, organizing thought. But neither, for Shalamov, are trees under human “dominion” that which must be cleared or controlled for human society to exist. They are not there “for” people. (That is the logic of the Stalinism and of the camps, guided by an indifference to all life, human, non-human

Дж. Флэтли
Неизвестные
параболы

¹⁵ «Слабый настойчивый запах — это был голос мертвых» [там же].

¹⁶ «Подобная память не может быть схвачена индивидуальным сознанием, т.е. не поддается индивидуальной обработке и присвоению» [12, с. 173].

¹⁷ «Лиственница сместила масштабы времени, пристыдила человеческую память, напомнила незабываемое» [15, с. 278].

“Through the larch shoots” Shalamov writes in one of his poems, “I have been given a sign”: trees as medium, trees as text, stimulating the mimetic impulse. “I will pretend to be a plant now / So that I myself can / Understand all the authenticity of flowering”¹⁸. In the camps, understanding the ongoing catastrophe was not a project. Animals, plants, trees, on the other hand, *were* an object of understanding. This relation to trees is not the understanding of mapping out, of categorizing, of mastery. It is an imaginative mimetic understanding, one that travels along the paths of similarity and which, even in its apparent impossibility, creates an unknown parabola that changes its subject. To understand the authenticity of flowering — itself a mode of becoming that humans do not and cannot know — I will pretend to be a plant. What *would* it be like to flower? Plant life, then, accessible only through this imaginative (“pretend”) imitation becomes, as Podoroga writes, “the basis of Shalamov’s Gulag ethics, which he will follow for the rest of his life”¹⁹. The trees, we might say, are more human than the people in Kolyma.

18 Опять сквозь лиственницы поросль
Мне подан знак:
Родных полей глухая горсть –
Полынь и мак.

Я притворюсь сейчас растением,
Чтоб самому
Понять всю подлинность цветенья.
И я — пойму [14, с. 155–156].

134

References

1. Adorno Th. *Aesthetic Theory*: trans. R. Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
2. Adorno Th. *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*: trans. E.F.N. Jephcott. London: New Left Books, 1974; reprint: London; New York: Verso, 2005.
3. Aronson O.V. Forms of Thought within the Limits of the Body (On the Analytical Metaphysics of Valery Podoroga). *Russian Studies in Philosophy*. 2016. Vol. 54. N 4. P. 257–266.
4. Buck-Morss S. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge: MIT Press, 2000.
5. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus*: trans. B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
6. Flatley J. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
7. Flatley J. *Moscow and Melancholia*. Social Text. Spring 2001. P. 75–102.
8. Podoroga V. *Anthropograms: A Self-Critical Approach: Russian Studies in Philosophy*. 2016. Vol. 54. N 4. P. 267–358.
9. Podoroga V. *The Eunuch of the Soul: Positions of Reading and the World of Platonov*: trans. by G. Kuperman. *The South Atlantic Quarterly*. Spring 1991. Vol. 90. N 2. P. 357–447.
10. Shalamov V. *Kolyma Stories*:/ trans. D. Rayfield. New York: New York Review Books, 2018.
11. Shalamov V. *Sketches of the Criminal World*: trans. D. Rayfield. New York: New York Review Books, 2020.
12. Подорога В. *Время после. Освенцим и ГУЛАГ: мыслить абсолютное зло*. М.: РИПОЛ Классик, 2017.
13. Флэтли Дж. Москва и меланхолия // Логос: философско-литературный журнал. 2000. № 5–6. С. 11–28.
14. Шаламов В. Собр. соч.: в 6 т. + т. 7, доп. Т. 3. М.: Книжный клуб “Книговек”, 2013.
15. Шаламов В. Воскрешение лиственницы // Шаламов В. Собр. соч.: в 6 т. + т. 7, доп. Т. 2. М.: Книжный клуб “Книговек”, 2013. С. 277–280.
16. Шаламов В. Стланик // Шаламов В. Собр. соч.: в 6 т. + т. 7, доп. Т. 1. М.: Книжный клуб “Книговек”, 2013. С. 179–180.
17. Шаламов В. Сухим пайком // Шаламов В. Собр. соч.: в 6 т. + т. 7, доп. Т. 1. М.: Книжный клуб “Книговек”, 2013. С. 74–87.

Дж. Флэтли
Неизвестные
параболы

©2021 И.А. ЖЕРЕБКИНА

О РОЛИ КОМИЧЕСКОГО В ПРОЕКТЕ АНТРОПОЛОГИИ ВЛАСТИ ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ



Жеребкина Ирина Анатольевна — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории культуры и философии науки философского факультета.

Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина.

Украина, 61022 Харьков, пл. Свободы, д. 6.

ORCID: 0000-0002-0360-7583

Электронная почта: irinaz@univer.kharkov.ua

Аннотация. Рассматриваются понимание комического и смехового в текстах В.А. Подороги, посвященных его проекту антропологии власти, а также приемы использования в данных текстах критического потенциала комического для философского анализа современной политики и культуры. На примерах исследований Подорогой теории смеховой культуры М.М. Бахтина, гротескных образов телесности у А. Арто, А.Ф. Лосева и С. Эйзенштейна показано, что философ придерживается установки на понимание комического в контексте его теории феноменологии телесного опыта, согласно которой смеховое ассоциируется с гротескным, а смешное проявляется в неотделимости от страшного и ужасного. Имеющий место в современной культуре эффект гротескности, воплощаемый в философии Подороги как «возвышенное после падения», рассматривается в статье в контексте современных философских дискуссий о статусе возвышенного в культуре и его соотношении с понятиями чудовищного, отвратительного и комического. Также исследуется, каким образом мысль Подороги о гротескном измерении возвышенного пересекается с размышлениями о комическом и смехе А. Бергсона и концепциями комического Люблянской философской школы (С. Жижек, А. Зпаннич). Отмечается принципиальное несогласие

подходов к комическому Подороги и представителей данной школы, акцентирующих эксцентрический момент комического. Показано, что вводимый Подорогой запрет на прочтение опыта трансгрессивной телесности и сексуальности (в текстах Лосева, Арто и рисунках Эйзенштейна) в терминах комического преодолевается философом в случае понимания пола не как знака, символа возвышенного, а как социального конструкта — гендера. Отмечается, что при анализе гендерных аспектов антропологии власти, который Подорога осуществляет на примере постсоветских гендерных идентичностей и нормализаций гегемонной маскулинности (на примере анализа стратегий чтения М. Пруста М.К. Мамардашвили), он использует методы комизации, близкие жижекской трактовке комического, акцентирующей в комическом момент трансгрессии.

Ключевые слова: антропология власти, «возвышенное после падения», комическое, смех, гротеск, пол, гендер, трансгрессия.

Ссылка для цитирования: Жеребкина И.А. О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 136–153. DOI: 10.31857/S023620070017443-4

И.А. Жеребкина

О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

Философы часто ставят критический и даже пессимистический диагноз своему времени, используя при определении духа современности такие понятия, как «кризис», «закат», «скудные времена». Против «апокалиптического тона» в философии обычно возражают представители левых взглядов, отстаивающие эмансипаторную перспективу [20, р. 1]. Однако сегодня и у многих левых, констатирующих закат антикапиталистических эмансипаторных движений и рост правых, все чаще два первых десятилетия XXI века характеризуются как период политической импотентности и депрессии [19, р. 23–24]. Суммируя этот пессимистический диагноз, утвердившийся в связи с разочарованием левых либералов в перспективах социальных движений 2.0 во время президентства Б. Обамы, социалистов в США и Великобритании и т.п., в поэтической форме, можно привести строки «образцового консерватора» У.Б. Йейтса, которые применительно к нынешней политической ситуации любит цитировать С. Жижек:

Кровавый ширится прилив и топит
Невинности священные обряды;
У добрых сила правоты иссякла,
А злые будто бы остервенились [6, с. 430].

Другими словами, современная ситуация многими критическими интеллектуалами оценивается как созвучная ситуации столетней давности, когда оказались истощены прогрессивные силы,

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

силы добра и набрали мощь силы реакции и зла, абсолютного Зла, часто ассоциирующегося в культуре с образом единой, ничем не ограниченной власти. Чудовищные злоупотребления этой власти А.Ф. Лосев во времена позднего советского тоталитаризма описывал на материале эстетики римского цесаризма, подчеркивая, что порождаемое ею «стихийное бытие, в данном случае стихийная социальность, обязательно приводит к абсолютизму страстей, пороков и преступлений» [14, с. 21].

В.А. Подорога в работах по антропологии власти диагностирует подобную кризисную ситуацию в культуре как обнажившуюся хрупкость и онтологическую нестабильность человеческого существования, как «возвышенное после падения» состояние, с которым связан гигантский опыт расчеловечивания и распада целостности мира, накопившийся начиная с эпохи модернизма во всех сферах общественной жизни. Причем «возвышенное после падения» состояние следует понимать одновременно и в темпоральном, и в топологическом измерении — не только как посткатастрофическое «время-после» [13, с. 7] (после Освенцима, после 11 сентября 2001-го и т.п.), но и как символическое движение, сопровождаемое падениями и подъемами (например, перемещение в сферах Ада, Чистилища и Рая в «Божественной комедии» Данте, маршруты Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Авраама и т.д.) [17, с. 258–260].

В политике «возвышенное после падения» состояние проявляется, по мысли Подороги, как наступающий на этапе корпоративного капитализма особый режим функционирования тиранической власти вне классических бинарных оппозиций «раба» и «господина» — хиазматическая гротескная фигура «Господин-монстр» [14, с. 7]. Впервые данный тип перверсивно-избыточной, саморазрушительной власти был диагностирован, считает Подорога, во времена террора Великой французской революции Э. Бёрком, мы же столкнулись с ним после распада СССР, когда в еще недавнем однородном (лишь по видимости) советском обществе возникли, с одной стороны, «прослойка новых господ, — идеальный Господин-монстр, с другой, бесполое, частично подвергнутое кастрации население, находящееся в услужении, демонстрирующее покорность и неучастие» [там же, с. 11]. И задача современного философского изучения власти — антропологии власти — заключается в изучении этого «Господина-монстра» — постсоветской формы власти как фигуры ужасающего и отвратительного абсолютного Зла, в котором расцвели и проявились (вполне целенаправленно) «силы ненависти, презрения, наживы, подлости и предательства» [там же, с. 12].

В искусстве «возвышенное после падения» — это, согласно Подороге, эпоха, наступившая в начале XX века. Ее начало было положено дадаистами, сюрреалистами, когда место

искусства заняло «нечто бесформенное» и когда вопрос о мастерстве, авторстве стал неактуальным. Художественный эксперимент на этом этапе трансформируется в искусство дизайна, глянец. Художественный выбор определяется чувством комфорта, а суждение вкуса переходит в моральную оценку китча. Чувство прекрасного, которое исчезает начиная с работ М. Дюшана, перемещается в дизайн — образ полезно-комфортного прекрасного [15]. Современное искусство стремится блокировать нашу открытость чувству возвышенного. «...Актуальный художник, — пишет Подорога, — словно ищейка, обладающая прекрасным нюхом на всякое возвышенное, не устает его преследовать, загоняя нас в угол, лишая всякой возможности и проявлять наши искренние чувства, и транслировать их другим» [11, с. 273].

Указанному типу искусства Подорога противопоставляет искусство радикального эксперимента, которое решается не только поставить под вопрос свое собственное существование, как, скажем, авангард, но и не уступить в интенсивности террору ничем не ограниченной власти, как, например, театр жестокости А. Арто, исследовавшего вопрос о театральности абсолютной власти, о том, «насколько подобная власть, неотличимая от привычной тирании римских цезарей, оказывается средством достижения невозможной, нечеловеческой полноты жизни, жизни-в-оргии, т.е. существование опыта власти в трансгрессии» [14, с. 24]. В видении Арто абсолютная власть — это формула анархиста, освобождающая от соблюдения законности и правил, ею же устанавливаемых, и открывающая новый дух неповиновения и бунта. Эталоном такого типа абсолютной власти как контрвласти для Арто служит римский император эпохи эллинизма Марк Аврелий Антонин Гелиогабал, чей образ он представил в своем романе «Гелиогабал, или Коронованный анархист» как собственное альтер эго. В театрализованном изображении этого «Господина-монстра» власть, по оценке Подороги, «высвобождается для самой себя, она получает ничем не ограниченное поле для эксперимента над собой и, в конечном итоге, приходит к самоотрицанию. Это уже не высшая власть, а анти-власть, это восстание власти против собой себя и ее полное и безоговорочное поражение» [там же, с. 26].

Таким образом, «возвышенное после падения» приобретает качества чудовищного, монструозного, не утрачивая при этом черты великого, грандиозного, что соответствует традиции философской трактовки возвышенного, восходящей к Э. Бёрку и И. Канту. Последняя подчеркивает противоречивый, амбивалентный характер возвышенного, которое конституируется ужасом и одновременно восторгом, отталкивает и в то же время притягивает. Оно же легализует новые, негативные виды чувственности,

И.А. Жеребкина

О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

включающие, наряду с восторгом, отвращение, представленное в разнообразных теориях эстетики — от эстетики безобразного/отвратительного К. Розенкранца до постмодернистской концепции возвышенного Ж.-Ф. Лиотара, которая определяет возвышенное как «представление того факта, что непредставимое имеет место» [8].

Для проекта антропологии власти Подороги эффект амбивалентности возвышенного значим в контексте поиска ответа на адорнианский вопрос о возможности мыслить и писать в ситуации невообразимой тотальной культурной катастрофы (такой, как Освенцим или ГУЛАГ), последствия которой мы продолжаем переживать и сегодня из-за невозможности выбраться из посткатастрофического «время-после». Ведь выводы из того ужасного опыта, который был пережит, так и не были сделаны, как и «не были введены жесткие запреты на политическую деятельность, ведущую к авторитарному правлению и, возможно, к повторному тоталитаризму» [13, с. 7].

Эстетическую продуктивность идеи о том, что монструозное является одной из модальностей возвышенного, отмечают многие современные теоретики. По мнению С. Жижека, ссылающегося на Ю. Кристеву, логика возвышенного означает включение в эстетику измерения безобразного и монструозного, исключенных из греческого гармонического искусства, или, иначе говоря, возвращение в искусство жизни «отвратительной вещи, неряшливого объекта, выходящего за свои пределы, ползающего, потеющего, воняющего, растущего» [23, р. 159]. Современная субъективность, в понимании Жижека, — это возвращение субъекту его монструозного измерения, в котором он переходит от прекрасного к возвышенному.

Однако, задается вопросом Жижек, не может ли быть понято как модальность возвышенного также и комическое и не предстает ли триада «Прекрасное — Безобразное — Возвышенное» при некотором параллаксном смещении перспективы как триада «Прекрасное — Безобразное — Комическое»? С точки зрения исследователя, все зависит от того, с каким безобразным/отвратительным мы имеем дело — эксцессивно-монструозным или смешным. Избыток может быть также комическим, и не только возвышенное может превращаться в смешное, но и смешное — в возвышенное, как в фильмах Ч. Чаплина [ibid., р. 155].

С. Жижек полемизирует в данном контексте с Г.В.Ф. Гегелем, оценивающим комедию как искусство примиренного мира, соответствующего этапу современности, когда «форма искусства перестала быть высшей потребностью духа» и просто выражает обычную жизнь, которая иррелевантна конфликтам. Но что если комедия и радикальная непримиримость, негативность не исключают друг друга, спрашивает Жижек? Ведь не случайно лучшие фильмы о Холокосте — комедии (Жижек упоминает фильмы «Быть или не быть?» Э. Любича и

«Жизнь прекрасна» Р. Бенини). «Вспомним, — пишет философ, — книгу Примо Леви “Человек ли это?”, описывающую жуткую селекцию на выживание в лагере: направо — выживание, налево — газовая камера. Комический момент заключается в том, что для того, чтобы попасть направо, заключенному надо за короткий срок показать себя сотруднику СС сильным и здоровым» [ibid., p. 165].

Безусловно, В.А. Подорога с вышеозначенным тезисом С. Жижека не согласился бы. Для него, так же как для Дж. Агамбена, чтобы подступить к теме столь чудовищной гуманитарной катастрофы, как Освенцим или ГУЛАГ, важно прежде всего поставить вопрос о том, как вообще возможно свидетельствовать об опыте, который не вообразим, не должен был произойти, — опыте абсолютного Зла, то есть свидетельствовать о том, о чем нельзя свидетельствовать. С этой целью Подорога, так же как и Ж. Деррида, обращается к фильму «Шоа» К. Ланцмана. В фильме нет прямого изображения исторических событий, никакой документальной кинохроники, но именно благодаря косвенности, опосредованности повествования он, как замечает Е.В. Петровская, удерживает в себе «след того, что не оставляет следов, а именно самого истребления» [1, с. 72]. Жанр комедии представляется в данном контексте абсолютно неуместным, поскольку в комедии любая попытка отказа от изображения конкретного банального объекта и замены его объектом нематериальным, «смутным», по выражению Ж. Лакана, или «призрачным», по выражению Деррида, означала бы, если согласиться с аргументами А. Зупанчич¹, немедленное уничтожение эффекта комического, или, по ее словам, «конец смеха» [7].

Поэтому Подорога решительно выступает против того, что можно, по аналогии с понятием автономии политического, отсылающим к теории политического К. Шмитта, назвать автономией комического. «Мыслию ли я, когда я смеюсь?» [5] — задает Подорога риторический вопрос Жижеку, давая оппоненту понять, что комическое, взятое отдельно от ужасного и отвратительного, не только не позволяет мыслить перманентную экзистенциальную катастрофу, но и не дает состояться акту философского мышления как таковому. В отличие от Жижека, Подорога допускает присутствие смеха в возвышенном, только если последний неотделим от страха и ужаса, как показывает, по мнению Подороги, анализ смеха и

И.А. Жеребкина
О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

¹ Согласно теории комического А. Зупанчич, комедия всегда материализует и воплощает то, что в трагедии выступает как невысказанная бесконечная тайна некоторого неконкретизированного и нелокализованного объекта. В случае если материализация комического объекта отсутствует, комедия не может состояться и наступает «конец смеха», или начало бесконечной страсти героя, которая в конечном счете побеждает его [7, с. 20–22].

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

смеховой культуры Средневековья и Возрождения, предпринятый М.М. Бахтиным. «Посмеяться над ним [необычным, невероятным, невозможным], но и содрогнуться от ужаса (а вдруг все это происходит на самом деле, реально), — разясняет природу этой хиазматической связи Подорога. — Трудно предположить, чтобы в гротеске смех смог бы отделиться от страха: часто мы смеемся потому, что напуганы; но то, что пугает и страшит, иногда оборачивается в свою противоположность, во взрыв смеха» [14, с. 29]. Смеховое в антропологии власти Подороги продуктивно только в форме гротеска — как у Н.В. Гоголя и Андрея Белого, когда смех — только пауза, спазм между приступами страха и боли, или как в эффекте мимики: «застыть от ужаса, “умереть”, — вздрогнуть от смеховой колики, “очнуться”» [11, с. 87]. Смех в таком понимании есть состояние на грани жизни и смерти — болезненный, но одновременно жизнеутверждающий и освободительный, подобно смеху у Ф. Ницше, который, по словам Подороги, «имеет силу утверждения реальности посредством ее разрушения» [16, с. 66].

Размышляя о смехе, Подорога подчеркивает его двойственность, амбивалентность, представляя одновременно как состояние телесности, материальной интенсивности и как феномен метафизический, философский смех у Ницше, упраздняющий сам смех (и комическое в качестве смешного). Смех, включает Подорога из анализа смеха у М. Фуко, одновременно располагается в двух регистрах. «С одной стороны, это смеховая спазма, или рефректорная реакция организма на неожиданное проявление не-бытия там, где как будто укоренено бытие. Можно повторить замечательную формулу смеха у Канта: “Внезапное превращение напряженного ожидания в ничто”, “die plötzliche Verwandung einer gespannten Erwartung in ein Nichts”. С другой, психологически — это действительно время ожидания, но эпистемологически — время описания» [там же, с. 52].

