

Олег Аронсон

# Антропограмма, или Выживающее мышление

Oleg Aronson

Anthropogram, or Viable Thought

**Олег Аронсон** (Институт философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) olegaronson@yandex.ru.

**Oleg Aronson** (PhD; Senior Researcher, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences) olegaronson@yandex.ru.

**Ключевые слова:** Валерий Подорога, антропограмма, мышление, остранение, произведение, тело, свет, след, Декарт

**Keywords:** Valery Podoroga, anthropogram, thought, defamiliarization, piece of work, body, light, trace, Descartes

УДК: 101.1

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_17

UDC: 101.1

DOI: 10.53953/08696365\_2021\_172\_6\_17

Статья посвящена анализу творчества советского и российского философа Валерия Подороги. Автор предлагает свою версию того, как Подорога понимал мышление и в чем именно состояло его философское усилие. В статье показана связь идей Подороги с работами формалистов, психоанализом и концепцией «мыслящего тела», идущей от Ницше вплоть до феноменологии и деконструкции. Подорога предлагает свой способ фиксации акта мышления, который автор статьи называет «радикальным остранением». Оно позволяет выявить «антропограмму» (термин Подороги), след мышления, оставленный в произведении (не важно — философском, литературном или живописном). На примере проведенного Подорогой сопоставления философии Декарта и живописи де Ла Тура демонстрируется, как радикальное остранение действует в качестве аналитической процедуры, выявляя пластический (телесный, аффективный) образ того, что казалось абстрактным понятием. Это позволяет интерпретировать мышление как органическую жизненную форму сопротивления миру закрепленных культурой образцов и властных дискурсивных стратегий.

This article analyzes the work of the Soviet and Russian philosopher Valery Podoroga. The author offers their version of how Podoroga understood thought and what exactly his philosophical endeavors consisted of. The article shows the connection between Podoroga's ideas and the works of the formalists, psychoanalysis, and conceptions of the "thinking body," going from Nietzsche right up to phenomenology and deconstruction. Podoroga offers his means of the fixation of the act of thinking, which the article's author calls "radical defamiliarization." It allows for the reveal of the "anthropogram" (Podoroga's term), the trace of thought that is left in a work (it is not important whether it is philosophical, literary, or painting). Using the example of Podoroga's comparison of Descartes' philosophy with the painting of Georges de La Tour, it is demonstrated how radical defamiliarization acts as an analytical procedure, revealing the plastic (corporeal, affective) image of what seems to be an abstract idea. This allows for the interpretation of thought as an organic living form of resistance to the world of entrenched cultural models and domineering discursive strategies.

По-прежнему трудно, даже год спустя после смерти Валерия Подороги, писать о нем отстраненно, имея в виду только его книги и тексты, которые, как понимаешь только теперь, заслуживали большего внимания тогда, когда они были в работе, проговаривались им на семинарах и лекциях, выходили в печати. Трудно еще и потому, что своим нынешним осмыслением, интерпретацией его работ невольно подводишь итог, завершаешь разговор, прекращаешь полемику.

Как избежать этого? Как заново дать ему слово? Как услышать ответ на вопросы, которые так и не успел задать? Другими словами: как через тексты

вернуть тот момент общности и соучастия в размышлении, который периодически возникал, пусть редко, порой вопреки всему?

Пожалуй, следует на время оставить споры в стороне и просто довериться Валерию Подороге, который на протяжении долгих лет сам пытался вступить в контакт с ушедшими писателями, художниками, философами. Не вызвать их души, а продлить их жизнь с помощью специально разработанной техники анализа их произведений. Для него скорее традиционные история философии, теория литературы и искусствознание были ближе к спиритическому сеансу, где у ученых вместо свечей и специальных дощечек — «архивные свидетельства» и «исторический контекст».

Когда Валерий Подорога придумывает и разрабатывает свою аналитическую антропологию, он пытается преодолеть в том числе и эту очевидную для него связь гуманитарной науки и мифа, знания и архаического ритуала.

Собственно, если говорить о его философии, то она не столько в области идей, сколько в том особенном способе исследования (литературы, искусства, самой философии), который он практиковал и который пытался формализовать на протяжении всей своей жизни.

