

Девять персонажей в поисках метода

Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. Под редакцией В. А. Подороги. Серия «Ессе homo». М.: Логос, 2001. - 438 с.

Выход сборника «Авто-био-графия» – событие важное и симптоматичное. Прежде всего потому, что в нем довольно четко прослеживается размежевание с доминировавшей еще недавно французской критической традицией. Особенно показательны в этом смысле работы Подороги, одного из самых влиятельных на сегодняшний день русских философов. Несколько заостря можно сказать, что по своей интенции эти работы – антибартовские, антидерридианские, а во многом и антиделезовские. Последнее тем более значимо, что на протяжении ряда лет мысль Подороги плодотворно двигалась в поле притяжения философских конструкций именно Делеза (в тесной связке с Фуко).

«Авто-био-графия» отчетливо распадается на две части. Из 438 страниц 240 занимают программные тексты Подороги и посвященное одному из них – «Материалам к психобиографии С. М. Эйзенштейна» – обсуждение, озаглавленное «Вопрос о методе». В нем принимают участие те, чьи статьи составляют вторую часть: Олег Аронсон, Елена Петровская, Михаил Рыклин, Андрей Парамонов, Елена Ознобкина, Олег Никифоров, Владимир Майков, Игорь Чубаров и Сергей Земляной (статьи в сборник не представивший, зато выступивший по ходу дискуссии с довольно жесткой критикой в адрес практикуемого Подорогой подхода). Структуру сборника «закольцовывают» две рецензии, Петровской и Аронсона, в центре внимания которых, опять-таки, фигура Эйзенштейна.

Перед нами, таким образом, коллективный проект, отпочковавшийся – или встроенный – в индивидуальный проект Подороги, чьи интересы, начиная по меньшей мере с курса по «Феноменологии тела» (1995), концентрируются в области аналитической антропологии. В предисловии Подорога так описывает задачи семинара, вылившегося в выпуск «Тетрадей»: «проанализировать ряд понятий, принадлежащих автобиографическому дискурсу <...> Перепроверка жанра. Как возможна *авто-био-графия*, но не как литературный жанр, а как концептуальное единство, как дискурс или высказывательный порядок, продолжающий

влиять на выработку нашего отношения к становлению экзистенциального опыта во времени <...> как история жизни может быть выражена в понятиях? <...> Предметная область автобиографии предстает в виде поля сражения, в котором участвуют наиболее влиятельные современные дискурсивные практики. В сущности, аналитическая работа сводится к реконструкции смысла, которым наделен тот или иной объект («автобиографический») в каждом из противоборствующих дискурсов».

Первым – и центральным – полем сражения становится «произведение Эйзенштейн». Подорога начинается с феноменологически «нейтрального», подробного описания фотографии, запечатлевшей «одетого под маленького лорда Фаунлероя» мальчика на козетке, застывшего в непринужденно элегантной позе. Суггестивная мощь вступления усиливается тем, что имя Эйзенштейна поначалу отсутствует, речь идет о «маленьком мальчике», в лучшем случае о «Сереже». Стиль Подороги как бы имитирует медленное проступание изображения на помещенной в проявитель фотобумаге. Этой вдумчивой неторопливости как-то сразу безоговорочно доверяешься. Она «забирает», захватывает под стать самой позе, служащей предметом тщательного рассматривания и скрывающей в себе некий «фокус». Этот «фокус» в том, что естественность и непринужденность придает позе «новоявленного лорда» невидимая, но угадываемая зеркальная подпорка, какие в ту пору повсеместно использовали в фотоателье для придания телу «правильной» осанки. Насильственная ортопедия. Телесный канон. Идеал, в который втискивает маленького Сережу («его первая роль») папа-тиран. И далее, отталкиваясь от этого красивого эмблематического образа, образа принудительной неподвижности («подвешенности»), обращаясь к мемуарам, письмам, рисункам, кинематографу Эйзенштейна, воспоминаниям о нем современников, Подорога строит свое произведение «Эйзенштейн».

