

## РИСУНОК, КАРТА, МАРШРУТ: ВИЗУАЛЬНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ НА ПУТИ АНТРОПОЛОГИИ

*Н.Н. Сосна*  
*Институт философии РАН*



Метод работы В. Подороги, безусловно, разворачивается прежде всего в языке, как речь. Может быть, особенно как речь, со всеми дополнениями к языку, которые она приносит с собой. В том числе неязыковыми — чувственными реакциями, движениями тела, эмоцией, прорывающейся в голос. И обратно, как можно предположить, оставленные *другим* (писателем, автором произведения) на языковом уровне следы этих реакций и переживаний и привлекают, вызывают исследовательский интерес, так как затрагивает глубинные механизмы и реакции, из которых вырастают специфические формы языка.

Результат применения метода — почти картина, яркая картина литературного мира<sup>1</sup> А. Белого или А. Платонова, на которую указывают такие короткие зарисовки: «Мертвые лунные ландшафты степей и полупустынь постреволюционной России с дальними фигурками воинов и странников...» [Подорога 2014: 35]. Почти — потому что это не зрение

<sup>1</sup> И каждый из этих миров состоит не только, а точнее, не столько из сознательно продвигаемых автором интенций, обрисовывания героев и так далее, но из авторских «изнанок», «неозначиваемого», «непредставимого», «всхлипов и писков», «взрывов и подвешиваний», как раз и объясняющих то, что потом появляется уже собственно в плане языка.

космического порядка, замершего в своем величии, но нечто подобное динамическому образу, схватывание которого позволяет мгновенно представить, словно бы зарисовать линии связи автора и его произведения, принципиальные, структурирующие (наш читательский опыт прежде всего).

И хотя этот метод не филологический, не исторический, не культурологический, но строгий и точный в дискурсивном отношении, в нем есть эта компонента движения к видимости, некоторое колебание от нее и к ней, от полусознательной зарисовки еще долженствующего быть определенным осмысляющего посыла к результирующей схеме, той финальной гравировке, которая собирает принципиальные линии проявления человеческого. Тогда одна условная граница разворачивания метода — вспомогательный быстрый набросок, как будто карандашом, как заметки на полях, другая — след, отпечаток, подпись, в которых — все существо автора, со всеми его страхами, скоростью и привычками, неповторимыми и, как пишет В. Подорога, несводимыми. Рисунок и антропограмма в качестве исхода и финала разворачивания исследовательской программы?

Дальнейшие заметки направлены не столько к рассмотрению визуального сопровождения и оформления текстов В. Подороги (хотя это, конечно, возможно — читатели помнят автопортреты Дюрера и таблицы Белого в «Мимесисе», и рисунки из архива С. Эйзенштейна, в мельчайших деталях представляющие сцены «Ивана Грозного», из «Феноменологии тела», и т. д.), сколько к выявлению этого неявного движения между разными формами артикуляции (словом и изображением), между разными уровнями осмысления (ощущением проблемы и точной ее формулировкой), между материалом и его интерпретатором — движения между выражением и неизобразимым, что особенно интересно в современных техногенных условиях.

При этом важно учитывать, что методологическая роль рисунка, с одной стороны, все-таки не рассматривается В. Подорогой как значительная. Рисунок интерпретируется с высоты позиции аналитика, с некоторым снисхождением использующего «схемы-поддержки», и только ради слушателей лекции, в функции пояснения материала, «в доступной для повторения форме» [Там же: 82]. С другой стороны, за рисунком не отрицается также возможность подсказки для аналитика в процессе его собственной работы. Кроме того, вне функции помощи себе или слушателям лекции рисунок — это еще и *отпечаток* на данный момент не сложившейся возможности точно выразить в языке предмет размышления, и такой рисунок уже не столько вспомогательное средство, сколько «*графический след* бессилия понять, о чем он [исследователь] сам размышляет» [Там же: 83]. В размечаемой таким образом системе координат — рисунок в помощь другим (иллюстрация), рисунок в помощь себе (схема), рисунок как визуальное свидетельство невыразимости и неартикулируемости (след) — рисунок размечает процесс размышления. В этом отношении рисунок не просто не автономен, он фактически обозначает разрыв. Поэтому, даже если получается благодаря рисованию что-то выразить с «опережением мысли», то и эта позитивная роль, которая в принципе не отрицается за рисунком, легко нивелируется замечанием, что «нельзя, конечно, забывать о том, что при использовании диаграмм, схем, карт, рисунков и иллюстраций *прерывается ход размышлений*» [Там же].