Сам он не очень доверял слову «философия», поскольку за ним тянулся тяжелый шлейф метафизической традиции. Соотноситься с ним необходимо, но, вступая в полемику, уже почти нет возможности обратиться к самому материалу, который настоятельно требует перепрочтения и переосмысления. Также он не доверял и радикальному противопоставлению «современной философии» и «философской классики», особенно если речь заходила о таких сюжетах, как «конец философии» или «конец искусства». Скорее, он полагал, что его исследовательская программа, опирающаяся на достижения феноменологии и психоанализа, лингвистики и антропологии, способна предьявить многие известные тексты таким образом, что философия вынуждена будет возродиться заново, минуя застывшие и безжизненные категории, а также понятия, время которых безвозвратно ушло.

Здесь я рискну предложить свой взгляд на исследовательскую стратегию Валерия Подороги, разрабатывавшуюся им технику анализа, которая — повторюсь — является его основным философским жестом.

Прежде всего, это работа с текстами и исключительно текстами. Даже если речь идет о живописи, фильме, фотографии, сновидении, то они рассматриваются всегда как некий эпифеномен текста. Также важно, что текст не аморфен. Он всегда уже структурирован традицией, культурой, диспозитивами власти, создающими из текстов плотный набор «превращенных форм»<sup>1</sup>, имитирующих органичность и целостность мира, а фактически производящих социальные мифы. В противовес этим «превращенным формам», структурирующим не только наше мышление, но даже чувственный и перцептивный опыт, Подорога ищет некие динамические (органические) формы существования текстов культуры, которые он называет «произведениями». Речь идет, естественно, не о привычных нам «художественных произведениях». Последние как раз часть мифа, квазирелигиозного культа, посмертного архива, в котором аффективная сторона текста практически стерта. *Произведение* в его понимании

1 Понятие «превращенная форма» было введено К. Марксом для анализа капиталистической экономики и развито М. Мамардашвили, связавшим размышления Маркса с психоанализом и структурной антропологией.

вступает в противоречие с «художественным произведением» (хотя зачастую и порождено им), признанным и почитаемым. Оно несет в себе момент *сопротивления*. Это немного напоминает логику деконструкции Жака Деррида, где похожую функцию выполняет знаменитый *différance*. Однако Подорога и Деррида преследуют совершенно разные цели, а потому эта аналогия хотя порой и весьма продуктивна, но не точна. Куда ближе пониманию «произведения» некоторые идеи русских формалистов, рожденные в противостоянии с традиционными языкознанием и историей литературы.

Хотелось бы еще указать на два момента, без учета которых трудно войти в предлагаемые Подорогой интерпретации известных философов и писателей. Назову это словами *дистанция* и *смещение*. На мой взгляд, это два базовых принципа, если угодно — две заповеди работы с материалом. То, что я называю «дистанцией» и то, что максимально откровенно разработано Подорогой в его концепции мимесиса, — это запрет на непосредственный доступ к реальности (истине, бытию). Мы всегда имеем дело с опосредующим пространством. В его работе «Мимесис» таковым пространством становится литература. Более того, значение литературы крайне велико в его концепции. Можно даже говорить о том, что литература для него идеальный посредник между человеком и миром, само воплощение «человеческого»; место, где культурное и природное, сознательное и телесное переплетены и нерасторжимы настолько, что вполне можно говорить о параллелизме мысли, нарушающей порядок доксы, и остра-няющего литературного приема.

Опять же нельзя не вспомнить знаменитый тезис «Грамматологии» Деррида: «Нет ничего вне текста», — устанавливающий непреодолимый барьер между деконструкцией и метафизикой. Но если для Деррида важно провести эту границу, то Подорога эту дистанцию словно обживает, населяет ее особыми вещами, персонажами, аффектами, демонстрируя не столько культурную логику существования текста, сколько его телесную физику. Именно физика тела, вписанного в тот или иной ландшафт, порождающая дополнительные, кажущиеся на первый взгляд несущественными особенности текста, позволяет подойти к аффективному измерению философии Ницше или Хайдеггера («Метафизика ландшафта», 1993). Именно она становится пределом возможностей феноменологии, стремящейся преодолеть дистанцию в отношении вещей (данностей мира) через *eros* и серию редукций («Феноменология тела», 1996). Таким образом, дистанция — это уже нечто иное, нежели хайдеггеровское *Gestell*; не вариант технического отношения к миру, превращающего вещи в подручные и безопасные, — она становится особым пространством опыта (аффективного, телесного), где мыслящий и мыслимое, воспринимающий и воспринимаемое оказываются сплетены настолько, что сам материал начинает диктовать неочевидные правила взаимоотношений с ним. В этом смысле то, что я называю дистанцией, коррелирует с такими понятиями Морриса Мерло-Понти, как «хиазм» и «плоть мира», к которым, кстати, и сам Подорога напрямую апеллирует.

