

## ФОРМЫ МЫСЛИ В ГРАНИЦАХ ТЕЛА (ОБ АНАЛИТИЧЕСКОЙ МЕТАФИЗИКЕ ВАЛЕРИЯ ПОДОРОГИ)

*О.В. Аронсон*  
*Институт философии РАН*

Что делает текст философским? По каким критериям мы выделяем философскую составляющую произведения, жанр которого может быть сколь угодно разнообразным. Это может быть трактат, эссе, мемуар и даже роман. Все эти различия оказываются второстепенными как только мы ощущаем особый тип воздействия, который условно можно назвать прикосновением мысли. И как бы это высокопарно не звучало, но именно в таком словосочетании, но лишенном какой бы то ни было метафоричности, содержится тот минимум чувственного (касание), который уже достаточен, чтобы мы говорили не о реакции или эмоции, а именно о мышлении. Этот момент плохо формализуем и зачастую в истории философии он постулируется своим отличием от доксы (мнения) или последовательного рассуждения с привлечением тех или иных аргументов. Он призван связывать наше телесное пребывание в мире с порядком сверхчувственным, с тем, что соотносится с идеей, смыслом или сущностью. Обычно того, кто постулирует наличие этого отдельного мира идей и занят его описанием и обустройством привычно характеризуют как философа в рамках метафизической традиции.

Ход мыслей Валерия Подороги иной. Он не принимает это разделение на физику и метафизику, а пытается показать как то, что мы считаем философскими или метафизическими характеристиками того или иного текста производится внутри физики мира как действие особого типа сил, которые как раз и приводят нас к этому странному ощущению — прикосновению мысли. И слово «касание» здесь выражает и телесное происхождение мысли, и одновременно ее неустойчивость и неопределенность по сравнению с миром идей, которые не касаются, а вторгаются, не провоцируют, а нормализуют.

На протяжении многих лет Валерий Подорога анализирует разнообразные тексты культуры (от тех, которые принадлежат собственно истории философии, до литературных, живописных, кинематографических произведений) на предмет выявления в них того, что он называет «формой мысли». И именно выявление тех или иных форм мысли в конечном счете и есть философская работа. Книга «Антропограммы» представляет собой нечто вроде самоописания его способа работы, его аналитического инструментария. Книга эта, написанная в 2014 году, вышла как приложение к его фундаментальному двухтомному труду «Мимесис. Материалы к аналитической антропологии литературы» и несет на себе некую неустранимую печать озабоченности за судьбу читателя, которому в современную эпоху все труднее следить

за медленным, тщательным воплощением сложного и амбициозного замысла, каковым является «Мимесис». Будучи посвящен только анализу русской литературы, он теоретически принципиально полемичен по отношению к известному одноименному труду Эриха Ауэрбаха и к работе Поля Рикёра «Время и рассказ», которая также исследует литературные подражательные практики. В отличие от предшественников, в том или ином виде идущих в русле платоновско-аристотелевского понимания мимесиса, Валерий Подорога пытается обойти эту навязчивую пару реальность и ее образ, за которой маячит метафизическое разделение двух миров. Для него мимесис — это фундаментальное свойство человека производящего, человека, одним из характеристик которого является открытие языка не только как инструмента коммуникации, а как того, что через человека обнаруживает в физическом мире действие метафизических сил. Эта «исконная человечность языка» [Подорога 2014: 22] как раз и порождает то, что Подорога называет «антропограммой». Фиксация последней и есть фактически предъявление формы мысли. И именно чувствительность к этой форме в момент чтения текста и создает тот эффект, который мы назвали «касанием» и который близок тому, что в феноменологии называют пассивным синтезом сознания.

Здесь следует задержаться, чтобы указать на те источники, которые лежат в основании размышлений и аналитических построений российского философа. Их, конечно немало. В разные годы Валерий Подорога занимался анализом тестов Адорно и Бенямина, Ницше и Киркегора, Фуко и Делёза. Каждый из этих мыслителей несомненно повлиял и на формирование философской позиции, и на тот способ анализа, который мы находим в «Антропограммах». Однако хотелось бы выделить две особые линии, которые словно разнозаряженные полюса создают основное теоретическое напряжение предлагаемого типа анализа. Это — русский формализм и феноменология (а также деконструкция как некий предел феноменологического усилия). От первого мы имеем само понимание формы и обращение к практике литературы, а от второй, собственно, тот минимум метафизики, который остается нередуцируемым даже после ее объявленного завершения.