Устремление справиться с таким разрывом вычитывается из нескольких примеров. Так, известно, что Фрейд в разные годы пробовал подобрать визуальный образ, который наглядно пояснял бы устройство психики. В частности, Ж. Деррида, обращаясь к почти тридцатилетней истории попыток Фрейда выстроить описание «памяти» как главного элемента психического, говорил об „особенной графике“<sup>2</sup>, с помощью которой, как казалось,

<sup>2</sup> Фрейд не случайно «в решающие моменты своего пути прибегает к метафорическим моделям, поставляемым не разговорным языком, не вербальными формами, и даже не фонетическим письмом, а

можно было решить проблему одновременно и «устойчивости следа, и наготы<sup>3</sup> принимающей раздражение субстанции, прочерчивание борозд и всегда остающейся нетронутой принимающей и воспринимающей поверхности — здесь поверхности нейронов». Но если Деррида видит в рисунке возможность решения проблемы в своеобразном метафорическом движении (даже если это движение вспять, через опрокидывание, как это показывается в работе «Le retrait de la metaphore» [Derrida 1987]), то для В. Подороги, также рассматривающего метафору не через перенос, но через вспышку, как «взрывной кинезис» [Подорога 2014: 63], «графически-чертежные представления о пространстве бессознательного» (он перечисляет «оптический инструмент», «волшебный фонарь», «гидравлические аналогии»), *остаются не более, чем аналогиями*. Это означает, что все они представляют ход мысли Фрейда, однако «не соотносятся с реальностью», поскольку, несмотря на эти образы, «бессознательное остается неизобразимым» [Там же: 83]. В метафоре или аналогии неизобразимое тогда оказывается связанным с разрывом, который производит рисунок.

Однако статус рисунка может быть изменен в сторону повышения, если говорить не о рисунке, но о множестве рисунков. А именно, использование принципа картирования (диаграммы, графики, схемы, «рисунки» и другой иллюстративный материал) передает «предметно-визуальное соотношение образов в антропограмме» [Там же: 85]. Это то, что позволяет соединять живопись Филонова, чертежи машин, рисунки Гоголя или Белого как разные силы — вербальные, визуальные, чувственно-телесные — и выстраивать благодаря напряжению от их столкновения «единую линию», которая может их связывать и расщеплять. Иными словами, несмотря на фиктивность связи сравниваемых по аналогии объектов, не просто сопоставление ряда рисунков, но наложение нескольких аналогий имеет смысл, так как таким образом в рисованной системе координат (рисунок для себя, рисунок для другого, разрыв) может возникать некая карта. То есть если единичный рисунок не помогает ни собственному размышлению, ни аудитории, но напротив, производит разрыв, то совмещение нескольких рисунков, по всей видимости, и открывает пространство картирования.

Но что такое картирование, «соединяющее несоединимое», «конечный результат поиска, т. е. всей аналитической работы» [Там же: 26]? Откуда оно производится? Как связывается оно с линиями рисунка?