При этом Подорогу интересует то, как в этом пространстве (иногда он называет его «психомиметическим континуумом») меняется исследовательская логика, логика наблюдателя. Вот именно здесь им и вводится своеобразная теоретическая оптика, которую я и называю *смещением*.

Слово это невольно отсылает к термину Фрейда «*Verschiebung*», который у нас принято переводить именно как «смещение» (хотя также есть варианты

«замещение», «сдвиг»). И такая отсылка тоже имеет значение, поскольку для Подороги психоанализ всегда был источником вдохновения и одной из тех теорий, которые легли в основу его аналитической антропологии. Однако если для Фрейда «смещение» и «сгущение» были принципами действия сновидения и логики бессознательного, способами сокрытия невротического элемента другими (периферийными, незначимыми) образами, то Подорога пытается сделать эту логику инструментальной. У него «смещение» связано с возможностью преобразовать взгляд аналитика.

В книге «Антропограммы» он последовательно отказывается и от классической фигуры наблюдателя, исходящей из субъект-объектных отношений человека и мира, и от неклассической, ориентированной на так называемое включенное наблюдение, создающей лишь иллюзию преодоления субъект-объектных отношений. Подорога предлагает свой вариант — *исключенное наблюдение*. Ключевой характеристикой здесь является не дистанция в отношении с миром, а непреодолимая дистанция в отношении к Другому [Подорога 2017: 18–28]. Фактически исключенный наблюдатель становится таковым в тот момент, когда его взгляд перестает быть собственностью его тела и сознания, когда взгляд становится *несобственным*, взглядом Другого. Вот этот важный момент в аналитической антропологии Подороги я и называю «смещением»: как наблюдатель я не могу не воспринимать вещи, и *мой* взгляд при этом *выбирает* те, которые мне интересны, приятны, знакомы, кажутся важными и т.п.; однако именно их и надо вынести за скобки, сместив внимание в сторону бессмысленного и неценного.

Этот опыт почти не был освоен рационалистической традицией, но в искусстве, например, он осуществлялся постоянно. Виктор Шкловский назвал это словом «остранение». Для него это был *прием*, который позволяет дать *«новое видение вещи»*. Литература переполнена такими приемами. Они делают язык плотным, усложненным. Простейшим примером может служить метафора, но дело не сводится только к риторическим тропам. Возможно, именно благодаря формалистам и возникла такая сильная привязанность (даже, можно сказать, страсть) Валерия Подороги к литературе. В ней он видел материальное воплощение того, что мы обычно называем актами мышления и что в мире классической метафизики кажется почти неуловимым и неопределенным.

Мне кажется, что именно через фигуру остранения хорошо описывается исследовательская стратегия Подороги. Только для него, конечно, это уже не художественный прием, а аналитический инструмент, отсылающий не к когнитивным актам сознания, а к физике сил и интенсивностей тела. Последние проявляют себя именно в фигурах остранения, а мы в эти моменты соприкасаемся с особой логикой неразличимости выражения и сообщения, то есть с логикой тела, представляющего в эти моменты как мыслящее.

Валерий Подорога написал много работ, посвященных конкретным философам, художникам, писателям. Конечно, их вполне можно читать как изобретательные, хитроумные, блистательные интерпретации их творчества. Но если мы не учитываем то методическое усилие, которое он вкладывает в каждое свое исследование, то мы упускаем в нем из виду именно философский аспект. Принцип работы Подороги сложен, специфичен и по-своему уникален: он пытается осуществить остранение не в области языка или текста, а в самом про-

странстве мышления, в области понимания и восприятия мира. Но чтобы это не было просто высокопарными словами, Подорога предлагает если не метод, то определенную аналитическую процедуру. Состоит она в том, что для того, чтобы иметь дело с мышлением (что-то о нем понять), мало одной рефлексивной способности: необходимо всегда конкретное воплощение, без которого ни одна мысль не существует. Порой этот пластический принцип можно извлечь из характера языка самих философов (что Подорога продемонстрировал на примере Хайдеггера, Ницше, Киркегора), но иногда, чтобы понять эту материальную (физическую) составляющую мышления, необходим сложный и окольный путь через совсем не философские практики.

