
Александр Доброхотов

Почтовая открытка

От Доброхотова к Подороге и далее

Дорогой Валерий Александрович! Посылаю тебе поздравительную открытку, заполненную не лаудациями, а отрывочными рассуждениями по поводу одной твоей давней статьи (в любом случае это будет интересней). Как артефакт открытка должна выглядеть следующим образом: на аверсе картина Жоржа де Ла Тура «Оплакивание св. Себастьяна св. Ириной»; на реверсе – адрес, текст и виртуальная марка с портретом Декарта и надписью «К 365-летию выхода в свет “Размышлений о первой философии”».

Поскольку мне не дает покоя великая тайна Козито, неудивительно, что журнал с твоей статьей¹ довольно долго пролежал на моем столе, чем и оправдывается отчасти желание поделиться нижеследующими бессвязными заметками.

Удивительна одержимость Нового времени желанием видеть, рассматривать, различать. Эта визиомания превосходит даже античную, которая все же ограничивала себя почтением к невидимому и идеальными требованиями к видимому. Пожалуй, причина как раз в нарушении баланса видимого и невидимого, которое

¹ Подорога В.А. Ночь и день. Миры Рене Декарта и Жоржа де Ла Тура // Художественный журнал, 1996, № 14.

произошло на излете средневековья. В те времена начинают рассуждать так: Бог создает мир не для того, чтобы мы от мира бежали, а для того, чтобы увидели вместе с Ним, что это хорошо. Но есть, кажется, своего рода «золотое правило» культурной оптики: выигрываешь в видимом – проигрываешь в невидимом. И такое вполне благочестивое соображение приводит Ренессанс к фатальной культурной инверсии: небесное начинают видеть через земное, но не – как ранее – земное в свете небесного. Это событие лучше брать «по модулю», не торопясь расставлять знаки «плюс» и «минус»: накопленный средневековым балласт субъективных фантазий был слишком тяжел, и гуманистическое обращение к природе, «к самим вещам», конечно, стало чем-то вроде освежающей грозы. Но перенос тяжести на видимое влечет за собой утрату трансцендентного измерения, а вот за это уже приходится платить, и плата эта непомерно высока для любой культуры. История визуальности в эпоху модернитета, если посмотреть на нее с этой точки зрения, выстраивается в драматичный сюжет, который можно представить в следующей цепочке событий. Ренессансная попытка встроить идеальное в натуральное и ее главные инструменты: объем, перспектива, линия. – Позднеренессансное стремление выйти из геометрического нормативного пространства в естественное и воображаемое (перечисление приемов составит целый итальянский словарь: сфумато, нон финито, маньера, кончетто, сотто ин су...). – Протестантское восстание против оптического идолопоклонства в пользу слова и звука. – Реванш контрреформации и зарождение абсолютистских стилевых программ классицизма и барокко, нашедших на какое-то время баланс идеального и реального. – Хроматическая революция Тициана и световая революция Караваджо. – Контрудар, нанесенный пластике музыкой и литературой XVIII века. – Расщепление классики в XIX веке на фактуализм реализма и интроверсию романтизма. – Расслоение визуального в модернизме XIX века на рецептивное, имажинативное, декоративное, беллетристическое, логическое... (то есть потеря способности и желания связывать смысл и образ в собственно оптическом). – Распад пластического образа в авангарде XX века. (Поскольку я хотел лишь высветить некую тенденцию, условимся

считать бестактным вопрос о том, что я имею в виду в каждом конкретном пункте.)

Можно заметить, как по ходу развития этой фабулы происходит поэтапный уход Логоса из культуры, или – по емкой формуле Зедльмайера – «утрата середины». Что-то подобное этой последовательности событий можно найти во всех доменах культуры модернитета. Но – с другой стороны – не стоит сводить все к хайдеггеровским сказкам о забвении бытия. Культура устроена так, что вместе с приобретением нового опыта осуществляется и попытка компенсировать связанные с этим потери. Поэтому, к счастью, история духа не вовсе лишена поучительности. Вот и этот эпизод истории «страсти к свету», изображенный тобой, Валерий Александрович, с такой наблюдательностью и изобретательностью, также свидетельствует в очередной раз, что там, где опасность, там и спасительное.

