

Взгляд Антигоны

Аронсон О. В.,

к. филос. н., старший научный сотрудник сектора эстетики,
Институт философии РАН,
Российская Федерация, 109240, Москва,
ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.
ORCID: 0000-0001-6753-7724
olegaronson@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена творчеству российского философа и исследователя культуры Елены Петровской. В центре внимания статьи — ее оригинальный способ работы, который заключается в расширении возможностей философского анализа через обращение последнего к практике современных пластических искусств. Там, где искусство обнажает формальный прием, свою поэтическую функцию, Елена Петровская видит возможность обнаружить соответствующий этому приему механизм в сфере мышления, что можно назвать «искусством ума» (вариант кантовского Witz). На примере анализа Еленой Петровской живописи и фотографии показано, что ее внимание сосредоточено на знаках аффективности, пятнах, следах, отпечатках внешнего (природы или социума), находящихся в конфликте с человеческими способностями восприятия и понимания. Елена Петровская видит в этом ту сторону образа, которая остается за рамками изображения. Обращение к миметологии Лаку-Лабарта и концепции иконы Мондзен позволяет отчетливее увидеть оригинальный способ работы российского ученого. Ее критический взгляд реанимирует «логику трагического» (Лаку-Лабарт) как вытесненное культурой основание познания (линия Эдипа) и политического суждения (линия Антигоны). Коллективная аффективность и современные технологии, что демонстрируют работы Елены Петровской, позволяют сегодня реанимировать греческую трагедию не только как культурную ценность, а как альтернативную практику мышления, имманентную проблемам современного общества.

Ключевые слова: знак, образ, мимесис, катарсис, след, аффект, Елена Петровская, Лаку-Лабарт, Мондзен.

Последняя книга Елены Петровской называется «Возмущение знака» и имеет подзаголовок «Культура против трансценденции». Когда я обдумывал эту свою статью, посвященную Елене, то предварительно записал тяжеловесное заглавие «Явление знака, или О материалистической технике откровения», которое имитировало, если не сказать дублировало, обе части названия книги. В этом повторении мне виделось смещение, позволяющее выйти за рамки последней, и возможно самой важной, из ее книг. Дело в том, что в творчестве Елены Петровской условно можно выделить две постоянные темы. Одна из них связана с разрабатываемой ею собственной оригинальной философией фотографии¹, другая — с попыткой переопределить философские проблемы современности, исходя из той

¹ Речь идет о книгах «Непроявленное» (М.: Ad Marginem, 2002), «Антифотография» (М.: Три квадрата, 2005) и «Антифотография-2» (М.: Три квадрата, 2015).

социальной симптоматики, что обнаруживает себя в разнообразных явлениях культуры, где странно переплетены литература и политика, современное искусство и массовое². На пересечении этих исследовательских проектов находится, пожалуй, одна книга — «Теория образа»³, где собраны не тексты, а лекции, прочитанные в РГГУ и отдающие дань уважения тем авторам, философам и исследователям культуры и религии, которые оказали непосредственное влияние и на саму Елену Петровскую.

Вводя в вычеркнутое название своей статьи слова «явление» и «откровение», я, может, неловко, но пытался соединить эти две линии и показать в дальнейшем, как сама фотографическая техника (именно как техника *per se*) становится не столько предметом рассмотрения, но способом анализа, а точнее — вторжения в пространство, для нее, казалось бы, совершенно не предназначенное, — в пространство философии.

В конце концов, название статьи изменилось. Оно стало проще, и, как мне кажется, не отменяет всего ранее сказанного.

Итак, начнем с того, что обратим внимание на самый последний текст в книге «Возмущение знака», посвященный анализу серии «Воображаемые портреты» художника Франко Лейди.

Этот замечательный современный художник мало известен в России, но нельзя сказать, что и в Европе его популярность была велика. Скорее, он получил признание среди самих художников и специалистов по искусству. Тем не менее, Франко Лейди постоянно решал задачи, которые волнуют именно современных художников. В частности, его интересовал вопрос о том, каков статус пластического искусства в наше время и в частности — живописи? Может ли она, самой своей историей или как-то иначе, вступить в разговор о принципиальных сломах и катаклизмах нашего времени? Понятно, что изображать эти слома наивно. Любое изображение под большим подозрением. Нефигуративная живопись — удел истории и салона. Новая фигуративность (к которой достаточно близок Лейди) тоже оказалась в тупике... От живописца требуется некий технический прием, который бы установил дистанцию между историей живописи и неочевидной функцией последней в настоящий момент. Лейди этот прием демонстрирует. Прием в его самом что ни на есть формалистическом понимании. Он создает серию искусных акварельных портретов на тонкой бумаге, но выставляет их обратную сторону, ту, на которой проступают лишь пятна. Кажется, что это всего лишь забавный трюк, своеобразный живописный гэг. Однако сам этот жест может быть интерпретирован и более серьезно, как попытка преодоления сверхсемиотизированного изображения — лица, как попытка разорвать связь лица и портрета. Именно на этом настаивает Елена Петровская в своем анализе работ Лейди, не просто вступая с ним в диалог, но создавая своеобразный интеллектуальный дубликат того пластического решения (эстетического действия, если угодно), которое совершает художник. В этом проявляется ее удивительная внимательность к разным практикам мира, которая зачастую совершенно нехарактерна для философии с ее постоянным родовым недугом — высокомерием. Может ли философия чему-то научиться у живописи? Мало ответить «да». Надо еще и продемонстрировать это. И вот анализ Елены