Само словосочетание «форма мысли» провоцирует нас на вопросы, которые являются предельными, и ответы на которые всегда выглядят неудовлетворительными: «что такое форма?» и «что такое мышление?» Но правомерны ли они вообще в такой постановке. Русские формалисты, например, почти никогда не ставили вопрос о форме таким образом. Скорее вся их деятельность была направлена на то, чтобы разорвать привычные устоявшиеся соотношения между материей и формой (как у Аристотеля) или формой и содержанием (как у Гегеля). Так Борис Эйхенбаум прямо пишет: «Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему формализма, который служит им для выработки терминов, схем и классификаций <...> Готовых наук нет — наука живет не установлением истин, преодолением ошибок» [Эйхенбаум 1927: 117]. Сам он пытается по-новому взглянуть на категорию формы, предельно динамизировав ее, в понятии «сделанности». В классической работе «Как сделана «Шинель» Гоголя», он показывает, что литературное произведение создается не только автором, его замыслом или стилем, но также и силами языка, для которых сам автор оказывается инструментом, их улавливающим. Фактически форма предстает как способ прикоснуться не к языку как инструменту литературы, а к языку как стихии, превышающей возможности отдельного автора. Также и Виктор Шкловский, когда пишет об «ощутимости формы», которая проявляет себя в «остранении», дающем иное (в отличие от «узнавания») видение вещи [Шкловский 1990: 63], вводящем затруднение в сам процесс восприятия, показывает, что форма — не абстракция, что она содержательна сама по себе и указывает на границу между языком обыденным и языком поэтическим. Форма фор-

малистов всегда связана с замедлением акта чтения, что наиболее радикально выражено в поэтике заумного языка<sup>1</sup>, но при этом является необходимым условием любой литературы.

Таким образом, ощущение формы является эффектом бессубъектного восприятия, проявлением внелитературных сил языка в момент, когда произведение дано как целое в некоторой моментальной конфигурации его элементов. Когда Подорога проводит важное для него различие между «литературой образца» и «другой литературой» (или малой литературой), то он как раз и пытается показать, что в последнем случае производится эксперимент с временными структурами хаоса, со стихией самого языка, где обнаруживает себя связь литературы и опыта мира никогда не данного нам непосредственно. Произведение в его понимании отмечено уникальностью и сингулярностью в том смысле, что оно обнаруживает неизвестную ранее форму взаимодействия литературы и бытия. Это тот тип выражения, которому не в силах противиться сам автор. Только в отличие от концепции Эйхенбаума у Подороги он выступает не столько как посредник, сколько как заложник языка, а форма становится неконтролируемым следом, своеобразным бессмысленным повторением, без которого целостность произведения не может состояться.

«Произведение» в понимании Подороги никоим образом не совпадает с каким-то конкретным литературным объектом (романом или поэмой, повестью или стихотворением). Напротив, каждое законченное литературное произведение обладает принципиальной нехваткой, незавершенностью формы, поскольку форма дана лишь в хаосе элементов и динамике момента. Потому произведением являются не «Мертвые души» Гоголя или «Идиот» Достоевского, а сами Гоголь и Достоевский как знаки события метафизического остатка, когда минимум перцепции, для которого нет ни идей, ни ценностей, через посредство литературы указывает как устроено само мышление.

Именно так, на мой взгляд, следует понимать антропограмму: устройство мышления в пространстве, где ничто не предполагает его наличия. И это позволяет отойти от онтологической формулировки вопросов «что это такое?», когда вольно или невольно, но ответ подразумевает определение, описание, идею, то есть — переход к сверхчувственному порядку. Знаменитая хайдеггеровская максима «мы еще не мыслим» как раз и предполагает, что мы не настолько захвачены вопросом о сущности мышления, чтобы быть мыслящими, а его онтологическое различие требует скачка из сферы сущего в сферу бытия, без которого нет ответа на вопрос о том, что такое мысль.