Метафизика света, построенная в Средние века на предпосылке совпадения в свете идеального и вещественного (свет – если идти по лестнице эманации сверху вниз – это последняя ступень идеального и первая ступень материального), в XVII веке решительно распадается на физику света и эстетику света; «люкс» уступает место «люмену». Но, можно сказать, как «реликтовое излучение» метафизический свет сохраняется. Поэтому таким двусмысленным оказался прорыв Караваджо в новую световую эстетику. Вот авторитетная и емкая формулировка караваджизма: «Концепция световой среды – луч, падающий извне в темноту, изолируя, аналитически расчлняя предмет и моделируя его целое с невиданной ранее экспериментальной чистотой, как прямое воплощение факта действительности и одновременно истины о ней, – вместе с тем распаивает “дверь” в бесконечную Вселенную Бруно, в мир без границ. Вырывая из него фрагмент, она удерживает его от поглощения молчанием и мраком безмерности сверхинтенсивной силой не только познания, но страстного, почти визионерского созерцания и лирической самоотдачи...»² Прямое

² Свидерская М.И. Караваджо – первый современный художник. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2001, с. 117.

воплощение факта, разрушающее универсум, – это вызов и средневековой, и возрожденческой эстетике. Целому остается негативная роль фона: мрака и ночи. (Многочисленным культурным контрапунктом этого решения оказывается светоносный золотой фон иконописи, символизировавший полноту сверхпространственного бытия.) Целостность реальности у Караваджо раскрывается «через вычленение и изоляцию отдельного (предмета, фигуры, сцены) как фрагмента универсального целого и последующее интенсивное абсолютизирование его посредством прямой, буквальной проекции на общее – на “мировой фон”, на “Вселенную”, образ которой дается “отрицательно”, в формах чистой абстрактной протяженности, глубина которой заполнена молчанием и тьмой»³. Короткое замыкание единичного и всеобщего, факта и универсума – это и есть рождение Нового времени. Мы узнаём это событие и в рождении национальных государств, и в естественном праве, и в новой науке, etc. Иерархия средневекового мира вся построена на включенности отдельного звена в цепь опосредования; система нового мира вся построена на праве прямого контакта конечного с бесконечным. Но мы, дорогой коллега, не будем идти на поводу у шаманов лебенсфилософии и видеть в этом лишь начало распада: согласимся с Гераклитом в том, что путь вверх и путь вниз – один и тот же. Да, свет и тьма демистифицированы, «расколдованы» новым сознанием, но они не потеряли свои символические потенции. Основания, на которых держался «старый режим», исчезли, но работа по интеграции части и целого (главное дело культуры) продолжается на новых основаниях. Диалог света и тьмы – наглядный (в буквальном смысле) пример.

Свет и цвет в XVII веке – союзники (цвет это, в сущности, лишь результат конфликта света со средой); шаг за шагом входит в этот союз телесно пространственных характеристик также и время (как движение, динамичная композиция, историчность, схваченная моментальность...); их общий оппонент – пластический объем; смысл баталии – в завоевании права на новую интер-

³ Там же, с. 116.

претацию целого, в переходе от онтологии бытия к феноменологии природы. В статье, о которой речь, описано самое, может быть, необычное решение этой задачи: де Ла Тур вспышкой «медленной молнии» задает тектонику фигур и сворачивает в них все пространство: «Пространственны только тела, но не фигуры, даже и цвет, напротив, действует таким образом, чтобы нейтрализовать эффект пространственности и тем самым сделать центральным персонажем почти каждого полотна эти бесчисленные руки, выносящие пламя свечи»⁴. Век богат и другими световыми решениями и темами. Караваджо, Рембрандт, Веласкес, Лоррен, соляная символика и эмблематика эпохи вместе с понятием Просвещения и его мировоззренческим «люмьеризмом» – все это разные (именно разные) версии восстановления утраченной связи человека и универсума. Но похоже, что есть у них и один (по крайней мере) общий пароль, названный в статье. Все они – дальние родственники cogito, главного смыслообразующего акта эпохи. Если в человеке может быть найдена абсолютная точка отсчета (а cogito доказывает именно это), то из любых онто-топологических узлов и лабиринтов человек найдет путь обратно, к единству с бытийным целым.