Линии, из которых произрастает такая карта, не совсем обычные, не вполне похожие на те, что рисуются на бумаге, а стремящиеся от бумаги к такой карте линии уже начинают плохо поддаваться дешифровке. Это не столько рисунок проводимых линий, проводимых автором или аналитиком, сколько рисунок проводящихся линий. «Движение показывается по маршруту глубина–поверхность, изнутри–вовне, где первое выступает оборотной стороной (изнанкой) второго» [Там же: 54]. Чтобы показать это, В. Подорога привлекает аналитику М. Мерло-Понти, оперирующую отступами и разрывами, зазорами и расщелинами, пропоятиями и сгибами («фон и фигурация (промежуток, отступ, отскок, разрыв и т. п.), écartement (зазор, расщелина, раздвиг и т. п.), coupe (разрез), ...» [Там же]). Здесь основание для появления в анализе *других* литератур «импульсов, порывов, остановок, зависаний, подвешиваний, разворотов, подъемов и восхождений, спусков, взрывов, колебаний». Собственно, когда В. Подорога говорит об элементах, которые вычленяет аналитик, в дальнейшем он приходит к наблюдению того, что эти элементы «по отношению друг к другу

---

*особенной графикой*, которая никогда не бывает подчинена, вне или после речи» — Цит. в пер. В. Лапицкого; в московском издании вместо «графики» предлагается «система начертаний» (пер. Д. Кралечкина) — оба варианта так или иначе намекают на движение линий, которое нас как раз интересует [Деррида 2000: 324].

<sup>3</sup> В переводе В. Лапицкого — «чистоты» этой поверхности.

скорее находятся в скользящей цепочке моментов отрицания и отталкивания, отражения и замещения, превращения и распада» [Там же: 60]. В.Подорога называет эти скользящие цепочки динамическим рисунком.

«Единая линия» этого рисунка, которая связывает и расщепляет, при сопоставлении с ходом размышления Деррида над визуальными метафорами Фрейда привлекает внимание к моменту движения. Деррида подчеркивал, что отказываясь от распространенного тогда различия на «клетки восприятия» и «клетки памяти», Фрейд строил гипотезу «сеток восприятия» и «прокладывания пути» (Bahnung). Это позволяло, по мысли Деррида, сместить акцент с относительно постоянных величин (таких, как клетки) на различие между прокладываемыми путями. Тогда «единая линия», выделяющаяся и для рассыпания элементов литературных миров<sup>4</sup>, и для собирания их же на другом уровне, также является следствием взаимного движения читающего и воздействующих на него элементов текста, в которых он начинает ориентироваться.

Для другого известного сторонника картирования — Ф. Джеймисона — речь идет о пространственно глобальных связях, простирающихся так далеко, что они не вмещаются никаким индивидуальным опытом. Так как оказывается, что истина опыта «больше не совпадает с местом, в котором он переживается. Истина такого ограниченного повседневного восприятия Лондона находится, скорее, в Индии, на Ямайке или в Гонконге». Это пространство, конечно, уже не географично. Джеймисон отталкивался от подходов к «видению» современных мегаполисов, когда ни один горожанин не в состоянии представить себе весь город целиком, без «карты», являющейся результатом когнитивных процедур, и предложил перенести этот метод в область социально-политических взаимодействий, отыскивая в сложном сцеплении связей «фигуры», из которых может быть составлена карта. Однако и эти новые связи, хотя и непредставимые, могут выразить себя «искаженными и символическими способами» [Jameson 1988: 347–358; Джеймисон 2014]. И картирование должно обнаружить эти искажения, эти кривые линии *своеобразного взаимодействия замкнутых сознаний* (идущих, по мнению Джеймисона, также от писателей, Конрада или даже Пруста) в огромном транснациональном пространстве.

Важно подчеркнуть, во-первых, что Джеймисон также указывает на символичность этих «территорий», в чем-то созвучную метафоричности (или аналогии в другом случае); во-вторых, он говорит об искаженности и кривизне линий этих воображаемых, метафорических фигур и их связей с наблюдающим (карту); и наконец в-третьих, эти кривые линии расходятся от взаимодействия замкнутых сознаний. И если символизм, с одной стороны, и кривизной динамизм уже оказывались в поле рассмотрения этой статьи, то сейчас необходимо отнестись к своеобразному взаимодействию замкнутых сознаний.

