

В. А. ПОДРОГА

Политики тела в европейской истории

Часто первой, чуть ли непреодолимой трудностью для нас исследователей, оказывается историчность изучаемого явления. Если мы не будем учитывать его дополнительные и скрытые измерения («качества»), и ограничимся ссылкой на материал, представляемый специальными естественно-научными методами, то мы не получим доступ к истокам телесных репрезентаций, господствующих в ту или иную эпоху. Человеческое тело — не вот *здесь-и-всегда*, а там, в стороне, оно — постоянно *производимый* и *воспроизводимый* культурный конструкт. Мы не столько имеем тело, или обладаем им, сколько им наделяемся, одариваемся, и даже все время пытаемся его освоить, приспособить к себе, как будто оно чужое. И чтобы признать *своим* одно смертное физическое тело, «самое близкое», нам нужно научиться обладать множеством других тел, не менее реальных, и имеющих исключительное значение в мельчайших моментах повседневной жизни.

Современный мир меняется слишком быстро... но и слишком медленно. Слишком быстро, в репрезентациях, и слишком медленно в базовых иконических системах (образов). Изменения очевидны, но как только беремся объяснить, в чем их новизна, тут же замечаем, что от нас ускользает именно смысл «новизны», она оказывается репрезентацией иных, более глубинных и удивительно устойчивых образных систем. Современные средства передачи, хранения и распространения информации оказывается не только не в силах преодолеть архетипику повторений уже бывшего «образа», но

и каждый раз возобновляют ее, совершенствуя лишь способы репрезентации. Базовые Образы меняют-

ся *медленно* (но все-таки меняются...), зато их репрезентации (феноменально-симулятивные, пластические, нарративные или чисто знаковые) — слишком *быстро*. Но что такое базовый Образ? Это не вещь, не что-то данное (хотя и глубоко скрытое), это и не код, это Событие, проходящее *свое* время в эпохальной истории, оно может быть завершено и нет. Все события со-временного времени не завершены, длятся, и только частично актуализуются в разного рода репрезентациях. Базовый Образ — это способ существования События во времени; его репрезентации множественны и не сводимы к завершающему единству, одному гешталту.

Недостаточно разделить время европейской Истории (доступной изучению) на эпохальные периоды (*Античность — Средневековье-Возрождение — Новое время*) и на то время, которое можно назвать *Современностью*, надо еще обнаружить особые режимы изменения для каждого из исторически достоверных событий. Как известно, современные репрезентации тела, способы его явления и про-явления, «объективации» развиваются достаточно поздно. За медленной фазой эволюцией античных, средневековых и возрожденских иконографий наступает быстрая и сверхбыстрые эпохи. Мы пребываем во времени со-временного, которое может быть определено как *сверхбыстрое*. Вот почему дрейф телесных образов во времени сочетает в себе два глобальных плана: *неподвижный* и *подвижный*¹. Каждый из них обладает независимым скоростным режимом,

¹ Ср.: «...привыкнуть ко времени, текущему медленно, что оно показалось бы почти неподвижным. Только тогда мы сможем вырваться из плена событий, чтобы снова вернуться к ним и посмотреть на

который определяет время существования меняющегося, скользящего или расплывающегося образа тела. Относительно медленная пульсация присуща теневым латентным образам, которые даже и образами не являются, а некими кумулятивными топосами, «очагами», «пунктами пересечений», «разрывами», где собирается, не получая надлежащей формы выражения, вся негативная энергия эпохи или исторического периода. Мы, как я уже сказал, называем их Событиями. Пульсация медленная, но исключительная по мощи и интенсивности, и, конечно, по следствиям. История базового Образа всегда строится на его отрицательном значении. Можно сказать, что никакой *иной* европейской истории не было, где бы образы тела получали бы позитивный смысл, а само оно не было осуждено, подвергнуто испытанию, мукам казни и смерти (разве что в дохристианских ритуалах). Латентный образ отрицателен, в нем выражена первоначальная интуиция телесного бытия эпохи; он воспроизводим, но воспроизводится, он скрыт в массовом бессознательном общества, и открыт, зрим, пересекает все глобальные траектории общества в разных направлениях развития, застывает в форме Телаканона.

Далее, я попытаюсь представить историческую иконографию четырех базовых Образов (События), что позволит нам наметить, пускай, пока в общих чертах, концеп-

туальную рамку для исследований политики телесных репрезентаций в истории.

Базовый образ I:

тело рассеченное — тело полное

По фрагментам мифологии (шаманистские техники экстазов, мистерии) и древнего эпоса (от египетской «Книги мертвых» до «Илиады» и «Одиссеи» Гомера) можно наблюдать, как действует техника рассечения и собирания тела, как *со-полагаются* и *располагаются* его части, органы, отдельные функции.

1. Кем были подобраны обе пяты человека?

Кем была собрана плоть? Кем — обе лодыжки?

Кем — пальцы изваянные? Кем — отверстия?

Кем — обе выступающие кривизны посередине? Кто опору [создал ему]?

2. Из чего же сделали Человеку

Обе лодыжки внизу, обе коленные чашечки вверх?

Разведя обе ноги, куда же приставили их?

А состав обоих колен? Кто же осмыслил его?

3. Четырехчастный, с приставленными концами соединяется

Выше обоих колен податливо-гибкий ствол

Оба бедра, как и две лядвеи... Кто же все это породил —

них другими глазами, задать им другие вопросы. Во всяком случае, историю в целом можно понять только при сопоставлении ее с этим необозримым пространством медленной истории. Только так можно выявить действительный фундамент исторических событий. И тогда все этажи общей истории, все множество ее этажей, все взрывы исторического времени предстанут перед нами вырастающими из этой полунеподвижной глубины, центра притяжения, вокруг которого вращается все». (Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность. Философия и методология истории. М., 1977. С. 127).

Два важных аргумента в пользу многообразия исторического опыта. Первый: чем больше по времени изучаемый историком период, тем медленнее **реальное** действие причин, определяющих логику глобальных изменений, их событийную ценность. Наблюдатель-исследователь находится в привилегированном положении, когда он может проследить разом за действием ряда причин глобального События от момента рождения до решающих следствий в будущем. Исследования Броделя, охватывали громадные событийные ряды во временно-пространственном континууме Европы на протяжении 1000-1500 лет, что позволяло ему обнаруживать изменения в различных системах ценностей, отношений, знаков, символов, следовательно, цивилизационные рубежи внутри исторического становления капиталистического типа хозяйствования.

[Их], благодаря которым остов стал твердо-устойчивым?

4. Сколько богов, каковы они были?

Кто сложил у Человека грудь, шейные позвонки?

Сколько расставили оба сосца? Кто — оба локтя?

Сколько — плечевые кости? Сколько сложили ребра?

5. Кто собрал его руки,

Говоря: «Да совершит он мужественное деяние!»?

Что за бог тогда приставил ему

К остову оба плеча?

6. Кто просверлил семь отверстий в голове:

Оба этих уха, обе ноздри, оба глаза и рот? —

Благодаря величию победы которых во многих местах

Четвероногие, двуногие идут [своим] путем.

7. Ведь он вставил между обеими челюстями многообильный язык,

Затем прикрепил могучую речь,

Он мощно вертится среди миров, рядясь в воды. Кто же осмыслил это?

8. [Тот], который его мозг, лоб [создал],

Затылок, кто первый [создал] череп,

Собрав должно быть собранным для обеих челюстей Человека,

Что за небесный [бог] поднялся на небо?

11. Кто расположил в нем воды, вращающиеся во всех направлениях,

Многократно вращающиеся, рожденные, чтобы разлиться потоками,

Едкие, красновато-коричневые, красные, темно-дымные

Устремленные в человеке вверх, вниз и поперек?

12. Кто в нем установил форму?

Кто — величину и имя?

Кто в нем — способность к движению?

Кто — способность к различению?

Кто в Человеке — поступки [установил]?

13. Кто сплел в нем дыхание?

Кто — вдыхание и выдыхание? Что за бог содыхание в нем,

В Человеке прикрепил?».

Или как этот же процесс *рассечения/собиания* в египетской Книге Мертвых:

«Мои волосы — это волосы Ну.