Для Подороги литература есть своего рода пространство устранения различия между бытием и сущим, а антропограмма — знак человеческого (во всей его ущербности и нехватке целостности) в бытии.

Выявление антропограммы, таким образом, становится необходимым фактором завершения произведения в его целостности, которое не может никогда осуществить сам автор, а за него это призван сделать аналитик, исследователь. Таков амбициозный замысел Подороги. Таково его понимание роли философии сегодня, после того, как конец метафизики стал расхожим мнением, важной доксой внутри современной философии. Сам Подорога чужд всякого финализма, и яркие формулы о конце истории, конце человека или конце больших нарративов воспринимает *cum grano salis*. Они для него интересны как формулы, но не как объективное положение дел. Особенно отчетливо это выражается в его интерпретации ницшевского высказывания «Бог мертв». Это важный момент, без которого некоторые вещи в его казались бы чисто техническом методе построения антропограмм останутся непроясненными.

<sup>1</sup> Поэтическая «заумь», ориентированная на связь слов вне зависимости от их смысла, а также на изобретение бессмысленных слов, была важной частью русского литературного футуризма (В. Хлебников, А. Крученых и др.) и пристально изучалась формалистами.

Его обращение к знаменитому афоризму Ницше нельзя рассматривать не учитывая хайдеггеровский текст «Слова Ницше «Бог мертв», в которой немецкий философ как раз видит нигилизм, а не буквально понятый атеизм. Хайдеггер пытается выявить *смысл* сказанного. Для него эти слова значат прежде всего то, «что сверхчувственный мир лишился собственной силы» [Хайдеггер 2008: 309], а потому бытие как то, что находится за рамками сущего обретает характер Ничто. Подорога же акцентирует не смысл высказывания, а его афористичность, то есть парадоксальность, невозможность представить, вообразить сказанное. Он пишет: «Что это за смерть, которая убивает Бога? Не становится ли смерть свободной, уже не определяемой бесконечностью времени, которым располагала трансценденция высшего существования? Смерть отъединяется от Бога, а Бог от смерти, но именно тогда, когда язык рискует соединить несоединимое: Бога и его смерть. <...> Обратить оружие Бога — смерть — против него самого, — разве это не даст нам новые возможности понимания жизни, теперь уже более не ограниченного непроницаемыми оковами смертного чувства»<sup>2</sup>. По крайней мере два момента обращают на себя здесь внимание. Во-первых, то, что форма афоризма, через парадоксальное соединение предельных элементов (смерть и Бог) является тем бессмысленным знаком, у которого нет означаемого, а есть только форма, или — чистый морфизм, изменчивость, трансформация — мысль за пределами любого ее возможного содержания. Так сам афоризм (а не его расшифровываемый смысл) приближает нас к антропограмме, а может быть, в каком-то смысле, ею уже и является. Во-вторых, то особое отношение к смерти, которое позволяет перевести ее из плана эмоционального или экзистенциального в план аналитический. То есть без момента смерти нет ни «остранения», ни «узнавания», ни «эпохэ», ни какой другой процедуры редукции. То, что для формалистов было основой поэтики — затруднение языка, замедление акта восприятия текста, то, что для феноменологии было актом самопоказывания вещи, требующего остановки мира и предельной наивности взгляда, оказывается невозможным пока смерть осталась в зоне чистой негативности. Аналитическое замедление как шаг к акту мышления подразумевает смерть в качестве универсального морфизма, или — в терминологии Подороги — *мимесиса*. Эта связь мимесиса и смерти является важнейшим моментом его концепции, и можно даже сказать больше: такая связь лишает смерть (насколько это возможно) негативности, превращая ее в аналитический инструмент. Она больше не противопоставлена жизни, но является тем телесным порогом индивида, когда изменчивость мира получает форму.