Для меня один из самых показательных примеров в творчестве Валерия Подороги, который иллюстрирует эту ситуацию, — его статья середины 90-х годов ушедшего века «Ночь и день. Миры Рене Декарта и Жоржа де Ла Тура». В ней он, обращаясь к специфическим особенностям живописи де Ла Тура, современника Декарта, формирует особый (смещающий) взгляд на философию последнего, выявляя многие стереотипы нашего мышления, основанные именно на узком понимании картезианства.

На этом небольшом тексте стоит задержаться, поскольку здесь решается сразу несколько задач, которые для Валерия Подороги были очень важны все последующие годы. Во-первых, дело касается Декарта, своеобразного символа классической рациональности, того типа мышления, в рамках которого по-прежнему существует философский дискурс и который одновременно ставится современной философией под сомнение. Во-вторых, в этой статье с помощью искусства (живописи) устанавливается дистанция по отношению к философскому высказыванию. В результате философское размышление Декарта обретает иное измерение, неожиданно преодолевает рамки картезианства и оказывается созвучным современной философской проблематике.

Как это сделано? Подорога начинает с того, что Декарт и де Ла Тур принадлежат «переходному» историческому времени, где переплетены барочные и классические элементы, и акцентирует внимание на том, что де Ла Тур вносит в живопись особое ощущение отношений света и тьмы. Это уже не прежний свет-освещение (*lumen*), не прежние день и ночь, сменяющие друг друга, а *тьма ночи* и *внутренний свет* (*lux*), исходящий от свечи, свет ночной, нестойкий, порождающий как призраки и видения, так и первичное ощущение человеческой субъективности. Пламя свечи на картинах де Ла Тура неподвижно и «словно не имеет власти над собственным светом. А роль света нельзя переоценить, ибо в нем заключена финальная пластическая сила, дающая возможность изображения, саму “картинку”: из света появляются лица и фигуры персонажей, которые и не имеют другого бытия, как только в световых проявлениях. Замкнутые комнатные пространства, где неподвижность воздуха настолько очевидна, что приходится думать о его отсутствии (“там не дышат”); лица застывшие и совершенно окаменевшие в своей алебастровой белизне, лица абсолютного, почти “мертвого” покоя; они или преувеличенно мимируют, или застигнуты экстазом, созерцанием, глубоким сновидным трансом» [Подорога 1996]. В этой пластике неподвижного света рождается иная модель восприятия — визионерская, дополнительная по отношению к видению посредством света, посредством «ощупывающего взгляда». Но, чтобы увидеть это отделение света от пламени, чтобы увидеть и указать на это световое напряжение, Подорога совершает аналитический прием, который поражает своим ка-

жущимся волонтаризмом. Он говорит: обратимся к черно-белой репродукции картины де Ла Тура, поскольку в цветном варианте вся эта драматургия светотени незаметна. «Что? — спросим мы. — Как это возможно — убрать из живописи цвет? Цвет, который составляет ее сущность, без которого она не мыслима и не воспринимаема вплоть до XX века? Откуда вообще эта идея черно-белой репродукции? То есть мы имеем дело уже с фотографическим (или даже кинематографическим) образом живописи... И при чем тогда тут барокко, Декарт?»

Косвенный ответ можно найти в статье Александра Доброхотова, который, дискутируя с Подорогой по отдельным пунктам, тем не менее очень точно показывает стремление последнего создать из отношений света и тьмы *«пластический аналог cogito»*, а затем не просто расширяет контекст, показывая схожие мотивы у Лойолы и Паскаля, но демонстрирует, как их идеи *воплощаются* именно в черно-белом кинематографе, в опыте светописа Эйзенштейна и Хичкока [Доброхотов 2006]. Другими словами, умозрительные размышления о свете эпохи барокко в каком-то смысле предчувствовали будущее, когда сама реальность (не только живопись), благодаря технике репродукции, на какое-то время (а может, и до сих пор) оказалась обесцвеченной. И чтобы вернуть ей цвет, требуется либо проделать операцию, подобную той, которую совершил Декарт (только не со светом, а с цветом), либо разоблачить, разорвать связь света и мышления.