«Подвешенность» выступает главным архитектурным элементом конструкции и приводит, через ряд опосредующих процедур, к истолкованию поэтики этого произведения как определяющегося логикой *in saspens*, «мазохистской» логикой само-по(д)вешения. В эту логику вписывается приверженность Эйзенштейна определенным мизансценам («искупительная жертва»), его своеобразный «фетишизм» (способ кадрирования, замедленная съемка), система лейтмотивов, страсть к изображению жестокости, наконец, колебание между черным и белым

цветом как знаками смерти В то же время, автор далек от того, чтобы приписывать Эйзенштейну мазохизм в сугубо клиническом смысле. Отдельную главу он специально посвящает мазохистскому ритуалу, где оговаривает свои разногласия с его истолкованием у Делеза и, в меньшей степени, у Теодора Рейка (почему-то пропуская при этом Фрейда). Вообще своеобразие аналитического подхода Подороги заключается в том, что, заимствуя психоаналитический понятийный аппарат, тот или иной термин из тех или иных дисциплин (герменевтика, феноменология), он придает им другой смысловой оттенок, перетолковывает по ходу анализа и использует в целях, диктуемых «здесь и сейчас» самого материала, его сингулярностью. Так, «мазохизм» становится своего рода трансцендентальным мазохизмом, а фигура «подвешивания» чем-то напоминает феноменологическую редукцию. Такой подход можно назвать имманентно-сериальным. Он не претендует на универсальность. Другая «психобиография», другое «произведение» потребуют, соответственно, другого инструментария, других конструкций.

О силе и слабости этого подхода и заходит речь в «Вопросе о методе» – чрезвычайно любопытном, философски насыщенном перекрестном «допросе», вскрывающем некоторые неочевидные интенции и установки автора «Материалов» (выясняется, например, что из окончательного варианта имя «Эйзенштейн» должно быть удалено, «заключено в скобки»). Но главный его интерес даже не в этом. «Вопрос о методе» еще и документ, красноречиво свидетельствующий о развилке, переломном моменте, переживаемом сегодня отечественной мыслью. Лучше других эту «развилку» (или, если угодно, «вилку»), имплицитно присутствующую в «Материалах», уловил Михаил Рыклин: «Оригинальность текста была бы значительно большей если бы автор открыто вступил в полемику с тем же психоанализом. Ведь он фактически противостоит не только психоанализу, но и всей идущей от психоанализа проблематике, доходящей до деконструкции Деррида, который тоже в каком-то смысле является психоаналитиком [стоит ли добавлять, что само название сборника звучит как парафраз книги Деррида «Отобиографии». - А. С.]. Иначе говоря, противостоит огромной интеллектуальной традиции двадцатого века. Но противостоит ей таким способом, что, когда с этой традицией вступает в соприкосновение, то постоянно делает вид, что находится вне ее влияния. Автор к ней “отсылает”, но не подвергает принципиальной критике. Вернее, он

критикует ее косвенным образом, который нуждается в дополнительной сложной процедуре восстановления».

Действительно, в «Материалах» немало «косвенности», причем не только в отношении прямых предшественников. Удивляет, например, что Подорога лишь походя и весьма глухо говорит о вовлеченности автора «Стачки», «Октября» и «Броненосца Потемкина» в Революцию, да и то в контексте «бунта против Отца». Иными словами, он проходит мимо Революции как мирового события, ставшего личным выбором режиссера (революционера, между прочим, в искусстве). Не совсем понятно и то, как можно опираться на мемуары Эйзенштейна, не тематизируя при этом их текстуальный характер, характер *письма*? «Мемо» – не «воспоминания», не «исповедь», не «автобиография» в чистом, если таковой вообще существует, виде. Уже одна их строфика, напоминающая авангардистскую, построенную на принципах монтажа поэму или киносценарий, наводят на мысль о необходимости отдельного рассмотрения статуса «Мемо» в системе того, что автор называет «произведением Эйзенштейн». Правда, «Материалы к психобиографии» – всего лишь рукопись, work in progress, фрагмент большой книги об Эйзенштейне. Возможно, в других главах проблема «Мемо» найдет свое разрешение, подобно тому, как в следующей работе Подороги, «Непредъявленная фотография. Заметки по поводу “Светлой комнаты” Р. Барта», можно найти частичный ответ на во многом справедливые претензии Рыклина.

Здесь Подорога вступает в прямую конфронтацию с концепцией фотографии Барта (и не только фотографии). Тон становится более решительным, однако нигде не опускается до выражения открытой вражды, до грубой полемики или нападок. Это предельно уважительный, достойный мыслителя тон. И, тем не менее, Подорога совершает дерзкий полемический жест, помещая в центр своих размышлений – а главное, на страницу – фотографию из своего семейного архива (напомню, что в «Светлой комнате» Барт отказался проделать то же самое с фотографией своей умершей матери; на этом отказе, и на его скрытой мотивации, во многом покоится «секрет» и аргументация книги). В отличие от профессиональных, эстетически совершенных фотографий, с которыми имеет дело Барт, это любительский снимок. На нем изображен «дом моей бабушки, весь охваченный льдами после сильнейшего паводка на Москве-

реке в апреле 1950 года, и она сама в платке и совершенно одна с этими льдинами, протаранившими угол дома».