Применительно к Гоголю Подорога рассматривает две формы жизни: «...Одна возникает при распаде, — *омертвление живого*, другая при собирании, — *оживление мертвого*. Эти мгновения «внезапной сдвижки» индивидуально телесно невыразимы. Все происходит в одной «картине». Замечаем, что сдвиг был, что-то изменилось, но мгновение сдвига не ухватить, ибо изменяется и превращается всё» [Подорога 2014: 28]. Однако это можно применить практически к любому другому анализируемому автору, поскольку здесь заложен принцип антропограммы: сконструировать знак невыразимого. Так сделана мысль, и в этой своей «сделанности» она неотличима от аффекта.

То, что названо «сдвиг» — не просто изменение, а именно такой переход, при котором не удерживается никакой «смысл», никакая «истина», никакая «ценность». Даже в приводимой цитате может привидеться диалектика, мышление оппозициями (омертвление живого/оживление мертвого; жизнь/смерть; в других местах — внутреннее/внешнее; нехватка/избыток; пространство/время и прочие), но для Подороги это не оппозиции, а точки трансформации. И смерть является структурирующим элементом этого сдвига.

<sup>2</sup> Подорога В. Событие «Бог мертв». Ницше и Фуко — <http://nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/>. Дата обращения: 5.07.2016.

Вот пример, который представляется мне наиболее показательным. Каждый из двух разделов первого тома «Мимесиса» (один — о Гоголе, другой — о Достоевском) предваряется необычным прологом. Оба эти пролога посвящены живописи. Одна — натюрморту, другая — картине «Мертвый Христос» Гольбейна младшего. Каков статус этих живописных образов в работе, которая стремится к пониманию литературы как онтологии? Это не просто композиционное решение, позволяющее дать некоторое теоретическое настроение перед будущим разбором литературных текстов. И натюрморт как жанр, и полотно Гольбейна для Подороги имеют отношение к живописи и изобразительной практике лишь во вторую очередь. Главное, что он извлекает из картин — некий аналитический принцип схватывающий внутрипроизведенческий мимесис каждого из писателей. В случае с натюрмортом акцент делается именно на *nature morte* (кстати, вся часть о Гоголе имеет такое заглавие), «мертвой природе», которая лишена стихийности жизни, контролируется, подручна. Кроме того, «в натюрморте оптическое открывается благодаря возможностям руки коснуться любой вещи, обвести/ощупать контур, ощутить тяжесть, поверхность, оценить удобство пользования и т. п. Подвижная и чувствительная рука — вот скрытый субъект традиционного натюрморта» [Подорога 2006: 22]. Благодаря натюрморту мы способны ощутить неразрывность зрительного восприятия и тактильного. Вещи здесь не существуют в соответствии с некоей «своей» природой. Они искусственно расположены, представляют из себя чистые поверхности и не предполагают пространства (воздуха) между ними, как, например, в пейзаже. Здесь все заполнено следами человеческого присутствия, его прикосновением, действием по остановке жизни. Подорога даже приходит к бергсонскому выводу, что визуальное вообще — «технология остановки живого движения», что «визуальная форма появляется, когда мы получаем исчерпывающую информацию с поверхности вещи» [там же: 30]. Соединение визуального и гаптического порядка в натюрморте оказывается схемой понимания механизмов гоголевской литературной мимикрии, способности застывать, представлять мертвым, обретая опыт смерти, а не имитируя ее. «Быть недостаточно мертвым — значит: не спастись. Быть мертвым — вот спасение» [Там же: 111].

Запомним эту афористичную формулу и обратимся теперь к гольбейновскому «Мертвому Христу». Этот фрагмент инспирирован самим Достоевским, на которого эта картина произвела огромное впечатление, а после была включена в литературную ткань романа «Идиот»... Но здесь важно, что изображенное на картине тело неявно вводит иконоборческий мотив: оно выглядит так, «будто нет никакого воскресения, то есть того Образа, хранителем которого оказывается Великий Инквизитор, управляя с его помощью Неизобразимым» [Там же: 319]. Это не просто мертвый Христос, но это «труп Бога», в котором в одно мгновение божественный культ замещается культом смерти. В самом словосочетании «труп Бога» уже есть нечто невозможное, непредставимое. Это своего рода схема предела перцептивных возможностей человека, схватывающая мир существования героев Достоевского. И «труп Бога» в определенном смысле является тем, что ставит под сомнение «смерть Бога» как кризис сверхчувственного мира идей. В «трупe Бога нет ничего сверхчувственного, а есть та топика чувственности, которая никогда не может быть освоена чувственностью отдельного индивида.