² Здесь уместно вспомнить и о самой первой книге «Часть света» (М.: Ad Marginem, 1997), а также «Безмянные сообщества» (М.: Фаланстер, 2012) и собственно «Возмущение знака. Культура против трансценденции» (М.: Common Place, 2019).

³ Петровская Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. 284 с.

как раз и совершает этот «разворот листа», открывая иную сторону истории пластических искусств, истории культуры и философии, где воплощенная в лице ценность трансценденции открывает свой альтернативный исток. Вместо знаменья лика, вместо человеческого присутствия и даже вместо того, что есть просто изображение, мы обретаем нечто, что проступает как пятно, как сгусток сил, еще не ставший чем-то, что мы готовы признать как нечто «собственное», человеческое. А именно там, на грани лика и лица возникает то, что мы воспринимаем как образ вне изображения, неизобразимый, но при этом непосредственно данный. На грани же лица и портрета этот образ обретает уже не религиозное, а квазирелигиозное измерение, создавая из лица гиперозначающее, не требующее для себя никакого дополнительного означаемого.

Как же совершает в своем анализе Елена Петровская этот «разворот листа» и чего удается с помощью этого достигнуть? Прежде всего, сам трюк Лейди требует от исследователя найти способ анализировать не столько изображение (портрет), сколько то, что от него остается после проступания акварельной краски сквозь бумагу. То есть анализировать надо нечто подобное руине, утратившей форму объекта и, возможно, его смысл.

И здесь приходит на помощь Аби Варбург, который разработал способ анализа образов, радикально противостоящий историческому, ориентированному на традиции и преемственность. Отвечая на вопрос о том, как пластические образы античности вновь стали возможны в эпоху Ренессанса, после тысячелетия их забвения и последовательного стирания, Варбург изобретает модель передачи образов не через подобие изображений (подражание), а через ритуализированную систему повторений аффективных жестов (то, что он называет «формулами пафоса»). Фактически Варбург описывает интеллектуальную археологию образа, когда даже в руинизированном виде отдельные изображения сохраняют мнемोगраммы общей логики целого. Мнемोगрамма в данном случае — вариант записи коллективного аффекта, а не индивидуального воспоминания. Будучи пластически записан в формулах пафоса, он становится своего рода моделью повторения. Архив таких изобразительных трансформаций, озаглавленный «Атлас Мнемозины», — и есть чуть ли не главное теоретическое достижение Варбурга, которое не текстуально, а наглядно демонстрирует воспроизведение одних и тех же жестов, повторяющих себя в совершенно различных исторических и социальных условиях — в Античности, позднем Средневековье и в массовой культуре XX века.

Анализ Варбурга построен на принципиальной десемiotизации изображений: не важно, что значит тот или иной жест или мотив, важно лишь, что он проявляет себя через повторение, а сама культура держится на этих полуритуальных, полумагических подпорках. Как пишет Елена Петровская: «...Вместо анализа знаков и выражаемых с их помощью значений, дискурсивных и более глубоких символических, — а это, заметим, дальнейшая судьба иконологии, — Варбург сосредоточен на том, что он называет словами „историческая психология человеческого выражения“»⁴. И далее: «Нас не должно смущать слово „психология“. Даже из приведенного только что объяснения ясно, что речь идет о таких состояниях, которые определяются как аффективные. Но, оставляя свой „отпечаток“, аффект

⁴ Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. С. 266.

с трудом поддается какой-либо интерпретации, особенно в духе рационалистически взвешенных, линейных исторических повествований»⁵.

Однако обращение к Варбургу — это лишь предварительный шаг, указывающий на альтернативный истории искусства подход к проблематике образа (получивший, кстати, своих сторонников в рамках дисциплины Bildwissenschaft). Только уловив созвучие в идеях Варбурга и его современника биолога Рихарда Земана, оказывается возможным выйти за рамки искусства и культуры, привычно противопоставляемых нами природе. Если у Варбурга «формула пафоса» указывает на остаточный элемент коллективной аффективности⁶, то у Земана весь жизненный мир наполнен знаками подобного рода аффектов: «речь идет о способности всего живого не просто подвергаться воздействию, но удерживать в себе след этого воздействия»⁷.

Удержание аффективного следа... Об этом научились говорить в рамках психоанализа как о симптоме, а позднее — о травме. Но это придает аффективному следу в основном негативные характеристики. Соединение Варбурга и Земана позволяет взглянуть на саму человеческую культуру иначе — не через призму ее достижений, а через постоянные ее попытки отторгнуть от себя одно из важнейших условий ее существования — природу, понимаемую как physis.