Эти разрывные линии, прерываемые взрывами, растягиваемые колебаниями, как всхлипами, чьи они? Некой (общей? всемирной?) плоти, окутывающей нас речью-облаком? Или может быть, они намечают подвижные границы передаваемого опыта? Если специфические индивидуальные миры разных литератур выносят к читателю следы чувственно-телесной организации произведших их авторов, размыкающиеся к взаимодействию с ним, то каковы действия аналитика? Является ли динамический рисунок маршрутом? Ответ на этот вопрос зависит от следствий, извлекаемых из связи между открывающимся пространством и тем, кто в нем движется.

Именно представление о том, где ты находишься в данный момент и что тебя окружает (при соотнесении разных планов, как минимум удаленного и близкого), нередко описывается

<sup>4</sup> Ср.: «...Исследуемый объект ... предстает таким, каков он есть до всякой речи о мире, т. е. освобожденным от национально-имперского мифа, моральных и вкусовых привычек. Мы следим за его распадом на элементы и даже обломки» [Там же: 25].

как картирование. То есть в условиях «непредставимой, неизобразимой тотальности» требуется картирование для того, чтобы осознать себя действующим субъектом<sup>5</sup>. Появляющаяся таким образом карта нестабильна, подвержена модификациям, возвратам. И эти изменения, движения и говорят вам, где вы есть в этот вполне определенный исторический момент.

Ш. Линд и У. Лабов в исследовании показали, что пространственные описания бывают двух типов: *карты* (maps), когда комнату, например, описывают через абстрактный вид сверху/со стороны («В арке — гостиная, за ней — библиотека»), и *маршруты* (tours), когда визуальное дается через конкретное действие («И если продолжишь идти вперед, найдешь ванну») [Linde, Labow 1975: 924–939]. На карте специфическому наблюдению доступно все, маршрут же ограничивает поле зрения и добавляет к «локации» векторы и траектории движения. В последнем случае пространство подчиняется не точкам, а траекториям движения. Оно, может быть, не столько абстрактно, сколько тактильно<sup>6</sup>. Но если Дж.Флэтли склонен пояснять это через само-остранение, намекая, что, картируя, вы как бы со спутника видите ваше существование, которое рассказывается для вас, то нам представляется возможным также говорить о маршруте, которым вы следуете, не вполне имея возможность поэтому наблюдать его со стороны.

Возможность же внешнего наблюдения может появиться вот в каком случае. В «Антропограммах» есть много фрагментов, представляющих элементы, до которых добирается аналитик, не рассеянными, так как между ними есть связи, притом динамические (о рисунке движения этих связей отчасти уже говорилось). И чем лучше, «плотнее» связаны эти элементы, тем большей выразительностью обладает произведение. Более того, от этой организации зависит и сама форма произведения, зависит, насколько произведение окажется способным изнутри удержать свою форму от распада. За распределение этих связей отвечает энергия, наличествующая в произведении. Оно как литературный организм должно быть в состоянии защищаться от среды, чтобы поддерживать «свои инстинкты».