Понятое таким образом смеховое, заключенное в ритмическую последовательность независимых от сознания субъекта трансгрессивных состояний, которыми невозможно управлять, принципиально отличается от смеха в теории комического Жижека, делающей ставку на эффект. А. Бергсон называет последний «эффектом рассеянности», когда любое падение субъекта на плоскости вызывает смех при условии, что оно явилось следствием некоторого автоматизма рассеянности, машинальной косности «задумавшегося» («философствующего») субъекта — как в случае падения в колодезь философа, размышляющего о звездах [2, с. 17], или (частый пример Жижека) в случае падения героя мультфильма — кота, который, «задумавшись», летит в пропасть не сразу, а только когда с ужасом обнаруживает, что уже некоторое время шагает по воздуху. Жижек подобный тип комического переопределяет в психоаналитических

терминах как режим перверсии. В отличие от психоза, основывающегося на аутизме удовольствия (*фр. jouissance*), режим перверсии отрицает (не замечает), а не исключает или приостанавливает кастрацию [24, р. 203]. Типичным случаем перверсивности комического является, по мнению Жижека, поведение капиталистического субъекта, высмеивающего кастрацию, объявляющего ее анахронизмом и пережитком фаллоцентристской вселенной, которую постмодернизм преодолел раз и навсегда. В итоге указанная позиция ведет к тому, что капитализм понимается как заколдованный круг, выход из которого невозможен [*ibid.*, р. 220].

Без задействования комического, на взгляд Жижека, не может состояться субверсивный эффект философских текстов. Поэтому Ж.-Ж. Лесеркл, развивая в своей статье «Педагогика философии» тезис о принципиальной неприсваемости Делёза конsumerистским капиталистическим сознанием, очень удачно, по оценке Жижека, иллюстрирует свой тезис комическим примером с яппи, преуспевающим обывателем, читающим в метро Делёза. По мнению Лесеркла, повторенному Жижеком, нелепая сцена — яппи, читающий в метро книгу Ж. Делёза и П.-Ф. Гваттари «Что такое философия?», — наглядно демонстрирует неспособность буржуазного конsumerистского субъекта апроприировать антикапиталистический дискурс шизоанализа и поэтому не может не вызывать улыбку: ведь эта книга написана специально против яппи, замечает Лесеркл [25, р. 183], а философия Делёза и Гваттари разрушительна для дискурса капиталистического конsumerизма.

Субверсивность делёзовской критики капитализма обеспечивает, с точки зрения Жижека, эффектом перверсивности комического: раз яппи зачитался книгой, которая неминуемо должна нарушить его обывательскую идентичность, значит кастрация состоялась, но обыватель-перверт, так же как и кот, идущий по воздуху, пока этого не заметил и продолжает воображать, что философия Делёза может помочь ему более успешно реализовать собственные буржуазные жизненные стратегии. «Что если на лице яппи, — замечает Жижек, — совсем не озадаченность, а энтузиазм, когда он читает об имперсональной имитации аффектов, о коммуникации аффективных интенсивностей, осуществляющейся ниже уровня значений (“Да, именно так я делаю дизайн своей рекламы!”), или когда он читает о подрыве границ самоограничивающейся субъективности и прямом сцеплении человека с машиной (“Это напоминает мне любимую игрушку моего сына — робота, который может превращаться в машину!”), или о необходимости перманентно изобретать себя, открывать себя множеству желаний, которые направляют нас к своим пределам (“Не это ли является целью видеоигры с виртуальным сексом, которую я сейчас зарабатываю?”)» [*ibid.*, р. 183].

И.А. Жеребкина

О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

По-настоящему радикальный жест саморазрушения, трансгрессии фаллократического режима власти возможен, полагает Подорога, только как его (жеста) демонстративное перформирование, театрализация (как в театре жестокости Арто), жест которых феминистский теоретик Л. Иригарей называет «эксцессивным мимесисом» [21, р. 131]. Аналогичный этой феминистской подрывной стратегии жест Подорога обнаруживает в текстах молодого А.Ф. Лосева и рисунках С. Эйзенштейна. У Лосева Подорога прочитывает политический материализм приапизма, когда фаллос понимается как «основная интуиция платонизма, его первичный пра-миф», причем не символическая абстрактная фигура, а именно «напряженный мужской член со всей резкостью своих очертаний» [14, с. 20]. По мнению Подороги, описываемые в ранних текстах Лосева «откровенные видения мирового блуда, похоти» соответствуют «фаллократической картине бытия тиранической власти», создавая эффект «снижения образа тиранического вплоть до гротеска» [там же, с. 21]. Атака Лосева на очевидный фаллократизм тирании обнажает, как считает Подорога, ее иллегальность и обеспечивает подрывное гротескное видение власти, которое утрачивается в стратегиях кастрации фаллического, применяемых в теориях комического Жижека и представителей Люблянской философской школы [23; 26]².

144

Рисунки Эйзенштейна также интерпретируются Подорогой как реализующие стратегии контрвласти трансгрессивные жесты, в которых изображение максимально «насыщается сильной эмоцией и страстью, — все устремлено к насилию» [14, с. 23]. То, что в рисунках реализуются одновременно возвеличивание и снижение фаллического могущества, обеспечивает их субверсивный эффект, который, по мнению Подороги, местами пугает, даже «ужасает» своей комичностью», но ни в коей мере не превращает их в сатирические изображения или карикатуры, а тем более в дружеские шаржи [там же, с. 22].

В отличие от карикатуры, стремящейся, согласно Бергсону, схватить какую-то косную, автоматизированную черту субъекта и сделать ее видимой [2, с. 24], рисунки, созданные Эйзенштейном, Подорога относит к тому же смысловому регистру, к чему относятся диаграмма или карта, из которых постепенно формируется единый образ антропограммы как матрицы считывания элементов произведения так, чтобы они могли соотноситься друг с другом, не теряя своей особенности, уникальности, единичности [11, с. 83]. Поэтому, когда Подорога говорит, что «мыслить — это значит рисовать» [17, с. 172], он, разумеется, ни в коем случае не имеет в виду какую-либо редукцию сложности мысли к чему-то очевидному, иллюстративному, застывшему. В этом смысле схему паука, с помощью которой Подорога, в стремлении противостоять авторитету своего учителя, передает стратегии чтения М. Пруста М. Мамардашвили («Наверное, прав М.М., когда называет себя пауком ...» [там же, с. 255]), следует понимать так же, как рисунки Эйзенштейна, то есть не как карикатуру, схватывающую некоторый автоматизм личности, а как стратегию картирования неповторимого индивидуального опыта мысли, ускользающего от формальной типологической классификации. В противном случае мы вынуждены, как предлагает А. Магун в своем анализе закономерностей смеха и осмеяния, понимать как комическое всякий процесс перехода образов в знаки, и в том числе проанализированную Деррида процедуру письма, в которой смех и осмеяние оказываются «неотъемлемой частью так понятого “письменного”, превращенного в карикатуру знака» [9, с. 129].

Таким образом, в отличие от нефилософских форм смеха, к которым Подорога относит, во-первых, этический («озлобленный») смех, а во-вторых, интеллектуальный («пустой»), метафизический смех, который действительно имеет подрывной и освободительный характер, это, по его определению, безрадостный и невыразимый смех, в котором отсутствуют момент «смеха над» и коннотации комического как такового [16, с. 68].

Описываемый Лосевым платоновский фаллос как знак пола никак не комичен, утверждает Подорога. Другое дело — пол,

И.А. Жеребкина

О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

понимаемый не как знак, символ возвышенного, а как социальный конструкт — гендер, к которому также отсылает философ в своем проекте антропологии власти.

«Господин-монстр», пренебрегающий разделением полов, — это, по определению Подороги, «величайший Гермафродит», «победитель мужского и женского», которые превращаются им в инструменты его наслаждения абсолютной, безграничной властью. Вместе с тем постсоветские гендерные субъекты воображают, иронизирует Подорога, что в новых условиях корпоративного капитализма им открываются новые безграничные возможности и сексуальные свободы. «Новая ортодоксия сексуальности, браки и гражданское партнерство между гомосексуалами и лесбиянками, трансвеститами и изменившими пол, симулянтами и визионерами, наркоманами и бомжами те, кто стал женщинами и те, кто стал мужчинами — все они фантазируют новое чувство жизни и новую свободу сексуальной чувственности» [13, с. 151].

Именно эта гендерная позиция как позиция субъекта, который делает себя инструментом наслаждения Другого, и есть перверсия, характеризующая, по определению Жижика, режим комического [24, р. 204]. И действительно, постсоветские гендерные роли, как их описывает Подорога в разделе «М/Ж. Гендерные аспекты власти» своей работы «Господин-монстр. Заметки по антропологии власти (проект)» [см.: 14], представляются сугубо комическими, смешными в неметафизическом смысле.

Мужской пол, по мнению Подороги, совпадающему с точкой зрения многих представителей мужских исследований (man's studies), стал в постсоветских условиях одним из первичных объектов насилия, в том числе сексуального. «Мужской пол (это великое когда-то М.), — пишет он, — больше не центр вселенной, не господин над природой, ни над Ж.; мужское унижено и почти истреблено; оно стало охранником-при (адвокатом, сторожем, личным слугой, менеджером и телохранителем), но намного чаще — “опущенным”, “неудачником”, “проигравшим”, “убитым” и “лишним”, просто бомжем» [13, с. 151].

В своей характеристике женского пола Подорога разделяет позицию гендерных теоретиков, отмечающих симулятивный, обманчивый характер женской эмансипаторности на этапе постсоветского капитализма. Философ отмечает: «Женское не потерпело поражения, напротив, выиграло, перешло из одного страта в другой и главное сравнялось с мужским по возможности доступа к ресурсам власти. Можно сказать, Ж. выиграло в новой ситуации: роль женщины резко возросла на службе нового Господина: она любовница, confidentка-советчица, менеджер и аналитик, она действительно намного лучший слуга, нежели ленивый и тупой, самонадеянный и агрессивный мужской тип, ориентирующийся на старые нормы

полового превосходства. Женщина — существо глубоко витальное, ей не свойственна тяга к смерти (“подвигу”, “игре в риск”, “желанию насилия”), которые так близки мужской особи» [там же, с. 151].

Еще один пример обращения Подороги к комическому — гегемонная маскулинность с ее фантазмом героического и презрением к женскому/материнскому, которую философ описывает на примере знаменитой «этики усилия» М. Мамардишвили (в качестве стратегии удержания единства собственной мысли как условия поддержания целостности своей идентичности). «В центр философской самоидентичности М.М., — объясняет Подорога, — нужно поместить Героя, поскольку основной жест его философствования остается усилием быть, т.е. собирать себя во что-то единственное, несомненно целостное, то, что имеет явно уникальное, если не божественное происхождение» [17, с. 230]. С этим основным героическим жестом усилия в мышлении Мамардашвили связан, по мнению Подороги, его отказ от письма в пользу речи: «Собственно, техника письма — это бегство от собственного образа в зеркальное множество, расщепляющее единство “я”. Напротив, М.М. в этом отношении хочет сохранить себя, вопреки всему, что делает его голос одиноким и неслышимым» [там же, с. 69].

Фантазия героического ведет у Мамардашвили, утверждает Подорога, к занятию агрессивной маскулинистской позиции, направленной против фигуры женского/материнского у Пруста. «Мое принципиальное расхождение с позицией М.М., — продолжает «гендерную» критику Мамардашвили Подорога, — начинается с этой темы, темы любви-(к)-Матери. Ради сохранения памяти о своей матери и были написаны “Поиски”. Весьма странно слышать о “психопатических жестах”, “психопате”, “патогенности материнского поцелуя” и пр., не говоря уже об общем выводе: моральной оценке любви Пруста к матери, как “унизительной для классической души”. Это и есть *маскулинистский* [маскулинистский!] задор, это ничем неоспоримое могущество мифа о Герое, побеждающем дракона, относится к феноменам, которые Сартр называл “ложной верой»» [там же, с. 281–282]. Следствием этого «маскулинистского задора» Мамардашвили становится, заключает Подорога, этическая перестройка «Поисков»: «...вместо умирающего, страдающего от удушья одинокого писателя утверждается героический картезианский субъект. <...> В отличие от М. Мерло-Понти, который ввел понятие плоти в прустовскую топологию времени, М.М. утверждает победу феноменального тела, воображаемого, триумфального, победного, тела маскулинной мощи. Что, конечно, чуждо Прусту. Но М.М. только этим опытом героической этики и может мыслить (и это его право)...» [11, с. 74–75].

И.А. Жеребкина

О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

Миссия героя-философа — совершать усилие по удержанию мысли («Держать собственную мысль так, как держал древний титан небесный свод...» [12, с. 267]), которое, как уточняет Подорога, включает не только способность субъекта к сохранению единства собственной мысли как условия поддержания целостности своей идентичности, но и удержание мысли в интервале «ангелического, полубожественного существования» как формы интуитивного постижения мира «вне вещей и независимо от них» [там же, с. 213]. Однако сам Мамардашвили, сфокусированный на идее маскулинной мощи, необходимой для удержания мысли, по словам Подороги, «не замечает присутствия ангелического пафоса, поскольку полностью его разделяет» (курсив мой. — И.Ж.) [там же, с. 214]. Выходит, у него обнаруживается автоматизм рассеянности — такой же, как у бергсоновского философа, который, мечтая о звездах, не замечает колодец под ногами? Или такой, как у кота из мультфильма, героически шагающего по воздуху за мгновение до катастрофы?

Конечно, анализ Подорогой гендерной проблематики и, в частности, его критика гегемонной маскулинности на примере философии Мамардашвили не могут не вызвать ряд вопросов, из которых хотелось бы выделить следующие два. Во-первых, не может ли быть истолкован тот факт, что когда в своем гендерном анализе Подорога прибегает к методам комизации, близким именно жижековской трактовке комического, которая акцентирует в комическом момент восстающей против Закона трансгрессии, как невольное признание конститутивной роли карающего Закона в качестве необходимого условия возможности философского мышления? «Запрет, — пишет Подорога, — обрastaет возможностями его нарушения, которые, в свою очередь, разнообразят технику и искусство запрета» [16, с. 323]. Отсюда у Подороги понимание концепта тела оборачивается пониманием последнего не как тела эксцентричного, трансгрессивного, свободного в своей эмансипаторной трансгрессии, но как тела конвульсивного, «конвульсивной плоти», неотделимой от переживаний ужаса и телесной боли. «Конвульсивная плоть — это и крайнее следствие, и точка трансформации механизмов телесной нагрузки, созданных новой волной христианизации в XVI веке» [там же, с. 327], — указывает он. В результате философия телесности позднего Подороги оборачивается философией репрессированной телесности.

Во-вторых, не может ли быть прочитан выбор Подорогой женского/материнского в интерпретации Пруста против диагностируемого им у Мамардашвили маскулинистского/мачистского именно как жест страстного героического, «ангелического», который направлен, в частности, против феминистской и постфеминистской

критики нормализаций материнского как матрицида³, хотя сам Подорога, явно не будучи контекстуально близок к феминистской теории, этого не вполне замечает?

Действительно, в антропологии власти Подороги представляются как комические не только традиционные гендерные идентичности и стереотипы, но и нетрадиционные, претендующие на гибкость, нестабильность и неантропологичность, — так называемые гендерные киборг-идентичности, горячо приветствуемые в современной постгуманистической феминистской теории [22]. Если до недавнего времени в философии все машинное в человеческом поведении оценивалось как проявление отчуждения, то ныне, замечает Подорога, отношение между человеком и машиной меняется на глазах и мы наблюдаем растущую зачарованность машинным миром. «Теперь все желают стать машиной и уже являются ею. Современный человек желает стать машиной, освободиться от “устаревшего” тела и перевести его древнюю рефлекторную моторику и миметику на машину, пускай она за все отвечает. Все хотят слиться с машиной. Все хотят узнать, как “хорошо быть машиной”, все хотят быть Энди Уорхолом» [3, с. 296].

В результате в философии позднего Подороги можно заметить две основные непересекающиеся линии. Первая — отказ от ставки на трансгрессию в философии как эмансипаторной субъективной политической стратегии, которая выводит сегодня массы людей на улицы, баррикады и даже гражданскую войну против сил империи во многих уголках мира. Для Мамардашвили в его время тоталитарной репрессии экзистенциальная философия была безусловным и бескомпромиссным вызовом имперскому сознанию.

Вторая — страсть как жизненный порыв, энергетический импульс, которой охвачены «тела чистой страсти» — эманации «первичной материи». Именно страсть становится одним из ключевых понятий у позднего Подороги. Экстатический опыт страсти, в котором все человеческие качества проявляются как душевные и одновременно телесные импульсы, отношение «я и Другой» рассматриваются Подорогой как телесное отношение и страсть к знанию, страсть к философии, как разновидность

И.А. Жеребкина

О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

³ Как доказывает Ю. Кристева в ряде своих работ (начиная с «Сил ужаса», 1980), в патриархатной культуре жест фантазматического матереубийства, или матрицида — отделения от архаической матери — рассматривается как необходимое условие индивидуации и путь потенциально говорящего субъекта к языку. Такая концептуализация матереубийства как необходимого момента в становлении субъекта, по мнению Кристевой, способствует формированию женского «страха авторства» и «комплекса женской аффилиации», ставящих женское творчество в зависимость от символической власти фаллоса [10, с. 14–16].

ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА

«антивластного рефлекса», который исследователь изучает (и отстаивает?) на примере мышления и жизненной позиции советских философов 1960–1980-х годов [17] и к которому он сам, по его признанию, принадлежит. Страсть, гегелевское вождение, в котором, по словам Подороги, «есть что-то избыточное, “слишком человеческое”» [там же, с. 180], представляются смысловым узлом для понимания человеческого в его аналитической антропологии — как наблюдаемого на том уровне интенсивности, трансгрессии, где оно, кажется, уже не может сохраняться, в отличие от человеческого, понимаемого как антропоцентричное и гуманистическое в философии, сегодня нацеленной на постгуманизм и объективно-ориентированные онтологии. Иными словами, точкой зрения Подороги, как он сам подчеркивает, остается, несмотря на все достижения и завоевания постгуманизма, философская антропология, даже если на месте «старого Субъекта», «великого французского Субъекта» [11, с. 211] оказался бы «Субъект-монстр».

Вопрос о том, как логически отличается такое «мышление линиями», как определяет собственное мышление сам В.А. Подорога (у которого «на первый план выходит линейность» и диспозитив мышления оказывается «устройством, производящим линии», то есть «высвобождающим линию для самой себя» [16, с. 315]), от апоретических практик «сцепления гетерогенного» как экзистенциального множественного М.К. Мамардашвили, оставим на пристрастную волю читателя.

Литература

1. Аронсон О., Петровская Е. По ту сторону воображения: Современная философия и современное искусство: Лекции. Н. Новгород: Приволжский филиал Государственного центра современного искусства, 2009.
2. Бергсон А. Смех / предисл. и примеч. И.С. Вдовина. М.: Искусство, 1992.
3. Володина А.В., Подорога В.А. А.В. Володина — В.А. Подорога: Интервью-беседа: Кто боится тела-без-органов? // Политика мысли: мастерская Валерия Подороги в оценке учеников и коллег: сборник статей / отв. ред. В.П. Макаренко. Ростов н/Д.: Изд-во Южного федерального ун-та, 2016. С. 281–297.
4. Жеребкина И.А. Мифологическое, слишком мифологическое, или Рождение советского научного дискурса 60-х из духа религии // Жеребкина И.А. Это сладкое слово... Гендерные 60-е и далее. СПб.: Алетейя, 2012. С. 62–112.
5. Жижек С. Возможно ли сегодня оставаться гегельянцем? Лекция в Институте философии РАН 21.08.2012. URL: <https://iphras.ru/zizek.htm> (дата обращения: 05.06.2021).
6. Жижек С. Устройство Разрыва: Параллаксное видение. М.: Европа, 2008.
7. Зупанчич А. Эрос и комедия, или Субъект и прибавочное удовольствие // Гендерные исследования. 2004. № 11. С. 5–23.
8. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард / пер. с фр. В. Мазина // Метафизические исследования. Вып. 4. СПб., 1997. С. 224–242.
9. Магун А. Искус небытия: Энциклопедия диалектических наук. Т. 1. Отрицательная эстетика. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2020.