И натюрморт, и полотно Гольбейна младшего, как мы видим, выводятся за рамки истории живописи и даже за рамки некоторой визуальной практики восприятия, а становятся тем, что вполне можно назвать предваряющей антропограммой каждого из анализируемых писателей. И каждая из них отмечена смертью, переходом человеческого в нечеловеческое.

Таким образом, миметическая способность как нечто «человеческое» оказывается заключено в границах между мертвой природой (перцептивный элемент, который выражен Подорогой через некую формулу касания, где неразличимы не только зрительное и осяза-

тельное, но также обонятельное и даже... пищеварительное<sup>3</sup>) и мертвым Богом. Последний есть сама невозможность касания<sup>4</sup>. Это еще не трансценденция, но уже миметизм, который либо вводит сакральную экономику обмена между богом и смертью, либо призван указать на место трансценденции в опыте чувственного восприятия.

Мимесис для Подороги, будучи непосредственно связанным с проблематикой смерти, создает специфическое метафизическое измерение его аналитического подхода. Это отчасти сближает его с Хайдеггером, последовательно избегавшим использования понятия мимесис. Для Подороги же со смертью связан «внутрипроизведенческий мимесис», что наводит на подозрение: не есть ли это различие между мимесисом «внешним» и «внутрипроизведенческим» лишь слегка закамуфлированное онтико-онтологическое различие? И другие типы мимесиса, вводимые Подорогой, не должны сбить нас с толку: именно «внутрипроизведенческий» мимесис есть доминанта всей его теории, которая по сути есть теория овнутрения, освоения и присвоения смерти, лишение ее негативности. Открытым остается вопрос почему именно литература оказывается современным поставщиком экспериментального материала для этой теории. Может быть потому, что язык, его метафорическая и понятийная составляющие как раз и находятся в том промежутке между миметизмом первого порядка (изображение вещей) и иного порядка (изображением неизобразимого). Если следовать пафосу Подороги, то неизобразимой оказывается смерть, вводящая своим касанием порядок в мир хаоса жизненных явлений, пусть даже только на мгновение, в котором осуществляется производство произведения, или та поэтика метафизики, которая впаяна в парадокс «быть мертвым, значит, спастись». Интересно, что само это высказывание делается Подорогой со ссылкой на теорию мимикрии Кайуа, хотя последний как раз отказывается видеть мимикрию в способности насекомых выглядеть мертвыми, защищаясь от хищников<sup>5</sup>.

Для Кайуа мимикрия связана не столько со способностью к выживанию, приспособлению, сколько с риском для жизни. Он приводит многочисленные примеры, когда именно из-за мимикрии насекомое погибает, что противоречит логике приспособления. Кайуа называет это роскошью, магией, колдовством животного мира, которое может приводить в каталептическое состояние как охотника, так и жертву. Замирание и неподвижность вовсе не связаны для него со спасением, а с особым режимом фасцинации. Таким образом понятая мимикрия — это не способ быть невидимым (мертвым, несъедобным), а способность *обманывать*, либо завораживая зрелищем, которое важнее пропитания, либо погибая, становясь пищей для тех видов, для которых ты сам несъедобен.

В логике Кайуа нет никакого «спасения». Но и экономика обмена, в которую включается «смерть» у Подороги, будучи проинтерпретирована как сдвиг, как трансформация оказывается экономикой чистой избыточности, где рисковать «ради зрелища» и становиться пищей будучи несъедобным, значит, участвовать в том хаосе жизни, где смерть не имеет значения, а есть лишь один из многих способов трансформации живого.