Мое лицо — это лицо Диска.

Мои глаза — это глаза Хатхор.

Мои уши — это уши Ан-уат.

Мои губы — это губы Анпу.

Мои зубы — это зубы Серкет.

Моя шея — это шея священной богини

Исиды.

Мои руки — это руки Ба-неб-Татту.

Мои предплечья — это предплечья Нейт, Владычицы Саиса.

Мой позвоночник — это позвоночник Сути.

Мой фаллос — это фаллос Осириса.

Моя поясница — это поясница Владык Хер-Аба.

Моя грудь — это грудь Могущественного ужасом.

Мой живот и спина — это живот и спина Сехет.

Мои ягодицы — это ягодицы Ока Хора.

Мои бедра и голени — это бедра и голени Нут.

Мои ступни — это ступни Птаха.

Мои пальцы и кости голени — это пальцы и кости голени Живущих Богов».

Переход через непреодолимую границу — смерть совершается благодаря рассечению тела на мельчайшие кусочки и остатки. Возрождение возможно (воскресение) только благодаря обновленной сборке тела, обновленного *полного тела*. От тела расчлененно-рассеченного, раздробленного к телу полному, возрожденному. Вот переход, который неизбежно выполняется, для того, чтобы тело, впавшее в смерть, смогло возродиться для новой жизни. Важно отметить, что имеется в виду не столько физическое воскресение, сколько воскресение в мифе. Со-полагаемое *смежно*, рас-полагаемое *сходно*; со-полагаемое обладает качеством *близости*, но не сходства, рас-полагаемое сходством, но не близостью, а *удаленностью*. Эти конструирующие правила сборки полного тела — наиболее древние репрезентации человеческого тела, но они не могут быть представлены без эпического нарратива. Как может быть рассказана история (смерти/вос-

кресения) *без тела*? В сущности, образ древнейшей анатомии человеческого тела и есть первоначальный (и, возможно, универсальный «мировой») образец повествования. Тело — это пункт отправления и отсчета, но не тела в его по-европейски формализованной тотальности (единстве), а как чисто агрегатное собрание элементов, точнее, оживляемых. Мифический нарратив (как, впрочем, и сказочный) собирающий, все эти безвестные и рассеченные тела. Рассказ как собиранье (чего угодно), важно лишь, что рассказ не может начаться, пока нет этой интенции к собиранью. Поэтому символистский код любого мифа скрывает матрицу собираемого, единственного тела, по кальке которого и движется повествование. Все эти магические инструменты, которыми умело пользуются герои сказочного эпоса, представляют собой инструменты собиранья, воскресения тел. Рассказывающий, вводя их, как бы касается отдельных и разрозненных фрагментов, между которыми дыры, они только смежны, и поэтому всякое действие есть действие магическое, собирающее в мгновение действия самого действующего. Латентная структура телесного, при отрицании какого-либо единого и индивидуализированного образа тела, его принадлежности. Тело, которое никому не принадлежит, не может существовать (или оно принадлежит Богу). Все те, которым принадлежат их тела, есть божие создания. Но что такое полное тело? Кому оно принадлежит? Оно принадлежит богам. В античном космосе боги не являются перед взглядом смертных в своей истинно телесной форме, ибо у них просто ее нет, они чистые формы энергии. Если они и являются, то только в той форме, в которой могут быть узнаваемы простым смертным. Хотя они и предстают зрительно-телесно, они не обладают тем телесным обликом, каким

обладает человек. А последний, в сущности, не обладает никаким. Бог открывается взгляду смертного чисто телесно, но сам смертным телом, сомой не обладает. Бог обладает полным телом, следовательно, телом бессмертным. Слияние — это всегда нечто близкое к тому, что Леви-Брюль называет «сопричастностью» тому, что не допускает никакого отделения всего ему сопричастного. И затем умерший говорит: «Нет членов моего тела, которые не были бы членами бога. // Бог Тот соединяет мое тело, и я есть Ра день за днем»¹. Таково *тело Бога*.

Описание в «Илиаде» Гомера скорее номенклатурное, нежели логическое или событийно мотивированное. Каждое слово представляет собой самостоятельный образ, вещь, которая прибавляется, но не грамматическую форму. Отсюда аграмматический эффект. Движение повествования подчиняется торжественному распеву, и он не зависит от грамматической конструкции, или, во всяком случае, причинно-следственные и логические отношения внутри фразы не играют той роли, которую они имеют в современных языках. Форма выражения: гекзаметр — древний поэтический строй. Иначе говоря, повествование повторяет грамматику *собиранья* рассеченного, разбросанного, фрагментированного тела бога. Роспись на вазах и скульптура отличаются радикальным образом. Первое изображение тела *агрегатно*, второе *собрано* в единое целое. Собственно, мы имеем дело уже с двумя иконографиями, древнейшей (Микенская эпоха) и последующей (Эллада, просветленный пантеон богов Олимпа), и они существенно различаются. Ибо эпоха, в которой господствовал еще древнемифологический принцип *полного-рассеченного* тела отличается от эпохи, в которой тело начинает воспитываться, и ему придается знак завершенной автономии².

¹ Уоллис Бадж. Египетская религия. Египетская магия. М., 1996. С. 161–162 (Глава XLII египетской «Книги мертвых»).

² Образцы скульптуры классической Греции (эпоха Перикла) указывают на появление феномена целостности. Философ как воспитатель и как врач. Маевтический метод Сократа, врачевание души, тела и разума. Гимназии, симпозиумы, олимпиады. Мера во всем, нигде нельзя переходить черту, все в меру. Мера есть синоним добра, здоровья, удовольствия и безмятежности. При взгляде на античную

В классической античности (V–VI вв. до н. э.) находим феномен пластически выраженного оболочного образа, скульптурный, который формирует безмятежное, достойное бытие свободного человека-гражданина, владеющего рабами. Феноменология телесности раба здесь полностью вытесняется конструированием благородной, идеальной формы древнегреческого телесного канона¹. Например, образ тела все время раздваивается и никогда не предстает в каком-то очевидно ясном виде. Двойное тело: и господина и раба. Есть тело античного грека, телоканон, которое, как мы видим по великим образцам скульптуры Праксителя, лишь *репрезентация*, превращенная и меняющаяся,

скрытого латентного образа, **рабского тела**, тела сомы, или тела, которое спасает себя от смерти в трудовом услужении господину². След., различие, которое существует между господином и его рабом или слугой, заключается в том, что тело раба, рабское подвергается телесным наказаниям, а тело господина, господское — нет. Одно тело, чтобы господствовать, не должно трудиться, а другое должно (причем, под угрозой телесного наказания). Трудиться-на-кого-то — другого труда, кроме рабского, и не было в истории. Получается, что медленно вибрирующий латентный образ подавленного трудового тела, делает его отрицаемым объектом исторического опыта³. Другими слова-

скульптуру не создается впечатление тяжести, окаменевшей пластики, она «дышит». Греки с помощью тренировок достигли понимания основных движений тела, его тренировки, долголетия, принципов удовольствия от физически здорового образа жизни и т. п. (все это так или иначе вошло в пластические образы, которые затем и были отображены в скульптуре), это *ходьба* (шаг), *метание копья в цель*, *бег*, *борьба*, *кулачный бой*, *метание диска*, *прыжки*. «... в ритме складок: одна из Афин этого периода изображена в позе покоя с копьем; но, взглядевшись в позу — видишь; и здесь: рука с копьем предесцинирует ряд движений, естественно вытекающих отсюда; ритм складок плаща дан так, что он образует волны движений, взмывающих руку вверх. Мысль моя: неповторимость греческой пластики в том, что она принцип движения вписывает в позу покоя с большим совершенством, чем чисто внешние эффекты Родена; греки давали движение формам конфигурацией линий и черт антипсихологически вне внешней экспрессии движения; и оттого покой поз их статуй — легкий полет; эта тайна динамики утрачена скульптурой Ренессанса; движение здесь — психологическая экспрессия, нарушающая легкий эфирный ритм греческой статуи; в греческой же статуи нет никакой психологии; окрыленное, порхающее бесстрашие — буря бесстрашия: вот впечатление от греческой скульптуры эпохи Перикла». (А. Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Санкт-Петербург, 1998. С. 386). Важно не само движение, а готовность к нему, так активная фаза покоя, которая вот-вот должна перейти в движение. И вот эта готовность, о которой говорит Белый, и есть открытая возможность движения, которая сразу же чувствуется зрителем. Дискбол представлен в мгновение броска, он готов метнуть диск, причем, с такой силой, которая значительно превосходит какую-либо силу сопротивления (тяжесть, например). И вот открытость тела движению и делает его почти парящим. Высшее достижение греческой мысли — попытка передать движение в косном природном материале, иными словами, выразить ту свободу, которая стала основной древнегреческого духа.