10. Николчина М. Значение и матереубийство: Традиция матерей в свете Юлии Кристевой / пер. с англ. З. Баблюна. М.: Идея-Пресс, 2003.
11. Подорога В. Антропограммы: Опыт самокритики: С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.
12. Подорога В. Апология политического. М.: Изд. дом Гос. ун-та — Высшей школы экономики, 2010.
13. Подорога В. Время После. Освенцим и ГУЛАГ: Мыслить абсолютное Зло. М.: Leterra.org: Логос, 2015.
14. Подорога В. Господин-монстр: Заметки по антропологии власти (проект) // Синий диван: Философско-теоретический журнал / под ред. Е.В. Петровской. [Вып. 17]. М.: Три квадрата, 2012. С. 7–32.
15. Подорога В. Общее чувство. Естественные границы искусственного. Лекция. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dXTvRzcUREQ> (дата обращения: 05.06.2021).
16. Подорога В.А. М. Фуко: археология современности. М.: Канон+: РООИ «Реабилитация», 2021.
17. Подорога В.А. Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020.
18. Рыклин М. Кризис в России: магия и юмор // Рыклин М. Время оперативной власти: Письма 2003–2016. М.: Lettera.org: Логос, 2016. С. 142–147.
19. Berardi F. Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility. L.; N.Y.: Verso, 2017.
20. Hardt M., Negri A. Commonwealth. Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2009.
21. Irigaray L. This Sex Which is Not One. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.
22. Pohl R. An Analysis of Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto": Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. N.Y.: Routledge, 2018.
23. Zizek S. Disparities. L.; Oxford; N.Y.; New Delhi; Sidney: Bloomberg, 2016.
24. Zizek S. Incontinence of the Void: Economico-philosophical Spandrels. Cambridge, MA; L.: The MIT Press, 2017.
25. Zizek S. Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences. N.Y.: Routledge, 2012.
26. Zupancic A. The Odd One. On Comedy. Cambridge, MA; L.: The MIT Press, 2007.

И.А. Жеребкина
О роли комического в проекте антропологии власти Валерия Подороги

On the Role of the Comical in Valery Podoroga's Project of Anthropology of Power

Irina A. Zherebkina

DSc in Philosophy, Professor, Professor of the Department of Theory of Culture and Philosophy of Science, Faculty of Philosophy.

V.N. Karazin Kharkov National University.

6 Svobody Sq., Kharkov 61022, Ukraine.

ORCID: 0000-0002-0360-7583

E-mail: irinaz@univer.kharkov.ua

Abstract. The article analyzes the concepts of comic and laugh in some texts by V.A. Podoroga on anthropology of power, and his view on critical potential of the comic for the philosophical analysis of modern politics and culture. Based on Podoroga's study of M.M. Bakhtin's theory of laughter culture, grotesque images of corporeality by A. Artaud, A.F. Losev and S. Eisenstein, author argues that Podoroga

Keywords: anthropology of power, “the sublime after the fall”, comical, laugh, grotesque, gender, transgression.

References

7. Zupancic A. Eros i komedia, ili Sub'ekt i pribavocnoe udovol'stvie [Eros and Comedy, or the Subject and Surplus Enjoyment]. *Gender Studies*. 2004. N 11. P. 5–23.

8. Lyotard J.-F. *Vozvyshennoe i avangard* [The Sublime and the Vanguard], transl. from French by V. Mazin. *Metaphysic Investigation*. Iss. 4. St. Petersburg, 1997. P. 224–242.
9. Magun A. *Iskus nebytia: Enziklopedia dialekticheskikh nauk. T. 1. Otrizatel'naya estetika* [The Temptation of Non-being: An Encyclopedia of Dialectical Sciences. Vol. 1. Negative Aesthetics]. St. Petersburg: Publ. House of European Univ. in St. Petersburg, 2020.
10. Nikolchina M. *Znachenie i matereubiistvo: Tradizia materei v svete Ulii Kristevoi* [Meaning and Matricide: Tradition of Mothers in Julia Kristeva's Thought], transl. from Engl. by Z. Babloyan. Moscow: Idea-Press Publ., 2003.
11. Podoroga V. *Antropogrammy: Opyt samokritiki: S prilozheniem diskussii* [Anthropograms: Self-criticism Experience: With a Discussion Attached]. St. Petersburg: Publ. House of European Univ. in St. Petersburg, 2017.
12. Podoroga V. *Apologia politicheskogo* [Apology for the Political]. Moscow: St. Univ. — Higher School of Economics Publ. House, 2010.
13. Podoroga V. *Vremya Posle. Osventsim i GULAG: Myslit' absolutnoe Zlo* [Time After. Auschwitz and the GULAG: Thinking Absolute Evil]. Moscow: Leterra.org: Logos Publ., 2015.
14. Podoroga V. *Gospodin-mostr: Zametki po antropologii vlasti (proekt)* [Master Monster: Notes on the Anthropology of Power (a Draft)]. *Sinii Divan: Philosophical and theoretical journal*, ed. by H.V. Petrovsky. [Iss. 17]. Moscow: Tri kvadrata Publ., 2012. P. 7–32.
15. Podoroga V. *Obshee chuvstvo. Estestvennye granitsy iskusstvennogo. Lektsiya* [General Feeling. Natural Boundaries of the Artificial. A Lecture] [Electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dXTvRzcUREQ> (date of access: 05.06.2021).
16. Podoroga V.A. *M. Fuko: arheologia sovremennosti* [M. Foucault: Archeology of Modernity]. Moscow: Kanon+: ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2021.
17. Podoroga V.A. *Topologia strasti. Merab Mamardashvili: sovremennost' filosofii* [Topology of Passion. Merab Mamardashvili: The Modernity of Philosophy]. Moscow: Kanon+: ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2020.
18. Ryklin M. *Krizis v Rossii: magia i umor* [The Crisis in Russia: Magic and Humor]. Ryklin M. *Vremya operativnoi vlasti: Pis'ma 2003–2016* [Time of Operational Power: Letters 2003–2016]. Moscow: Leterra.org: Logos Publ., 2016. P. 142–147.
19. Berardi F. *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. London; New York: Verso, 2017.
20. Hardt M., Negri A. *Commonwealth*. Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2009.
21. Irigaray L. *This Sex Which is Not One*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985.
22. Pohl R. *An Analysis of Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto": Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. New York: Routledge, 2018.
23. Zizek S. *Disparities*. London; Oxford; New York; New Delhi; Sidney: Bloomberg, 2016.
24. Zizek S. *Incontinence of the Void: Economico-philosophical Spandrels*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2017.
25. Zizek S. *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge, 2012.
26. Zupancic A. *The Odd One. On Comedy*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2007.

И.А. Жеребкина
О роли комиче-
ского в проекте
антропологии
власти Валерия
Подороги

©2021 А.Л. ДОБРОХОТОВ

«НЕПРЕРЫВНОЕ ТВОРЕНИЕ»: ДВЕ ПЕРСПЕКТИВЫ В КАРТЕЗИАНСКОМ ГОРИЗОНТЕ



Доброхотов Александр Львович — доктор философских наук, ординарный профессор Школы философии и культурологии факультета гуманитарных наук.

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».

Российская Федерация, 105066 Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4.

ORCID: 0000-0002-5818-2455

Электронная почта: gumaniora@gmail.com

Аннотация. В статье утверждается, что понимание концепта «непрерывного творения» у В. Подороги и М. Мамардашвили в ряде аспектов заметно отличается. Декарт вдохнул новую жизнь в старую идею *creatio continua*, которая тем самым попала в идейный арсенал Нового времени; Мамардашвили и Подорога, в свою очередь, дали ее сегодняшнее прочтение, в котором есть и области пересечения, и характерные различия. В. Подорога подвергает сомнению Декартову связь свободы и длительности в версии Мамардашвили. В толковании картезианской свободы, полагает он, Мамардашвили следует за Сартром: человек в этом случае берет на себя функцию Бога и становится необходимым условием собственного существования. Однако анализ классических текстов показывает, что толкование Мамардашвили достаточно корректно: Декарт (и Мамардашвили) исходит из дискретности моментов времени, которые требуют специальных усилий для сборки. Усилие Бога поддерживает бытие мира; усилие *cogito* поддерживает бытие мысли. Мамардашвили обращает внимание, как и советует Декарт, именно на причины бытия (*secundum esse*) и на важную для Декарта интуицию дискретности моментов времени. Ясно также, что тот, кто осуществляет акт *cogito*, отнюдь не берет

на себя функцию Бога: напротив, он открывает в себе зависимость от высшего бытия, дарующего силу творения. Переключки и диссонансы этих интерпретаций показывают, что тезис Подороги об отсутствии «нового» в идеях Мамардашвили, замещенного творческой энергией его «Голоса» в акте мысли, нуждается в коррекции и уточнении. Можно сказать, что осуществленная В. Подорогой передача ряда функций от Логоса к Голосу привела к некоторому перевесу корпоральности в понимании своеобразного метода Мамардашвили. Но все же это не обесценивает значимость предпринятой им расшифровки феномена Мамардашвили, уникального по своей многосторонности.

Ключевые слова: философский метод М. Мамардашвили, антропология В. Подороги, философия Декарта, концепт «непрерывного творения», метафизика «Голоса».

Ссылка для цитирования: Доброхотов А.Л. «Непрерывное творение»: две перспективы в картезианском горизонте // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 154–166. DOI: 10.31857/S023620070017444-5

А.Л. Доброхотов
«Непрерывное
творение»: две
перспективы
в картезианском
горизонте

Каждый значительный поворот в истории философской мысли сопровождается переосмыслением классики. Момент, когда трансляция уступает место реинтерпретации, сам по себе может быть симптомом приближающихся перемен. Поэтому нет ничего удивительного в том, что размышления Мамардашвили о Декарте и Канте, которые — без преувеличения — были стержнем его философии, вызывали и вызывают постоянный интерес у исследователей его творчества. Дело не только в академическом интересе. Любая попытка включиться в означенную тему влечет за собой активацию и актуализацию сюжетов, которые, казалось бы, давно архивированы в учебниках по истории философии. Так произошло и с последней книгой Валерия Александровича Подороги, избранные фрагменты которой анализируются в этой статье.

«Топология страсти» — книга о «современности» философии М.К. Мамардашвили — неохотно поддается жанровой классификации. Вряд ли можно найти в отечественной «мерабиане» столь же многогранный и полицентричный анализ творчества и личности «грузинского Сократа». В одно поэтапно выстроенное целое связаны анализ устной и письменной авторской манеры, исторического контекста, психологии и социологии аудитории, личных воспоминаний, философских взаимосвязей и влияний. И все это подчинено разгадке феномена Мамардашвили. Речь идет именно о «феномене», поскольку творческий резонанс и масштаб влияния этого мыслителя нельзя объяснить обычными факторами (такими, скажем, как новизна теории, полемическая острота или идеологическое лидерство). Как сказал

■■■■■■■■■■
**СИМВОЛЫ.
 ЦЕННОСТИ.
 ИДЕАЛЫ**
 ■■■■■■■■■■

автор, «главное в этой книге — это поиск преемственности» [13, с. 23]. Преемственности, как можно понять, не только в смысле профессиональной филиации (хотя В.А. Подорога был в определенном смысле учеником Мастера), но и как возможности преодолеть сингулярность феномена, правильно войти в топологию миров Мамардашвили. В «Предисловии» репрезентируется та концепция, которая будет содержательно развернута в книге. Довольно радикально звучит следующий тезис: «В философствовании М.М. не было ничего нового по сравнению с тем, о чем размышляли чуть раньше то же М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, Л. Витгенштейн, а сегодня, например, А. Бадью. Другое дело, отсутствие у М.М. интереса к письму и книге как итоговому результату философской работы, какое-то удивительное пренебрежение письменной культурой мысли, столь важной для понимания европейской современности. Смею предположить, что именно отсутствие интереса к письменной форме и было основным препятствием к признанию его философствования на Западе» [там же, с. 13].

Главным вкладом Мамардашвили в философию В. Подорога считает «его существование в самом акте философствования <...> Максима: мыслишь только тогда, когда говоришь. Голос, как исток “подлинного” философствования, против шрифтовой немоты философского Письма» [там же, с. 12]. Принципиально важно, что он «вернулся назад, к опыту античных мудрецов-философов. Ему не откажешь в единстве и последовательности мысли, хотя он не создал ни оригинальной системы понятий, ни нового порядка идей. <...> Собственно, суть философствования М.М. можно выразить и так: философия есть то, что нуждается в постоянном объяснении, что такое философия? <...> Вот этим и был занят М.М. В этом его оригинальный вклад в философию. И, конечно, осуществлять такую практику философствования можно только личным примером и “вслух”, пускай, в ограниченном публичном пространстве университетской аудитории. Нужна суверенная человеческая Речь, наглядно демонстрирующая, как мысль защищает саму себя» [там же, с. 14]. Ниже автор дает ключевую формулу: «Отказ от Письма в пользу Голоса/Речи» [там же]. В этом повороте от Письма к Голосу В. Подорога и видит тайну значимости «феномена Мамардашвили» с его парадоксальной неприкрепленностью к содержанию сказанного. Письмо объективирует помысленное, делает его собственностью коллективной памяти, Речь же относится к индивидуальному существованию. «Для М.М. важен акт этого речевого попадания, “присутствия” в собственной речи/мышлении: даже не сама мысль, важно то, не что я говорю, а что я имею Голос, который резонирует во мне, пока я мыслю, возможно, что это есть “голос Бога”, обещающий Спасение. Стратегия Голоса выбрана М.М. не случайно, к этому его привела экзистенциальная

метафизика, балансирующая между мыслью и глубинным религиозным переживанием мира. В «Картезианских размышлениях», да и в лекциях по Прусту можно найти множество замечаний об экзистенциальной ценности каждого шага мышления, который мы совершаем, а совершаем благодаря бесконечной длительности Бога-Присутствия (квазирелигиозная форма опыта, предлагаемая нам М.М.). Бытие мысли-в-Боге — формула, которой постоянно пользуется М.М., это и есть безначальное начало, чья универсальная схематика переносится на все, что он пытается мыслить» [14, с. 300–301].

Конечно, не нужно понимать Голос как психофизическое явление, как произнесение слов в аудитории. Об эффекте общения, личного присутствия в связи с лекциями Мамардашвили писали все, кому довелось его слышать, и это, разумеется, важно. Но В. Подорога строит метафизику Голоса, которая проясняет мыслительную стратегию философа, актуальную и без живого присутствия автора. Стоит отметить в связи с этим, что Голос не исключает текстовой фиксации. В. Подорога обращает наше внимание на тот пассаж в «Картезианских размышлениях», где говорится о том, что в книге может быть «латентный текст», который является ее голосом; это голос бытия, который больше и книги, и автора [7, с. 547]. В простых и ясных определениях В. Подорога резюмирует тему: «Голос соединяет в себе то, что произносится с тем, как что-то высказывается»; Голос «обозначает человеческое Присутствие в мире» [14, с. 302].

Найти еще один полюс философии Мамардашвили автору помогают «Лекции о Прусте». Из них он извлекает группу метафор, объединенных концептом «точки». (Не в строго логическом или математическом смысле.) Вот пример цитаты-иллюстрации: «В каком-то смысле наша точка обладает таким свойством, что в ней мы представляем себе мир, как творимый заново в каждой точке, что нет некоторого готового, заданного мира, а он воспроизводится и длится именно потому, что воссоздается каждый раз — в точке. В том виде, в каком мир длится, он длится только потому, что заново воссоздается» [8, с. 15]. Эту метафору В. Подорога определяет как «точечную стратегию» Мамардашвили. «Точно мыслить — это удерживать всякий раз мысль в точке начала» [14, с. 199]. Глава 3.3 содержит творческую (и весьма богатую импликациями) реконструкцию этой «точечной стратегии». Для размышлений, которые последуют ниже, важна следующая отмеченная В. Подорогой связь: мир, который задан и создан «точкой», *длится* потому, что заново *воссоздается*. Такова же функция (если не миссия) «Голоса». «Главное качество Голоса/Речи — это недоговоренность, недоведенность сказанного до логического соотношения с уже сказанным. Голос удерживает смысл, пока длится, в противном случае от него могут потребовать той “ясности” и

А.Л. Доброхотов
«Непрерывное
творение»: две
перспективы
в картезианском
горизонте

■■■■■■■■■■
**СИМВОЛЫ.
 ЦЕННОСТИ.
 ИДЕАЛЫ**
 ■■■■■■■■■■

“точности”, на которые он не способен и которые возможны лишь для подготовки письменного текста» [14, с. 266].

Представляется, что для прояснения предложенной в книге В. Подороги метафизики Голоса и Точки хорошие возможности предоставляет раздел «Рене Декарт: идея “непрерывного творения”». Автор подвергает испытанию любимую метафору Мамардашвили — точку центра сферы с бесконечным радиусом. Это точка, которая везде и нигде, но именно в ней должен, по императиву Мамардашвили, оказаться мыслящий, который начинает, инициирует создание «цепи» мыслительных связей. Как возможен, спрашивает В. Подорога, переход от точки в сферу? «Вот этот переход от оперирования точкой в каждом шаге размышления — “точка” как место, которое нужно все время занимать, чтобы начать речь, надо уже-быть, изначально “присутствовать” в том, что говоришь. Иметь неизменную опору в существовании, ведь речь существует в каждое мгновение произнесения. Чувство телесного самоприсутствия в речи М.М. объясняет навязчивую физичность (пространственность) используемых им образов, метафор, оборотов речи; он входит в каждую точку размышления активным телесным жестом, постепенно захватывая, а потом и полностью подчиняя себе язык. И Речь (мыслящая) активно использует языковую спонтанность, которая невозможна в письменном тексте. Думаю, что М.М. подчинил свое “философское письмо”, не развивая его и не совершенствуя, возможностям Речи, которая не может длиться без того, чтобы не дышать, ей всегда нужен и вдох и выдох, и поэтому все начинается сначала... Можно наблюдать, как М.М. осуществляет переходы от “точки” (которую должно занять условное “я”) в “сферу” (где господствует Речь) на основе картезианского принципа “непрерывности творения”: отдельный момент “моего существования не вытекает из того, что было прежде, и последующий момент не вытекает из того, что я сейчас здесь”, “...мир не создавался один раз, а создается непрерывно”. Затем возвращается обратно, стягиваясь в точку нового мгновения творения» [14, с. 215–216].

В этой своеобразной космогонии философского мира, очерченной В. Подорогой, присутствуют все концепты, на которые выше было обращено внимание. Но есть еще и акцент на том, что опору для существования Речь обретает при посредничестве «активного телесного жеста», «вдоха и выдоха»; причем — на основе картезианского принципа «непрерывности творения». Получается, что Голосу для опоры не хватает метафизики, и он обращается к физике присутствия. Для этого понадобился «неправильный» Декарт, прочитанный сквозь призму Сартра, который приписал картезианскому Богу экзистенциальную свободу и в то же время ввел «против картезианского “мгновения” — понятие временности, временного экстаза, сопровождающего

процесс выбора экзистенциального Проекта» [14, с. 210]¹. Логику свободы В. Подорога не считает аберрацией: если есть механическая модель мироздания, то нужна и свобода вместе с актом непрерывного творения²; утверждая «несвободу» механического мира, Декарт создает своего «абсолютно свободного» Бога [там же, с. 211]. Но связь свободы и длительности — в версии Мамардашвили — подвергается сомнению. «В толковании М.М. картезианская свобода выглядит крайне привлекательной для несведущего слушателя, которому кажется, что теперь он все знает и, как М.М., может по-картезиански объяснять устройство мироздания. Теперь, если найдена “причина” человеческой свободы, причем свободы “абсолютной”, человек, познающий и экзистенциальный, берет на себя функцию высшей инстанции, функцию Бога, становится необходимым условием собственного существования» [там же, с. 211–212]. В. Подорога вполне солидарен с Ж. Маритеном, который критикует Декарта за «ангелизм». Поскольку «каждый акт мысли приравнивает нас к Богу и делает нас особыми существами, не человеческими, а ангелоподобными. Ведь ангелическое существо все постигает непосредственно, минуя какие-либо понятия и абстракции, не имеет ни человеческого времени, ни пространства» [там же, с. 212]. Но получается, что грех «ангелизма» разделяет с Декартом и Мамардашвили. Подорога пишет: «Вот откуда у М.М. появляется то, что он называет *усилием*, которое необходимо субъекту мысли, чтобы “собрать себя”, не только собрать, но и удерживать мысль в интервале ангелического существования» [там же, с. 213]. И далее: «М.М., пытаясь изнутри соучаствовать мысли Декарта, миметически переживать в собственной речи основные установки его теории (“идеи”), не замечает присутствия ангелического пафоса, поскольку его полностью разделяет» [там же, с. 213–214].

Так ли это? Во всяком случае, здесь — в толковании Декарта — интуиции Подороги и Мамардашвили различаются. Декарт, замечает Подорога, «изобрел Бога, воссоздающего мир непрерывно и в каждое мгновение вносящего в него новизну» [там же, с. 211]. Но далее в подтверждение приводится текст Мамардашвили о теории непрерывного порождения мира, в котором присутствуют несколько иные акценты. «Мой момент существования не вытекает из того, что было прежде, и последующий момент не вытекает из того, что я сейчас здесь. Если я начал мыслить, то из этого не вытекает, что мысль появится на следующем шаге. То есть Декарт водит

А.Л. Доброхотов
«Непрерывное
творение»: две
перспективы
в картезианском
горизонте

¹ Влияние на «Картезианские размышления» работы Сартра «Картезианская свобода» [15] отмечено В. Подорогой совершенно справедливо.