Когда Подорога проводит различие между мимесисом внешним (аристотелевским) и внутрипроизведенческим, в котором опыт смерти обретает литературную форму, то нельзя не спросить: откуда берется «внутренняя форма» у произведения? Насколько это «внутреннее» отличается от того, которое всегда было в философии способом интериоризации абстракций,

<sup>3</sup> О связи носа и желудка, обоняния и пищеварения с отвращением см.: Подорога 2006: 219–228.

<sup>4</sup> Характерно, что один из давних текстов Подороги о Достоевском назывался «Человек без кожи» и тема касания была там одной из главных, см.: Подорога 1995.

<sup>5</sup> «Рассматривать мимикрию как защитную реакцию не позволяют еще более убедительные и менее похожие на софизмы доводы. Прежде всего, она могла бы быть полезна только против хищников, не вынюхивающих (как чаще всего и имеет место), а высматривающих жертву. Кроме того, хищные птицы обычно не интересуются неподвижной добычей: неподвижность была бы наилучшей защитой от них, и многие насекомые часто притворяются мертвыми» [Кайуа 2003: 94].

сакрализации и власти? Свободна ли от этого литературная метафизика Валерия Подороги? Ведь когда мы получаем понятательные схемы в виде натюрмортов и мертвого Христа, то акцент на смерти как раз и задает особое право на «внутреннее» (внутрипроизведенческое) и «человеческое». И здесь важно удерживать отличие и от аристотелевского положения о том, что человек единственное существо наделенное способностью к мимесису, и от понимания исключительного положения человека в мире как существа осознающего свою конечность. Самим своим анализом литературы Подорога ставит под сомнение эти устоявшиеся формулы, хотя сама ориентация на понятие «мимесис» и непосредственная привязка его к проблематике смерти с необходимостью порождают разного рода парадоксы и проиворечия.

Казалось бы можно смотреть совсем иначе. Там, где Подорога настаивает на смерти, вполне достаточно указать на несъедобность объектов в натюрморте, и на ту же «несъедобность» трупного тела Христа. Как ни странно, но такой взгляд, при всем его антимиметизме, порой куда ближе рассуждениям Подороги, нежели его настойчивость в поиске смертного измерения мимесиса. Так, гоголевские касания и запахи, физиологические отправления и непристойности, это, фактически, та материя, которой согласно Подороге мыслит гоголевское произведение. Однако само событие этой мысли возможно лишь тогда, когда, как в мимикрии у Кайуа, есть момент поедания несъедобного, отравления и отторжения. Смерть же делает потребимым все, задавая некую единую миметическую онтологию, в которой жизнь (такая как, например, пища) становится чем-то незначимым.

Особенно показательно мертвое тело Христа, которое мертво, словно, избыточно. Труп бога это больше, чем просто мертвая природа, поскольку, даже будучи мертвым, христианский бог сохраняет в себе силы воскресения и преображения, реализуемые в причастии, в поедании тела Христа. На этот каннибалистический мотив обращает внимание Жак Деррида, чтобы указать на неизбежную избыточность любого акта интериоризации<sup>6</sup>. В частности, интериоризации Бога в понятии души. Ритуальный момент в евхаристии — чистая миметическая способность в ее архаической форме, когда принятие бога неразрывно связано с актом поедания его плоти. Этот тот тип миметизма, который не знает разделения на внутреннее и внешнее. Последнее возможно только тогда, когда мимесис уже понимается как некая культурная подражательная логика, явленная в человеческой способности изображения, представления, воображения, разделения на реальное и его образ, на оригинал и копию, на истину и ложь. В мимикрии у Кайуа и в «миметической способности» у Беньямина ничего подобного нет. К этому же пониманию миметизма близок и Валерий Подорога, но это его понимание не может не вступать в противоречие с метафизической доминантой смерти. И он не только не боится этого противоречия, но акцентирует его, превращая смерть в чистую форму. Произведение как набор миметических инструментов (Гоголя, Достоевского, Платонова, Белого или Обэриутов) организуется только благодаря тому, что каждый из них осваивает исключительно одну только функцию — интериоризацию смерти, делая память, болезнь, касание, слух, обоняние, пищеварение формами созерцания, своеобразными «нечувственными подобиями» (Беньямин).