Мы то и дело в нашей жизни сталкиваемся с пятнами. Само это слово несет в себе мотив загрязнения. Чаще всего это пятна, которые нарушают гармонию существования. Обычно пятна — знаки беды или, говоря более сухо, — знаки нарушения принятого порядка вещей. Жир на скатерти, растекшаяся по морю нефть, кровь на белоснежной рубашке... Такого рода пятна индексальны⁸. Но есть и другие. Кто хотя бы раз не следил за плывущим по небу облаком, пытаясь придать ему ту или иную фигурацию, превратив его из пятна в изображение? Кто не знает о гадании на кофейной гуще, когда такой же процесс принимает уже характер магического отношения с миром? Наконец, на этой же идее семиотизации образа построен знаменитый тест Роршаха.

Но Елена Петровская совершает обратный жест. Она стремится обнаружить пятно там, где знаки культуры пригнаны максимально плотно. Ведь что такое пятно в том смысле, в котором мы говорим о нем здесь? Его можно определить как несемантизируемую связанность. Придать ей смысл труда не представляет, но к этому смыслу неизбежно прилагается сомнение в нем самом. Не картезианское сомнение, а скорее то, что можно назвать «подозрением». То есть пятно есть несемантизируемая связанность в том смысле, что сила разума, придающая ему форму (или смысл), всегда слабее сил подозрения.

⁵ Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. С. 266–267.

⁶ «Именно в области массовых оргиастических припадков и следует искать источник (mint), который отпечатывает выразительные формы предельной внутренней одержимости настолько сильно в памяти — в той мере, в какой это может быть выражено в жесте...» (Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. С. 268).

⁷ Там же. С. 269–270.

⁸ В современной массовой культуре зачастую сознательно вводится смещение этой индексальной функции знака. Так, для героя сериала «Декстер» брызги крови — не просто знак совершенного преступления и не только свидетельство того, как оно было совершено, но объект, доставляющий удовольствия от его созерцания. В кабинете Декстера кровавые разводы с разных мест преступлений развешены, словно картины Джексона Поллока, придавшего в свое время обычным брызгам краски эстетическую функцию. Но если плохо скрываемое Декстером удовольствие от созерцания крови — один из указателей его психического отклонения, то Кира Муратова в фильме «Чувствительный милиционер» предельно эстетизирует трещину в стене, открывая зрителю возможность незаинтересованного ее восприятия.

Облака и кофейная гуща готовы принять наш формотворческий взгляд, вступить в контакт с продуктивной силой воображения, но при этом такой взгляд не открывает истины облака и в лучшем случае указывает на странную (магическую) связь линий в глубине кофейной чашки с внешним миром. В этом и есть особая слабая сила, исходящая от пятна, — она указывает нам на ограниченность наших способностей познания и воображения, взывая к суждению, невозможному без «искусства ума»...

Вернемся к серии портретов Франко Лейди, проступающих в виде разводов акварельной краски с обратной стороны тонкого листа. Предложить считать изображением не написанную художником картину, а ее невыразительную изнанку, в которой неконтролируемое физическое взаимодействие влаги, краски и бумаги оказывается важнее индивидуального стиля автора, — достаточно характерный для современного искусства жест деиндивидуации. Сложность проекта Лейди заключается в том, что он использует именно портрет, то есть лицо, которое столь мощно семиотизировано в истории культуры, что оно опознается даже в своих локальных проступаниях (проявлениях).

Можем ли мы редуцировать из изображения лица всю ту культуру, ориентированную на личность, индивидуализированного субъекта, что лежит в основании большого нарратива, именуемого «гуманизм»? Если бы могли, это был бы возможный вариант приближения к неперсоналистскому восприятию лица, то есть лица, еще не знающего ни рамы, ни картины, ни самого жанра портрета.

Нельзя сказать, что акварели Лейди позволяют нам это сделать. Скорее, сам трюк с переворачиванием листа обращает на себя внимание. Но именно по этому пути идет в своих размышлениях Елена, находя отгадку во фресках мастера Теодорика, соединяющих воедино изображения святых и церковные реликвии. Именно последние (то, что нам сегодня видится орнаментом) составляют главную часть работы. В то время как лица — дополняют их, выступая своего рода тенями божественного лика, проступающими в мире пятнами потустороннего образа.

Все три фигуры, Варбург, Земан и мастер Теодорик, поддерживают друг друга в стремлении исследователя дополнить искусство художественного приема искусством ума, благодаря чему обретается связь с опытом, казалось бы, полностью исключенным из современности историческим мышлением.

При этом не стоит недооценивать значение трюка. Не стоит сводить его только к хитрой уловке, нарушающей привычки восприятия и законы понимания. Трюк — это *techné*, в том самом понимании, которое мы находим у античных авторов, то, без чего не может состояться ни познание, ни действие.