¹ Если медленное время позволяет нам включить время событийное в себя и тем самым упразднить событийность, или лучше ее понять; оно традиционно разделено на массивные блоки, временные эпохи (Античность, Средневековье, Новое время — и заметим, что современная эпоха, как бы она не определялась сегодня, вероятно, еще не имеет того резерва времени, чтобы смочь стать эпохой).

² Слово «раб» в древних этимологиях созвучно слову «смерть». *Значит тот, кто раб, тот мертв*. Здесь и сома вклинивается, но сома как вторичный результат *мертвости* раба, он и оказывается первым носителем телесного или *смертного* начала.

³ Довольно-таки странное, но с далекими следствиями полисное право: господин, обвиненный в преступлении, оставался неприкосновенным и свободным, в то время как рабы его становились свидетелями обвинения. Отношение раба к его свидетельству устанавливалось пыткой. Так называемое доказательство №5, приводимое в «Риторике» Аристотеля: «испытание тела (раба)». Ср.: «Раб, всегда привязанный к свободному, обычный свидетель его частной жизни, был часто единственным, кто мог дать показания перед судом. Но при наличии закона, не признававшего в нем человека, логика вещей толкала к тому, чтобы не доверять его совести. Его свободное показание бралось под сомнение, его допрашивали только под пыткой, как будто требовались оковы и мучения, чтобы напомнить ему о его настоящей природе и извлечь из него истину». И в другом месте: «У рабов тело отве-

ми, без осмысления рабства как События мы вообще не можем объяснить античную эпоху. Этот довод известен давно и всем, кто изучает античную историю. И тем не менее, мало исследований, которые попытались бы учесть изначальную двойственность античного телесного образа.

Базовый образ II:

тело мертвое, мировая механика Декарта.

Основополагающее событие Нового времени: картезианская революционная мысль открывает образ *Cogrus*, мертвого тела. Конечно, предикат «мертвое» вносит неверный тон. Не мертвое, в смысле умершего, и не растерзанного и уничтоженного, разорванного пополам, отданного на пир каннибалам, рассеченное, захваченное гниением и распадом плоти, и это не одно тело, а много тел, тысячи, десятки, сотни тысяч тел. Поля сражений, атаки чумных вирусов, голод — все это способы каким человеческое тело приносится в жертву Смерти. Мертвое тело — не умершее даже, не труп тем более, не тело подвергнутое насилию, а тело, чья смерть *устанавливается*... Тело мертвое — это как бы жизнь, схваченная наблюдателем в момент ее остановки, — смерти. Тело мертвое имеет

свое время смерти. Известно, что Гольбейн писал своего Христа с утопленника. Невыносимый для человеческого взгляда предел священного — «труп Бога», не просто измученное тело, а мертвое, — как может быть мертвым только человеческое тело, вступившее в состояние распада. Не трудно объяснить, что произошло на рубеже завершающих веков Средневековья и эпохи Возрождения, почему наиболее частым изображением отношения человека к Богу стало его отношение к собственной смерти. Вот это появление феномена «собственной смерти» и есть центральный момент в духовной эволюции европейской цивилизации (время приблизительно середины XIV по XVII вв. включительно). «Смерть себя» как новейшее событие, давшее начало процессу обезбожения мира и становления субъективности. Все время перед Реформацией характеризуется резким упадком веры в Бога и ослаблением в целом влияния Церкви на общество. Действительно, и это отмечается практически всеми историками, появляется совершенно иная христианская иконография — иконография мертвого Христа (не Христа страдающего, претерпевающего муки, а мертвого)¹. И она вписывается в тогдашнюю и совершенно

чает почти за все грехи; напротив, свободные, даже при величайших преступлениях, находят средство сохранить его неприкосновенным». (Валлон А. История рабства в античном мире. С. 139, 192). Итак, как можно видеть, господин не имеет тела, или имеет тело посредством раба, вот кто (что) есть его тело. Раб — не просто тело, а тело рабочее, сводимое к любой форме труда, который господин считает унизительным для себя. Господин — это воин, ратный труд и труд правления как единственно возможный. Между рабом и господином в зависимости от обстоятельств иногда грань становится почти ускользающей. Чуть ли не все античное искусство и философия было создано рабами. Раб — своеобразное Альтер-эго и гражданина полиса гражданина Рима.

¹ Гольбейн мл. создает серию рисунков, посвященных *Todtentanz*, с прекрасным названием «Призрачные и причудливые образы смерти, столь изысканно нарисованные, сколь и искусно придуманные» (1538), более позднее произведение, чем *Toter Christus* (1521). И здесь стоит заметить, что картина Гольбейна мл. «Мертвое тело Христа» перекликается с его рисунками танца макабра, — танца со Смертью, — своего рода комиксы ужаса от Европы XIV–XVI вв., и тут же в той же стилистической манере планшеты с зарисовкой полуразложившихся трупов из фабрики Везалия. Функция смерти здесь определяется как центральная и всеопределяющая. Весьма симптоматично и то, что выделение Смерти как единственной силы, силы всех Сил, эта смертоносная энергия Смерти ослабела позиции Церкви, претендовавшей на управление всеми интервалами жизни (в том числе, и смертью). Давление смерти невыносимо, и конечно, сопротивление ей должно было начаться. Феномен мертвого тела — начальный этап, картезианский, сопротивления смерти и, следовательно, сопротивление тому типу тела, захваченному страхом перед ней, оказавшемся в ловушке смерти, — местом, где есть смерть. Вот почему дух не должен иметь никакого отношения к телу, и ко всему чувственному опыту, который ему принадлежит.

профаническую традицию плясок смерти. Наступление эпохи Нового времени не могло не сопровождаться решающими изменениями в развитии идеи западноевропейской индивидуальности. Разве были бы возможны Декарт и Паскаль, Леонардо и Дюрер, если бы эти изменения не состоялись? Тематика трупа, или тела отторгнутого (отделенного) от души, тела индивидуального, твоего/моего тела возникает именно в эту эпоху. Значение смерти растет, и начинает заслонять собой веру в Бога и спасение (Страшный суд и Воскресение); смерть обращает свою речь к тому единственному, кто теперь, пораженный ее силой, преследуемый страхом перед ней, может слышать ее очень хорошо. Ведь ему предстоит сначала лично умереть, — и как? — прежде чем воскреснуть, да и воскреснуть не со всеми вместе, а снова отдельно. Тема символики общего христианского Страшного суда и Воскресения временно уходит в сторону, замещаясь иной: темой Смерти (созерцанием продуктов и материи телесного распада). Но почему? Превосходство смерти, доминирование в культуре и изобразительном искусстве этих веков образа полурасложившегося трупа объясняется множеством практически одновременно действующих причин (ни одна из которых не была определяющей). Наиболее вероятно, что этот результат общего действия трех основных производящих причин: **войн, голода и чумы**. Второй ряд причин определяется из первого. Собственно, это и есть Событие, состоящее из действующих в эту эпоху причин-сил (три века эпохи Великой чумы) Иконография мертвого указывает на повседневную близость смерти: «в любое мгновение, как можно ближе к тебе, вот здесь, вот и ты мертв!». Полная де-сакрализация смерти. Труп как основной объект созерцания состояния мира во время чумы. Именно Черная Смерть смяла веру в божественную справедливость. Божий страх (а это страх, которому мы вечно служим, он и *после смерти* остается страхом) перестал играть ту воспитательную роль в смягчении нравов и установлении

норм морали, раз смерть действует с непостижимой силой и мощью.