Когда-то антрополог Андрэ Леруа-Гуран, анализируя наскальные рисунки пещеры Ласко, пришел к выводу, что развитие *Homo Sapiens* напрямую связано с утратой человеком моторных функций, связующих двигательную активность и интеллект [Leroi-Gourhan 1993: 398]. Этот путь связан с обособлением теории от практики, с введением имитационных созер-

<sup>6</sup> Деррида обращается к теме пищи и каннибализма неоднократно, начиная с лекции 1990 года «The Tropes of Cannibalism» и интервью, данного Ж.-Л.Нанси [Derrida 1991], а о связи спекулятивной философии и герменевтики с «тропом каннибализма» в акте пресуществления см.: *Birnbaum D., Olsson A. An Interview with Jacques Derrida on the Limits of Digestion*: <http://www.e-flux.com/journal/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion>. Дата обращения: 5.07.2016.

цательных механизмов, с появлением философии, политики, искусства, причем искусства подражательного. Это путь, по которому цивилизация шла тысячелетиями. Сегодня же возможности современного нефигуративного искусства и немелодической (конкретной) музыки возвращают нас к тому миметическому минимуму, такому, например, как отпечаток, след, ритм, в котором нет еще никакой трансцендентности.

Валерий Подорога анализируя литературу, занимается именно последовательной редукцией созерцательной функции (это его путь к «телу»), демонстрируя, что литература в себе содержит тот архаический и инфантильный пласт, в котором проявляет себя доразумное «человеческое», где мысль и действие неразличимы.

Такая неразличимость мысли и ее выражения (действия письма) является постоянным мотивом почти всех работ Подороги. Уже в своей первой книге «Метафизика ландшафта», исследуя то, что он назвал «ландшафтными мирами философии», он занят именно построением антропограмм текстов Ницше, Киркегора и Хайдеггера, где историко-философская интерпретация уходит на задний план, а на передний выходят силы языка, силы письма, создающих тоже своего рода антропограммы — неизобразимые ландшафты мысли.

В этом смысле для Подороги нет принципиального различия между текстом философским и текстом художественной литературы. Мысль не существует сама по себе, извлеченная из горнего мира. Она всегда сделана. Сделана в стихии языка, остановить которую на мгновение способна философия в том ее новом понимании, которое придает ей Валерий Подорога.

Кайуа Р. 2003. Мимикрия и легендарная психастения. — *Миф и человек. Человек и сакральное*. — М.: ОГИ.

Подорога В. 1995. Лицо других. Размышления по поводу фотофильмов М. Михальчука. — *Ad Marginem '93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН*. — М.: Ad Marginem.

Подорога В. 2006. *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Том I. Н. Гоголь, Ф. Достоевский*. — М.: Культурная революция; Logos-altera.

Подорога В. 2014. *Антропограммы*. — М.: Логос.

Подорога В. *Событие «Бог мертв». Ницше и Фуко*. — Доступно: <http://nietzsche.ru/look/hxc/ontologie/vpodoroga/>. — Проверено: 5.07.2016.

Хайдеггер М. 2008. Слова Ницше «Бог мертв». — *Исток художественного творчества*. — М.

Шкловский В. 1990. Искусство как приём. — *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*. — М.: Советский писатель.

Эйхенбаум Б. 1927. Теория «формального метода». — *Литература: Теория. Критика. Polemika*. — Л.: Прибой.

Birnbaum D., Olsson A. *An Interview with Jacques Derrida on the Limits of Digestion*. — Доступно: <http://www.e-flux.com/journal/an-interview-with-jacques-derrida-on-the-limits-of-digestion>. Проверено: 5.07.2016.

Derrida J. 1991. «Eating Well», or the Calculation of the Subject: An interview with Jacques Derrida. — *Who Comes After the Subject?* — N.Y., L.: Routledge.

Leroi-Gourhan A. 1993. *Gesture and Speech*. — The MIT Press.