Но если мы делаем упор именно на технике анализа, то можно сказать так: благодаря фотографии и кинематографу мы должны заново взглянуть на искусство прошлого и обнаружить в нем скрытые следы аффективности, вытесненной разумом, и усмотреть эту аффективность в чисто теоретических построениях мыслителей той эпохи.

Итак, акцентируя сам прием, а точнее даже — теоретический спецэффект, мы видим, как он позволяет на мгновение материализоваться тому самому исключенному наблюдателю. Невозможному наблюдателю.

Эту редукцию цвета из живописи, то есть редукцию нередуцируемого, можно назвать *радикальным остранением*, поскольку это уже не просто прием (или спецэффект), но нечто близкое к эксперименту, причем далеко не мыслительному. Благодаря ему Подорога добивается того, что мы начинаем различать в свете две его стороны и через де Ла Тура можем уловить материальные характеристики, казалось бы, совершенно абстрактного «естественного света разума» Декарта, его «темную» (экстатическую, визионерскую) сторону, наполняющую чистоту мысли (как пустую форму) физикой страстей.

При этом интересно обратить внимание на то, что помимо цвета на периферии оказывается и тот факт, что свеча — это не только источник света, но и *огонь*. Валерий Подорога, внимательный читатель Гастона Башляра, большой поклонник его «Поэтики пространства», конечно, знал работу французского философа «Пламя свечи», но в данном случае он игнорирует ее полностью, поскольку в ней акцент делается не на свете, а именно на пламени, на стихии огня как источнике поэтического воображения. Для Башляра воображение находит в языке поэзии возможность быть имманентным разнообразным стихиям. Подорога же ищет в языке, литературе, живописи возможность обуздать стихии. В этом смысле «внутренний свет» Декарта нейтрализует цвет и огонь, создает пространство стабильности, укрытие. Как ни странно, но именно у неупомянутого Башляра можно найти точную характеристику философского усилия Подороги: «Пламя свечи на столе отшельника подготавливает все гре-

зы вертикальности. Пламя — это вертикальность, полная мужественности и хрупкости. Любое дуновение грозит потушить пламя, но оно все же выпрямляется» [Башляр 2004: 247].

Именно такой «мужской» мир, мир маскулинного мышления, организованный вертикальною свечой, чтобы противостоять внешним силам, требует изобретения внутреннего света. Последний дает возможность различать — свет и тень, добро и зло, истину и ложь... Но Подорога прекрасно осознает непрочность этой конструкции и потому пытается найти этот свет в самом пространстве, в виде оставленных человеком следов, протограмм мышления, материальных проявлений докогитальной мысли, где действие еще не знает сомнения, еще не окончательно захвачено *cogito* (даже у самого Декарта). Подорога подводит нас к материалистической интерпретации, где *lumen naturalis* оказывается способностью обозначить присутствие в мире линией, чертой, разделяющей свет и тень, которая становится знаком человеческого сопоставления миру стихий.

Эммануэль Левинас в свое время предложил различать *след* и *знак*, а точнее, увидеть в следе особый тип знака, задача которого в том, чтобы означать, не проявляя себя. То есть в следе нет того, что должно «само себя показывать», нет никакой «чтойности», а есть то, что Левинас называет неологизмом «l'illéité» («тойность»), то, что скрывается, располагается по ту сторону. «Тойность, — пишет Левинас, зарождается не в вещах, ибо они сами по себе следов не оставляют; они производят следствия, то есть остаются в мире. Допустим, один камень оставил царапину на другом. Царапину, конечно, можно принять за след; в действительности, если не было державшего камень человека, это просто следствие. Она вовсе не след, как и лесной пожар — не след удара молнии» [Левинас 1999: 189].

Для Подороги именно так: след произведения (антропограмма) всегда отличается от мира знаков (культуры, природы) и конфликтует с ним.

И здесь следует сказать несколько слов о самой концепции антропограммы, которую Подорога считал важным своим изобретением. Книга «Антропограммы» выходит как своеобразное теоретическое послесловие к двум фундаментальным томам «Мимесиса», где совершается попытка переосмысления истории русской литературы. Именно русская литература XIX и начала XX века становится тем локальным пространством эксперимента, на котором Подорога разыгрывает свою теорию антропограмм. Антропограмма для него некий конкретный образ (гештальт), в котором *произведение* проявляет свою органическую форму, не совпадающую с теми культурными и социально-мифологическими формами, в которых обречено существовать, восприниматься и функционировать конкретное художественное произведение. Чаще всего это карта или схема, то есть по сути линия, прочерчивающая то движение чтения, на которое не способна литературная традиция, канон. И хотя в книге есть раздел «Создать антропограмму», где при желании можно было бы усмотреть даже некий воспитательный и образовательный момент, но фактически он посвящен сжато анализу глав «Мимесиса», демонстрирующему, как реализованы те правила картирования, которые, конечно, при чтении двухтомника теряются в массе фактического материала, источников, цитат, рассуждений.