Человеческое тело впервые становится автономным и отдельным образом; теперь он отражает тело абсолютно нейтральное, пассивное, открытое полному обзору как изнутри, так и извне. Европейское человечество вступает в эпоху тотальной ре-презентации (повторное представление, явление; как про-явление того, что уже было образом или порядком образов, как re-presentation, re-арреагенсе). Человеческое тело — теперь только объект, оно индивидуализируется в качестве человеческого, а не тела, принадлежащего исключительно Космосу, единому Богу или Духу, оно обретает знаки профанного бытия, освобождаясь от диктата со стороны сакрального: его исследуют, подвергают вскрытию после смерти, обучают, лечат, тренируют, дисциплинируют, принуждают к труду, — одним словом, наделяют биологией, анатомией, социоморфными и культурными характеристиками. Так, осознавая себя в качестве владельца собственного тела, человек становится картезианским Субъектом. Отсюда столь популярные сегодня (как и во времена Декарта) иконографии тел-механизмов, тел-машин, тел-автоматов и пр. — свидетельства победы картезианского духа. Сакральная сфера «души» упраздняется, уступая место конфликту и спору между духом и телом. Понятно, что решающие перевороты в индустриальном и технологически-информационном развитии Запада, (на протяжении последних трех веков) были бы невозможны без картезианской рациональной антропологии. Однако это вовсе не значит, что в исторических способах репрезентации человеческого тела не происходило других значимых изменений, возможно, не столь глобальных. Замечу только, что общая рационалистическая парадигматика картезианского толка не утратила своих позиций и до настоящего времени. Все последующие изменения в способах репрезентации человеческого тела, хотя и были реакцией на ее доминирующее положение, тем не менее были не в силах карди-

нально трансформировать, тем более ее упразднить.

Радикальный переворот Декарта: это отделение души от тела. И это могло стать возможным лишь в силу развития техники аутопсии, «вскрытия трупов», все более настоятельной необходимости познания человеческого тела в объемной и открытой анатомии мертвого тела. Труп — не просто мертвое, это орудие и объект познания, даже скорее новое понятие тела, его истинная конструкция, нежели телесный образ смерти. Не в смерти дело, а в том, что тело может быть отделено от души как совершенно самостоятельная организация материи, протяженное существование всех образов телесности — для Декарта это неоспоримый факт медицинской анатомии. Утверждение и развитие техники аутопсии в медицинском знании XVI–XVII вв. не было быстрым, этому развитию в основном мешало старое, но крайне устойчивое представление о полном психосоматическом единстве души и тела, единстве человеческой формы как божественной (и поэтому нерасторжимой, и это право на расторжение не могло быть в ведении человека). Трупом мертвое тело становится только тогда, когда бывший владелец его лишается поддержки со стороны Бога (трупы преступников, самоубийц, утопленников, бродяг и убийц, — вот кто истинные жители-актеры первых анатомических театров). Смерть еще не была финализирована, погребальный обряд контролировал время отхода души от тела усопшего (здесь еще слишком остро переживается неопределенность «смертного часа»). Вот почему неповрежденность тела *post mortem* имеет столь важное сакральное значение. Аутоп-

сия, в сущности, постепенно учреждает труп в особом статусе, отличном от тела живого, тела как тела, но это различие между телом и трупом все же остается результатом того, что появляется мертвое тело в качестве *трупа*. Это уже не смерть таинственная, не смерть непостижимая, предполагающая скрытые формы жизни (существования) в мертвом теле. Вера в то, что некоторое время труп может жить после смерти («таинственная чувствительность трупа»). Невозможно установить момент смерти. Следующий шаг решающий: указать на смерть, на то время, с завершением которого человеческое тело становится трупом. Речь больше не идет о смерти вообще, а только о том моменте, когда она наступила¹. Так, смерть перестает быть проблемой, смерть это прямое следствие протяженности тел, а тела и не могут быть другими. Наше тело ничего «не знает о смерти» (только «душа»). Смерть — это просто нарушение работы тела как машины-автомата, «длительный сбой», и поэтому не душа отходит от тела, а тело «ломается», как ломаются часы. Как тут не спросить: а каким образом было бы возможно столь радикальное отделение «я мыслю» или «души» от всего того, что определяется единым субстанциональным качеством, протяженностью, если бы в глубине этого опыта не лежало восприятие расчлененного трупа, — аутопсия? Труп делает тело равным себе и потому *видимым*, в то время как живое тело скрыто движением, но раскрывает свою тайну в том, что Декарт называет *живым автоматом*. Нет «мертвой души», есть только «мертвое тело». Техника вскрытия, аутопсия, широко понимаемая, открывает новое отношение к человеческому телу и прерывает

¹ Можно даже с юмором воспринимать одну из записей Леонардо да Винчи, когда он, вглядываясь в глаза умирающего 90-летнего старика, замечает, что уже предвкушает тот момент, когда сможет наконец-то вскрыть его тело. В этом странном удовольствии «от вскрытия» не было ничего от нездорового интереса, некрофилии, скорее попыткой поймать смерть там, где она считала себя сильной — внутри человеческого тела. Ловля смерти там, где она становится смертью. В истории русской и мировой литературы можно найти отголоски этой проблемы: летаргический сон. Гоголь боялся заснуть таким сном, — «как бы не закопали живым». (По свидетельствам Анненкова, он часто не ложился спать вовсе, а отдыхал в кресле, не переодеваясь). Достоевский в более юном возрасте об этом тоже беспокоился и оставлял записки...

старое единство души и тела. Два рода дистанций: в одном случае, там, где я особенно близок себе, это будет дистанция между моей мыслью и мною, кратчайшая, «существование-в-мысли», *ментальная близость*; в другом, между мной-мыслящим и моим телом, *дистанция бесконечная*, разрыв и пропасть, которая никаким образом не может связать «дух» с телом протяженным, даже если мы вынуждены признать, что вот это тело, которое мы называем своим, принадлежит нам, и мы не просто близки ему, мы и есть это тело. Вот эта всегдашняя удаленность от собственного тела и не могла состояться в качестве устойчивого представления, если бы не опиралась скрыто на архетипику образа мертвого тела, — на труп. Мы узнаем, что мы особые машины Бога и узнаем это не из внутреннего опыта, но с помощью привычной экспозиции мертвого тела в анатомическом театре. Тело лишается внешней защиты, лишаясь, в силу этого, своей имманентности себе, то есть Внутреннего, последнее больше не тайна.

«Я рассматривал себя раньше как имеющего лицо, руки, кисти рук и всю эту машину, так составленную из костей и мяса, как это можно видеть на трупе, и которую я обозначал названием тела»¹.

«Ведь часы, составленные из колес и маятника, следуют так же всем законам природы, когда плохо сделаны и неверно ходят, как и в том случае, если вполне соответствуют желанию мастера. Точно так же, если я буду смотреть на тело человека, как на машину, так построенную и составленную из костей, нервов, мускулов, жил, крови и кожи, чтобы быть в состоянии даже без помощи духа двигаться таким же образом, как и теперь, в тех случаях, когда она приводится в движение не усилиями воли и, следовательно, без помощи духа, но одним лишь расположением своих органов, — то тогда мне станет ясно, что этому телу, например, настолько же естественно при водобоязни

испытывать сухость горла, которая обыкновенно представляется духу как ощущение жажды, и вследствие этой сухости двигать свои нервы и другие части так, как это требуется для питья, и, увеличивая таким образом свое нездоровье, вредить себе, — насколько ему естественно, когда оно вполне здорово, желать пить для своей пользы вследствие подобной же сухости горла. Правда, имея в виду употребление, к которому мастер предназначал свои часы, я могу сказать, что они отклоняются от своей природы, когда неверно ходят»².