Итак, «размытость», «визуальная неточность» противопоставляется качеству, мастерству. Любительство – профессионализму. Бабушка – матери. Публичность – приватности «секрета». Растерянность и незащитность старого человека перед жестокой стихией – прославленной «сочности», «чувственности», «гедонизму» бартовских описаний. А дальше Подорога говорит о коллективизации, голоде, сталинском терроре. Об исходе крестьянства в города в поисках заработка и пропитания. О ритуалах траура и могуществе рода. Подорога пытается этот опыт осмыслить, точнее, пропитать им свое восприятие фотографий из семейного архива. Последствия, казалось бы, должны быть сокрушительными для интимной танатологии «Светлой комнаты», тем более что в процессе анализа обнаруживается ряд «нестыковок», грубых «швов» в концепции Барта. Но нет, парадоксальным образом Подорога в итоге приходит к тому, что по-своему, перевернув и дезавуировав, ее «спасает». «Непредъявленная фотография» заканчивается пронзительной кодой о силе света и сыновней любви, удерживающих, не позволяющих «мертвому» стать окончательно мертвым.

Это замечательная, безукоризненная по тону работа. Подорога дает в ней образец строжайшей, аналитически фундированной и в то же время «щадящей», я бы даже сказал милосердной критики, предельно чуткой к подспудной логике оппонента. Более подробный разбор увел бы нас далеко за рамки рецензии, однако несомненно одно: «Непредъявленная фотография» – едва ли не первый доскональный, теоретически «глубоко эшелонированный» текст, выявляющий на отвлеченном, казалось бы, материале принципиальную, обусловленную историческим опытом, асимметрию западного (постструктуралистского) и русского (находящегося в процессе самоопределения) философствования.

В целом тот же вектор «самоопределения» – пускай пунктиром – намечается и в статьях остальных участников сборника, из которых я бы отметил статью Рыклина «Вечная Россия: две вариации на тему маркиза де Кюстина» о возникновении геополитической и культурной границы между «Западом» и «Россией», Елены Петровской «Фото(био)графия: к постановке проблемы» и Олега Никифорова «Мартин Хайдеггер: материалы к политической биографии героя». Все они заслуживают отдельного и пристрастного обсуждения, как и небесспорная,

выделяющаяся своей воинственностью работа Игоря Чубарова «Операция признания (Anerkennen) в биографии». Несколько инородно, упражнениями в своего рода парафилософии, выглядят в таком контексте работы Андрея Парамонова «Эрнст Мах. Самосозерцание собственного Я» и Владимира Майкова «Ст. Граф – биограф трансперсонального». Но и они не портят общего впечатления осознанного коллективного усилия, отлившегося в столь удачно найденную форму «Тетрадей».

В предисловии Подорога пишет: «Тетрадь как форма записи несет в себе следы других влияний: дневника, книги, планов, проектов, разного рода заметок и другой архивной номенклатуры. Однако это не эмбриональная форма будущих произведений, а *открытая*, что-то наподобие мастерской... Конечно, “Тетради” против *книги*. Но не потому, что философская книга (трактат) изживает себя, а потому, что ее сегодня уже невозможно воссоздать. Растеряны навыки старой философской традиции конструирования мысли <...> Но “Тетради” и против новейшего *письма*, причем, в самых разнообразных его публичных проявлениях (вербальных, визуальных и не только), – поглощенного культом естественной потребности (выражения). Писать также естественно, как любить, любить как есть, есть как говорить, говорить как... Негласная конвенция понимания, столь значимая для любого сообщества, – первая жертва этой победы “хочу” над “могу”».

«Тетради», таким образом, не просто уточняющий подзаголовок или «формат», характеризующий полиграфический продукт коллективного творчества. Как открытая и вместе с тем промежуточная форма, подразумевающая – даже акцентирующая – потенциальность и пограничность, они отвечают духу сообщества как проекта. Проективность философского сообщества (не путать со «школой») и одновременно его конституирование, вот что прочитывается в предлагаемой предисловием *программе* действий, с необходимостью обозначающей также и точки неприятия, расхождения – как с традицией, так и с современностью. Унифицированному, сверхбыстрому, легко усвояемому письму этой последней противостоит индивидуализированное, затрудненное, сверхмедленное письмо-исследование, письмо-вопросание, письмо-опыт. Что, в свою очередь, позволяет глубже оценить целенаправленность стратегических усилий Подороги в «Материалах к психобиографии Эйзенштейна»: обращение к опыту великого режиссера (а в перспективе, возможно, Платонова,

Введенского, Мандельштама...) может – и должно – стать для новой русской философии тем же, чем для послевоенной французской – обращение к опыту Малларме, Пруста, Арто, Батая.