Не будем забывать, что вторым после самосознания логическим шагом cogito является доказательство бытия Бога: таким образом, перед нами еще и религиозное самоопределение. Соотнести это с теми оптическими cogito, которые были перечислены, – задача не тривиальная, но и не надуманная. XVII век был, возможно, последним взлетом европейской религиозности, и трудно найти такой домен, который не был бы затронут вероисповедными переживаниями. Так, художники-оппоненты обвиняли друг друга в язычестве, а Караваджо, с точки зрения Кардуччо, и вовсе был Антихристом⁵. Но скорее все было наоборот: интуитивно пережитое cogito позволяло и дать вере новый импульс, и безбоязненно ассимилировать античное наследие. В этом смысле вовсе не формальны, скажем, библейские сюжеты Караваджо и не

⁴ Подорога В.А. Цит. соч., с. 14.

⁵ См.: Свидерская М.И. Цит. соч., с. 234.

вполне секулярны мирские сюжеты Рембрандта⁶. Без учета этого мотива малопонятен и де Ла Тур. Вот, например, Жан Тардьё пишет о его героях: «... в них, вокруг них, над ними – втайне от нас и не таясь ни от кого – происходит что-то, чему нет ни начала, ни конца, нечто таинственное и остающееся тайной, повергая в молчание и ужас. Ясно одно: они – посвященные...»⁷ Однако завершается очерк такими словами: «Но мы, незнакомые с богословием и наивно любящие плотность тел <...> в твердых кусках мрака, прорезанного световыми кругами, мы, говорю я, угадываем тайну, которая много древнее прочих: тайну величественного рождения Форм из отталкивающей полутьмы Хаоса»⁸. Проникновенный пассаж первой части очерка позволяет что-то понять в де Ла Туре, тогда как суждение «незнакомых с богословием» – тривиальность, применимая к кому угодно.

Как и положено любой состоявшейся эпохе, XVII век вырабатывает два (как минимум) конкурирующих образа мира и два языка его репрезентации. Применительно к теме света можно говорить о мире континуума и мире дискретума. Великие ухитряются присутствовать в обоих мирах (потому и великие). Декарт своей знаменитой формулой «ясное и отчетливое» обозначил и предельное состояние континуума (ясное), и предельное состояние дискретума (отчетливое), и мистериальную точку их совпадения – *cogito*. Де Ла Тур с его контрастным контактом света и тьмы, рождающим атомарно-статуарное тело, действительно находится в од-

⁶ Обобщенная характеристика Рембрандта в «Маяках» Бодлера выглядит (в пер. В. Левика) так:

Рембрандт, скорбная, полная стонов больница,
Черный крест, почернелые стены и свод,
И внезапным лучом освещенные лица
Тех, кто молится Небу среди нечистот.

В оригинале вторая строка звучит так: «Et d'un grand crucifix décoré seulement», – что лучше перекликается с образом «внезапного луча».

⁷ Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: «Изд-во Ивана Лимбаха», 2005, с. 135.

⁸ Там же, с. 136–137.

ном культурном пространстве с Декартом. На другом полюсе – мастера, созидающие единое континуальное поле, которое включает в себя сложный ансамбль субпространств: Лейбниц, Рембрандт, Веласкес... В этих мирах свет уже не проводит границы, а стирает их («Портрет Иннокентия X» Веласкеса) или делает их ненужными, замещая вибрациями световоздушной среды («Менины») и взаимопроникающими планами («Пряхи»). Выдающийся отечественный физик в своем любопытном эссе дает для нашей схемы еще две оппозиции: Тициан–Рембрандт и Ньютон–Гюйгенс⁹. Волновая (Гюйгенс) и корпускулярная (Ньютон) теории света поддаются, как попытался показать М. Волькенштейн, описанию в терминах культурной семиотики XVII века.