Ощущение, сопутствующее чтению «Антропограмм», состоит в том, что Валерий Подорога создал столь уникальный проект, что даже при желании

вряд ли кто-то другой сможет его продолжить. Думаю, даже имитировать эту работу практически невозможно. Потому что это не просто работа, не просто исследовательская программа и техника анализа, а это сам *труд*, обретший форму философии. Прежде всего — *труд чтения*. И именно как труд, реализуемый в конкретном усилии переосмысления и противостояния канону, то есть противостоящий отлаженно работающей экономике образов<sup>2</sup>, он несет в себе некий этический посыл.

Труд обретает форму философии... Это значит, что сама философия уже не производит понятий (не сопричастна Идее, Истине, Бытию), а открывает и добывает (почти как ископаемые) отпечатки мыслительных форм, запечатленных в языке литературы... Эти отпечатки всегда те самые следы, которые не хотят быть проявлены. Левинас пишет, что подлинный след нарушает строй мира, «его исконная значимость проступает в отпечатке, оставленном тем, кто заметал следы, — скажем, стараясь совершить идеальное преступление. Наследивший, стирая следы, ни сказать, ни сделать своими следами ничего не хотел. Он нарушил порядок непоправимым образом...» [Там же: 186].

Здесь возникает мотив преступления, нарушения порядка, и даже мирового порядка норм и ценностей, который в силу своей тотальности предстает как Мир сам по себе, как своеобразная лжестихия. Искомая же антропограмма и труд по ее нахождению участвуют в сопротивлении этому миру (не важно, мир ли это классической философии, литературной традиции или повседневного существования). Но, если задуматься, таковы же в психоанализе и мнестические следы невротиков, отмечающих собой отклонение и даже патологию...

Когда Валерий Подорога в «Мимесисе» различает «литературу образца» от «другой литературы», то представители второй как раз и являются поставщиками антропограмм, поскольку их ненормативные, порой девиантные, отношения с текстом как раз и представляют собой незаметные следы.

Этический посыл антропограммы — указать на место мышления там, где культура видит девиацию, то, от чего наблюдатель отводит свой взгляд.

Я начал с формальных вещей. Стараясь избежать пафоса, который зачастую с неизбежностью возникает, когда мы говорим о работе философа, я сосредоточился только на его особой технике анализа текста. Фигуры «дистанции» и «смещения», казалось мне, должны прояснить на некотором формальном уровне и то, как связана философия Валерия Подороги с философской традицией, и в каких отношениях она находится с литературой и, шире, — с культурой. Целью было понять, как возникает антропограмма, каковы условия, позволяющие выявить это уникальное событие, которое, будучи предьявленным, должно обрести некую *сообщаемость*, не столько послужить принципом чтения уже прочитанного ранее, сколько указать на возможности текстов сопротивляться нашему их коллективному прочтению.

Но невозможно быть просто наблюдателем этого процесса. Осваивая логику антропограммы, невольно начинаешь применять ее и к тому, кто ее изобретает. В результате то, что было формальным подспорьем, вдруг наполняется аффективным содержанием. Там, где была дистанция, теперь все лучше про-

2 И здесь уместно напомнить, что у Фрейда «смещение» интерпретировалось как экономика перераспределения психической энергии.

смачивается осторожность и осмотрительность, желание сохранить устойчивость в пространстве хаотически действующих сил. Там, где речь шла о смещении и остранении, проявляет себя риск, нарушение порядка, за которыми уже нетрудно распознать преступление или патологию. Это напряжение между осторожностью и риском, устойчивостью и отклонением легко было бы назвать диалектикой или продуктивным противоречием, но не тогда, когда тебя ведет антропограмма.