Эпоха *точного времени*, часы как базовый Образ. Высший идеал: Бог-часовщик. Попытка соединить время с неопределенностью жизни, ведь надо управлять временем, чтобы противостоять смерти. Календарная точность относительна и недостоверна. Десакрализация смерти. Определить с максимальной большей точностью (до секунды) событие смерти, смертельное время жизни. Это управление временем через *отфрантование* отдельного мгновения. Принципы механики, механизм выступает как посредник между неопределенным временем и пространственной корпускулярностью мира. Этот посредник позволяет с максимальной точностью определить время на основе разрывного механического движения, время становится составным элементом представления мира. Пружина (часовая) как механическое сердце исчисляемого времени, не ритм, а такт. Тело мертвое, тело куклы механической, — картезианский образ тела как мертвого, механического. Человеческое тело — это труп, шагающий в такт секундной стрелке. Жить, соблюдая точность часового механизма.

Итак, благодаря процедуре аутопсии открывается тайна живого, и в этом разъятом теле больше нет ничего, чтобы могло бы быть скрыто. Труп есть труп, это неподвижное, словно ушедшее в свою тяжесть тело, ибо оно неспособно ни к какой автономной

¹ Там же. С. 22.

² Декарт Р. Избранные произведения. С. 401–402.

активности, оно не живое. В этом смысле можно говорить о мертвом человеческом теле, что оно подчиняется одному физическому закону, закону гравитации. Тем не менее и этого недостаточно, так как труп — все-таки не просто труп, но *сломанный механизм* (образ «часов»). Переход крайне важен для понимания картезианского хода мысли, поскольку открытие тела-механизма произошло в результате все более расширяющей практики вскрытия трупов. Не столько холодная тяжесть и разложение, сколько расстроенный человеческий организм. Как только принимается это условие, то тут же появляется мысль о возможной механике страстей. Представим себе хоть немного театр Барокко, представим себе и один из главных барочных реквизитов, который всегда имеется в виду, без которого ни одна из постановок того времени не могла обойтись. Мертвое тело считывалось, а, точнее, оживлялось по страданиям-страстям, которые были соотнесены напрямую с поражениями самого тела и его ранами. Мертвое тело героя-страдальца рассказывало о страданиях и его героической жертвенности. В. Бенджамин называет *аллегоризированием физиса* (die Allegorisierung der Physis)¹. Образуется иная, независимый круг бытия, иная форма «жизни»². Смерть — теперь не завершение жизни, а нечто совсем иное, некий разрез между «душой» и «телом», который делается хирургическим ножом. Вскрытие тела — всего лишь переход из внешнего во внутреннее наблюдение человеческого тела; последнее настолько обособляется и становится привилегированным объектом знания, на-

сколько становится видимым. Декарт был мастером препарирования и хорошо знал ценность знания, которого позволяет достичь каждое удачное вскрытие. «В самом деле, а рассмотрел не только то, что пишут по анатомии Везалий и другие, но и множество других подробностей, о которых они не пишут, и которые я наблюдал во время собственноручного вскрытия различных животных. Я часто упражнялся в этом в течение одиннадцати лет и полагаю, что нет на свете врача, который был бы в этих вопросах более требовательным, чем я»³. Присмотримся к действию страсти. Разве знание о нем не определяется техникой вскрытия, причем, техникой уже по-своему виртуозной, ибо Декарт пытается перейти во время *еще-жизни* живого существа. Это важно мгновение, когда смертельная рана нанесена живому существу, но оно еще живет; в этом промежутке времени, достаточно ограниченном, Декарт и препарировал своих животных. Бесспорно, что теория страстей формируется им в пределах времени вскрытия, и ни в каком ином. Почему засечь это время столь необходимо? Прежде всего потому, что оно вводит некое промежуточное состояние между телом уже-мертвым и телом еще-жизни, состояние, вероятно, переходное также от тела-автомата живого к телу автомату мертвому (чья работа нарушена).

Базовый образ III (а): тело раненое/искалеченное

Первое историческое изменение внутри картезианской эпохи, чье время продолжается в настоящей современности (прибли-

¹ Benjamin W. Gesammelte Schriften. Band I/I, Fr./M, 1973. S. 391.

² Ср. «Постигая тайны трупов, Франкенштейн откроет великий секрет жизни. В трупе записано знание жизни и сохраняется ее элемент. Ученый решает воссоздать человеческое тело и оживить его. «Часто испытывая отвращение от того, что делал», он собрал из костей, подобранных на кладбищах и в анатомических кабинетах, человеческую структуру и оживил ее разрядом электрического тока. Из составленных вместе мертвых анатомических частиц родилось живое существо. Человек или дьявол? Во всяком случае, то зловещее и опасное творение, которое так мастерски описывает в своем романе Мэри Шелли. Для нас важно само это «чудо трупа»: переход от неодушевленной материи к жизни, ибо существует континуитет природы, или материи, преобразование одной формы энергии в другую» (Арьес Филипп. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 328).

³ Декарт Р. Том 1. С. 603–604.

тельно: XVI–XXI вв.), это появление иконографии *раненого/искаленного* тела. В самом широком смысле тела страдающего (испытывающего состояния физического и психического ущерба, «неполноценности», «недостатка» или «неполноты»). По сути дела на эксперименты в области становления класса наук таких, например, как психофизиология, биология, психопатология или психоанализ оказал громадное влияние ужасающий «материал» мировых войн, бедствий, социальных катастроф и революций XX в. Войны дали толчок к новому пониманию человеческого существования — миллионы, десятки миллионов искаленных людей и физически и психически. Эта линия изменений развивается достаточно автономно, избегая наследовать общие теоретические концепты традиционных философских антропологий, хотя не порывает с ними окончательно. Какова возможность выживания после тяжелой душевной травмы? Как пользоваться искаленным телом? И почему все-таки выживают и продолжают жить те, кто должен был умереть, кто не должен был выжить? Каковы возможности организма в экстремальной ситуации?

М. Мерло-Понти, давший в «Феноменологии восприятия» (1945) один из классических образцов исследования феноменов телесности, целиком опирался на «материалы» и опыт Второй мировой войны. В центре анализа — история раненого солдата *Шнейдера*. Феноменологическое описание оказывается способом репрезентации внутренних образов тела, которые, несмотря на физический ущерб и недостаточность ориентации в пространстве, «слабость» или потерю важнейших сенсорно-моторных качеств и многих других жизненно важных функций, способны воссоздавать целостные единства физического и психического бытия. Внутреннее телесное эго неуничтожимо, следовательно, способы его репрезентации также

постоянны. Репрезентация в феноменологическом смысле пересекается с понятием выражения. Изменения касаются открытия этого внутреннего феноменального телесного поля, *телесного эго*, которое не зависит и может противостоять навязываемым извне объективациям картезианского толка¹. Это тело как глубинная неустранимая форма опытного существования, которой мы руководствуемся. В каком-то смысле о нем можно говорить как о первоначальной оболочке, облегчающей наше опытное существование. Тело в сердцевине этого опытного существования, и без него мы не можем его понять. Следовательно, предполагается наличие некоего неизменного феноменального телесного инварианта, все же остальные есть лишь его способы проявления или «модальности существования тела. Тело имманентно себе, и тело имманентно тем модусам, в которых оно проявляется. Спинозизм М. М.-П. очевиден. Тело как *causa sui*, причина самого себя. Модусы приоткрывают его способность к варьированию своей системы значений в зависимости о поставленной задачи. Выделим пока следующие основные модусы: *движение (абсолютный или субстанциональный)*, *ощущение, сексуальность, речь (выражение)*, *временность/пространственность*. Посмотрим, оправдана ли наша гипотеза. Тело есть и причина себя и некая инстанция опыта, имманентная любым проявлениям в силу того, что имманентна самому себе. Тело есть чистая имманенция, но по отношению к физическим, психическим или биологическим событиям оно — трансценденция. В центре два опытно предъявляемых ресурса аналитической работы: больные и здоровые. По больному восстанавливается и описывается имманентность человеческого тела, его, я бы сказал неизвлекаемость из себя. Так, с одной стороны: *афаттики, амнезики, агнозики, анозогнозики, дислексии, анатфики, апрактики, аллохей-*

¹ И что же мы видим? Единственная цель в этих исследованиях создание боевого протезированного тела. Тоталитарные режимы (нацистский и коммунистический) начинают создавать идеальные телесные каноны (ныне достаточно хорошо описанные).