² Интересно раскрыты культурные импликации этой связи в работе А.Г. Погоняйло [13].

■■■■■■■■■■
**СИМВОЛЫ.
 ЦЕННОСТИ.
 ИДЕАЛЫ**
 ■■■■■■■■■■

предположение непрерывного создания меня Богом. К мысли нельзя прийти просто желанием мысли. Чтобы она была, нужно, чтобы я воссоздался в последующей точке-мгновении» [там же]. Изложение Мамардашвили представляется вполне корректным: «непрерывное создания меня Богом» — это не то же самое, что «изобретение Бога, воссоздающего мир непрерывно». Декарт (и Мамардашвили) исходит из дискретности моментов времени, которые требуют специальных усилий для сборки. Усилие Бога поддерживает бытие мира; усилие *cogito* поддерживает бытие мысли. Поэтому мир Декарта по Мамардашвили есть «мир какой-то странной актуальности». Странной — для физикалистской установки сознания.

Важно учитывать (вместе с Мамардашвили), что «исполнение» *cogito* — вечное настоящее — не является точкой остановки активности. Напротив — это момент максимальной активности и предельного бытия. В том, что мыслящий существует только пока мыслит, нет даже парадокса. Вся градация состояний не вполне сознательных уместается в состояние сознания как включенные в него модусы. Например, как память. Но инверсия невозможна: *cogito* не может быть включено в прошлое и будущее. Конечно, темпоральность *cogito* — чрезвычайно сложная тема³. Но сама неотъемлемость темпорального от самосознания достаточно очевидна. По Декарту, принцип универсального сомнения теряет свою силу в той точке, которая является пределом отхода мысли от объективного содержания к собственной субъективности. Именно здесь происходит превращение чистой мысли в бытие: *cogito ergo sum*. В этой формуле *cogito*, то есть сознание вообще, оказывается совершенно достоверным феноменом, и прежде всего потому, что явленная в данном акте сознания сущность есть само существование. Декарт подчеркивает, что *cogito* — это не мысль о бытии, а само бытие. В той мере, в какой содержанием сознания становится оно само, мысль обретает безусловную автономность и реальность. Особенно показательно в этом отношении решение одного из самых мучительных для Декарта сомнений: что если даже самые очевидные наши идеи — такие, как математические, например, — внушены нам злым духом? В акте *cogito* совершенно исключается возможность внушения этой мысли извне, поскольку мы имеем дело с самосознанием, а не с сознанием чего-либо чуждого нашему «я». Даже если допустить, что данная идея нам внушена, сам акт осознания «я» через *cogito* превратит ее в наше достояние, точнее, в нас самих. Невнушаемость *cogito* и делает его не просто мыслью, но — бытием: *sum* не есть следствие

³ См. обсуждение различных аспектов темы в 5, 6, 11, 16.

из посылки, а обнаружение бытия как такового, хотя и ограниченного нашим «я». Отсюда понятно, почему следующий шаг рассуждений Декарта выводит из ограниченного бытия не какие-либо иные типы ограниченности, а безграничное бытие. Понятие безграничного бытия в известном смысле первичнее. В самосознании открывается необходимость именно бесконечного бытия, но — негативным образом, через ощущение неполноты существования Я. Преодоление полноты не может быть объектом или состоянием, но только актом и процессом. Поэтому «непрерывное творение» должно проистекать не только от полноты божественного могущества, но и от ущербности *res cogitans*.

Вот каково «программное» высказывание Декарта о непрерывном порождении мира: «<...> Ведь поскольку всякое время жизни может быть поделено на бесчисленное количество частей, из которых одни никоим образом не зависят от других, тот факт, что несколько раньше я существовал, вовсе не влечет за собой необходимости моего нынешнего существования — разве только некая причина как бы воссоздаст меня заново к настоящему моменту или, иначе говоря, меня сохранит» [4, с. 41]. Для правильного понимания этого тезиса важно учесть, что Декарт различает длительность (*duratio*), то есть вечный, безотносительный атрибут субстанции, и время (*tempus*) как релятивный способ мышления, «измерения» длительности. Дискретность длительности является неотъемлемым качеством субстанции, и поэтому «время жизни», производное от субстанции, не может избежать бесконечного дробления на разрозненные моменты, и любой из этих моментов не несет в себе необходимой связи со своими «соседями» по континууму. Связь (очевидная сама по себе) должна обеспечиваться той же креативной силой, которая создает вещь в ее длительности, поскольку «...для любого внимательного ума, рассматривающего природу времени, вполне очевидно, что для сохранения любой вещи в каждый отдельный момент ее существования потребна не меньшая сила воздействия, чем для созидания той же самой вещи заново, если до сих пор ее не было; таким образом, благодаря естественному свету очевидно: сохранение отличается от творения лишь количественно. Теперь я должен задать самому себе вопрос, обладаю ли я той силой, которая помогла бы мне продолжать существовать и несколько дольше таким, каков я есть в настоящий момент? Ведь поскольку я не что иное, как вещь мыслящая, или, по крайней мере, поскольку я веду сейчас речь лишь о той моей части, которая является мыслящей вещью, если бы подобная сила у меня имелась, я, вне всякого сомнения, о ней бы ведал. Однако я не чувствую никакого присутствия во мне этой силы и именно потому с наивысшей очевидностью осознаю, что нахожусь

А.Л. Доброхотов
«Непрерывное творение»: две перспективы в картезианском горизонте

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

в зависимости от какого-то бытия, отличного от меня самого» [4, с. 41]. Понимание Декарта — и нами, и его современниками — затрудняется тем, что вместо субстанциальной длительности (*duratio*) естественное воображение подставляет абстрактное, физическое по существу время, в представление о котором уже включена его непрерывность. На этом основаны адресованные Декарту возражения Гассенди. Споря с Гассенди, Декарт формулирует свою мысль так: «Когда ты отрицаешь, что мы постоянно нуждаемся в воздействии на нас первопричины нашей сохранности, ты отвергаешь то, что все метафизики утверждают как очевидное положение; однако люди необразованные часто не задумываются над этим, поскольку они обращают внимание на причины становления (*secundum fieri*), а не бытия (*secundum esse*). Например, архитектор — причина дома, а отец — причина сына только в смысле становления, и потому, когда творение завершено, оно может оставаться без воздействия этого рода причины; но солнце — причина исходящего от него света, а Бог — причина сотворенных вещей не только в смысле становления, но и в смысле бытия, а посему он должен всегда единообразно воздействовать на следствие, дабы его сохранить. Это с очевидностью доказывается на основании моего объяснения независимости частей времени, от которого ты напрасно стараешься избавиться, предполагая необходимую последовательность частей времени, рассматриваемого абстрактно: здесь подобный вопрос не стоит, но речь идет о времени, или длительности длящейся вещи, относительно которой ты не отрицаешь, что разные ее моменты могут быть отделены от соседних или, иначе говоря, что длящаяся вещь в отдельные моменты перестает быть» [4, с. 288–289]. Декарт не сильно преувеличивает, говоря, что теорию вечного творения «все метафизики утверждают, как очевидное положение». Это достаточно укорененная теология, восходящая, видимо, к платоновскому пониманию времени как «подвижного образа вечности», к аристотелевскому концепту «теперь» как вневременной меры времени, и уж во всяком случае к учению Августина о времени как протяженности (*distentio*) души, порожденной ее креативной «напряженностью» (*intentio*). С Августином роднит Декарта и общее для них понимание происхождения вечных истин, которое предполагает недетерминированность Бога истиной и опирается на идентичные ряды аргументов как в теме времени, так и в теме *cogito*⁴. Для Августина, как и для Декарта, непрерывное творческое напряжение является

⁴ Марион, впрочем, решительно разводит Августина и Декарта именно в аспекте *cogito* и длительности. См. [9, главы 9, 10].

абсолютным условием существования любой сущности, недопускающим никакой «автоматики»: «Итак, ясно, что Бог ни на один день не прекращал Своего промыслительного действия, ибо иначе мир мгновенно бы утратил свои естественные движения, которыми он так управляется и оживляется, что все существа его сохраняют свое бытие и каждое из них, сообразно своему роду, остается тем, чем оно есть; и все это тут же перестало бы существовать, если бы от мира отнято было то движение Премудрости Божией, которым Она управляет всем благо» (О книге бытия, IV, 12) [1, с. 398]⁵. Из этих хрестоматийных текстов следует, что Мамардашвили обращает внимание, как и советует Декарт, именно на причины бытия (*secundum esse*) и на важную для Декарта интуицию дискретности моментов времени. Ясно также, что тот, кто осуществляет акт *cogito*, отнюдь не берет на себя функцию Бога: напротив, он открывает в себе зависимость от высшего бытия, дарующего силу творения.

Относительно «ангелизма» Декарта можно заметить, что обвинения Маритена сформулированы в контексте его культур-критического памфлета, характерного для своего трагического времени (1925 год), блестящего по форме, впечатляющего пафосом и во многом справедливового, но весьма пристрастного именно в разделе о Декарте. Ведущий лозунг Маритена: «Декарт открыл лицо того чудовища, которому поклоняется идеализм Нового времени под именем Мысли» [10, с. 203]. Он пишет: «Попробуем называть вещи своими именами: грех Декарта — это грех ангелизма. Он потому превратил Мысль и Познание в безысходное Недоумение, потому поверг их в пучину неуспокоенности, что человеческую Мысль понимал по образцу Мысли ангельской. Все заключается в трех словах: независимость от вещей — вот что он усмотрел в мысли человека и что насадил в ней, вот что через его посредство открылось ей в ней же самой» [там же]. Возможно, для каких-то ветвей картезианства эта инвектива могла бы иметь смысл, но для Декарта «независимость от вещей» нерелевантна. Да и если отвлечься от сложной проблемы соотношения субстанций и посмотреть на личную аксиологию Картезия, то будет очень трудно увидеть «ангелизм» у человека, поставившего себе за правило «...всегда стремиться побеждать скорее себя, чем судьбу, изменяя свои желания, а не порядок мира, и вообще привыкнуть к мысли, что в полной нашей власти находятся только наши мнения

А.Л. Доброхотов
«Непрерывное
творение»: две
перспективы
в картезианском
горизонте

⁵ Этот пассаж также дает основание начинать генеалогию Декартовой идеи от учения Аристотеля о неподвижном перводвигателе. О культурных импликация аристотелевского концепта см. курс лекций В.В. Бибикина [2, лекция III]. См. также работу А.А. Плешкова [12].

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

и что после того, как мы сделали все возможное с окружающими нас предметами, то, что нам не удалось, следует рассматривать как нечто абсолютно невозможное» [3, с. 264–265].

Итак, было показано, что понимание концепта «непрерывного творения» у В. Подороги и М. Мамардашвили заметно отличаются. Декарт вдохнул новую жизнь в старую идею *creatio continua*, которая тем самым попала в идейный арсенал Нового времени; Мамардашвили и Подорога, в свою очередь, дали ее сегодняшнее прочтение, в котором есть и области пересечения, и характерные различия. Переключки и диссонансы этих интерпретаций показывают, что тезис Подороги об отсутствии «нового» в идеях Мамардашвили, замещенного творческой энергией его «Голоса» в акте мысли, нуждается в коррекции и уточнении. Можно сказать, что осуществленная В. Подорогой передача ряда функций от Логоса к Голосу привела к некоторому перевесу корпоральности в понимании своеобразного метода Мамардашвили. Но все же это не обесценивает значимость предпринятой им расшифровки феномена Мамардашвили, уникального по своей многосторонности.

Литература

1. *Августин Аврелий*. О книге Бытия // Блаженный Августин. Творения: в 4 т. Т. 2. Теологические трактаты / сост. и пер. с лат. С.И. Еремеева. СПб.: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998. С. 316–673.
2. *Бибихин В.В.* Энергия. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009.
3. *Декарт Р.* Первоначала философии // *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 297–422.
4. *Декарт Р.* Размышления о первой философии // *Декарт Р.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1994. С. 3–72.
5. *Кругликов С.Т.* Хронология субъекта Рене Декарта // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. Вып. 3. С. 68–75.
6. *Малышкин Е.В.* О длительности мышления в философии Декарта // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 347. С. 47–52.
7. *Мамардашвили М.К.* Картезианские размышления. М.: Прогресс: Культура, 1993.
8. *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути; Пруст М. В поисках утраченного времени. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного ин-та; журнал «Нева», 1997.
9. *Марион Ж.-Л.* Эго, или Наделенный собой. М.: Панглосс: Рипол Классик, 2019.
10. *Маритен Ж.* Избранное: Величие и нищета метафизики. М.: РОССПЭН, 2004.
11. *Никулин Д.В.* Пространство и время в метафизике XVII века. Новосибирск: ВО «Наука», 1993.
12. *Плешков А.А.* Истоки философии времени: Платон и предшественники. М.: Изд. дом ВШЭ, 2021.
13. *Погоняйло А.Г.* Философия заводной игрушки, или Апология механизма. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1998.
14. *Подорога В.А.* Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии. М.: Канон: РООИ «Реабилитация», 2020.

15. *Сартр Ж.-П.* Картезианская свобода // Логос. 1996. № 8. С. 17–31.
16. *Шевцов К.П.* Временность в структуре Cogito // Вестник СПбГУ. Сер. 17. 2013. Вып. 1. С. 61–65.
17. *Kerimov K., Kerimov T.* Nancy, Descartes, and continuous creation. *Kronoscope*. 2019. N 19(1). P. 7–24.

А.Л. Доброхотов
«Непрерывное
творение»: две
перспективы
в картезианском
горизонте

“Continuous Creation”: Two Perspectives in the Cartesian Horizon

Alexander L. Dobrokhотов

Doctor of Philosophical Sciences and Ordinary Professor at the School of Philosophy & Cultural Studies, Faculty of Humanities.

National Research University Higher School of Economics.

21/4, Staraya Basmannaya str., Moscow 105066, Russian Federation.

ORCID: 0000-0002-5818-2455

E-mail: gumaniora@gmail.com

Abstract. The article argues that V. Podoroga and M. Mamardashvili's understanding of the concept of “continuous creation” is noticeably different in a number of aspects. Descartes breathed new life into the old idea of *creatio continua*, which thus fell into the Modern times arsenal of ideas; Mamardashvili and Podoroga, in turn, gave it today's reading, in which there are both areas of intersection and characteristic differences. V. Podoroga questions the Cartesian connection between freedom and duration in Mamardashvili's version. In the interpretation of Cartesian freedom, he believes, Mamardashvili follows Sartre: in this case, man takes on the function of God and becomes a necessary condition for his own existence. However, an analysis of classical texts shows that Mamardashvili's interpretation is quite correct: Descartes (and Mamardashvili) proceed from the discreteness of the moments in time, which require special efforts to assemble. The effort of God maintains the existence of the world; the effort of the *cogito* maintains the being of thought. Mamardashvili draws attention, as Descartes advises, precisely to the causes of being (*secundum esse*) and to the intuition of discreteness of moments of time, which is important for Descartes. It is also clear that the one who performs the act of *cogito* does not at all assume the function of God: on the contrary, he discovers in himself dependence on the higher being, which gives the power of creation. The roll-overs and dissonances of these interpretations show that Podoroga's thesis about the absence of “new” in Mamardashvili's ideas, replaced by the creative energy of his “Voice” in the act of thought, needs correction and clarification. It can be said that the transfer of a number of functions from the Logos to the Voice, carried out by V. Podoroga, led to a certain preponderance of corporality in understanding the peculiar method of Mamardashvili. But still, this does not depreciate the significance of the deciphering of the phenomenon of Mamardashvili, which is unique in its versatility, undertaken by him.

Keywords: philosophical method of M. Mamardashvili, V. Podoroga's anthropology, philosophy of Descartes, the concept of “continuous creation”, metaphysics of “Voice”.

For citation: Dobrokhoto A.L. "Continuous Creation": Two Perspectives in the Cartesian Horizon // *Chelovek*. 2021. Vol. 32, N 5. P. 154–166. DOI: 10.31857/S023620070017444-5

References

1. St. Augustinus. *O knige Bytiya* [Genesis]. St. Augustinus. *Tvoreniia: v 4 t. T. 2. Teologicheskie traktaty* [Works. Vol. 2. Theological treatises], transl. from Lat. prep. by S.I. Eremeev. Saint Petersburg: Aleteia Publ.; Kiev: UTCIMM Publ., 1998. P. 316–673.
2. Bibihin V.V. *Energiia* [Energy]. Moscow: St. Thomas Institute of Philosophy, Theology and History Publ., 2009.
3. Descartes R. *Pervonachala filosofii* [Principia Philosophiae]. Descartes R. *Sochineniia: v 2 t. T. 1.* [Works. Vol. 1]. Moscow: Mysl Publ., 1989. P. 297–422.
4. Descartes R. *Razmy'shleniia o pervoi` filosofii* [Meditationis de Prima philosophia]. Descartes R. *Sochineniia: v 2 t. T. 2.* [Works. Vol. 2.]. Moscow: Mysl Publ., 1994. P. 3–72.
5. Kruglikov S.T. *Khronologiia sub`ekta Rene Dekarta* [René Descartes subject chronology]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii*. 2017. Vol. 18, iss. 3. P. 68–75.
6. Malyshkin E.V. *O dlitelnosti myshleniia v filosofii Dekarta* [On the duration of thinking in the philosophy of Descartes]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2010. N 347. P. 47–52.
7. Mamardashvili M.K. *Kartezianskie razmyshleniia*. [Cartesian meditations]. Moscow: Progress-Kultura Publ., 1993.
8. Mamardashvili M.K. *Psihologicheskaia topologiia puti* [Psychological Topology of Path]; *Prust M. V poiskakh utrachenogo vremeni*. [Proust M. *À la Recherche du Temps Perdu*]. St.-Petersburg: Russkij Khristianskij Gumanitarnyj Institut Publ.; Neva Publ., 1997.
9. Marion J.-L. *Ego, ili Nadelenny`i` soboi`*. [L'ego ou l'adonne], transl. from French by A. Chernoglazov. Moscow: Pangloss, Ripol Klassik Publ., 2019.
10. Maritain J. *Tri reformatora* [Trois réformateurs], transl. from French by N.N. Zoubkoff. Maritain J. *Izbrannoe: Velichie i nishcheta metafiziki*. [Grandeur et misère de la métaphysique]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2004.
11. Nikulin D.V. *Prostranstvo i vremia v metafizike XVII veka*. [Space and time in XVIIth century metaphysics]. Novosibirsk: VO Nauka Publ., 1993.
12. Pleshkov A.A. *Istoki filosofii vremeni: Platon i predshestvenniki*. [The origins of the philosophy of time. Plato and predecessors]. Moscow: HSE Publ., 2021.
13. Pogonailo A.G. *Filosofia zavodnoi` igrushki, ili Apologiia mehanitsizma*. [The Philosophy of a Clockwork Toy, or an Apology of Mechanism]. Saint Petersburg: EUSP Publ., 1998.
14. Podoroga V.A. *Topologiia strasti. Merab Mamardashvili: sovremennost` filosofii*. [Topology of passion. Merab Mamardashvili: modernity of philosophy] Moscow: Kanon, ROOI "Reabilitatsiia" Publ., 2020.
15. Sartre J.-P. *Kartezianskaia svoboda*. [La liberté cartésienne], transl. from French by V.P. Gaidamak. Logos. 1996. N 8. P. 17–31.
16. Shevtcov K.P. *Vremennost` v strukture Cogito* [Temporality in structure of Cogito]. *Vestnik SPbGU*. 2015. Ser. 17, iss. 1. P. 61–65.
17. Kerimov K., Kerimov T. *Nancy, Descartes, and continuous creation*. *Kronoscope*. 2019. N 19(1). P. 7–24.