Вернемся еще раз к тому образу Башляра, в котором соединены отшельник, вертикальное пламя свечи и ветер, всегда готовый разрушить иллюзию устойчивости (вертикальности). Свеча — то непрочное соединение стихий, которые дают свет. В ней тот огонь, который не пылает и не согревает, и тот ветер, который не дует. Что это, как не антропограмма аналитического акта в понимании Подороги: уникальное событие сопротивления стихиям мира вкупе с возможностью его воспроизведения? Огонь в данном случае временно прирученная стихия: не источник пожара, а источник света, для которого требуется особое пространство — келья. Но даже в такой ситуации огонь таит в себе угрозу...

На этом можно было бы закончить, но трудно удержаться от сравнения отношений к стихии огня у Подороги и Деррида. Это огонь, так или иначе оставляющий след. Для Подороги таким следом является антропограмма — попытка удержания вспышки света, мгновения озарения, то, что сам он называет «медленная молния». Она высвечивает некую органическую форму ушедших произведений, позволяя им продолжать жить под тенью посмертного архива. У французского философа таким следом становится зола (она же прах, она же ночь в стихах Целана, соединившего *Asche* и *Nacht*) [Деррида 2012: 114], чистое *il* у а небытия, еще одно последствие прирученного человеком огня (ритуалом и техникой), результат сожжения книг и всеожжения. Этому огню холокоста у Подороги противостоит мертвенный холод ГУЛАГа с его шаламовской антропограммой — стлаником, реагирующим на северный свет, только лишь обещающий тепло, а значит, и минимальную возможность выживания<sup>3</sup>.

---

3 Сам В. Подорога в книге «Время после» акцентирует внимание на дереве — лиственнице, которая для Шаламова становится символом пространства ГУЛАГа, главным свидетелем жертв. Это дерево умирает, но способно к воскрешению. Оно воскресает (у Шаламова — ветка в стакане воды в московской квартире), но пахнет смертью и тленом. Другое дело стланик. Он не дерево, и в нем практически невозможно найти символическую составляющую. Валерий Подорога, несмотря на многие страницы, посвященные шаламовской лиственнице [Подорога 2013], в которой еще можно усмотреть силу и сопротивление стихии севера, постепенно стирает и эту метафору. Сопротивление (а воскрешение тем более) невозможно. И что дальше? Возможно, выживание. И стланик — как минимальный аффект выживания, как органическая пластическая форма того, что когда-то высокопарно называлось мыслью.

## Библиография / References

- [Башляр 2004] — *Башляр Г.* Пламя свечи // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. / Пер. с фр. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.  
(*Bachelard G.* La Flamme d'une chandelle // *Bachelard G.* Izbrannoe: Poetika prostranstva. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Деррида 2012] — *Деррида Ж.* Шибболет. Паулю Целану / Пер. с фр. и коммент. В.Е. Липицкого. СПб.: Machina, 2012.  
(*Derrida J.* Schibboleth: pour Paul Celan / Comment. by V.E. Lapitskiy. Saint Petersburg, 2012. — In Russ.)
- [Доброхотов 2006] — *Доброхотов А.* Почтовая открытка // Синий диван. 2006. № 9. С. 141—150.  
(*Dobrohotov A.* Pochtovaya otkrytka // *Siniy divan.* 2006. № 9. P. 141—150.)
- [Левинас 1999] — *Левинас Э.* Время и Другой. Гуманизм другого человека / Пер. с фр. А.В. Парибка. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1999.  
(*Levinas E.* Le Temps et l'autre. Humanisme de l'autre homme. Saint Petersburg, 1999. — In Russ.)
- [Подорога 1996] — *Подорога В.* Ночь и день. Миры Рене Декарта и Жоржа де Ла Тура // Художественный журнал. 1996. № 14 (<http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (дата обращения: 30.08.2021)).  
(*Podoroga V.* Noch' i den'. Miry Rene Dekarta i Zhorzha de La Tura // *Khudozhestvennyy zhurnal.* 1996. № 14 (<http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1068> (accessed: 30.08.2021)).)
- [Подорога 2013] — *Подорога В.* Время после. Освенцим и ГУЛАГ: Мыслить абсолютное Зло. М.: letterra.org; Логос, 2013. С. 91—104.  
(*Podoroga V.* Vremya posle. Osventsim i GULAG: Myslit' absol'yutnoe Zlo. Moscow, 2013. P. 91—104.)
- [Подорога 2017] — *Подорога В.* Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2017.  
(*Podoroga V.* Antropogrammy. Opyt samokritiki. S prilozheniem diskussii. Saint Petersburg, 2017.)