Далее, если все окутаны речью как облаком, если все в нем находятся, то в определенном смысле каждый — читатель, автор, произведение — может быть описан как организм: у него есть границы (пороги чувственности), за которые есть опасность выйти в процедуру чтения, и задача состоит в том, чтобы в этих границах остаться. И поразительным образом получается, что и задача у каждого — читателя, автора, произведения — именно в этом, в сохранении себя. И произведение, уподобляясь себе и своему автору, поддерживает свою целостность: несмотря на то, что текст «движется, плетется, расползается за свои границы», «появляется форма, тот ритмический странный аттрактор, который начинает подчинять себе письмо и связанные с ним смысловые блоки растущей ткани текста» [Подорога 2006: 14]. И В. Подорога как внимательный читатель, в направлении которого движутся напряжения текста, связывает эти линии напряжения друг с другом, замыкает, выводя в антропограмму, и тем самым отсекает их связи с собой. Недаром говорит он о том, что «пороги (чувственности) соотносят нас [здесь — кого именно?] с нашим телом и ближайшим к нему окружением, тем самым позволяют сохранять необходимую степень свободы. Антропологическая норма чувственности, *хотя и не делает нас людьми*, но без нее мы не могли бы воспринимать мир в достаточной для выживания полноте. Пороги защищают организм от избыточности внешних раздражений» [Подорога 2014: 48].

Эта задача видимым образом отличается от идей, руководивших другими значительными и уважаемыми авторами. За перекрещивающимися кривыми, которые

<sup>5</sup> Ср.: «Как для передвижения по городу нужна когнитивная карта, так и в социальном пространстве нужна когнитивная карта для того, чтобы осознать себя действующей единицей» [Flatley 2008: 77, 84].

<sup>6</sup> Ср. с идеями, представленными в: Marks 2002.

Деррида находит у Фрейда, Хайдеггера, Барта [Сосна 2011], угадывается важная для него тема собирания и рассеивания; фактически, движение к другому, и если пояснить это на примере фотографии, в связи с Бартом, то речь идет о вовлеченности, о связи референта и зрителя, как автора и читателя. Но что делать, если выход к другому ощущается как проблема потому, что в силу весьма определенных исторических обстоятельств то, что должно быть ядром поведения и характера, «размыто», чье «внутреннее» не присутствует в настоящем? В. Подорога пишет о тех авторах, у которых почти нет шанса быть понятыми, так как их работа не укладывается в границы, видимые другим (и зачастую им самим), для кого личность является «не синтезом индивидуальных качеств, а символом, *т. е. некой кривой*, что «схватывает» и приводит в единство разные точки» [Подорога 2011: 18-20], кто, говоря словами Ф. Степуна, «отбиваясь от угроз и наваждений, все время опускается и подымается над самим собой». Такая кривая — возможно, не столько маршрут, сколько движение между фантастическим и наличным, где движущееся должно оберегать свою цельность — или создавать ее, потому что она почти невозможна.

Картирование в литературе последних лет связывается с возможностью оказывать воздействие на расстоянии, когда телеприсутствие позволяет делать не только медицинские операции, но и вести боевые действия, продвигаясь по выверенным техническими приспособлениями уровням «дополненной реальности» (augmented reality). История здесь имеет небольшое значение. В определенном смысле она не менее фантастична, чем «стеклянные пейзажи» Гоголя, но имплементации ее гораздо более разрушительны, причем физически, материально. В. Подорога идет по другому пути, под грузом тяжелого наследия, осознавая и его и необходимость работать с ним, по той территории, с которой связан каждый из нас.

---

Деррида Ж. 2000. *Письмо и различие*. — М.

Джеймисон Ф. 2014. *Марксизм и интерпретация культуры*. — М.-Екатеринбург.

Сосна Н. 2011. *Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное*. — М.

Подорога В. 2014. *Антропограммы. Опыт самокритики*. — М.

Подорога В. 2006. *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский*. — М.

Подорога В.А. 2011. *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 2. Ч. 1*. — М.

Derrida J. 1987. *Psyché. Invention de l'autre*. — Paris.

Flatley J. 2008. *Affective mapping. Melancholia and the politics of modernism*. — Harvard: Harvard University Press.

Jameson F. 1988. *Cognitive Mapping. — Marxism and the Interpretation of Culture*. — Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

Linde C., Labov W. 1975. *Spatial Networks as a Site for the Study of Language and Thought*. — *Language*. — Vol. 51. — No. 4.

Marks L. 2002. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. — Minneapolis.