Совершая свой «поворот листа» вслед за Лейди, Елена Петровская не только проходит путь от лица к лику, рождающемуся из материальности пятна, но сам трюк возвращает к его трагическому истоку: от комедийного гэгга, формального приема к маскам и котурнам античного театра с его богами, являющимися полису исключительно *ex machina*.

Прием (трюк) должен быть явлен, чтобы иллюзия трансцендентности рассеялась. Когда техника показывает себя, то из явленности уходит эпифания, а за откровением проступает подражание.

Научившись понимать значение приема в искусстве благодаря формалистам, трудно не задаться вопросом о месте приема в гуманитарной науке. И если мы идем от понимания

приема не как способа анализа, а именно как трюка, остраняющего и остраняющего⁹, дающего, говоря словами Виктора Шкловского, «иное видение вещи», то не можем не обнаружить в самой гуманитарной науке (а может быть, и в науке вообще, и даже в мире) две параллельные логики — логику познания и логику, которую условно можно назвать «магической», логику установления связей, нарушающих законы причинности и целеполагания. Казалось бы, перед нами знакомое противопоставление науки и искусства. Но не стоит спешить. Здесь нет противопоставления. Просто наука и искусство игнорируют одну сторону в угоду другой. Сегодня же все очевидней, что наука в своем культе поиска скрывающейся истины оказывается квазирелигиозна в своих способах познания, в то время как искусство, если редуцировать из него романтический культ гения с его способностью к мистическому или божественному откровению и вернуться к греческому пониманию его как *techne*, оказывается чувствительно к несемантизируемым связностям (пятнам), где не упрятано никакое знание, а осуществляется аффективный контакт с миром за его пределами.

Текст о Франко Лейди показателен именно тем, что в нем в рамках вполне академического анализа осуществляется вторжение этой иной логики, не менее значимой, почерпнутой из сферы искусства.

* * *

В эти дни, когда я пишу текст о Елене, сама она работает над подготовкой к печати лекций Филиппа Лаку-Лабарта о Гёльдерлине, прочитанных в Страсбурге в 1996 году¹⁰. В этих лекциях французский философ разбирает заметки об «Эдипе» и «Антигоне» Софокла, написанные Гёльдерлином как комментарии к собственным переводам этих трагедий. Перед нами попытка иначе взглянуть на античность, которая не совпадает ни с классическим способом ее апроприации, ни с романтической интерпретацией (от братьев Шлегелей до Хайдеггера), положенной в основание самоидентификации немецкой нации¹¹.

На основе этих заметок Лаку-Лабарт предлагает взглянуть на европейское мышление как на продукт катартически-миметического континуума греческой трагедии. Его теория мимесиса, по сути, есть теория катартической способности человека обнаруживать себя во власти сил, превышающих его любые способности (способности восприятия, понимания, воображения). Другими словами, помимо того, что мы знаем о мимесисе из «Поэтики» Аристотеля, что передается обычно словом «подражание» и что охватывает в том числе и способность человека к изображению невидимого мира, где действуют герои и боги, миметическая логика трагедии выступает как антитеза алетеической логике Платона. Именно последняя стала для науки Нового времени истоком познания, практически вытеснив трагедию как альтернативный исток, ту самую трагедию, которая, говоря словами Гёльдерлина, «позволяла мысли больше, чем дозволено глазам».

Не углубляясь сейчас в анализ этих лекций Лаку-Лабарта (Елена еще напишет собственный развернутый комментарий к ним), остановлюсь лишь на противостоянии двух

⁹ Виктор Шкловский то ли в шутку, то ли всерьез рассказывал, что когда вводил термин «остранение», то имел в виду «остраннение» (от слова «странный»), но написал его с ошибкой.

¹⁰ Выражаю признательность Елене Петровской за возможность ознакомиться с еще не опубликованной рукописью.

¹¹ См. подробнее: Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф. СПб.: Владимир Даль, 2002. 78 с.

типов трагических героев, Эдипа и Антигоны, каждый из которых проводит свою миметическую линию. Эдип Софокла должен принести жертву богам, чтобы остановить болезнь, охватившую город. Он ищет причину напасти, которую боги послали на граждан, и, в конце концов, находит ее в себе, в преступлении против города и рода — в убийстве собственного отца и в кровосмесительной связи с матерью. Знание, открывающееся в ходе своеобразного расследования Эдипа, разрушительно. Это можно назвать дионисийской стороной знания, в котором сознание угнетено им же самим, а интеллектуальное созерцание возможно только в акте забвения (отделенности себя от мира богов). Такова обратная сторона картезианского *cogito*, в котором сомнение оказывается безопасным субститутом трагического забвения себя и своеобразным эпифеноменом христианского смирения, охраняющего индивида от дикости греческого *hubris*'а. Лаку-Лабарт намекает, что вся философия с ее языком понятий, с платоновской алетейей и аристотелевской причинностью, призвана заместить мир страстей (аффектов), где как раз и проявляет себя возможная связь людей с полнотой мира (стихиями и богами). Философия исходит из принципиальной ограниченности человеческих способностей, для чего придумывает дубликат полноты мира — метафизику, хранилище неочевидной и подозрительной способности ума трансцендировать. Можем ли мы представить мышление без этой способности? Это почти невозможно. «Трагическая логика» Эдипа, ведущая его к тому, чтобы узреть немислимое (и быть ослепленным), — одна такая возможность. Другая — протест Антигоны, презревшей законы полиса, где Креонт, озабоченный собственной властью, впадает в безбожие. Антигоной движет не столько любовь к брату, которого она стремится похоронить ценой собственной жизни, сколько противостояние законам, забывшим силы стихий, и фальшивым идолам, заместившим богов. Антигона — настоящий герой *physis*'а, вторгающегося в социальный порядок.