рики — эта вся серия особых человеческих существований, где нарушено нормальное воспроизводство феноменального тела. Само описание и анализ строится в двух плоскостях взаимосвязанных: с одной стороны ситуативные примеры из клинико-патологической области, с другой, из области феноменальных очевидностей, где в качестве опытного феноменального тела выступает тело самого феноменолога. В одной плоскости описывается «дефицит», неполнота, разрыв в феноменальном теле, в другой, тело в полноте своего феноменального переживания. В центре же искалеченный на войне солдат (пораженная затылочная часть мозга) — особый случай существования, где различные виды нарушения присутствуют одновременно и во всем богатстве их негативных последствий, это случай солдата Шнейдера (описанный впервые Гельбом и Гольдштейном, двумя выдающимися психологами-гештальтистами).

В сущности, мы имеем дело с физическими поражениями телесного организма. В центре — искалеченный человек и его культя, история искалеченной, «мертвой» руки. Все это изыскание по поводу фантомного органа — оторванная рука, ставшая обрубком каким-то непостижимым образом, сохраняет для искалеченного полное присутствие в его теле, он продолжает ее чувствовать, благодаря целостному гешталту¹. Два принципа образования феноменального тела: фигура и фон (это относится к реальному опытному единству человеческого тела, феноменальному). Тело всегда третье, что связывает фон и фигуру (психическое и физическое событие), ибо оно представляет собой живое единство своих частей. Не часть вместо целого, не часть вместо части, не целое вместо целого, а живое единство всех частей. Что это значит? Это значит, в каждый момент действия феноменальное тело уже есть, оно опережает физическое действие, ибо задает ему смысл и значение в контексте самой ситуации. Мы не смогли совершить ни одного «действия»,

если бы не имели возможность его феноменально освоить. Для того, чтобы пересечь эту комнату, мне нет необходимости рассчитать свое движение по отношению к препятствиям, я просто прохожу это пространство, потому что оно уже освоено феноменальным телом, которое создало для меня веер возможностей прохождения этого пространства. Феноменальное тело — это веер возможностей совершения действия, но не само действие *in actu*. Но самое главное, что утверждается М.-П., и что имеет в виду всегда на феноменальном уровне, это определение грамматики собственного (моего) тела. Это есть тело, которым я обладаю. Это не тело, в котором я есть, я не в теле, а тело есть некое нерасторжимое единство само-обладания. Самоблажающим является, прежде всего, тело феноменальное. Тело феноменальное, если угодно, это подвижная «всасывающая» в себя внешний мир, как и выталкивающая его из себя в силу изменения ситуации. Облако, колышающаяся масса качеств «захвата» внешнего, которая связывает мои ощущения в единство, как и его движения скрытые и нескрытые, желания, установки и пр. «Среда», «атмосфера», «матрица» можно продолжить это список, ибо тело действует внутри феноменального поля, им же созданного, а не так, как если бы оно было одним единственным индивидом в мире, перед ним и против него. Тело *тотально*. Все, что не описывается, так или иначе сводится к одной фундаментальной предпосылке постпсихологического опыта, что есть такое тело, которое нам принадлежит, и что мы не только «знаем» его, но имеем «мочь» им воспользоваться, т. е. обладаем. Вводится сознание тела как замещающий образ тела-феномена. Итак, мы сосредоточены на явлении грамматики тела: иметь это — *быть, мочь, знать*. Но мы совсем не слышим других критических предостерегающих нас голосов. А что если все, что вы здесь так «убедительно» сто раз нам доказываете упускает главную

¹ Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М., 1990. С. 114–119. См. также: Лурия А. Р. Романтические эссе. М., 1996; Ходос Х. Г. Неврозы мирного и военного времени. Иркутск, 1947.

проблему: способно ли феноменальное тело осуществить собственный синтез? Кто совершает синтез собственного тела? Само тело, с его синергией и преданностью бытию? Вопрос — вне обсуждения, ибо тело уже дано, оно уже в мире, и нам нечего заботиться о том, что было до этого, и было ли это вообще. Однако вопрос не праздный? Синтез — это же не синтез телесных частей или органов, это *синтез смысла*. Тело, что быть должно быть в качестве тела, уже наделенного смыслом. Другими словами, синтез и обозначает операцию наделения телесных феноменов смыслом. Более того, если мы присмотримся еще более внимательно к рассуждениям М.-П., то заметим, тело есть только посредник, но универсальный. Оно посредничает во всем, что составляет человеческий мир, тело как *универсальной медиатор всех значений*, которыми наделен окружающий нас мир. Но тогда, когда я говорю: «Я вижу» (или точнее, я имею видение и потому вижу), то это значит, что тело уже действует и всегда опережает любое мое восприятие, ибо само восприятие возможно только благодаря действию этого вездесущего посредника. Итак, тело — не что, а только — как. Скрытая/открытая *возможность моего бытия в мире*. И тело, так понимаемое, не есть образ, оно ни во что не переходит и ни во что не воплощается. Тогда понятно, почему тело повсюду и нигде. И в тоже время как не задаться следующим вопросом, но ведь телом обладают, а обладать может только субъект? Ответ: есть досубъектный субъект, то, что обладает, не зная, что обладает, и тогда, когда знает, он не знает, что знает. Обладать телом — это не знать, что им обладаешь. И вот заслуживающий внимание пассаж: «Мое тело — это место или, скорее, сама актуальность феномена выражения (Ausdruck), в нем визуальный и аудитивный опыт предвосхи-

щают друг друга, а их экспрессивное значение является основой допредикативного единства воспринимаемого и через него — вербальным выражением (Darstellung) сигнификацией (Bedeutung). Мое тело — общая для всех объектов текстура. Оно является, по меньшей мере в отношении воспринимаемого мира, общим инструментом моего «понимания»¹. Собственно, отсюда и начинается переход к более поздним исследованиям («Видимое и невидимое»), к понятию плоти, *chare*. Посредническая универсальная функция тела все-таки указывает на то, что оно соединяет, чему служит текстурой, «соединяющим элементом»; а это «то» должно состоять из серии независимых событий, несводимых друг к другу без его посредничества. Необходимо первоначальный *разрыв*, который устраняется его *залатыванием* («сплетением»).

Базовый образ III (б):

тела приговоренных, выживших и калек

В последней части «Негативной диалектики» Адорно запрашивает современность: *как можно писать стихи после Освенцима, если еще жить?* Не тщетно ли пытаться усилить позицию моральной ответственности там, где она наиболее ослаблена, — отвергнуть «исторический взгляд» на происшедшее. Взгляд забвения. Но если какие-то события длятся, но не происходят, то такие события нами не опознаются. Ничего больше не происходит, но все уже случилось, потому что случилось совершенно недопустимое, невозможное, чудовищное. Это и есть время, что располагается между *до* и *после Освенцима*: существовать можно, но жить уже нельзя². Переход из одного времени в другое невозможен, ибо времени *после* нет. Ж.-Ф. Лиотар, один из тонких наблюдателей политик забвения, предполагает, что выживание возможно лишь благодаря особенностям,

¹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. С. 302.

