

*«Через толщу материи
и языка»: Опыты чтения
Валерия Подороги*

Составители блока Даниил Аронсон, Татьяна Вайзер



*В.А. Подорога
Фотография Дарьи Нестеровской*

От составителей

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг...

О. Мандельштам. «Грифельная ода»

Блок посвящен выдающемуся российскому философу Валерию Подороге. В собранных здесь текстах Подорога предстает прежде всего как теоретик чтения и как читатель литературных и философских произведений. Конечно, его творчество совсем не исчерпывалось литературной тематикой. Оксана Тимофеева выделяет в нем два проекта: метафизику ландшафта и аналитическую антропологию литературы, но поясняет, что «это два разных имени для одного и того же по сути исследования, в котором человеческое (мысль, письмо, литература, философия) и нечеловеческое (ландшафт, пространство, природа, стихии) сходятся таким образом, что одно оказывается в другом». Понятие ландшафта позволяет мыслить автора и произведение, искусство и природу, человека и животное, сон и явь не как взаимоисключающие противоположности, но как непрерывно переходящие друг в друга части одного целого наподобие сторон ленты Мёбиуса. Отсюда и принципы, направляющие аналитическую антропологию литературы: автор и произведение — две стороны единого события «поэтического инсайта», аффекта, в котором субъект и объект действия неразличимы. «Поэзия фиксирует состояние мира сейчас, в данное мгновение, поэтому предполагает сжатие, иногда предельное, самого образа, за которым не успевает никакой язык и никакой голос», — пишет Подорога по поводу «Грифельной оды» Осипа Мандельштама. Произведение возникает, когда разрозненные материальные силы (сталинский террор, грифель доски или свинец карандаша, поэзия Державина и Лермонтова) соединяются таким образом, что схватывают момент времени под видом вечности.

Не следует путать это с клишированным тезисом о «вечной ценности» художественных творений. Развитие Подорогой понятие произведения весьма отлично от того, к которому приучает повседневный или даже ученый здравый смысл. Книга в твердом переплете, стихотворение, предназначенное, чтобы декламировать его со сцены или обсуждать его художественные достоинства на поэтическом веб-сайте, — все это, по выражению **Олега Аронсона**, «социально-мифологическая форма произведения». Школьное образование, филологическая и художественная критика стремятся иметь дело с произведением как с чем-то таким, что уже случилось и может быть опознано по характерным признакам. Канон дает читателю готовый стереотип для понимания произведения и тем самым лишает последнее его событийности: скажем, смотря «мелодраму», мы заранее знаем, что в конце должны плакать. Иное дело — «органическая форма», которой произведение обладает лишь в той мере, в какой прилагается усилие к его прочтению.

Артефакт, такой как картина или книга, возникает во множественных усилиях письма и чтения, перечитывания и переписывания. Однако, приобретая законченную форму, он становится чрезвычайно удобен для обживания каноном. Прием, позволяющий вопреки этой кажущейся законченности повторить

событие произведения в опыте чтения, Аронсон сравнивает с предложенной в русском формализме техникой остранения. Так, рассматривая живопись де Ла Тура, Подорога предлагал отвлечься от цвета на картинах художника и изучать их по черно-белым репродукциям. Остраняются здесь не только наши привычки зрительского восприятия, но и взгляд, которым оценивал свои произведения сам художник и его современники, поскольку во времена де Ла Тура не было черно-белых репродукций. Однако именно поэтому рассмотрение такой репродукции позволяет увидеть на картине не столько то, что хотел сказать автор, сколько то, чего он сказать не хотел. Обращаясь на эту бессознательную и не освоенную каноном составляющую картины, взгляд лишается культурных клише для ее прочтения и «становится *несобственным*, взглядом Другого». Такой взгляд уже не принадлежит субъекту, не обнаруживает смыслы, подлежащие истолкованию, но заново актуализирует материальные силы, составляющие событие произведения.

Произведение создается вопреки авторскому замыслу, как своего рода сновидный образ. **Оксана Тимофеева** показывает это на примере того, как Подорога читает Франца Кафку: «Нужно сместить внимание от того, что бросается в глаза, к тому, что кажется незначительным, к каким-нибудь деталям — во снах таких деталей очень много, а в произведении Кафки бесконечно много». Это существенно отличается от установки классической герменевтики, нацеленной на то, чтобы за темными и двусмысленными местами текста обнаружить единство идеи. Скорее, «основное движение письма Кафки, как и его персонажей, например мышей или кротов, — это рытье, слепое продвижение под землей, через толщу материи и языка».