И здесь стоит указать на ту другую сторону мимесиса, которую Лаку-Лабарт извлекает из «Физики» Аристотеля, когда утверждает, что любое *techne* либо дополняет, либо *миметически повторяет* *physis*¹². Действие Антигоны и ее смерть, таким образом, предстают как искусство (техника) природы, вносящей трагический хаос в порядок полиса, отделившего себя от богов.

Следует подчеркнуть, что Лаку-Лабарт мимесис интерпретирует не столько как подражание, а скорее как изображение действия в условиях трагической ошибки (так в аристотелевской «Поэтике» узнавание и перипетия становятся формообразующими элементами) и как отношение между людьми и богами, людьми и природой. Для него он накрепко связан с катарсисом, который, в свою очередь, не столько слезы очищения, сколько внутренняя форма трагического действия.

На этом понимании мимесиса стоит немного задержаться, поскольку оно идет вразрез с многочисленными прочтениями Платона и Аристотеля, а также с известными концепциями Э. Ауэрбаха и П. Рикера. Все они в той или иной степени вводят мимесис как

¹² «Искусство в одних случаях завершает то, что природа не в состоянии произвести, в других же подражает ей» (II, 8, 199a) (Аристотель. Физика / Перев. с древнегреч. В. П. Карпова // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 3 / Вступ. ст. и примеч. И. Д. Рожанского. М.: Мысль, 1981. С. 98).

удвоение мира, как его разделение на истинный и его изобразительный аналог¹³. Такое разделение предполагает необходимость того, что Хайдеггер называет онто-тео-логией, с неустранимым местом для трансценденции, отвечающей за переход от мира видимого и познаваемого к миру истины, от физики к метафизике или, в терминах Хайдеггера, — от подручного мира к ничто. Лаку-Лабарт предлагает вместо хайдеггеровской онто-тео-логии рассмотреть возможность онто-типо-логии, где в центре внимания оказывается не трансцендирование бытия, а его материальный отпечаток (*typos*), оставленный катартическим действием самой жизни (или — неявленных богов)¹⁴.

Елену Петровскую ни в коем случае нельзя назвать последователем Лаку-Лабарта (хотя и отрицать его влияние не стоит). Скорее, миметология Лаку-Лабарта помогает лучше понять принципы анализа, практикуемые ею. И даже выбор таких неожиданных для философии предметов анализа, как, например, революционные лозунги, пластические решения в сериале «Шерлок», позволяющее ощутить работу абдукции, но главное — фотографический опыт. Ее внимание привлекают такие разные фотографии, как Борис Михайлов, Диана Арбус, Зофья Рыдет, которых объединяет стремление разрушить привычную миметическую схему, согласно которой фотография воспроизводит или отражает реальность, и обнаружить в мире тот момент (аффект, слепое пятно), который без фотографической техники не проявился бы.

Для меня несомненно, что все ранее сказанное о несемиотизированной связности (пятне) имеет непосредственное отношение к проблематике *typos*'а, такого отпечатка внешнего, которое никакое внутреннее не может принять и присвоить, обнаружить в нем форму, придать ему смысл. Пятно (а расширительно его можно интерпретировать как образ¹⁵) — знак без означаемого, или, точнее, знак, которого бежит любое означаемое. Попытка «расшифровать» этот знак как знамение — путь Эдипа, путь осознания трагической ошибки, лежащей в самом истоке познания. Эта логика требует, чтобы самопознание было замещено катартической связью с внешним (*physis*'ом или богами). В случае Эдипа — это жертвоприношение. Другой путь — принять явление знака как принцип действия, как технику природы, как освоение приема, разрушающего устойчивость мира изображений, чтобы обнажить зазор между ним и тем миром, который не дан человеку в опыте. Такое действие и совершает Антигона, нарушая закон полиса.

¹³ Несмотря на свою полемическую направленность в отношении основных европейских концепций мимесиса, В. Подорога также неявно придерживается подобного фундаментального разделения, хотя и вывернутого наизнанку. Для него опыт литературы оказывается сродни метафизической практике, в то время как теория литературы и философия — той механикой мышления, которая должна быть преодолена (см. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М.: Культурная революция, 2007).