² Но нет ли в этом после Освенцима и другой памяти: *после Гулага*. Никто и никогда не ставил так вопрос. Вероятно, в том, что он не ставился именно так, есть свое оправдание. Ведь одно дело один народ убивает другой (нацистский режим), а другое дело, когда народ убивает себя (сталинский). Не могут ли все эти чередой идущие *после* истолкованы в духе этого первоначального вытеснения, как

открытого Фрейдом бессознательного аффекта, шока, который уже состоялся в своем действии, но не был пережит, а только сокрыт. Но присутствует в настоящем, в любом *сейчас*, придавая каждому *сейчас* дополнительное измерение, — возможность возврата непережитого. Забытое незабываемое — это и есть измерение, куда погружается событие, которое невозможно пережить. Но вот здесь нам, пожалуй, не хватает трезвости взгляда на понятие события. Ведь если мы предполагаем, что все-таки это событие произошло, но на самом деле не происходит, т. е. не произошло, как Событие, отменяющее все другие, Фрейд действительно указывал на определенные виды аффектов, которые отсылают к механизму *Ur-verdrangung* (первоначального вытеснения), но знал, что это за механизм, это механизм вытесняющий все то, что отсылает к страху, первоначальному, *Ur-Angst*, который не может быть пережит. Лиотар, повторяя тезис Адорно, взывает к тому незабываемому, что вытеснено, но не забыто. Незабываемое вообще не имеет никакого отношения к забытому? Незабываемое не забывается, а вытесняется (забывается только пережитое). Собственно быть воз-

вышенным, это пережить то, что может быть пережито, то, что не может как будто пережито, но переживается, и тем самым должно быть забыто. Конечно, интенсивность переживания различается по глубине силе и длительности. Вот почему тот, кто выжил, обязательно способен жить «после», он может быть и тем выжившим, который уже мертв, опустошен и парализован, являет собой полное отсутствие воли к жизни. Ничейная земля, по *map's land*, чью карту невозможно составить, вот где располагаются новые персонажи истории, — живые мертвецы Освенцима и Гулага. Неужели есть что-то хуже, «сильнее», чем смерть? Выживание (в концлагере) есть худшее, время проявления высшего Зла. И это выживание, если кто и выжил, не предполагает, что тот, кто выжил, будет жить; есть *что-то*, после чего нельзя выжить (а может быть нельзя выживать), если это допущено в качестве происшедшего, то как можно *после* еще жить. Для Адорно персонажи Беккета — персонажи посткатастрофического времени, он называет их «мусорщиками», но не упраздняет их клоунские маски, придающим комичность драматизирующим действие пьесы состояниям абсурда¹.

если бы одна часть населения под страхом и выражением верноподданческих чувств отказала другой в праве на существование лишь на том основании, что та противилась страху, которым жила первая. В сущности из всей литературы, которую мы можем привлечь к осмыслению того, что это было — «тема «после Гулага», — вся, включая прежде всего «Ахипелаг Гулаг» А. И. Солженицина и рассказы Шаламова, есть литература свидетельствующая, она словно многотомные приложения к делу высшего Суда над властью. Но к кому обращено свидетельство, кто признает его, кто на его основании вынесет приговор, если в фильме «Шоа» Ланцмана мы видим, что вокруг того, *что было*, выстраиваются несвязанные между собой серии свидетельств (они и не могут сообщаться), они и не оспаривают друг друга, они лишь очерчивают то, что было, что случилось как Невозможное, не ужасное, или чудовищное, а то, что не могло произойти. Свидетельства Гулага — вовсе не свидетельства, о чем свидетельствовать, об убийствах и страданиях. О страхе и боли, терроре, или борьбе. Где мы найдем Высший Суд? Вопрос, — кто судим и кто судит, — вступает в жесточайшее противоречие, отбрасывая само свидетельство, свидетельство не для которого не осталось Справедливости. Власть оказывается чем-то совершенно иным, чем та власть, которая сформировалась на Западе даже в своих крайних тоталитарных формах.

¹Adorno T. W. Negative Dialektik. Fr. am Meine, Suhrkamp, 1970. S. 353.

Было бы интересно сопоставить две интерпретации литературы Беккета, одна из них принадлежит Адорно («Опыт истолкования «Конца игры» в: Adorno T.W. Noten zur Literatur. «Suhrkamp» Fr. am Meine, 1981. — S. 281–321.) и Ж. Делеза, — послесловие к публикациям текстов С.Беккета (Deleuze G. L'Epuise. — Beckett S. Quad et autres pieces pour la television. P., 1992). Собственно, Адорно остается в границах той же истолковательной практики, которая им была заявлена в «Негативной диалектике» (1967) и посмертно в «Эстетической теории» (1973), все та же тема: после, «после Освенцима». Как можно вообразить (представить) себе продолжение жизни, если расположить то, что от нее осталось во времени «после»?

Эта среда, точнее скудное и опустошенное пространство сценического, предстает в действии пьесы долгой резонанцией повторяющихся мгновений *сейчас*, запертых в общую формулу времени «после», так полнота «мгновения оборачивается бесконечным повторением, совпадая с ничто»¹. Поэтому выживающий лишь механически следует этому процессу, минимизируя свое существование. Мгновения *сейчас* повторяют себя, захваченные в единую формулу опустошения, они опустошаются, делясь на все менее устойчивые атомы существования *после*. Минималистское и совершенно прозрачное существование, где человеческое почти упряднено, снижено до посмертных гримас странных персонажей. Беккет вводит в литературу абсурда маску *доходяги* (персонажа изможденного, искаленного, истощенного, опустошенного и т. п.), тот, кто не выдержал столкновения с *после* и оказался отброшенным в *сейчас* этого *после*, драма длящейся катастрофы выживания: они-то выжили, а не выживают, но то, что было их миром, погибло (частично разрушены и парализованы тело, мозг, язык, желания и воля); больше ничего не будет происходить, все уже произошло. Как быть, существовать, если нет того, что еще может случиться. Ведь Бог не пришел не потому, что он мертв, а потому что все закончилось, и ему больше не нужно приходить. Выживший Беккета — не персонаж возвышенного, он неустойчив и всегда на переходе от одного минимального предела существования к другому. Чем же собственно отличается персонаж Беккета от му-

сульманина? Почти ничем. «Вы знаете, кого здесь называют словом «мусульманин»? — Человека, который выглядит несчастным, жалким, больным и истощенным, тот, кто не может справиться с тяжелой физической работой. Раньше или позже, обычно вскоре, каждый «мусульманин» отправляется в газовую камеру»². Если все дело лишь в том, что произошло, но что уже давно происходит не в таких, конечно, систематических формах и без создания специальной машины уничтожения (Косово, лагеря смерти во время войны гражданской в Югославии, Чечня и пр.). Не получается ли так, что поиски истинного свидетеля оборачиваются повторением того, что представляется невозможным? Что весь гуманитарный пафос возвышенного это непредставимо и отдается эхом, — все возможно, все может случиться, все еще может произойти, и часть из того, что может произойти, уже произошло. Фигура заложника, мне кажется, в чем-то повторяет *мусульманина* Освенцима и *доходяги* Гулага. И тот и другой должны быть вещью, «товаром», «рабами», знать, что уже нет, что они после, и никогда в этих медленных сейчас и здесь нельзя найти выход ни к тому, что прошло, ни к тому, что произойдет. Заложники (как и все «исключенные», которых можно убивать) и есть *мусульмане*, всем чужие или исключенные, те, которого Агамбен назвал *homo sacer*³ ведь они даже не зомби, они *зоо*, их существование сведено или должно быть сведено постепенно к этому состоянию через депривацию, непосильный труд, голод, холод и болезни. Такое же

¹ Ср.: «Die Fülle des Augenblicks verkehrt sich die Wiederholung, konvergierend mit dem Nichts». (Adorno Th.W. Ästhetische Theorie. Fr.am Meine, «Suhrkampf», 1972. S. 52).

² Франкль В. Доктор и душа. СПб, 1997. С. 172–173.

³ Почему о невозможном нельзя свидетельствовать. Софистическая игра в онтологическое доказательство *бытия Освенцима*, приводит Агамбена к ироническому замещению возвышенного чувства, которое испытывал Адорно, рассматривая «Освенцим» как конечный пункт всевропейской гуманитарной катастрофы. Ведь если истинный свидетель это тот, кто свидетельствует лично, то таких свидетелей нет, ибо те, кто мог бы свидетельствовать, не могли бы свидетельствовать просто в силу того, что они уже не «мусульмане», не живые мертвецы. Свидетельствовать могут лишь эти, живые/мертвые, поскольку они сами и есть свидетельства того, что то, что было невозможно себе представить, не только *было*, но и *есть* как реальное присутствие Освенцима. (Agamben G. Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life. Stanford University Press, 1998. P. 184–185.)

и не менее сильное действие может оказать страх пытки, побои, унижения, постоянная угроза смертью.

Персонаж современности, имеющей устойчивое место в драматургии сегодняшнего мгновения, это всегда тот живой мертвый, тот заложник или *тот* разорванный на части после террористической атаки. Тот, к кому мы не испытываем чувств, он нам безразличен...