Как замечает **Алексей Сергиенко**, и сам автор творчески превращается «в персонажа своей собственной мысли», делая ее «наглядной материей, которая в опыте чтения становится доступна для переживания Другим». Автор разворачивается в произведении, оно наполнено сновидными деталями его опыта; но одновременно он запечатлевается в произведении: не в том смысле, что фигурирует в сюжете или образном ряде, но в том, что невольно оставляет след собственного присутствия при его создании. Сам Подорога афористически выражает эту мысль с помощью цитаты из Ши-тао: «Теперь же Горы и Реки поручают мне говорить за них; они родились во мне и я в них»¹.

С одной стороны, как пишет Тимофеева, сновидение есть «пространство без времени, в котором все есть всегда, и прошлое не проходит. <...> Это утопический мир, в который для каждого из нас имеется вход, но из которого совсем не обязательно предусмотрен выход». Однако и во сне время дает о себе знать, когда нам снится, что «случилось что-то непоправимое, какая-то ошибка (ты совершил ужасный поступок или что-то ценное потерял, или что-то произошло с кем-то из твоих близких)»². По словам Тимофеевой, «постапокалиптика — один из центральных мотивов философии времени Подороги». Переживание утраты «заземляет» произведение, обеспечивая связь между его сновидной действительностью и внешним миром: «в этот момент осознания всего этого ужаса ты и просыпаешься»³.

1 Подорога В. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 9.

2 Подорога В. Парабола. Франц Кафка и конструкция сновидения. М.: ИФРАН; Культурная революция, 2020. С. 104.

3 Там же.

Постапокалиптическую тему развивает **Илья Будрайтскис**, чья статья посвящена ключевому для самых поздних работ Подороги сюжету возвышенного. Ссылаясь не только на российского философа, но и на современных критиков капитализма, таких как Ф. Джеймисон, Будрайтскис констатирует провал кантовского проекта, предполагавшего, что переживание возвышенного приводит зрителя к сознанию собственного морального значения. Вместо этого современное массовое искусство предлагает публике возвышенное в форме постоянного шока. Будрайтскис рассматривает «Меланхолию» Ларса фон Триера как сдвиг в отношении этой стандартизированной формы возвышенного. В массовых фильмах-катастрофах мы постоянно видим зрелищные сцены разрушения, которое, однако, никогда не бывает окончательным, оставляя героев перед задачей исправить ситуацию. То переживание непоправимого, которое, по замечанию Подороги, приходит в момент пробуждения, здесь так и не наступает. В фильме датского режиссера, напротив, катастрофа не показана. Вместо этого фильм начинается с того, что в замедленной съемке демонстрируются секунды, предшествующие концу света. Можно сказать, что здесь, подобно цветку на картинах де Ла Тура, надежда на спасение подвергается острашению, чтобы опыт катастрофы снова стал говорящим и освобожден от той «этически индифферентной» формы, которую массовая культура может наполнять любым развлекательным содержанием.

Наконец, текст самого **Валерия Подороги**, впервые публикуемый в этом номере, посвящен «Грифельной оде» Мандельштама. Сдвиг подготавливается здесь тем, что Подорога выделяет две логики чтения: одна свойственна деспоту, другая поэту. Деспот склонен во всяком акте чтения или письма, который не сводится к повторению его собственных слов, видеть донос или признание. «Исчезай в самом его глазе, иначе исчезнешь в лагерной пыли!» Можно сказать, что и сегодня, читая «Горца» как фронду, а «Оду» как попытку извинения, вольно или невольно подхватывают эту деспотическую логику: чем объяснить особенности поздних стихов Мандельштама, как не вездесущим влиянием фигуры Сталина? Но для поэта присутствие деспотической власти — это просто еще одна сила, участвующая в событии произведения: «Все скопиче букв, как бы ни были выстроены их порядки, — в иерархию или по линейке, кругом или решеткой — представляют собой не более чем интервал в поэтическом материале, “птичью стаю”, готовую взлететь тут же при первом сигнале со стороны поэта». Здесь уже не Мандельштам оказывается жертвой сталинского террора, но скорее Сталин с его цензурой и репрессиями — частью поэтического усилия Мандельштама.

Даниил Аронсон, Татьяна Вайзер