¹⁴ Подробнее см. главу «Цезура спекулятивного» в книге *Lacoue-Labarthe Ph. Typography: mimesis, philosophy, politics / With an Introduction by Jacques Derrida; Ed. by Christopher Fynsk. London: Harvard University Press, 1989.*

¹⁵ Понимание образа самого по себе, как материи (а не образа как изображения чего-то), к которому склоняется Елена Петровская, имеет свою традицию, идущую от Анри Бергсона («Материя и память») и до Жиля Делёза («Кино-1. Образ-движение», «Кино-2. Образ-время»).

Поступок Антигоны, идущей против власти Креонта, воплощающего в себе порядок «человеческого», продиктован силами внешнего, знаками нечеловекомерного мира, которые не даны ни видению, ни представлению, но которые обладают своей «нудительной силой»¹⁶.

Если говорить предельно лаконично, то основной предмет исследований Елены Петровской — именно *нудительная сила образов*, последовательно редуцированных до следа, отпечатка, пятна. До знака. Настолько пустого, что он готов быть отождествленным с божественным знаменем.

* * *

В своей работе «Могут ли образы убивать?» Мари-Жозе Мондзен обращается к распространенной практике обвинения образов в насилии. Она задается вопросом: побуждает ли сам образ к действию?¹⁷ Или, если понимать образ не только как изображение, а как аффективный комплекс сил, становящийся знаком, проявляющим себя в реакции на него, в действии, то можно задаться вопросом о загадочной (почти магической) способности образов осуществлять контроль над телом и сознанием. Мондзен переводит этот вопрос на язык конкретики: заставляет ли церковная скамья становиться на колени?¹⁸ Но можно спросить иначе: что первично — акт веры или молитвенная практика (как результат аффективной работы образа)?

Для Мондзен, посвятившей многие годы исследованию византийской иконы, в образе очевидны две стороны — религиозная и политическая, или, говоря в ее терминах, два типа ойкономии — отношения с богом и межчеловеческие. Одни актуализуют силы невидимого, другие — энергию зрелища. В первом случае изображение отсылает к пределу видимости, создавая молитвенную ситуацию (сверхсемиотизацию невидимого). Во втором — к экономике насилия, где изображения не сводятся к их исключительно инструментальной функции, но реализуют свой «магический» потенциал, то есть обнажают непричинные связи.

Размышляя о том, что побуждает в образе к действию, Мондзен приходит к выводу, что это никак не изображение, а невидимое, которое, по ее мнению, есть само *слово*¹⁹. Которое есть отпечаток: воплощение (в молитвенном режиме восприятия, то есть как подражание страстям) или рана (воплощенное насилие самого изображения).

Елена Петровская, обращаясь к работам Мондзен в своих лекциях по теории образа, показывает, как работают экономика иконы и логика воплощения в современном секуляризованном мире. Интересно, что для этого она использует анализ Мондзен одного из самых известных пятен в истории культуры, а именно — туринской плащаницы. Отталкиваясь от идеи Мондзен об иконе как варианте *homoiosis*'а, возможности воспринять сущность видимого («созерцать ипостась изображаемого», говоря словами патриарха Никифора), Елена Петровская обращает внимание на то, что «*homoiota* — копия, оттиск —

¹⁶ Эту идею М. Бахтина о «поступке» как эффекте «нудительной действительности мира» (См. *Бахтин М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М.: Наука, 1986. С. 80–160*) Елена Петровская разрабатывает на примере современного акционизма в статье «Pussy Riot: от интервенции к поступку» (см. *Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства. М.: Институт проблем современного искусства, 2015. С. 118–137*).

¹⁷ *Mondzain M.-J. Can Images Kill? // Critical Inquiry. 2009. Vol. 36. No. 1. P. 26.*

¹⁸ *Ibid. P. 27.*

¹⁹ *Ibid. P. 30.*

есть не что иное, как направленная *пустота*»²⁰, а сама икона — место пустоты, а то, что на ней изображено, — лишь механизм (прием, трюк), чтобы направить наш взгляд к тому, что в ней остается сокрытым. «Мимесис оказывается не чем иным, как актуализацией воплощения — он вписан в экономию. При этом открывается другая интересная взаимосвязь: видеть — это одновременно быть видимым. Икона нас созерцает; созерцая, она преобразует нас. Этот взгляд Бога на плоть смотрящего...»²¹

Плащаница интересна именно тем, что она выступает не как подлинное свидетельство существования Христа и реальности Страстей, но как икона (именно такой статус придан ей Церковью). То есть все негласно признают, что это поздний артефакт (примерно XII–XIII веков), но артефакт, обладающий силой молитвенного действия. Но что его сделало таковым? Ответ: фотографическая техника, позволившая проявиться иконописному лику. Фотография, в силу того что она есть техника копирования и дублирования, техника прямого отпечатка, оказывается ближе к анонимному иконописцу, следующему канону, нежели живопись, с ее неизбежным присутствием авторского жеста, разрушающего отношения *homoiosis'a*.