©2021 Ю.В. ПОДОРОГА

«ВОССТАНОВИТЬ ЧУВСТВЕННЫЙ ОПЫТ» КАК МЫСЛИТЕЛЬНЫЙ ИМПЕРАТИВ. РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ПОЭТИЧЕСКОГО ОПЫТА БОРИСА ПАСТЕРНАКА



Подорога Юлия Валерьевна — кандидат философских наук, доктор наук (славистика), преподаватель кафедры славистики. Страсбургский университет. Франция, CS 90032, Страсбург, ул. Рене Декарта, д. 22, строение «Патю». ORCID: 0000-0001-9555-9541
Электронная почта: podoroga.ioulia@gmail.com

Аннотация. Цитату, фигурирующую в названии, — слова Валерия Александровича Подороги — я предлагаю рассматривать как приглашение к определенной мыслительной процедуре, без которой, вероятно, невозможно до конца понять те задачи, что ставит перед собой проект Мимесис или в более широком смысле — аналитическая антропология литературы. В статье ставится вопрос, насколько возможен перенос некоторых аналитических стратегий, разработанных в Мимесисе, в сферу поэтического выражения. Предпринимается попытка понять поэтический опыт Пастернака как опыт прежде всего чувственный, то есть опирающийся на первичный строй впечатлений и эмоциональных, телесно-бессознательных реакций, определяющих его контакт с миром. В первой части статьи формулируются критерии, согласно которым поэзия Пастернака может стать объектом предложенной аналитической стратегии: это прежде всего проблематика времени, своеобразное бергсонианство Пастернака и, кроме того, отношение к поэтическому языку или, точнее, к метафоре как к инструменту познания. Вторая часть статьи посвящена анализу первых прозаических набросков Пастернака, где прослеживаются идея «воли-к-форме» и ее преодоление, или, вернее, «смещение чувством»: стратегия, сформулированная самим Пастернаком и определяющая его поэтическую образность.

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

Ключевые слова: В.А. Подорога, Пастернак, Бергсон, чувственный опыт, поэзия и философия, метафора, мимесис, антропограммы.

Ссылка для цитирования: Подорога Ю.В. «Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 167–179. DOI: 10.31857/S023620070017445-6

Предложенные в этой статье размышления нужно воспринимать как попытку, отталкиваясь от аналитического инструментария «Антропограмм», представить на примере поэзии Пастернака возможность применения некоторых принципов аналитической антропологии в области поэтического опыта. Эта попытка совсем не обязана увенчаться успехом. Возможно даже, что такое исследование очень быстро зайдет в тупик. Действительно, приступая к изучению поэзии и поэтики такого автора, как Пастернак, который на протяжении многих лет стремился овладеть своим поэтическим словом и прийти к полной ясности выражения (насколько вообще поэзия это позволяет), невозможно учесть все критерии «произведенческого» анализа литературы. Поэтому я не ставлю перед собой задачи определить, что такое «Произведение-Пастернак», но, вероятно, лишь наметить подходы к пониманию того, в чем состоит «чувственный опыт», который определяет его поэтику и без учета которого, разумеется, было бы невозможно воссоздать его поэтический мир. Возможно также, что такому анализу будет препятствовать тот факт, что то, что можно было бы назвать миметической (бессознательной) составляющей опыта Пастернака, постоянно переводится им самим в область осознанного: отрефлексированной авторской позиции. В этой стратегии не последнюю роль играет, безусловно, его философское образование. И здесь, конечно, нужно вести анализ против течения, то есть не считаться с интенцией самого автора, и пытаться найти в его опыте нечто такое, что не подпадает под авторский контроль.

Другой вопрос: насколько творчество Пастернака принадлежит к так называемой «другой», или экспериментальной, литературе, анализу которой посвящен двухтомник «Мимесиса»? Как утверждает сам В.П., разделение на классическую литературу образца и экспериментальную литературу не должно вести к предпочтению одного типа литературы над другим, речь идет исключительно об «отношении[и] литературы (шире, искусства) к опыту реальности» [7, с. 149]. Вера в реальность может служить определяющей характеристикой классической («реалистической») литературы, а создание собственной реальности свойственно, скорее, литературе «другой». Таким образом, можно говорить о существовании двух полюсов — двух экстремумов, между которыми произведения литературы распределяются в зависимости от их большей или меньшей удаленности от каждого из полюсов. В этом смысле любая литература может стать «другой», достаточно направить свое внимание на определенные моменты — зачастую представляющиеся как вторичные и незначительные в классической литературе образца — на моменты незавершенности, смысловой или синтаксической неправильности, непонятности, связанной с недостаточной выраженностью, и т. д. [там же, с. 151]. В таком случае следует предположить, что принципы данного анализа литературы могут быть вынесены за рамки корпуса текстов проекта «Мимесис» и применяться более или менее автономно по отношению к самым различным авторам и в комбинации с другими техниками философского исследования литературы.

Таким образом мой отклик на «Антропограммы» будет не прямым, а опосредованным, то есть проведенным через толщу другого материала, более знакомого и близкого мне по моим собственным штудиям. Мне кажется, что отдать дань программе «Мимесис» и ее теоретическому обоснованию, изложенному в «Антропограммах», невозможно иначе, чем руководствуясь вполне прагматическими соображениями, а именно поставив вопрос о том, насколько то, что я делаю, может получить новый импульс благодаря процедурам анализа, предложенным в «Мимесисе» и «Антропограммах». Действительно, корпус ранних текстов Пастернака, прозаических, поэтических и теоретических, представляет интерес в перспективе сразу нескольких вопросов. Если двигаться от общего к более дифференцированному и конкретному, то творчество Пастернака позволяет прежде всего наметить точки пересечения между философским и художественным (литературным) опытом. Внутри этого отношения можно затем вычленивать временное измерение этого опыта и, наконец, рассмотреть роль метафоры в поэзии Пастернака — не как средства выражения и риторического приема, но именно как «формы мысли» исходя из элементов определения, которые можно найти в «Антропограммах».

Литература и философия: временные структуры

Как поэзия относится к философии и как, в свою очередь, философия осваивает (и даже порой присваивает себе) поэтический опыт — вот вопрос, с которого каждый раз приходится начинать, чтобы выявить смысл этих двусторонних отношений и обозначить свое собственное позиционирование как исследователя. Однако, возможно, стоит поставить вопрос по-другому: где находится та точка наблюдения, которая позволяет исследователю сближать между собой опыт литературы и опыт философии, избегая тем самым «цеховой» дисциплинарной принадлежности, то есть не примыкая попеременно то к науке о литературе (филологии или литературной критике), то к философии? Здесь утверждение В.П. достаточно безапелляционно. Цель проекта «Мимесис» не в том, чтобы предписывать границы литературе и философии, распределять между ними компетенции исходя из некоего онтологического различия между «истинной литературы» и «истинной философией» [1], а в том, чтобы указать на возможность их воссоединения в единстве универсального человеческого опыта, опыта, «который не принадлежит ни литературе, ни психологии или метафизике, а является общечеловеческим *архивом подобий* (В. Беньямин)» [7, с. 133].

«Границы между философией и литературой размываются: с одной стороны, философия становится частью потока мировой литературы (ее анализируют в пределах таких методологий (например, семиотической или психоаналитической), тем самым преобразуют философский текст в литературную практику письма). Но литература, представленная величайшими образцами, также давно покинула границы жанра и стала чем-то большим, чем просто литературой. Теперь сочинения Достоевского или Кафки, например, соотносятся с множеством методов, с помощью которых они включаются раз за разом в различные философские традиции. Но и другие области знания/опыта, как “наука” и “искусство”, тоже вышли за границы жанрово-предметной области. Все, что позволяет исследовать эти ныне пограничные области, это методологическая гибкость и главное: новый приобретенный опыт. Вот на этой границе между четырьмя областями опыта и появляется новый фигурант мысли, который, будучи универсальным посредником, снимает всякое «специально-философское», цеховое или

Ю.В. Подорога
«Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

административно-конъюнктурное определение философии или литературы, это фигура интеллектуала-мыслителя, продуцента идей (но не “истин”)¹.

Исследователь становится посредником между различными областями опыта, а многообразие техник анализа, которыми он старается обогащать свое исследование, должно окончательно смешать дисциплинарные ориентиры. При этом все же необходимо соблюдать одну принципиальную установку, о которой идет речь в «Мимесисе» и которая затем подробно разъясняется в «Антропограммах». Речь идет о стратегии «исключающего наблюдения». Выработка этой стратегии должна пройти несколько этапов, прежде чем добиться окончательного результата: составления сложного образа (гештальта) или антропограммы произведения. Первым условием такого наблюдения является сам акт чтения. Здесь должна быть проанализирована первичная психомиметическая реакция на текст: моменты понимания и непонимания, приятия и отталкивания. То есть внимание уделяется исключительно тем элементам произведения, которые способствуют вовлеченности в чтение. Но затем этот акт чтения радикально меняет свою природу и становится «анти-чтением», так как его цель — не следовать повсюду за автором и его интенциями, убеждениями и признаниями, а двигаться, наоборот, в противовес сложившемуся корпусу интерпретаций и само-интерпретаций автора.

[когда мы] «исключаем [...], мы пытаемся достигнуть тех слоев литературного опыта, где отсутствует та форма сознания, которую принято считать трансцендентальной, и которая больше не гарантирует единство и универсальность мировосприятия. Исследуемый объект постепенно, но радикально лишается миметических качеств, предстает таким, каков он *есть* до всякой речи о мире, т.е. освобожденным от национально-имперского мифа, моральных и вкусовых привычек. Мы следим за его распадом на элементы и даже обломки, которые могут быть вновь «соединены», но только в *другом* времени — времени обновленных процедур чтения. Мы ищем сферу, где авторская миметическая интуиция (инстинкт) проявляет себя спонтанно в выборе материала и порогов чувственности, где нет никакого «Я» или нормы, нет цели и нет рефлексии». [7, с. 25–26].

Форма произведения разлагается на отдельные элементы, становится материалом, на основе которого создается новый объект анализа. Этот новый объект включает в себя все то, что послужило становлению или формированию произведения, но было как бы вытеснено по причине недостаточной рационализации из той окончательной формы, которую автор ему придал. Это те «конструктивные силы» [8, с. 16], при помощи которых автор создавал произведение. «В данном случае нас интересует не то, *что* автор хотел сказать и что сказал, а то, *с помощью чего* и *как* он это делает, на *что* опирается в своем изначальном чувственно-телесном переживании мира» [7, с. 20]. Установка на «как» — важнейшая методологическая установка аналитической антропологии литературы. Но она может эффективно использоваться не только по отношению к литературе. В особенности она оправдывает себя в отношении ряда философских концепций, принадлежащих авторам, не создавшим строгих философских систем, таких как Кьеркегор, Ницше или Бергсон. Своеобразный стиль письма и мышления этих авторов требует иного типа анализа, далекого от традиционного историко-философского комментария. Важна более не принадлежность исследуемого автора к той или иной философской школе, не то, почему и как он критиковал предшествующие системы или какую лепту внес в развитие той или иной философской доктрины. Сама форма

¹ Из выступления Валерия Подороги на круглом столе «Философия и литература: проблемы взаимных отношений» [10, с. 79].

философствования подводит к одной и той же проблеме: как возможен такой стиль мышления, при котором язык начинает играть безусловно доминирующую роль, и когда понять то, *что* хочет сказать автор, можно только, считаясь с той формой, которую он придал своему высказыванию, — когда философ не боится стать писателем, если не сказать поэтом (в чем, как мы помним, Карнап упрекал Ницше).

Вопросом о стиле философского мышления, инспирированном идеями, изложенными в «Выражении и смысле», я задавалась в своей диссертации, а затем и в книге, написанной на основании ее материалов: «Мыслить по законам длительности. Бергсон в цепочке своих образов» (*Penser en durée. Bergson au fil de ses images*). В случае Бергсона философия расстается с самой идеей системы по одной простой причине — Бергсон предлагает новую попытку концептуализации понятия времени, условием которой является разрыв с абстрактным схематизмом философских категорий. Его философия основывается не на *понятии* «время», а на том *опыте* временности, который ускользает от понятийного схватывания, поскольку он является временным, то есть непереводимым на понятийный язык, который всегда пространствен. Таким образом, сам предмет исследования Бергсона, длительность, заставляет его искать новые способы выражения, а в своей аргументации он более охотно пользуется литературным «арсеналом»: метафорами, образами, рисунками, схемами, примерами из повседневной жизни — и все это для того, чтобы показать в *действии* опыт длительности, его инсценировать. Поэтому совсем не случайно, что Бергсон — любимый философ художников и поэтов, ведь на метафизическом уровне Бергсон занимается вопросами, которые касаются всех искусств, и музыки в частности. Если рассматривать музыку как образ субъективного времени, то привлекательность идей Бергсона для художественного сознания становится вполне понятной; музыка не представляет реальность более непосредственно, чем философский дискурс, но она выражает эмоциональную реальность более адекватно в недискурсивном образе. Тем самым она достигает именно того, что Бергсон требует от истинной метафизики. Поэтому неудивительно, что проблемы, которые ставил Бергсон, и решения, которые он предлагал, нашли столь бурный отклик среди художников и писателей. Несмотря на то что другие философы, современники Бергсона, разработали гораздо более законченные теории искусства, немногочисленные идеи Бергсона, часто изложенные в живописной форме, продолжают оказывать на художественное творчество более продуктивное влияние, чем те, что вытекают из более систематических и научно убедительных доктрин. Художник или поэт не задается вопросом, насколько проект Бергсона реализуем в философии, он просто принимает его на веру и присоединяется к поискам, им инициированным.

Итак, если в качестве философии, принципиально открытой литературе, исходной точкой для моего исследования послужила философия Бергсона, ее литературным аналогом выступило творчество Бориса Пастернака. Действительно поэтическая чувствительность Пастернака, завязанная на переживании спонтанности и динамического ощущения жизни, во многом сродни философской чувствительности Бергсона. Но здесь кроется и существенное различие. Скрытая метафизика Пастернака, если и пересекается с концепцией Бергсона, то только по внешним признакам: в гораздо большей степени она есть результат поэтического преодоления философии Канта и неокантианства. И эта метафизика по логике вещей должна вступить в конфликт с тем мироощущением, которым полна его поэзия. Как уживаются в его поэтическом опыте эти два противоречивых и, по сути, взаимоисключающих компонента? В основе моего интереса к поэзии и поэтике Пастернака лежит этот кажущийся конфликт, или несовместимость, двух когнитивных моделей: рационализма теории познания марбургской школы,

Ю.В. Подорога
«Восстановить
чувственный
опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

которой Пастернак увлекался в свои студенческие годы, и поэтического стиля, абсолютно лишённого какой бы то ни было претензии на метафизичность, характерного, в особенности для его ранней поэзии.

Если философию Бергсона интересно обсуждать именно как попытку описывать опыт времени (длительности), используя различные до- или преддискурсивные процедуры мысли, то есть «как» его мышления, скорее чем его «что», то поэзию Пастернака следует воспринимать как способ разворачивания различных временных регистров человеческого опыта внутри определенной, одному ему свойственной чувственной модели познания. Здесь философия и литература встречаются, но с одной оговоркой, как замечает В.П. в ходе дискуссии вокруг «Антропограмм», — создать темпоральную метафизику — еще не значит избавиться раз и навсегда от пространственного типа мышления [7, с. 166]. Эта метафизика еще слишком ограничена пространственностью собственного языка, несмотря на то что такие мыслители, как Бергсон, пытаются ставить его под вопрос: «Конечно, без учета пространственности языка, которым мы пользуемся, нам не постичь *время-как-поток*. И не случайно, почему время получает особые и столь разрушительные качества в литературной традиции, которую я исследую» [там же]. Действительно временность в противовес пространственности является важнейшим вектором различия между двумя типами литературы: «В имперской, придворно-дворянской классике временные структуры поглощены пространственным опытом. В литературе *другой* — все наоборот: временные подчиняют себе пространственные, более того, последние просто распадаются под их разрушительным ритмом» [7, с. 31]. Поэзия Пастернака именно в своем бергсонианском измерении, как результат игры сил, стихий и процессов, отвечает требованиям, предъявляемым антропологическому взгляду на литературу. Следующее отношение к пространству отражает и позицию (бессознательную) Пастернака: «Миметическое переживание реактивируется темпоральными вспышками, которые искажают пространственные формы, истощают их, приводят в негодность. Но и, напротив, благодаря убыстрению времени они множатся, громоздятся, разрушая всякую упорядоченность восприятия чрезмерным богатством образов. Отсюда и требования к языку: он должен передать движение (любых явлений, несущих с собой изменения), поэтому так важна практика управления разными по модальности и функции языковыми частицами, в ведении которых находится знание о самых незаметных и случайных изменениях смысла» [7, с. 31]. Пристальное внимание должно уделяться тому, как время ведет себя внутри литературного произведения, — не как тема или сюжет, то есть не как то, что сам автор пытается представить/изобразить, но как то, что по своей сути и делает возможным чувственный опыт как таковой: в своей спонтанной миметичности он не успевает «осесть» и объективироваться в пространственных формах.

Пастернак: «метафора как форма мысли»

Когда мы говорим о философском образовании Пастернака, мы находим парадоксальным видимое отсутствие всяких следов абстрактного типа мышления в его поэзии. Более того, создается впечатление необычайной узости ее тематического горизонта. Такая направленность на естественность и спонтанность постоянно как бы подчеркивается простотой в выборе тем: солнце, лето, весна, зима, метель, стрижи и т.д. Но, разумеется, дело не в выборе тем. Вопрос, скорее, в том, каким образом некоторые мыслительные процедуры, с которыми мы имеем дело в философии, переносятся в область поэтического высказывания и тем самым претерпевают существенную трансформацию. Если у Пастернака

и встречаются абстрактные категории, то в полностью переработанном виде. Приблизиться к пониманию поэтического проекта Пастернака невозможно, иначе как обратившись к тому чувственному опыту, который определяет условия его поэтического видения в процессе его становления как поэта. Поэзию Пастернака отличает удивительное доверие первичным чувственным впечатлениям. Можно сказать, что он ощущает себя комфортно лишь тогда, когда весь мыслительно-эмоциональный комплекс переводится без остатка в регистр чувственности. Абстрактные категории получают осязаемость и плотность материальных вещей, в то время как материальные грубые вещи наделяются более легкими, воздушными свойствами. Возможно ли, опираясь на это первичное различие, найти тот «телесно-чувственный (миметический) гештальт» [7, с. 274], что направляет поэтическую волю Пастернака и тем самым организует его поэтический мир?

Необыкновенная насыщенность, зрительная, тактильная, слуховая, свойственна тому стилю письма, который Пастернак начинает разрабатывать в своих первых прозаических фрагментах 1910 года. Эти первые опыты выражают его первичное восприятие мира и представляют собой чувственные зарисовки, нечто вроде спонтанной, почти физиологической реакции на окружающий мир. Но сам этот окружающий мир видится ему в процессе постоянной трансформации, наращивания и распределения сил. Восприятие у Пастернака совсем не отстраненное, не созерцательное, а вовлеченное в динамику этих сил. Вот, например, описание письменного стола из неоконченной повести «Заказ драмы»:

[...] «письменный стол в углу справа, как прибрежный город, застроенный почтовой бумагой, рюмками с перьями, фотографиями, книгами, тут прекрасная почва, у этого письменного стола, как фантастические фрукты с запахом, который относит далеким ползучим отливом в прошлое, как сумеречные, неясные, толстокожие, бурые фрукты с запахом, которые нужно чистить, обагрив соком ногти, вырастают над темной, серебристо-дубовой почвой письменного стола своеобразные, чудные мысли» [6, т. 3, с. 459].

Образы нанизываются один на другой в одной бесконечной цепочке, единый предикат во второй половине фразы разрастается и как бы забывает о смысловой концовке, которая приходит с большим опозданием. Непрерывное развертывание представляет нам почти как боязнь автора что-то упустить, не успеть до конца довести необходимый ассоциативный ряд. Некоторые образные цепочки как будто бы призваны продемонстрировать виртуозность, с какой Пастернак использует метафору: порой один образ проводится через целую группу разрозненных предметов и явлений, сцепляя и организуя их вокруг себя и тем самым вводя в собственную орбиту максимальное количество вещей. Однако при внимательном прочтении этих пассажей открывается несколько иная картина: если доминирующий образ и завладевает на время вниманием писателя, его письмо подчиняется и другой, более глубинной логике. Так, попытка построить эстетику творчества, основанную на схематичных противопоставлениях, обнаруживает себя в начале недописанного рассказа «Мышь»:

«Ясно как Божий день, что творчество имеет право подойти к Дмитрию Шестокрылову лишь в тот момент, когда он позовет это творчество, когда, вернее, он раздвоится и одна его часть замрет от неисчислимых скрещений в нем, а другая — та часть, что старше (его отеческое существо в нем), бросится на какой-то мистический балкон его души и станет чертить тревожные жесты и звать кого-то неизвестного, но не Бога и вообще не существо, — тогда что же бросится звать большая часть Шестокрылова его самообъятие? Совсем не за существом бросится она, а за событием; нужно, чтобы над замирающим в скрещении Шестокрыловым склонился таинственный черный раздававшийся в рефлекторном озарении потолок [...]» [6, т. 3, с. 450].