Парадокс выжившего в том, что он испытывает чувство возвышенного, становится возвышенным лишь тогда, когда вытесняет травматическое переживание, тем самым завершает событие, повторным его переживанием, выходя из него. Или, совершенно напротив, и еще более радикальным образом: *то, что было, того не было*. Раз я выжил, то нет никакого *после*. Многие узники нацистских концентрационных лагерей пытались восстановить свою жизнь исходя из того, что было *до*, стирая *после* как свидетельство чудовищного провала в собственной жизни. Из до (долагерной жизни) выстраивалась старая идентичность, на которую и нужно было опереться, чтобы уничтожить это «после». И это не просто вытеснение — это полный запрет, налагаемый на то прошлое, которое переживалось как неслыханная для индивида утрата человеческих качеств. Выйти из «после» и закрепиться в «сейчас», — на этом обратном переходе только и может проявиться чувство возвышенного. Эффект полной анестезии, то, что Делез называет *опустошением*, которое он рассматривает как

упразднение *возможного* (Бога, будущего, личного единства, Смысла и пр.)¹.

Не вкус или иерархия вкусовых впечатлений управляет реальностью, не давая ей проявиться так, как она может, а возвышенное, это странное чувство, которое будто бы сначала повергает в ужас и боль, но затем примирляет со свершившимся и даже эстетизирует объект страха. И как только мы начинаем судить о том, о чем судить невозможно, мы приводим к забвению только происшедшее событие, тесним его к архиву непережитого. Можно сказать, что событие еще не произошло, а уже вытеснено. Способность судить все время пересекает пути способности чувствовать, ради их отмены в полной анестезии. «Я больше ничего не чувствую, у меня нет сердца...». Сила механизмов забвения отражает динамику вкуса, — отношение к жизни как удовольствию/неудовольствию. Собственно, вся технология развития чувства вкуса, расширение *материи* вкусового и требует неперестанного забвения того, что может принести или приносит неудовольствие. Вкус развивается в сторону забвения всего того, что может нарушить равновесие удовольствия от жизни. И чем более он представляет себя изысканным, чем более он навязывает себя в качестве критерия мира событий, тем более способствует устранению чувства современного, подтачивает веру в возвышенное чувство. Быть возвышенным осуждается с точки зрения прагматики вкуса.

Объекты страдания визуализированы и второрены, они все уже исчерпали свою функ-

¹ Э. Канетти рассматривает тему выживающего в границах общих принципов выживания. Выживающий — человек власти, можно сказать, что он тоже принадлежит миру возвышенного: его возвышает смерть врага. Выживающий тот, кто оказался на плечах мертвых. И не только избежал смерти, но и обрел дополнительное могущество. Но в любом случае выживающий — не выживший, выживающий — это воля к власти, присущая человеческому вообще, выживший — это персонаж локального опыта катастрофы. Весьма любопытны определения Канетти архаических форм выживания: отношение к предкам и предшествующим поколениям, «неучастие и отдаленность» от мест выживания. «Момент выживания — это момент власти. Ужас от ощущения смерти переходит в удовлетворение от того, что мертв не ты, а другой. Он лежит, а ты стоишь. Будто сразил врага в единоборстве. В деле выживания каждый каждому враг, и любая боль — ничто, по сравнению с фундаментальным триумфом выживания. Важно, что выживший один попирает одного или многих мертвых. Он видит себя одним, чувствует себя одним и, если говорить о власти, которую он ощущает в это мгновение, то нужно всегда помнить, что она проистекает только и исключительно из его единственности» (См. Канетти Э. Массы и власть. М., 1997. С. 245 (пер. А. Г. Ионина).

цию событийности и теперь, когда вновь повторяются в бесчисленных вариациях, не несут нам никаких сообщений о реальности происходящего. Забвение, буквально на наших глазах, оно закрывает взгляд.

Базовый образ IV: тело дигитальное (виртуальное)

Однако позднейшие изменения в кодификации телесного образа, те, которые нами наблюдаются сегодня, говорят о том, что в порядке исторических репрезентаций произошло сильное смещение в сторону безличных и деперсонифицированных систем телесных образов. Я бы сказал и так, они вышли за границы телесного/человеческого. Философия и идеология симулякра, и симулятивные телесные практики. Репрезентируется не человеческое тело, а копия, симулятивный объект, симулякр. Нет нужды в оригинале, чтобы скорректировать копию. Копия вытесняет оригинал, как репрезентация вытесняет репрезентируемое, ибо больше в нем не нуждается. Цифровая кодификация визуального, да и всей «чувственной» сферы в механических комплексах движения (новые виды вибраций, ритмов, быстроты оказываются внечувственными). Так человеческое движение в качестве одного из конституирующего элемента репрезентации теряет всякий смысл и ценность. Человеческое тело более не в силах влиять движением (т. е. ощущением, восприятием, страстью) на мир. Современные системы сообщения мало нуждаются в подтверждении «истинности» или «неистинности» производимого ими образа, они не соотносят себя с возможностями человеческого присутствия в мире, с движением, «чувством», восприятием... Это изменение легко назвать: исчезающее тело. Новое тело — это тело цифровое. Хайдеггеровское отступление назад, к подлинности человеческого, к «самому Бытию» указывает на трансформацию всех практик телесной репрезентации в современном обществе как процесс негативный, ведущий к «забвению Бытия». Человеческое уже не есть в мире, а всякий раз должно устанавливаться в него в качестве

некоего человеческого образа. Инсталлирование как процедура крайне сложна, и здесь не место ее обсуждать. Все может быть инсталлировано: цвета, запахи, звуки, пространственные ощущения, не говоря уже о фигуративных образах. Так создается протезированное «чувственное бытие», которое оказывается контролирующей инстанцией для обычных форм чувственного опыта. Упомяну лишь о боли, которую сегодня пытаются победить также, как борются с нечистотами и грязью, и вместо них инсталлировать инертные чувственные состояния во имя безусловной этической ценности телесного комфорта.

Pain-killer

Медицинские эксперты говорят нам, что время Великой Боли подошло к концу. Я могу с этим согласиться: боль теперь в значительной степени стала чисто *оптическим* (зрительным) феноменом, тем, что мы видим, а не то, что мы чувствуем и переживаем своим телом и душой. Одним из источников этой тотальной анестезии является *экран*, именно он превращает индивидуально переживаемое событие боли в безымянный зрительный субстрат. Конечно, это не значит, что боль исчезла, но теперь ее сфера распространения ограничивается лишь теми переживаниями, которые нам дозволено иметь или мы хотим иметь, чтобы лучше чувствовать жизнь, и от которых мы можем в любой момент отказаться, прибегнув к помощи медицины, этого действительного pain-killer'a. Но с другой стороны, могла бы развиваться, например, та же технология пересадки органов в тех темпах, как она развивается сегодня, если бы отсутствовал необходимый материал для трансплантации? Ведь чтобы она могла развиваться должны происходить несчастные случаи, убийства, войны, катастрофы: этот нескончаемый перевод живой боли, страданий и мук в чистое, стерильное пространство телесных схем, где боль невозможна. Из другой боли рождаются телатрансплантаты, освобождающие человека от страданий и смерти. Иначе говоря, боль

не исчезает, она лишь изгоняется из одного, вполне специального вида пространства, где для нее нет места изначально, или, во всяком случае, где с болью ведут непрерывную войну. Чтобы жить «хорошо», человек не должен страдать, — и идеология тотальной анестезии постепенно овладевает всем западным обществом, и все обыденное пространство жизни оказывается в плену этой привычки не-страдания и разнообразных искусств уклонения от встречи с болью и, следовательно, со смертью. Может быть, мы не имеем никакой другой судьбы, как стать па-

циентами. Ужасающий порядок причин: необходимо все больше донорских тел, чтобы поддерживать на соответствующем уровне всю эту биотехнологию задержки смерти, необходимо, чтобы эта работа «случайной смерти» не останавливалась, и не оскудевали запасы трансплантационного материала. Подчиняясь тотальной стратегии анестезии, повседневные пространства жизни оснащаются экранами, компенсирующими недостаток чувствительности и создающими настоящие, подчас глубокие фантазмы «сильных» переживаний.