В чем, однако, источник того духовного драматизма, который трудно не ощутить, изучая обе эти парадигмы XVII века (и, кстати, заметно ослабевающего к его концу, с уходом последнего «допросвещенческого» поколения)?

Подсказку находим в статье: «Декарт исследует мир, погруженный в ночь, с помощью внутреннего света, света разума. Он скорее готов стать слепым, глухонемым, сновидцем и даже безумцем, если это позволит на втором шаге мысли не только все вернуть, но и придать миру те необходимые порядок и последовательность, ту “ясность и отчетливость”, которая утверждается только Высшим разумом. Вот почему для Декарта нет теней, бликов, игры отражений, вот почему для него, как, впрочем, и для де Ла Тура, и для Расина, тьма и сумерки имеют такую глубокую черноту и так резко отделены от подлинного, ослепляющего света»¹⁰. Метафизическая «ночь» позволяет избавиться от иллюзий физического дня и обнаружить внутренний свет, родственник «свету-в-себе» («свету невечернему», если угодно). На границе столкновения тьмы и мрака очерчивается таинственная сущность индивидуального, происходит то, что названо в статье «профилированием». «Профилирование и есть этот ослепительный разрыв ночи и

⁹ См.: Волькенштейн М.В. Рембрандт и Гюйгенс, или Две «Данаи» и две оптики // Знание – сила, 1987, № 2.

¹⁰ Подорога В.А. Цит. соч., с. 14.

именно подчинение самого предела перехода из тьмы в свет единому профилю, в котором лицо получает свою неподвижную границу и покой созерцания»¹¹. Подобно тому как пифагорейские перас и апейрон своим соединением рожают монаду, в свою очередь рождающую числа, так свет и тьма в этой версии рожают личностный профиль, пластический аналог *cogito*.

Таким образом, внутренний нерв визуальных парадигм XVII века можно определить как попытку сфокусировать, собрать в один центр утраченное самотождество личности. В статье в связи с этим указывается также на «очевидность общих оснований для *cogito* Декарта и функции лица у де Ла Тура, у которого мы сталкиваемся, бесспорно, с некоторым родом внутреннего созерцания, “медитации”, обращенности на себя, и лицо выступает своеобразным знаком *cogito*. Причем <...> это медленное открывание своей субъективности в медитациях-размышлениях у Декарта и вовсе не предполагает какого-либо иного живого существа рядом, не предполагает участие Другого»¹². Рискну добавить, что слово «лицо» в контексте проблемы можно понимать во всем его семантическом спектре. Изоморфными культурными решениями вполне могут оказаться «лицо» нового права, субъект общественного договора, субъект веры в протестантизме и посттридентском католицизме, субъект раннеиндустриальной экономики, моральное Я рационалистической этики, герой классицистского театра, «тема» как элемент новорожденного оперного языка, etc., etc. Во всех этих казусах единичное, становясь личностно-единственным, «профилируется» на стыке света и тьмы и получает тем самым право на прямое обращение к абсолюту.

Но что касается отсутствия Другого – решительно не согласен, высокочтимый Валерий Александрович! *Cogito* открывает Я и Бога. Но и место для «других» также генерируется актом *cogito*: во-первых, Бог это и есть Другой, который позволяет моему Я – как своему другому – быть собой (чем, собственно, и заданы все возможные отношения между многими Я); во-вторых, Я, в отли-

¹¹ Там же, с. 13.

¹² Там же.