«Фотография <...>, — пишет Елена Петровская, — кажется способной произвести доподлинный эффект в отсутствие всякого жеста. В ней нет отпечатка жеста, а есть как бы образ в его чистоте <...> в ней не найти и тени рисунка, и с этой точки зрения она нерукотворна. Если продолжить эту мысль, то все, что она показывает, с чем может быть соотнесена, — это пятно, а не линия. Такова сама Плащаница. А это связано с уделом женщины, а также с темой Богородицы. Женщина собирает в безукоризненно чистые ткани „кровавые и живые следы нашей смертности“. И фотография — это та самая ткань, на которой в обход жеста и контура отпечатываются проявления жизни».²²

Обращу внимание, что в этом размышлении отчетливо проступает та сторона логики трагического, которая являет себя в фигуре Антигоны.

Но Антигона, выступая против полиса, совершает жест хоть и диктуемый богами, но воспринимаемый также как политический. Потому особенно важно обратить внимание на то, как работает техника трагической логики в отношении современных политических реалий, когда образы становятся важнейшим инструментом политического насилия. Во времена еще относительно мирные Мондзен констатирует: «Сила образов — во власти населяющих их голосов. Не случайно образы войны сейчас мобилизуют производителей образов. Сегодня мы обычно говорим о войне образов, потому что насилие в ситуациях агрессии сразу же обнаруживается в управлении видимым и передаче речи. Битвы, происходящие на наших экранах, призывают граждан представить видимое и невидимое как решающие ставки в политическом анализе. Крайне важно серьезно относиться к воспитанию взгляда, потому что каждая война сегодня становится поводом объявить войну самой мысли»²³. С этим трудно не согласиться, но проблема, увы, состоит в том, что недостаточно праведного пафоса, что необходима трезвость внутри самой войны, войны образов и войны с мыслью. Решусь утверждать, что именно в этой ситуации путь к трезвости и интеллектуальному сопротивлению не может быть обеспечен только разумом (который обычно оказывается

²⁰ Петровская Е. Теория образа. С. 118.

²¹ Там же. С. 119.

²² Там же. С. 120–121.

²³ Mondzain M.-J. Op. Cit. P. 51.

оккупирован той или иной стороной политического насилия). Нет и не может быть здесь и нейтральности, которая всегда работает на властный дискурс. Необходим жест Антигоны. А точнее, тот аналитический потенциал, который он может дать, обнаруживая фундаментальное различие между отпечатком, оставленным нечеловеческим измерением жизни (аффектами, страстями) и ранами человеческого насилия.

Именно эту непростую задачу решает Елена Петровская в одной из своих последних работ, которая посвящена российскому пространству²⁴, не сводимому к государственным границам, но которое самим своим размером порождает имманентную ему логику политического действия. Елена Петровская, чтобы понять особый характер функционирования России как империи, фактически осуществляет радикальную редукцию — десемiotизацию взгляда на Россию как историческое и политическое образование, сохраняя ее как огромное пятно, характеризующееся только пустотой и размером. Этим двух параметров оказывается достаточно, чтобы понять принцип, как функционирует образ России как чисто пространственный. Не буду здесь углубляться в нюансы этой теоретической работы, отмечу лишь, что перед нами фактически разворачивается механика молитвенного *kenosis*'а, превращающего Россию из политического образования в идеологическую икону, а неопределенное чувство возвышенного (из-за пространства, которое, говоря словами Канта, «велико вне всякого сравнения») — в маниакальный дискурс величия. Всего двух параметров (пустота и бескрайность) оказывается достаточно для описания парадоксального сохранения имперской логики в мире, где территориальные завоевания давно остались в прошлом. И этих же параметров достаточно, чтобы увидеть, как политическое действие провоцируется образом, несемiotизированная связность (здесь это одновременно и пятно, и хтонь) которого указывает на неизбежность «трагической ошибки». Конечно, это не политический анализ и не политическая философия. Скорее, его можно назвать анти-политическим, редуцирующим политику, попирающим ее мифы. Не декларативно, но через реконструкцию возможности взглянуть на современность иначе, взглядом Антигоны.

Литература

1. *Аристотель. Физика* / Перев. с древнегреч. В. П. Карпова // *Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 3* / Вступ. ст. и примеч. И. Д. Рожанского. М.: Мысль, 1981. С. 59–262.
2. *Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства*. М.: Институт проблем современного искусства, 2015. 344 с.
3. *Бахтин М. К философии поступка* // *Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985*. М.: Наука, 1986. С. 80–160.
4. *Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф*. СПб.: Владимир Даль, 2002. 78 с.
5. *Петровская Е. Антифотография*. М.: Три квадрата, 2005. 112 с.
6. *Петровская Е. Антифотография-2*. М.: Три квадрата, 2015. 184 с.
7. *Петровская Е. Безымянные сообщества*. М.: Фаланстер, 2012. 384 с.