Содержательный, чувственный и бессознательный элемент (там, где происходят «скрещення») отделяется от элемента наблюдающего, сознающего,

Ю.В. Подорога
«Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

претендующего даже на трансцендентальность. Эту вторую ипостась своего Я, некое сверх-Я, которое возвышается над содержаниями сознания, Пастернак называет также «опекуном» или «знатоком: «а потом [...] мы пишем о том состоянии, когда мы разломились и отослали порыв за великим знатоком» [там же, с. 451]. Расщепление сознания на две инстанции, на два полюса, характерно для ранней неоконченной прозы. Это кантианское раздвоение необходимо Пастернаку, чтобы обозначить траекторию, по которой должно следовать искусство. Если искусство «рассказывает о своем рождении», как он скажет позже в автобиографическом эссе «Охранная грамота» [6, т. 3, с. 185], то оно должно быть предельно внимательным к этим первичным категориям, основной из которых выступает форма:

«Вот посмотрите на этот хаос теней и пятен и силуэтов, на всю эту журчащую, проточную оттепель почерневших, оперенных копотью красок, посмотрите на них, а теперь: вот горизонт, нагой и вечный, и вот вертикали зданий, нагие и царственные, и вот вам площадь, горько сжатые чистые углы [...]. Да, так посмотрите на линии крыш и подъездов, и вы увидите, нет, переживете, и так, что у вас дрогнут колена, разницу первого и второго; лучше сказать, сразу вы увидите, как, иступленно вырастая и замирая, молятся целые приходы красок и теней линиям, очертаниям и граням, этим светлым и неумолимым богам; героические очерки, — вот кого обоготворяют истаивая от фанатического экстаза, — краски» [там же, с. 422–423. Курсив мой. — Ю.П.]

Мир — это хаос бесконечно смешивающихся между собой качеств, не знающих порядка и, значит, не вписывающихся в пространственные координаты. Но этот первичный хаос сам по себе не интересует Пастернака, его привлекает та сила, что в нем живет: воля к форме. Хаос стремится облечься в форму. Таким образом, стремление разрозненных качеств состоит в том, чтобы сложиться в единую картину. Однако это стремление остается неудовлетворенным: то, что не является формой, не может ей стать. Из этого конститутивного недостатка — желания стать чем-то другим — и проистекает творческая сила, она не черпается ни в спокойном созерцании формы, ни в подражании ей, а лишь в самом движении порывания или спонтанности порыва, который свойствен жизни, если говорить языком Бергсона. Таким образом, между стремительностью порывания (глагол «бросаться» — один из излюбленных глаголов Пастернака) и тем, по направлению к чему порываются, существует непреодолимый разрыв. Своей чисто художественной выразительностью эта оппозиция Пастернака приводит на ум противопоставление живописного и линейного стиля у Генриха Вельфлина, о кантовской природе которого В.П. напоминает в «Антропограммах». Эта оппозиция, с одной стороны, выражает отношение к реальности, поскольку «[...] линейное передает вещи, как они есть, живописное — как они кажутся» [3, с. 24; 7, с. 47], но, с другой стороны, — это в особенности касается Пастернака — состояние «нехватки», которое испытывают краски, располагается во времени, тогда как линии и очертания топологически локализуемы, укоренены в пространстве. По сути, описание Пастернака говорит о невозможности перехода временного режима, только переживаемого, в пространственное, только видимое. Здесь же коренится и подозрительность, с которой Пастернак будет относиться к зрению как доминирующему чувству, поддерживающему пространственное, категориальное, мышление. Несмотря на то что «экстатические» и «обезумевшие» краски поклоняются линиям, формообразующий принцип, на котором зиждется пространственное восприятие города, терпит фиаско в конце дня, с наступлением сумерек. И в борьбе живописного и линейного побеждает чистое стремление, один экстатический порыв, который охватывает все поле зрения:

[...] «представь себе всю эту религиозную революцию сумерек, когда даже те линии, что сдерживали фанатизм дня, перестают быть гранями, когда и боготворимые линии

изламываются, множатся и гнутся и вдруг сами начинают плыть, сами становятся на колени, сами хотят перебирать какие-нибудь четки, лхнуть к алтарю, биться об ограду, и вот вздувается все, что ты видишь, как какое-то одухотворенное половодье, и вот тебе сумерки [...] и это какая-то скорбь того единственного безбожия, когда [...] нет того, кого поставить в звательном падеже, потому что [...] все линии, все звательные падежи цветов склонились, перестали быть собою, стали порывом, и вот нет таких чистых точеных рук, которые приня бы встречное наступление» [6, т. 3, с. 426].

Убывание дневного света погружает весь мир в неразличимость, острота зрения притупляется, и контуры вещей сливаются между собой. Все то, что было формой при ярком свете, теряет свои отличительные черты и превращается в пятна, в тени, в серые массы. Любая форма, согласно поэтике и мироощущению Пастернака, недолговечна, поскольку она лишена жизненности. Она замкнута на себе, незыблема, и поэтому ей только и можно «поклоняться» как некому высшему, но недостижаемому существу. Но чем же кончается «революция» сумерек, сбросившая с пьедестала божественную Форму? «[...] к нам, художникам — продолжает главный персонаж — если мы совсем, совсем чисты, приходит забывшаяся жизнь, мир, который стал сам не свой [...] И наступают в жизни такие сумерки, когда все это линейное, то есть высшее, подчиняющее и святое, само хочет линий надо собой [...] — это значит, что жизнь была в рамках, и рамы были неизменными, неподвижными; но они заразились жизнью, стали ею [...] и вот лирик, не понимая этого так рассудочно, сочувствует сумеркам, и что же такое творчество, как не сострадание сумеркам » [там же, с. 426–427]. Поскольку время всегда сопротивляется пространственной фиксации, оно не может быть и частью «реалистической» картины мира. Процессуальную динамику события для этого, по сути, надо подвергнуть замедлению, если не полной остановке, тогда как Пастернак ищет только убыстрения. Итак, форма нужна для того, чтобы ее постоянно преодолевать и разрушать или же ее искать, к ней стремиться, но никогда не находить.

Находит ли этот первый принцип, который можно назвать «воля-к-форме», свое продолжение в поэзии Пастернака? Рассмотрим, к примеру, письма-реакции Горького и Луначарского на сборник «Сестра моя, жизнь», экземпляр которого Пастернак послал обоим корреспондентам тотчас же по выходе книги. Если не касаться идеологического подтекста, то можно вполне довериться этим первым читательским интуициям:

«Я уже говорил Вам как-то даже публично, что я не знаю, происходит ли это от Вашего излишнего стремления к изощренности, которое Вы принимаете за мастерство, между тем как самое высшее мастерство есть простота, или оттого, что у Вас такая душа, нечто вроде зеркального шара, представляющего собою многогранник, к подлинному шару приближающийся, отчего все образы, а по-моему и все чувства изнутри, никак не могут слиться во что-то целое, а дробятся по граням, сверкают от этого, но вместе с тем атомизируются, расплываются» [5, с. 56–57].

Луначарский вполне в духе традиционной аристотелевской теории мимесиса видит призвание поэта в том, чтобы подражать реальности или, скорее, ее отражать — поэтому он и использует образ зеркала. Но здесь интересно замечание о том, как поэзия Пастернака отражает реальность. По своей установке она реалистична, то есть направлена на предмет, но в процессе отражения образ предмета искажается, распадаясь на отдельные фрагменты, исходя из которых затем никак невозможно воссоздать изначальный предмет или переживание. Критике Луначарского вторит Горький:

«Мне часто кажется, что слишком тонка, почти неуловима в стихе вашем связь между впечатлением и образом. Воображать — значит внести в хаос форму, образ. Иногда я горестно чувствую, что хаос мира одолевает силу вашего творчества и отражается в нем именно только как хаос, дисгармонично» [там же, с. 57].

Ю.В. Подорога
«Восстановить чувственный опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

Если Луначарский считает, что Пастернак дает волю неконтролируемой «субъективной» силе раздробленности по отношению к видимому миру, то Горький, напротив, требует от Пастернака большей художественной воли, необходимой для того, чтобы привести неупорядоченное многообразие мира к минимальной организации. В сравнении Луначарского, скорее, предполагается, что мир — это цельный, гладкий «шар» правильной формы, тогда как глаз с множеством граней Пастернака не позволяет ему сохранить эту форму, заставляет его рассыпаться в восприятии. Горький же исходит из хаотичности первичных впечатлений, из которых только художник может сложить единую картину. Но у обоих авторов недоумение вызывает видимая фрагментарность поэтической организации мира, свойственной Пастернаку, и для них, вероятно, понять Пастернака — это найти путь к тайной структурирующей инстанции его поэзии — к той странной субъективности, которая скрывается за подобной организацией мира.

О невозможности и нежелании Пастернака справиться со своими впечатлениями говорят практически все его первые читатели и комментаторы, от Цветаевой до Тынянова. Отсюда стихийность, спонтанность и поэтому неартикулированность поэтической речи Пастернака — речи, которую Владимир Библер назвал «задыхающейся» [2, с. 47]. Но нужно искать более глубокое объяснение, которое кроется не только в безграничном доверии к первичному телесному опыту, но и в самой природе этого опыта. Как мы уже видели выше, полагание формы и одновременно отказ от нее создают внутреннее напряжение, которое Пастернак тематизирует, связывая это переживание с началом всякого творческого акта. Форме можно и нужно «поклоняться», в то же время ей не подчиняться. «Игра» с формой — не что иное, как выраженное на языке теории познания изначальное, пожалуй, даже онтологическое для Пастернака противостояние между пространственными и временными стратами реальности.

Попробуем разобраться, почему поэтический опыт Пастернака подразумевает ощущение раздробленности мира, которое, облекаясь в высказывание, может быть только спонтанным, захлебывающимся. В переписке Пастернака 1910 года можно найти описание восприятия, при котором происходит отделение свойств или атрибутов от той вещи, что является их субстратом (мы бы сказали «*υποκείμενον*»). Вещь, к которой относятся качества, исчезает, а свойства ее освобождаются и начинают свою независимую от нее жизнь. В момент интенсивного эстетического восприятия, добавляет Пастернак, «мы переживаем такое обращение всего устойчивого в неустойчивое, предметов и действий в качества, [...] мы переживаем совершенно иную, качественно иную зависимость воспринимаемого [...] когда самая жизнь становится качеством» [6, т. 7, с. 53]. Качества, или акциденции, без субстанции, освобождаются от принадлежности очерченной линейной форме. Это описание, безусловно, резонирует с представлением о хаотичных перемещениях пятен и цветовых масс в сумерки — не сказать является его прямым продолжением в виде на этот раз явно выраженной идеи. Но что делать теперь с этими «свободными качествами»? Как должен с ними обойтись художник? И здесь, мне кажется, речь идет о правильном использовании метафоры. Эти качества должны быть перенаправлены: сталкиваясь, они создают новые конфигурации.

Вот что мы читаем по этому поводу в «Антропограммах»:

[...] «метафора — это не повторяемый тип связи по *переносу* свойств одного предмета на другой, а их *столкновение*, из которого рождается «третий». Метафора взрывает, расширяет, трансформирует, — так обнаруживается Реальность и доступ к ней (А. Белый, А. Платонов). Использование метафор для целей познания — это и есть стиль *другой литературы*» [7, с. 174–175].

Если, как предлагает Пастернак, сделать качества независимыми от вещи, ни одно из качеств не только не может получить преимущество перед другим (например, из-за того, что оно якобы лучше характеризует ту или иную вещь), но и, находясь в постоянном взаимодействии с другими качествами, оно не может стабилизироваться, закрепиться, влиться в ту или иную форму. Наверное, исходя из этой идеи броуновского движения качеств и можно проинтерпретировать следующее высказывание Пастернака: Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с натуры. Как же смещается натура? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значенья. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства ее состояния, которым охвачена вся переместившаяся действительность [6, т. 3, с. 186].

Действительность, за которой наблюдает поэт, смещается под воздействием силы, которая, как замечает Пастернак далее, не поддается никакому иному выражению, как только посредством метафор. Искусство «не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» [там же, с. 187]. Метафоры — не результат переноса свойства одной вещи на другую, но единственный способ, каким подвижная действительность способна о себе заявить: «ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе, факту силы, силе, деятельной лишь в момент явления» [там же]. Поэзия Пастернака задействует бесконечный список глаголов движения и становления, отглагольных существительных и наречий — целую серию вырвавшихся на волю атрибутов, которые сочетаются с необыкновенной легкостью с любыми предметами, и связь их с этими предметами точно так же необязательна. При этом природа — это сцена действительной жизни, на которой разыгрываются самые важные события. Вот несколько характерных четверостиший из раннего сборника «Поверх барьеров», часть стихотворений которого подвергнется переработке при переиздании в 1928 году:

Сначала все опрометью, вразноряд
Ввалилось в ограду деревья развенчивать,
И попраным парком из ливня — под град,
Потом от сараев — к террасе бревенчатой.
(После дождя, 1915–1928)

Сады тошнит от вёрст затишья.
Столбняк рассерженных лощин
Страшней, чем ураган, и лише,
Чем буря, в силах всполошить.
(Три варианта, 1914)

И рвутся оборки настурций, и буря,
Баллоном раздув полотно панталон,
Вбегает и видит, как тополь, зажмурясь,
Нашествием снега слепит небосклон
(Мельницы, 1915–1928)

Мир уже всегда изначально «смещен чувством». Сила, которая в нем живет, интегрировала все человеческие реакции и проявления, поэтому наблюдатель больше не нужен: он неотделим от мира и сам раздробился в нем на отдельные качества. Поэтому было бы неверно говорить об аналогии между возможным душевным состоянием лирического Я и чудной суматохой окружающего мира. У мира свои задачи: это нестись, бросаться, стучать, ломиться, биться, озиаться, сшибаться, окутывать, опутывать, сновать, хватать, гнать, сыпаться, опрокидываться, вырываться, метаться, шуметь, терзаться, впиваться, вскакивать, задыхаться, трепетать и т. д. — этот список синонимов глаголов движения может быть продолжен до бесконечности.

Ю.В. Подорога
«Восстановить
чувственный
опыт» как мыслительный императив. Размышления по поводу поэтического опыта Бориса Пастернака

В заключение стоит упомянуть о тексте Мамардашвили, на который В.П. ссылается в «Топологии страсти» и в котором речь идет о Пастернаке и метафорическом мышлении.

«Я как раз говорил о том, что человек поставлен в такие условия, что должен заниматься делом, которое требует бесконечного времени, а завершить его должен за конечный промежуток времени, и поэтому, говорит Пастернак, человек начинает мыслить и говорить метафорами. Из этого обстоятельства он выводит сам факт метафоричности нашего мышления. Если течение времени представить горизонтально, то метафоры дают как бы поперечные срезы и переносят нас в другое измерение, которое позволяет на конечном собрать отрезки в действительности, или в реальном горизонтальном протяжении, не охватываемые из-за своей бесконечности. В этом он видел роль метафоры» [4, с. 29].

Для Пастернака познавательная работа метафоры состоит в регистрации впечатлений и эмоций, воплотившихся в окружающем мире. Речь идет о спонтанной инверсии сознания и чувственности, внутреннего и внешнего, идеального и материального. Чувства не являются манифестациями глубокого психологического, то есть внутреннего переживания, — они уже объективированно существуют во внешнем мире. Сходным образом — хотя и с другой целью — метафоры нужны Мамардашвили как некие материальные зарубки на пути к пониманию. Так, толкуя Пруста, он «переводит психологические состояния, которые он [у него] находит, в физику образа (пространственную) [...], и далее в символическое толкование, дающее возможность понимать» [4, с. 257]. Мамардашвили движется в направлении от идеального к материальному (физическому), то есть от временных структур к пространственным. Пространственность же, с которой работает Пастернак, весьма условна. Вещи и явления не расположены в пространстве, но заняты его преодолением. Они скорее прочерчивают пунктирные, прерывающиеся линии пробега, смешивая далекое и близкое, конечное и бесконечное, мгновенное и длящееся.

Литература

1. Бадью А. Малое руководство по инэстетике / пер. с фр. Д. Ардамацкой, А. Магуна. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2014.
2. Библер В.С. М.М. Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). М.: Гнозис, 1991.
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств / пер. с нем. А.А. Франковского. М.; Л.: ACADEMIA, 1930.
4. Мамардашвили М.К. Опыт физической метафизики. Вильнюсские лекции по социальной философии. М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2009.
5. Озеров Л.А. Поэзия Бориса Пастернака // *Борис Пастернак*. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1976.
6. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. М.: Слово, 2003–2005.
7. Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Европейский университет, 2017.
8. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
9. Подорога В.А. Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии. М.: Канон-плюс, 2020.
10. Философия и литература: проблемы взаимных отношений (материалы «Круглого стола») // Вопросы философии. 2009. № 9. С. 56–96.

“Reconstructing Sensible Experience” as an Imperative of Thought. Reflections on Boris Pasternak’s Poetic Experience

Ioulia V. Podoroga

PhD in Philosophy, Doctor habil. in Slavic Studies, lecturer in Russian Studies, Faculty of Slavistics. Strasbourg University.

22, René Descartes street, Strasbourg CS 90032, France.

Abstract. I suggest that the quote used in the title — the words of Valery Alexandrovich Podoroga — should be seen as an invitation to a certain thought procedure, without which it is probably impossible to fully understand the tasks that the Mimesis project or, more broadly, the analytical anthropology of literature sets for itself. The paper examines whether it is possible to transfer certain analytical strategies developed in Mimesis into the domain of poetic expression. Therefore, I seek to understand Pasternak’s poetic experience as, first of all, sensible experience, i. e. the one based on the primary structure of impressions and emotional, bodily-unconscious reactions that determine his relation to the world. The first part of the paper formulates the criteria under which Pasternak’s poetry is likely to become the object of the proposed analytical strategy: the problem of time, Pasternak’s peculiar Bergsonism, and the poet’s attitude to poetic language and, above all, to metaphor as an instrument of knowledge. The second part of the article deals with Pasternak’s first prose sketches, where I discuss the idea of “will-to-a-form” and its subsequent removal, or better “displacement by feeling,” — a strategy described by Pasternak himself as underlying his poetic imagery.

Keywords: V. Podoroga, Pasternak, Bergson, sensible experience, poetry & philosophy, metaphor, mimesis, anthropograms.

For citation: Podoroga I.V. “Reconstructing sensible experience” as an imperative of thought. Reflections on Boris Pasternak’s poetic experience // *Chelovek*. 2021. Vol. 32, N 5. P. 167–179. DOI: 10.31857/S023620070017445-6

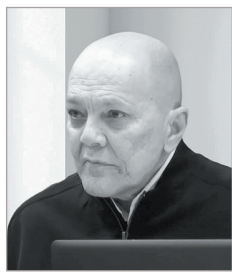
References

1. Badiou A. *Maloe rukovodstvo po inestetike* [Small Handbook of Inaesthetics transl. from French]. Saint-Petersburg: EUSP Publ., 2014.
2. Bibler V.M. *Bakhtin, ili poetika kultury. Na putiakh k gumanitarnomu razumu* [Bakhtin or poetics of culture. On the way towards a humanitarian reason]. Moscow: Gnozis Publ., 1991.
3. Wölfflin H. *Osnovnye poniatia istorii iskusstv* [Basic concepts of the history of art: transl. from German]. Moscow, Leningrad: ACADEMIA Publ., 1930.
4. Mamardashvili M.K. *Opyt fizicheskoy metafiziki. Vilnusskie lekcii po sozialnoy filosofii* [Essay of physical metaphysics]. Moscow: Progress-Tradiziya Publ., Merab Mamardashvili Foundation, 2009.
5. Ozerov L.A. *Poezia Borisa Pasternaka* [Poetry of Boris Pasternak] Boris Pasternak. *Stikhotvoreniia i poemy* [Poems]. Moscow: Sovetsky pisatel Publ., 1976.
6. Pasternak B.L. *Polnoe sobranie sochineniy s prilozheniy: v 11 t.* [Complete Works with Supplements in 11 Vol.]. Moscow: Slovo Publ., 2003–2005.
7. Podoroga V.A. *Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniem diskussii* [Anthropograms. Essay of autocritics. With Discussion]. Saint-Petersburg: EUSP Publ., 2017.
8. Podoroga V.A. *Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii antropologii literatury* [Mimesis. Materials on Analytical Anthropology]. T. 1. Moscow: Kulturnaya revoliuziya Publ., Logos, Logos-altera Publ., 2006.
9. Podoroga V.A. *Topologiya strasti. Merab Mamardashvili: sovremennost filosofii* [Topology of Passion. Merab Mamardashvili: the Contemporary Character of Philosophy]. Moscow: Canon-plus Publ., 2020.
10. *Filosofiya i literatura: problemy vzaimnykh otnoshenij (materialy “Kruglogo stola”)* [Philosophy and Literature: an Issue of Mutual Relations (The Proceedings of the Round Table)]. *Voprosy filosofii*. 2009. N 9. P. 56–96.