чие от Бога, не может быть бесконечным; и, в-третьих, Я не может быть объектом. Значит, даже эмпирически сингулярному Я надо предположить, что есть много конечных необъективируемых Я. (На мой взгляд, позднейшим аналогом такого хода мысли является категорический императив Канта, постулирующий других как результат самоограничения свободной воли.) Пожалуй, такое понимание *cogito* лучше согласуется и с обсуждаемой концепцией «страсти к свету»: только надо взглянуть не на «Скорбящую Магдалину», а на «Оплакивание св. Себастьяна», на глубинную койнонию персонажей, замкнутых в себе, «не имеющих окон», но связанных через абсолютный смысл.

Возвращаясь к загадке визиомании Нового времени, можно теперь сказать, что мы несколько продвинулись на пути понимания световой метафизики модернитета. Суть ее – в аффектированном желании прорваться в бесконечность через сосредоточенное созерцание конечного. Косвенным подтверждением этого вывода – своего рода тестом – может быть проверка культурной морфемы на диспаратность, на способность к отделению от своей среды, контекста и переносу в инородную среду. Что и проделаем в качестве заключительной коды. К числу страстотерпцев света, о которых шла речь, надо, конечно, отнести Лойолу и Паскаля. Основатель ордена иезуитов создает систему визуально-психологических, заряженных суггестивной энергией упражнений, основанных на технике концентрированного воображения и переживания определенных сакральных образов в определенной, напоминающей кинематографическую, последовательности (некоторые из образов были построены и кадрированы вполне по-делатуровски). Основатель (в числе первых) янсенистского движения, визионер и математик, создает учение о верующем мышлении, пронизанное световыми и пространственными метафорами (образ бездны вполне «рифмуется» с фоновой тьмой, а про «огонь» паскалевского амулета и вовсе разговор особый). Иезуиты и янсенисты – заклятые враги, но роднит их переживание неразстворимости, нередуцируемости финитного, желание рассмотреть и понять его в конкретной телесной воплощенности. Переживание это в стилевом отношении гетероморфно (как пра-

вило – барочное у иезуитов и классицистское у янсенистов), но изоморфно в своей основе. В XX веке это переживание неожиданно возрождается в светописи двух великих кинематографистов. Большевиканствующий Эйзенштейн с азартом изучает наследие Лойолы¹³. Выпускник иезуитского колледжа Хичкок использует (как можно предположить) технику визуализации Лойолы в своих лучших фильмах. Но и этого мало:

Жижек не без основания протягивает нить смысловой связи между Хичкоком и янсенистской антиномией добродетели и благодати¹⁴.

Эти странные сближения не кажутся нам произвольными ассоциациями после всего, что мы узнали о световых мирах Декарта и де Ла Тура.

*С искренней симпатией и пожеланиями
мастеру-юбиляру не только
покоя, но и света. –
А. Доброхотов*

¹³ См.: *Эйзенштейн С.М.* Станиславский и Лойола // Точки – Рунта, 2002, № 3–4 (2).

¹⁴ См.: То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М.: «Логос», 2004, с. 217–221.

Михаил Рыклин

«Сцена братства» или моральный мазохизм?

Попурри на темы Валерия Подороги

I

Поскольку Валерия Подорогу я знаю около сорока лет (с 1967 года, когда мы были студентами 3-го курса философского факультета МГУ), позволю себе в некоторых случаях, по праву старой дружбы, называть его просто Валерием.

О Валерии можно без преувеличения сказать, что это философ, у которого есть свой проект. Он увлечен, можно сказать поглощен, созданием нового канона прочтения классических текстов философской и литературной традиции.

Ключом к его подходу является особое видение телесности. «Я вижу тела... – читаем в его книге «Феноменологии тела», – я хочу приоткрыть завесу тайны над теми силами, что организуют само чтение, но остаются невидимыми ради того, чтобы чтение состоялось»¹. Подобный способ чтения, ориентированный на децентрированные виды литературного и философского письма, остро ставит проблему культурных механизмов, практик власти и форм господства, которые сложным образом взаимодействуют, на первый взгляд, с отклоняющимися, а на самом деле весьма «реалистичными» скриптуральными практиками.

¹ Подорога В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995, с. 52.