²⁴ *Petrovsky H. Empty spaces: empire versus life // Studies in East European Thought. 2022. Vol. 74 (4). P. 463–474.*

8. Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. М.: Common Place, 2019. 288 с.
9. Петровская Е. Непроявленное. Очерки по философии фотографии. М.: Ad Marginem, 2002. 208 с.
10. Петровская Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. 284 с.
11. Петровская Е. Часть света. М.: Ad Marginem, 1995. 178 с.
12. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М.: Культурная революция, 2007.
13. Lacoue-Labarthe Ph. *Typography: mimesis, philosophy, politics* / With an Introduction by Jacques Derrida; Ed. by Christopher Fynsk. London: Harvard University Press, 1989.
14. Mondzain M.-J. Can Images Kill? // *Critical Inquiry*. 2009. Vol. 36. No. 1. P. 20–51.
15. Petrovsky H. Empty spaces: empire versus life // *Studies in East European Thought*. 2022. Vol. 74 (4). P. 463–474.

References

1. Aristotle. “Fizika” [Physics], trans. by V. P. Karpov, in: Aristotle, *Sochinenia v 4 t.* [Works in 4 volumes], Vol. 3. Moscow: Mysl', 1981, pp. 59–262. (In Russian.)
2. Aronson O., Petrovsky H. *Chto ostaetsya ot iskusstva* [What remains of art]. Moscow: Institut problem sovremennogo iskusstva, 2015. 344 p. (In Russian.)
3. Bakhtin M. “K filosofii postupka” [Towards a philosophy of action], *Filosofiya i sociologiya nauki i tekhniki. ezhegodnik 1984–1985* [Philosophy and sociology of science and technology. Yearbook 1984–1985]. Moscow: Nauka, 1986, pp. 80–160. (In Russian.)
4. Lacoue-Labarthe Ph. *Typography: mimesis, philosophy, politics*. With Introduction Jacques Derrida, ed. by Christopher Fynsk. London: Harvard University Press, 1989.
5. Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. *Nacistskij mif* [The Nazi myth]. St. Petersburg: Vladimir Dal', 2002. 78 p. (In Russian.)
6. Mondzain M.-J. “Can Images Kill?”, *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 1, pp. 20–51.
7. Petrovsky H. “Empty spaces: empire versus life”, *Studies in East European Thought*, 2022, Vol. 74 (4), pp. 463–474.
8. Petrovsky H. *Antifotografiya* [Anti-Photography]. Moscow: Tri kvadrata, 2005. 112 p. (In Russian.)
9. Petrovsky H. *Antifotografiya-2* [Anti-Photography 2]. Moscow: Tri kvadrata, 2015. 184 p. (In Russian.)
10. Petrovsky H. *Bezimyannye soobshchestva* [Anonymous Communities]. Moscow: Falanster, 2012. 384 p. (In Russian.)
11. Petrovsky H. *Chast' sveta* [Part of the world]. Moscow: Ad Marginem, 1995. 178 p. (In Russian.)
12. Petrovsky H. *Neprojavlennoe. Ocherki po filosofii fotografii* [Unmanifest. Essays on the philosophy of photography]. Moscow: Ad Marginem, 2002. 208 p. (In Russian.)

13. Petrovsky H. *Teoriya obraza* [Theory of the Image]. Moscow: RGGU, 2010. 284 p. (In Russian.)
14. Petrovsky H. *Vozmushchenie znaka. Kul'tura protiv transcendencii* [Disturbance of the Sign: Culture Against Transcendence]. Moscow: Common Place, 2019. 288 p. (In Russian.)
15. Podoroga V. *Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury. T. 1* [Mimesis. Materials on analytical anthropology of literature. Vol. 1]. Moscow: Kul'turnaya revolyuciya, 2007. (In Russian.)

Antigone's Gaze

Aronson O. V.,

PhD, senior research fellow of the Department of Aesthetics,
RAS Institute of Philosophy,
12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation.
ORCID: 0000-0001-6753-7724
olegaronson@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the work of Russian philosopher and cultural researcher Helen Petrovsky. The focus of the article is her original way of working, which consists in expanding the possibilities of philosophical analysis through reference to the practice of contemporary arts. Where art reveals its technique, Helen Petrovsky sees an opportunity to find a mechanism corresponding to this method in the sphere of thinking, a version of the Kantian *Witz*. The example of Helen Petrovsky's analysis of painting and photography shows that her attention is focused on signs-affects, stains, traces, imprints of the external (nature or society), which are in conflict with human abilities of perception and understanding. Here the side of the image that remains outside the representation manifests itself. Turning to Lacoue-Labarthe's mimetology and Mondzain's interpretation of the icon allows us to see more clearly the Russian scholar's original way of working. Her critical gaze reanimates the "logic of the tragic" (Lacoue-Labarthe) as the culturally displaced basis of cognition (Oedipus' line) and judgment (Antigone's line). The collective affectivity and modern technologies with which Helen Petrovsky works allow us today to see Greek tragedy not so much as a cultural value, but as an alternative practice of thinking immanent to the problems of contemporary society.

Keywords: sign, image, mimesis, catharsis, trace, affect, Helen Petrovsky, Lacoue-Labarthe, Mondzain.