Ю.В. Подорога
«Восстановить
чувственный
опыт» как мыс-
лительный им-
ператив. Раз-
мышления
по поводу
поэтического
опыта Бориса
Пастернака

©2021 Ш.М. ШУКУРОВ

ВИЗУАЛЬНАЯ РИТОРИКА



Шукуров Шариф Мухаммадович — доктор искусствоведения, главный научный сотрудник. Институт востоковедения РАН. Российская Федерация, Москва 115480, ул. Рождественка, д. 12. Электронная почта: shukurov.sharif@gmail.com

Аннотация. Визуальная риторика не ограничивается социально-коммуникативными связями, например, текста с иллюстрацией и, соответственно, с читателем/зрителем. Она нацелена на обследование процесса становления визуального объекта во времени и пространстве, а также перспектив изучения визуальной информации — значения целостности объекта и иерархии его составных частей. Визуальная риторика основывается на мнемоническом приеме — художников и его зрителей объединяют память и воображение. Человека такой культуры можно справедливо назвать *homo rhetoricus*. Надо понимать, что визуальная риторика имеет отношение не только к изобразительному искусству или архитектуре. Во все не случайно в настоящее время широко развивается и риторика культуры, что можно охарактеризовать следующей энтимемой: искусство риторично, поскольку оно входит в сферу действия культуры *homo rhetoricus*.

Ключевые слова: визуальная риторика, поэтика, метатекст, диаграматология, В. Подорога, текст, иллюстрация, метафора, кодиология.

Ссылка для цитирования: Шукуров Ш.М. Визуальная риторика // Человек. 2021. Т. 32, № 5. С. 180–191. DOI: 10.31857/S023620070017446-7

Итак, очевидно, что риторика не касается какого-нибудь отдельного класса предметов, но как и диалектика [имеет отношение ко всем областям], а также, что она полезна и что дело ее не убеждать, но в каждом данном случае находить способы убеждения; то же можно заметить и относительно всех остальных искусств, ибо дело врачебного

искусства, например, заключается не в том, чтобы делать [всякого человека] здоровым, но в том, чтобы, насколько возможно, приблизиться к этой цели, потому что вполне возможно хорошо лечить и таких людей, которые уже не могут выздороветь.

Аристотель. Риторика

Имеется картина и имеется текст, они имеются совместно, но не просто рядом, а находятся между собой в определенных концептуально-зрительных и высказывательных отношениях. Я должен проследить глубину взаимоотношения текста и полотна-изображения, установить, насколько эффективно действует текст против полотна-изображения.

Валерий Подорога. Видеть и говорить.
Мишель Фуко и живопись.

Ш.М. Шукуров
Визуальная
риторика

Наша работа построена по излюбленному Валерием Подорогой принципу: он нанизывал бусину за бусиной различные идеи, понятия, образы, которые вместе создавали понятийное ожерелье его книг. Кроме того, главная тема нашей работы обсуждалась с Валерием Подорогой, конечно же, в теоретическом ключе. Мы не приводим конкретных примеров, в ходе нашего изложения внимательный читатель может понять, что мы опираемся на две кодикологические традиции: иранскую и византийскую. Время от времени мы будем напоминать об этом.

Визуальная риторика, так, как она постулируется нами, призвана вовсе не убеждать, а, согласно Аристотелю, находить способы, возможности для убеждения. *Ars rhetorica* способствует «обучению, движению и восторгу» (*docere, movere, delectare*). Визуальная риторика разделяется на два модуса: то, что существует, то есть пребывает в наличии; а также то, что предполагается, то есть существует в намерении¹. Мы будем иметь дело с обоими модусами визуальной риторики. Если в первом случае объектами нашего интереса явятся пространственно-временные, цветовые, композиционные решения средневековых мастеров, то во втором случае нас будут интересовать существующие идеи, возникающие концепты, темы, мотивы структурированной (а также диаграмматической) целостности, все они тесно связаны с обоими модусами наличия всего того, что мы можем знать или видеть.

Можно сказать и так — визуальная риторика изучает способы убеждения, которые разворачиваются в определенном порядке взаимоотношения, скажем, текста и иллюстрации. Вместе с тем мы понимаем, что порядок действия не может быть всегда одним и тем же. Например, в кодикологии превосходство текста над иллюстрацией может смениться очевидным доминированием иллюстрации над текстом². Каждый раз мы сталкиваемся с необходимостью использовать все новые и новые аналитические возможности для понимания, например, природы визуальной организации иллюстрации к тексту. Кроме того, нас будет постоянно интересовать вопрос о нацеленности иллюстраций на трансформацию их формы и значения.

Визуальная риторика не может являться наукой репрезентации, наукой обо всем, что можно увидеть, услышать, прочувствовать. Выстроенность визуальной риторики не в состоянии выдержать «репрезентативного» напора исследователя. Мы отдаем слово В. Подороге в его критике обращения М. Мамардашвили к «яблокам» Поля Сезанна. Мамардашвили настаивает на том, что посредством многочисленных натюрмортов с яблоками Сезанн сообщает нам нечто дополнительное. Другими

¹ Об этом см. подробнее: [13, р. 303–305].

² Об этом, в частности, говорит Фуко: [7, с. 37–38].

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

словами, картины Сезанна вовсе не о яблоках. В. Подорога справедливо замечает: «Сезанн действительно рисовал [писал] яблоки, но только те яблоки, которые обладают определенной плотностью, видимой, точнее, “ощущаемой” формой, которая дается нам *до* яблок. Эта чувственная форма и делает яблоки “сочными”, “тяжелыми”, наделенными “кубистской формой»» [4, с. 84]. Именно так геометризм форм проник в искусство Парижа благодаря исключительно Сезанну. В творчестве Сезанна было много натюрмортов с яблоками, и В. Подорога отчетливо понимал, что все эти яблоки не являлись репрезентацией чего-то другого.

Аналогичную ситуацию мы наблюдаем и в кодикологии. Французский философ Жак Рансьер при обсуждении отношений между текстом и его визуальным образом предлагает следующий термин «предложение–изображение» (*phrase-image*), который он понимает как сочетание двух функций, которые должны быть определены эстетически, то есть тем, как они отменяют репрезентативные отношения между текстом и изображением³. Слова Рансьера направлены против хорошо известных сочинений постмодернистской философии, например понимания риторики у М. Фуко в книге «Слова и вещи» [21, р. 46, 58]⁴.

Сказанное французским философом перекликается с размышлениями Юрия Тынянова. Художник выбирает из текста то, что мы можем назвать квинтэссенцией отдельных участков текста, или, словами Тынянова, фабулой текста [5]. Иллюстрация не в состоянии передать «словесной динамики», продолжает Тынянов [там же, с. 548]. Действительно, смысл иллюстрации не мог и не в состоянии стать репрезентацией «словесной динамики» текста. Тынянов оказался в более выгодной ситуации по сравнению с Фуко («Это не трубка»), поскольку первый имел дело с фабулой и сюжетом, а Фуко — только с коротким высказыванием. Тынянов вряд ли согласился бы с выводом Фуко о том, что каллиграмма «заставляет текст сказать то, что представляет рисунок» [7, с. 18].

Фуко в коротком сочинении «Это не трубка» активно работает с двумя образами: сходством и подобием по отношению к высказыванию и изображению. Это вызвало возражение Рене Магритта — в своем письме к М. Фуко он подчеркнул, что «только мысли присуще сходство» [там же, с. 78]. Есть мысль, продолжает Магритт, которая видит и может быть видима. Далее следует пример: «Менины» — это зримый образ незримой мысли Веласкеса. Следовательно, заключает Магритт, невидимое может оказаться видимым.

Мы полагаем, что и в нашем случае в работе с иранской и византийской рукописными миниатюрами, невидимая мысль художников может оказаться видимой и развертываемой в неопределенных образах, которые совсем необязательно должны быть аналогичны иллюстрируемому тексту. А пока мы можем, полагаясь на В. Подорогу, постараться понять, что такое мыслить: «На самом же деле, “я мыслю”, т.е. “я”, сознающее себя в качестве мыслящего, получает характеристики подлинного существования и оказывается глубокой структурой человеческой субъективности по отношению к бесконечным жизненным вариациям “я есть”. Но тогда мыслит не “я”, а мышление: я мыслю там, где за меня нечто во мне и посредством меня мыслит» [4, с. 170]. В самом деле, «я» иранских и византийских художников претерпело существенную трансформацию, это «я»

³ С нашим обращением к французскому автору следует объясниться. Его книги направлены на анализ сугубо современной переломной ситуации прорыва «поверхностного режима репрезентации», дабы выйти к новым эстетическим перспективам.

⁴ Надо сказать, что и сам Фуко ограничивает возможности репрезентации: «/.../ репрезентативные значения являются лишь внешней, видимой, блестящей оболочкой» в главе «Границы репрезентации» [6, с. 151].

посредством мысли пренебрегает текстом и выводит новые правила иллюстрирования. Мы начинаем с самого начала взаимоотношений текста и иллюстрации.

Иллюстрация, как правило, выполняет служебные функции по отношению к тексту. Иллюстрируемый текст возвышается над рукописной миниатюрой неоспоримым доводом превосходства. Ранняя рукописная миниатюра Ирана, являясь частью целого, в то же время служит необязательным сопровождением текста, без нее текст вполне может обойтись. Ранняя иранская миниатюра (XII–XIV веков) никак не поясняет текст, не комментирует его, а всего лишь создает изобразительную копию, рефлексивную структуру для основных сюжетных коллизий текста. В этом смысле изобразительная копия и текстуальный сюжет совпадают. Без знания текста понять миниатюру невозможно.

Таким образом, рукописная книга креолизуется: в ней помимо вербального пласта появляется и визуальный. Две негомогенные части, без сомнения, активно взаимодействуют между собой. И это приводит к тому, что иллюстрация оказывается частью текста, его служебной частью. Со временем иллюстрация сообщает тексту новые горизонты, а также новые вербально-визуальные надежды. Не риторика («искусство выражения, прообраз современной семантики и стилистики, мы называем здесь риторикой» [2, с. 122]), но именно *визуальная* риторика делает креолизованный текст вмес­ти­ли­щем будущих обновленных смыслов и форм. Именно по этой причине мы говорим о будущем иллюстрации, ее вербально-визуальных надеждах.

Дело в том, что с течением времени иллюстрация высвобождается из-под гнета текста и обретает достаточную самостоятельность (Византия, Иран). Мы рассмотрим теоретическую допустимость смены иерархических взаимоотношений текста и иллюстрации. Для этого нам понадобится ввести новые и вспомнить об уже использованных терминах.

Нарратив текста теряет свою содержательность и ценность, соответственно, форма нарратива оказывается пустой, текст, если он и существует, перестает иметь то значение, которым он обладал на заре появления иллюстраций. Именно поэтому происходит смена нарративов — вместо вербального появляется визуальный.

«Поле тяготения» (Ф. Кермоуд) окончательно в иранской и византийской истории искусства переходит к метатексту, а говоря иначе, к иллюстрации «пустого нарратива». Внимание продолжает оставаться в пределах рукописной книги, но теперь оно переключается с текста на изображение.

Визуальная риторика не ограничивается социально-коммуникативными связями, например, текста с иллюстрацией и, соответственно, с читателем/зрителем. Визуальная риторика нацелена на исследование процесса становления визуального объекта во времени и пространстве, а также перспектив изучения визуальной информации — значения целостности объекта и иерархии его составных частей. Интереснейшим термином, характеризующим отношения иллюстрации к тексту, является метатекст, термин-концепт в новейшем понимании визуальной риторики. Для визуальной риторики в целом важнее ее эстетического начала являются контекстуальная и концептуальная характеристики вещи.

Термин метатекст, соответствующий моменту активности визуальной сферы рукописной страницы, возникает в тот момент, когда активизируется мысль художника. Вслед за Магриттом вновь скажем, что то была осуществленная мысль.

Для функционирования визуальной риторики, так же, как и для классической, большое значение имеют тропы. Надо признать, что тропология визуальной риторики может существенно отличаться от классической тропологии. В Средневековье

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

в визуальной риторике эта функция принадлежит, например, метафоре⁵. Именно метафора прокладывает путь от логоса к этосу и к патосу. Собственно патос, прокламирующий постоянное «движение» и чувство «восторга», располагает более деятельным характером, нежели упорядоченные логос и этос.

В этом состоит суть родства риторики и поэтики, мы сводим их отношения к проблеме текста и иллюстрации. В поэтике и в риторике вещь (стихотворение, проза) рассматривается, во-первых, как единственная ценность и целостность. Во-вторых, поэтика является частью теории литературы и призвана заниматься исключительно правилами организации отдельных образов и целостной композицией в поэзии и прозе. Только в последние десятилетия появляются сочинения о поэтике искусства и архитектуры.

Мысль посредством мышления теоретиков литературы и искусства немедля отзывается в современной архитектуре, зодчие зачитываются книгами философов постмодернизма, а некоторые пишут с ними книги о ментальных измерениях архитектуры (см. совместное сочинение философа Жана Бодрийяра и архитектора Жана Нувеля⁶).

В числе важнейших возможностей убеждения, тем более при метафорическом складе мышления, выступают воображение и память. Зрительная память художника невозможна без обращения к воображению. Другими словами, мнемоника оказывается проницаемым порогом между памятью и воображением, прошлым и будущим. Немецкий разработчик современной риторики Остеррайх справедливо считает, что воспоминание конституирует появление различного рода образов, знаков. Скажем более определенно: визуальная риторика основывается на мнемоническом приеме — художников и его зрителей объединяют память и воображение. Человека такой культуры можно справедливо назвать *homo rhetoricus* [19, S. 55]. Визуальная риторика, надо понимать, имеет отношение не только к изобразительному искусству или архитектуре. Вовсе не случайно в настоящее время широко развивается и риторика культуры, что можно охарактеризовать следующей энтимемой: искусство риторично, поскольку оно входит в сферу действия культуры *homo rhetoricus*.

Аристотель в первой же главе трактата «Риторика» сказал об этом следующее: следствием наличности определенного факта бывает наличность другого, отличного от него факта, — такое заключение называется энтимемой. Наша энтимема, как говорит Аристотель, имеет характер необходимости, а не случайности. Мы возвращаемся к метатексту в иранской кодикологии.

С последней трети XIV века и вплоть до искусства династии Каджаров (XIX век) наступает новый этап во взаимоотношении текста и иллюстрации. Мы называем его метатекстом, то есть тем, что нацелено не на передачу сюжета текста, а на его интерпретацию. Визуальный метатекст вытесняет не просто текст, а текстуально-каллиграфическую, устоявшуюся веками логоцентричную программу, пришедшую к иранцам от арабов-мусульман. Текста почти нет, а его преобразование в виде предусмотренной «картинки», налицо. Каллиграф, переписывая текст, оставляет для миниатюриста целую страницу. Другими словами, налицо предусмотренность появления метатекста. Мы можем быть уверены в одном: предусмотренное замещает текст, и первое встает *вместо* и *над* поэтическим текстом: «...чтобы текст не говорил разглядывающему его субъекту, являющемуся зрителем, а не читателем» [7, с. 24].

Своеобразие взаимоотношения текста и иллюстрации логично начать с хорошо известной дихотомии «произведение и текст». Произведение отлично от текста, его

⁵ О метафоре и патосе в осуществлении *ars rhetorica* см.: [18, p. 64–65].

⁶ См.: [9]. Эта книга была активно использована в нашей книге о взаимоотношении западной архитектуры XX века в строительстве современных мечетей по всему миру: [8, с. 108–110].

место на полке библиотеки или частного собрания книг. А вот «текст не следует понимать, как нечто исчислимое» и статичное [1, с. 414]. Нам следует напомнить читателю, что такое текст с точки зрения Р. Барта, в этом случае упрощается наше знание и о книжной иллюстрации. «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как такового — множественность неустраняемая, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов, Текст пересекает их, движется сквозь них, поэтому они не поддаются даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла» [там же, с. 419]. Одним из множественных смыслов текста является его визуальный горизонт, который очень скоро преобразует рукописную миниатюру Ирана, да и расположение текста рядом с ней.

Мы продолжим наши наблюдения над формированием иллюстрации как метатекста — наиболее общего концепта, помогающего понять дискурсивные отношения иллюстрации к тексту⁷. В нашем случае мы располагаем распадающимися (диссоциативными) связями между описательным аспектом текста и эмотивным характером рукописной миниатюры⁸. Авторы книги [10] совершенно правы, когда говорят, что любая антитеза порождает новый термин и новый концепт. Сказанное имеет прямое отношение не только к византийской, но и к иранской миниатюре. Мы переходим к вопросу об «антитезе, порождающей новый термин», — общепринятым термином, характеризующим изменения во взаимоотношениях между текстом и иллюстрацией, является диаграмматология.

Диаграмматологию характеризуют видоизменения изображения, и в особенности на границе с текстом, где пограничная область между текстом и изображением является постоянным источником визуальных метаморфоз. Таким образом, ее эмпирику составляют не просто структурные связи текста и иллюстрации, но, прежде всего, визуальные превращения, в нашем случае — визуальные превращения миниатюры. Так, изобразительное представление реальной или воображаемой архитектуры может быть дополнено диаграмматическими построениями, выходящими за рамки собственно архитектуры, но вполне закрепленными непосредственно в миниатюре.

Современный теоретик искусства, литературы и в целом культуры В. Митчелл еще в 1981 году написал о диаграмматологии следующее: «Поскольку мы, похоже, не в состоянии сформулировать наши интуиции или интерпретации формальных характеристик в литературе и других искусствах, кроме как прибегая к “чувственным” или “пространственным” конструкциям (не просто к диаграммам, и не только визуальным формам), то почему бы не сделать это явно, сознательно, и, что наиболее важно, систематически? Если мы не сможем получить форму, кроме как через посредство таких вещей, как диаграммы, не наступило ли время для появления такой дисциплины, как диаграмматология. То есть, систематическое исследование того, как отношения между элементами представлены и интерпретируются графическими построениями?» [16, р. 622–623]⁹. И чуть ниже Митчелл продолжает: «Диаграмматология является систематическим

⁷ О «мета-тексте» на примере взаимоотношения текста и миниатюры в рукописях Византии см.: [10]. В византийском мире изображения представляют собой один из лучших образцов мета-текста, особенно — но не только — изображения в рукописях (миниатюрах), где картинка представлена рядом с текстом, и выступает в качестве визуального комментария к нему. Византийские греки говорили о взаимосвязи между словами и образами и прекрасно понимали, что этот диалог принимает ряд форм от базового (слияния) до сложного (интертекстуального и интервизуального комментария); автору принадлежит серия статей, предельно приближенных к теме отношения текста и иллюстрации, значения визуального образа в искусстве и культуре Византии [11].

⁸ Для более подробного рассказа о «новой риторике» см.: [20, р. 447]. Это издание выдержало несколько изданий и на английском языке.

⁹ Также см.: [23, р. 1–16].

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

исследованием взаимоотношения изображенных и интерпретируемых элементов в виде графической конструкции» [там же, р. 623].

Действительно, необходимо различать визуальные пласты того, что изображено, и того, что подвергается интерпретации в преобразованных визуальных элементах, в нашем случае мы говорим об архитектурно-графических конструкциях в иранской миниатюре XIV века. Немаловажно знать, какой из визуальных пластов представляет наибольший интерес. А вот и еще одна из последних формулировок того, что же такое диаграмма: «Диаграммы — это тот особый тип изображений (*icons*), которые представляют внутреннюю структуру этих объектов в терминах взаимосвязанных частей, содействуя возможности дальнейших рассуждения» [22, с. IX].

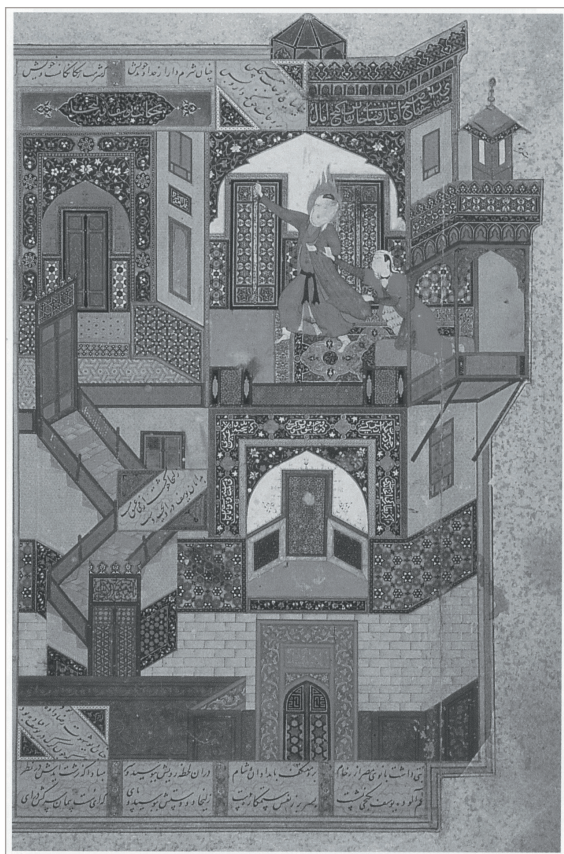
Для проблем и задач визуальной риторики Митчелл сделал очень много, его термины «изобразительный разворот» (*pictorial turn*) или «метаизображения» (*metapicture*) явно опережали свое время, они с успехом используются в современных исследованиях по визуальной риторике¹⁰. Вот что Митчелл говорит об изобретенном им термине *metapicture*: «картина, которую отсылают к другой картине, картина, которая используется для демонстрации того, чем является картина» [17, р. 35]. Метатекст и *metapicture*, не соответствуя друг другу в полной мере, тем не менее, взаимодополняют одно другое. В этой работе мы видим, каким образом метатекст рукописной иллюстрации обращается в нечто иное, поясняя на самом деле, что есть миниатюра.

Мы можем видеть, что в иранской миниатюре XIV века авторитет текста в значительной степени ослабевает по мере нарастающего давления книжной иллюстрации. Метатекст иллюстрации в конце концов вытесняет собственно текст и изменяет (иногда значительно) читательские представления о нем. В данном случае речь идет не только о преобладающем значении иллюстрации, но и о превосходстве визуальной силы иллюстрации над силой текста и, наконец, о переосмыслении смыслового единства страницы и всей рукописи. Не менее актуален вопрос: насколько легитимен метатекст иллюстрации по отношению к литературному тексту? Вопрос о степени легитимации иллюстрации по отношению к тексту не может быть окончательно решен без установления границ между тем, что иллюстрируется и что подвергается интерпретации.

Одной из характеристик визуальной риторики по отношению к рукописной странице является структурная переорганизация не только миниатюры, но и изобразительных элементов внутри рамок изображения. Тектоническое обрамление архитектурных композиций, о которых мы говорили выше, заставляет художника придать фигурам персонажей много большую элегантность, вытянутость. Все это стало возможным за счет формальной организации нового приема форматирования человеческих фигур, деревьев — мы называем его текучестью.

Новый порядок тектонических членений архитектуры влечет за собой и наращивание цветосветовых эффектов, и динамическую дробность единого пространства изобразительной композиции. Архитектура из фона в миниатюрах первой половины XIV века превращается не просто в пространственную среду обитания, но, говоря точнее, в систему диаграмматических структураций изобразительной плоскости, что приводит к устойчивым представлениям о визуальной глубине. Соответственно, намечаются и твердо усваиваются новые отношения между изображенными персонажами. Отсюда мы выводим одно следствие, касающееся новых правил восприятия рукописной иллюстрации. Человек, открывающий

¹⁰ [12], см. Введение к сборнику и далее по тексту о выдающейся роли американского ученого.



Ш.М. Шукуров
Визуальная
риторика

Камаледдин Бехзад. «Йусуф, убегающий от Зулейхи». Миниатюра к рукописи «Плодовый сад» Саади. 1488. Египетская национальная библиотека, Каир.

Диagramматический образ почти окончательно вытесняет текст. Налицо то, что мы назвали пред-видением и окончательным становлением иллюстрации, вытесняющей текст.

иллюстрированную рукопись, становится не только читателем, но и зрителем и, соответственно, самостоятельным толкователем текста и изображения.

Изображенное и толкуемое окончательно расходятся, и больше никогда не сойдутся. Сказанное может быть дополнено следующими соображениями, несомненно и прочно связанными с эпистемологией. Внутренние и все более и более расширяющиеся горизонты изображения (метатекста) на рукописной странице решительно выходят за пределы страницы, книги и вовлекаются в горизонты, внешние по отношению к рукописной странице и совпадающие с реальностью культуры. Правила организации внутренних горизонтов рукописной книги так или иначе, но непременно окажутся в соответствиях с риторикой внешних горизонтов культуры.

Надо полагать, что переход от внутренних горизонтов к внешним индуктивен, хотя вполне возможна ситуация и дедуктивного перехода от внешних горизонтов культуры к внутренним горизонтам определенной вещи. В последнем случае эпистемологический переход от внешнего к внутреннему горизонту в большей степени гипотетичен.

Таким образом, риторический модус взгляда на визуальный объект образует особое видение образов — ряда концептуальных линз, сквозь них визуальные образы предстают либо коммуникативным, либо сугубо риторическим явлением [13, р. 306].



Именно диаграмматическое мышление приводит к появлению псевдопортретов. Европейское искусство, перебравшееся в Турцию, практически уничтожило диаграмматический образ персидской миниатюры. Портрет в европейском понимании этого слова появится в Иране позднее. А во второй половине XV – начале XVI века художники будут следовать диаграмматическому образу «неподобного образа» (*surat-e tanzih*).

Итак, мятежный дискурс миниатюры, он же метатекст рукописной страницы, распространяется на всю страницу, обволакивая слегка намечаемую границу метатекста разноцветием страниц, покрытых золотым розбрызгом и введением растительного орнамента с вкрапленными зооморфными мотивами (например, лвы, косули). Единство смысла страницы изменяет свой состав, на место текстовой доминанты окончательно приходит визуальное поле миниатюры.

Отныне читатель оказывается зрителем страницы с иллюстрацией, в которой видение замещает чтение, формируется совершенно иной взгляд на текст.

Видение/чтение зрителя/читателя бесповоротно переформировывает гипертекстовую иерархичность страницы и рукописи, текст воспринимается теперь сквозь призму миниатюры. Выделяя на рукописной странице границы и связи между ними, мы создаем структуру с понижением связей с текстом, тем не менее, существует небольшой участок визуального поля, на котором, как правило, в центре, отведено пусть небольшое, но корреспондирующее с текстом место.

Принципы нового отношения к рукописной странице основывается на пространственных сдвигах по отношению к традиционному пониманию не только собственно страницы, но и не столь явной переакцентировке ее терминологической оснастки. Сложившееся отношение к рукописной странице изменяется под воздействием пространственной силы визуального поля изображения. Не собственно визуальное поле, а имеющееся в его распоряжении пространство полностью дефрагментирует устоявшуюся структуру страницы в свою пользу, оно разбивает эту структуру во имя собственной пространственной доминанты.

Сказанное означает факт преодоления пространством иллюстрации реальной границы собственно книги, что очень быстро и произошло: иллюстрация целиком или в виде ее отдельных элементов выходит за пределы книги, распространяясь по всему телу культуры. На самом деле рамка объективирует часть изображения только для того, чтобы вынести его когда-то наружу, за порог страницы и книги, в другую пространственную среду. Говоря словами философов, рама опространствливает (*spacing, espacement*) вещь, заставляет пространство прийти в движение и расположиться там, где его вовсе не ждали.

Метатекст иллюстрации перерастает границы не столько текста, сколько всей рукописной книги. Благодаря именно иллюстрации, сам факт вовлечения рукописи в тело культуры становится более, чем очевидным. Рукописная книга — подчеркнуто замкнутый на себя артефакт с толстым переплетом и специальными коробами. Переплет становился объектом живейшего интереса со стороны художников, резчиков и ювелиров. Рукописная книга, таким образом, обращается в значимый и достаточно дорогой объект культуры.

Визуальная риторика, в том числе, исследует процесс организации силы диаграмматического видения — ведь изображение не видят во всей полноте сразу, но только последовательно. Объектом диаграмматического процесса, как мы говорили выше, оказывается не просто пространство. Необходимо суждение о мышлении, предрасполагающем основные векторы силы диаграмматического процесса действия — расчерчивание страницы, нанесение различного рода линий, расцвеченных пятен и, наконец, организация фигуративно-пространственной композиции.

Диаграмматическое мышление и действие, словно расстилает расчерченное ложе предпространства, на котором потом, позднее, располагается собственно пространство, и последнее вновь делится линиями и пятнами. Без диаграмматического мышления и видения мы не в состоянии распознать существующую оптическую организацию изображения. Необходимы дополнительные усилия в диаграмматической переорганизации оптического строя изображения.

Таким образом, визуальная риторика — дисциплина многосоставная. Две сферы составляют целостность визуальной риторики, внешняя — то, что пребывает в наличии, и внутренняя — то, что пребывает в намерении, это — память и воображение, прошедшее и будущее.

Литература

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные произведения. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994.
2. Женнет Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т. 1. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.

СИМВОЛЫ. ЦЕННОСТИ. ИДЕАЛЫ

3. Подорога В.А. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995.
4. Подорога В.А. Топология страсти. Мераб Мамардашвили: современность философии. М.: Канон-плюс, 2020.
5. Тынянов Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
6. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.
7. Фуко М. Это не трубка / Подорога В. Навязчивость взгляда. Фуко и живопись. Художественный журнал. М., 1999.
8. Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014
9. Baudrillard J., Nouvel J. The singular objects of architecture. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2002.
10. Brubaker L. Image, meta-text and text in Byzantium // *Hermeutique du text d'histoire: orientation, interpretation et question nouvelles*. Tokyo: Nagoya University, 2009.
11. Brubaker L. Vision & Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory Nazianzus // *Revue des etudes byzantines*. 2001. N 59.
12. Defining visual rhetorics / Ed. by Hill Ch.A., Helmers M. L.: Routledge, 2008.
13. Foss S.K. Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of *Rhetorical Theory* // *Defining visual rhetorics* / Ed. by Hill Ch.A., Helmers M. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 2004.
14. Kermode F. The Genesis of Secrecy: on the Interpretation of Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
15. Kermode F. Secrets and Narrative Sequence // *Critical Inquiry*. 1980. Vol. 7, N 1. P. 83–101.
16. Mitchell W.T.J. Diagrammatology // *Critical Inquiry*. Spring 1981. Vol. 7, N 3. P. 622–623.
17. Mitchell W.J.T. Picture Theory. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
18. Oesterreich P.L. Homo rhetoricus // *Culture and rhetoric* / Ed. by Strecker I. and Tyler S. New York; Oxford: Berghahn Books, 2009.
19. Oesterreich P.L. Homo rhetoricus universalis: Die Entdeckung des rhetorischen Geistes in den Wissenschaften // *Die Rede von Gott und der Welte: Religionsphilosophie und Fundamentalrhetorik* / Hrsg. Giel K., Breuninger R. Ulm: Humboldt-Studienzentrum, 1996.
20. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. La nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation. Presses Universitaires de France, 1958.
21. Rancière J. Le destin des images. Paris: La Fabrique edition, 2007.
22. Stjernfelt Fr. Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics. Copenhagen: The Danish University of Education, 2007.
23. Wilken R. Diagrammatology // *Logic of sense* / Ed. by Tofts D., Gye L. Alt-X Press, 2007.

Visual Rhetoric

Sharif M. Shukurov

Doctor of Arts History, Chief Researcher.

RAS Institute of Oriental Studies.

12 Str. Rozhdestvenka, Moskow 107031, Russian Federation.

Abstract. Visual rhetorics is not limited to socio-communicative connections, for example, a text and illustration, and, accordingly, a reader/viewer. Visual rhetorics is aimed at examining the process of formation of a visual object in time and space, as well as the prospects for studying visual information — the value of the integrity of the object and the hierarchy of its components. Visual rhetoric is based on mnemonic reception — artists and its viewers combine memory and imagination. A person of such a culture can rightly be called *homo rhetoricus*. Visual rhetorics, it must be understood, is not only related to fine arts or architecture. It is no coincidence that at present the rhetorics of

culture is also developing widely, which can be described as the following entymema: art is rhetorical, since it falls within the scope of the culture of *homo rhetoricus*.

Keywords: visual rhetoric, poetics, metatext, diagrammatology, V. Podoroga, text, illustration, metaphor, codicology.

For citation: Shukurov Sh.M. Visual Rhetoric // Chelovek. 2021. Vol. 32, N 5. P. 180–191. DOI: 10.31857/S023620070017446-7

References

1. Barthes R. Ot proizvedeniya k tekstu [From Work to Text] // Barthes R. Izbrannye proizvedeniya. Semiotika. Poetika [The Selected Works. Semiotics. Poetics]. M.: Progress Publ., 1994.
2. Genette G. Raboty po poetike. Figury [Works on Poetics. Figures]. T. 1. M.: Izdatel'stvo Sabashnikovyyh Publ., 1998.
3. Podoroga V.A. Vyrazhenie i smysl [Expression and Meaning]. M.: Ad Marginem Publ., 1995.
4. Podoroga V.A. Topologiya strasti. Merab Mamardashvili: sovremennost' filosofii [Topology of Passion. Merab Mamardashvili: Contemporary of Philosophy]. M.: Kanon-plyus Publ., 2020.
5. Tynyanov Yu.N. Illyustracii [Illustration]. Tynyanov YU.N. Po Publ.etika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. M.: Nauka Publ., 1977.
6. Foucault M. Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnykh nauk [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences]. St.-Petersburg, 1994.
7. Foucault M. Eto ne trubka [This is not a Pipe]. Podoroga V. Navyazchivost' vzglyada. M. Foucault i zhivopis' [Imposition of a Gaze. M. Foucault and Painting]. *Hudozhestvennyy zhurnal*. M., 1999.
8. Shukurov Sh.M. Arhitektura sovremennoj mecheti. Istoki [Architecture of Modern Mosque. Genesis]. M.: Progress-Tradiciya Publ., 2014.
9. Baudrillard J., Nouvel J. The singular objects of architecture. Minnesota: The University of Minnesota Press, 2002.
10. Brubaker L. Image, meta-text and text in Byzantium: Hermeutique du text d'histoire: orientation, interpretation et question nouvelles. Tokyo: Nagoya University, 2009.
11. Brubaker L. Vision & Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory Nazianzus. *Revue des etudes byzantines*. 2001. N 59.
12. Defining visual rhetorics. Ed. by Hill Ch.A., Helmers M. L.: Routledge, 2008.
13. Foss S.K. Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory. Defining visual rhetorics. Ed. by Hill Ch.A., Helmers M. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 2004.
14. Kermode F. The Genesis of Secrecy: on the Interpretation of Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
15. Kermode F. Secrets and Narrative Sequence: *Critical Inquiry*. 1980. Vol. 7, N 1. P. 83–101.
16. Mitchell W.T.J. Diagrammatology: *Critical Inquiry*. Spring 1981. Vol. 7, N 3. P. 622–623.
17. Mitchell W.J.T. Picture Theory. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
18. Oesterreich P.L. Homo rhetoricus: Culture and rhetoric. Ed. by Strecker I. and Tyler S. New York; Oxford: Berghahn Books, 2009.
19. Oesterreich P.L. Homo rhetoricus universalis: Die Entdeckung des rhetorischen Geistes in den Wissenschaften: Die Rede von Gott und der Welte: Religionsphilosophie und Fundamentalarhetorik. Hrsg. Giel K., Breuninger R. Ulm: Humboldt-Studienzentrum, 1996.
20. Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. La nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation. Presses Universitaires de France, 1958.
21. Rancière J. Le destin des images. Paris: La Fabrique edition, 2007.
22. Stjernfelt Fr. Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics. Copenhagen: The Danish University of Education, 2007.
23. Wilken R. Diagrammatology: Logic of sense. Ed. by Tofts D. & Gye L. Alt-X Press, 2007.

Ш.М. Шукуров
Визуальная
риторика

Научный журнал

Человек

2021. Том 32, номер 5

Учредители: Российская академия наук, Институт философии РАН

Издатель: Российская академия наук

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77-76826 от 01.10.2019

Главный редактор Р.Г. Апресян

Ответственный секретарь З.В. Островская

Редакторы: С.М. Марабанец, З.В. Островская, Н.Ф. Колганова, В.Л. Шарова

Верстка и корректура: ООО «Интеграция: Образование и Наука»

Сдано в набор 10.10.2021. Подписано к печати 12.11.2021

Формат 70х100 1/16. Печать офсетная. Гарнитура: Liberaton Serif, Carlito

Уч.-изд. л. 20,6. Тираж 150 экз. Заказ № 22/5а

20 экз. распространяется бесплатно

Исполнитель по контракту № 4У-ЭА-069-20

ООО «Интеграция: Образование и Наука»

105082 Москва, Рубцовская наб, д. 3, стр. 1, пом. 314

Отпечатано в ООО «Институт информационных технологий».

Подписной индекс — 71076

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования
и экспертного отбора.

Адрес редакции: Российская Федерация, 109240 Москва,

ул. Гончарная, д. 12, стр. 1

Номер телефона: +7 (495) 695-52-82

Электронная почта: chelovek@iph.ras.ru

Сайт: <https://chelovek-journal.ru>, <https://chelovek.iph.ras.ru>

Свободная цена

На первой странице обложки: Павел Филонов. Формула Вселенной, 1920–1928.
Русский музей. Санкт-Петербург

На четвертой странице обложки: Дарья Казаринова-Пыльнова, Москва. Весен-
нее равноденствие. 2018. URL: <https://m.vk.com/club124186262>

ГАУГН-ПРЕСС

«ГАУГН-ПРЕСС» осуществляет свою деятельность на базе Государственного академического университета гуманитарных наук (ГАУГН) и научно-исследовательских институтов Российской академии наук социогуманитарного профиля в рамках их сетевого взаимодействия.



КЛЮЧЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

- формирование учебно-методических комплексов
- развитие научной периодики
- внедрение новых стандартов научной коммуникации



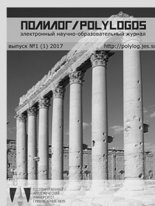
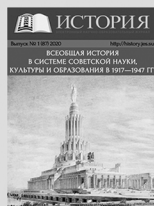
ПРИНЦИПЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

- интеграция науки и образования
- модульный характер актуализации гуманитарного знания
- сетевое взаимодействие научных и методических центров

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА



СЕТЕВАЯ ПЕРИОДИКА



По вопросам приобретения научной и учебной литературы, печатных изданий журналов Российской академии наук, а также оформления подписки на сетевую периодику обращаться по адресу **press@gaugn.ru**



БАКАЛАВРИАТ
Философия



МАГИСТРАТУРА
**Философия и современные
научно-технологические вызовы**



АСПИРАНТУРА
Философия

Философское образование дает самое важное для успешного в современном мире специалиста — умение системно и стратегически мыслить, благодаря широкому кругозору и серьезным аналитическим способностям.

Философский факультет ГАУГН — один из сильнейших философских факультетов России. Здесь уверены, что личность раскрывается в равноправном диалоге. Образовательные программы факультета формируют навыки серьезной аналитической работы, практической деятельности в сферах управления и прогнозирования социокультурных процессов.

5 ПРИЧИН ПОСТУПИТЬ НА ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ГАУГН



**ВЫДАЮЩИЕСЯ
ПРЕПОДАВАТЕЛИ**

Профессора с мировым именем, академики РАН, действующие ученые, заслуженные деятели науки РФ, перспективные молодые преподаватели-исследователи.



**ФОРМАТ
«ШКОЛА-СТУДИЯ»**

Небольшие группы. Уникальные авторские курсы. Регулярные консультации с лучшими исследователями и практиками.



НАУЧНАЯ КАРЬЕРА

Все заинтересованные в академической деятельности студенты могут стать участниками научно-учебных групп, стажерами-исследователями или лаборантами в исследовательских лабораториях.



**ЯЗЫКОВАЯ
ПОДГОТОВКА**

Изучение европейских и иностранных языков с учетом уровня подготовки. Обязательное изучение латыни. Факультативно - санскрит и древнегреческий язык.



**ЯРКАЯ
СТУДЕНЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ**

Участие в многочисленных клубах. Гарантированная поддержка собственных оригинальных инициатив и проектов.