

---

### III. ОПЫТ ТОПОЛОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Действенность любой методологии, любого концепта, подхода и понятия определяется объяснительным ресурсом, в них содержащимся. По Фуко, основатели дискурсивности создали не только свои произведения, свои книги, но и «нечто большее: возможность и правило образования других текстов». Топологическая рефлексия проверяет свою действенность, рефлекслируя над проблемами, которые трудно даются другим методам. К ним отнесу анализ архаического сознания, проблему анализа перформанса как вида изобразительного искусства, философии фотографии, проблему трансформации субъекта в медиареальности. Полностью отдавая себе отчет, что проигрывают обе части теоретическая и прикладная, аналитическая, сознательно делаю это, поскольку обращение назад, предъявление истоков концептов вкупе с самими концептами дает желанную – по крайней мере для автора – целостность. Проверка применения предлагаемого концептуального аппарата на практике – задача этого раздела.

#### 12. Рефлексия архаического

##### *Первобытное состояние*

Важный вопрос: как сама топологическая рефлексия может схватить и удержать такой объект, как архаическое сознание? Это весьма сложная задача, ибо часто мы спотыкаемся о нашу немоту соотносить свой личный опыт с ар-

хаическим, отделить свое от чужого, произвести рефлексии причин принятия фрагментов архаического сознания, как, например, наскальные рисунки, лепить или высекать скульптуры, строить ритуальные сооружения (благоговение перед которыми сохраняется по сей день), и столь же решительное неприятие – разотождествление – с человеком, производящим многочисленные кровавые жертвоприношения, канибализмом. Как можно *сообщать* свои чувства с теми, для которых не было еще всего совокупного опыта цивилизаторских усилий, воспитания и монотеистического вытеснения в запретное многого из тех действий, которые приносили сакральный восторг, удовольствие и воодушевление? Даже самое головокружительное отрицание настоящего, смысла, сознания не покидает границ «сознательного». На различных этапах исследования идея того, что топологическая рефлексия близка по целому ряду моментов архаическому отношению к миру, высказывалась неоднократно. У этой идеи есть предшественники. Интерес представляет позиция Жоржа Батая, который был одним из немногих, кто гетерогенности движения к архаике противопоставил идею движения в гомогенности сознания: «Не трудно заключить, – пишет Батай, – что если познание однородной реальности должно иметь научную структуру, то структуру познания инородной реальности как таковой следует искать в мистическом мышлении первобытного человека»<sup>1</sup>. Вопреки инвективам Хабермаса: архаика является нам лишь варварское, дикое, первобытное лицо, – все же полагаю, у нее есть не только негативный разрушающий, но и позитивный созидательный потенциал. Позиция Батая имеет свои резоны. Не делая «забывание» предшественников жанром мысли, он полагал, что преодоление метафизической традиции, имеющей двадцативековую историю, возможно, только исходя из нее самой.

---

<sup>1</sup> Батай Ж. Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 86.

Если концентрация внимания на проблемах происхождения Земли, солнечной системы и расшифровки ДНК говорит об оптимизме возможности разумного постижения, подтверждающего мощь своего целерационального дальнего действия, свою самоуспокоенность плоскостью научной картины мира, то интенсивность исследований генеалогии сознания свидетельствует о желании рассчитаться с настоящим. Обращенность к истокам пробуждается тем обстоятельством, что в этот период тотальность обзора и захвата окрестностей разумом еще только нарождалась. В эту пору слабые ростки разума пестовались вне разумным контекстом, тем контекстом, который по прошествии времени сбрасывался в нечеловеческое, бессознательное и животное. Архаике в концепциях происхождения сознания придавалась функция инобытия разума, контрастирующего со своим же производителем. Она является этапом единства, или иначе, соразмерности сознания пред-сознательному, а также напоминанием предела такого состояния, первобытности и доразумности, отталкиваясь от которого сознание прошло своей путь в процессе эволюции.

### *К вопросу о генезисе культуры*

Проблема генезиса социального стоит в одном ряду со сложными и трудноразрешимыми вопросам, среди которых мы обнаруживаем проблемы происхождения сознания, культуры, языка. Они неотделимы друг от друга, говоря об одном, мы не можем не подразумевать другое. К этому случаю подходит максима Блеза Паскаля: природа «всегда остается равной себе» или в версии Никласа Лумана: «Понятие природы гласит: различное есть то же самое»<sup>1</sup>. Сложность проблемы проистекает по причине древности событий, качественного отличия мировоззрения древних людей, недостатка эмпирического материала. Как след-

---

<sup>1</sup> Luhmann Weltkunst // Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur / Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker (Hrsg.), Bielefeld, 1990. S. 10.

ствие – возможность строить самые различные спекуляции по поводу генезиса человека, его языка и культуры. Так, многообразие версий происхождения языка привело к тому, что в свое время Французская академия наук отнесла их к разряду изобретений вечного двигателя и к рассмотрению не принимала. Тем не менее, В. фон Гумбольдт полагал, что «истинное определение языка может быть только генетическим». И сегодня попытки объяснить происхождения языка, сознания и культуры не оставляют ученых.

Спросим себя, почему в определенное время пробуждается острый интерес к корням, истокам, изначально? О чем говорит нам этот интерес? Замечено, что интерес к *прошлому* возрастает тогда, когда со всей серьезностью осознается кризис *настоящего*; строго говоря, чем глубже кризис настоящего, тем глубже в истории ищется ответ об истоках, та развилка, на которую свернуло человечество в своем движении к настоящему *кризисному состоянию*. Говоря о кризисе западной цивилизации, Ницше и Хайдеггер обращались к досократикам для поиска выхода из него. Аналитики современности, экологически ориентированные мыслители, футурологи идут дальше, все чаще обращаются к архаике.

Трудности на этом пути обнаруживаются не только при попытке схватить существо социальности исторически, в первичном акте его формирования, но и при попытке продумать социальность в современности как невозможное, неопишемое сообщество (в другой терминологии: солидарность, сочувствие, самопожертвование). В историческом ракурсе у нас остаются нераскрытыми вопросы: как из стадной формы существования животных возникает новая форма, которая дает коллективное тело, собирающееся на других, чем у животных, основаниях, например, как из совместных *действий* рождается целеполагающая *деятельность*, как четкая стадная организация уступает «происхождению неравенства» на других основаниях, как формируется первая форма власти, первый ритуал жертвопри-

ношения или захоронения, как делаются первые робкие шаги выделения самосознания отдельного рода. Итак, в архайке нас интересует то, как *появляется социальность* и как носитель нового качества (сознания, культуры, ритуала, языка и пр.) допускает выделение *отдельного*, вначале рода, а затем и человека, а в наши дни главный вопрос – как нуклеарные, самодостаточные и обособленные существа могут создать нечто, их превосходящее, некое сообщество, коллективное тело солидарных, сочувствующих, влюбленных. Об этой непостижимости, а следовательно, невозможности, писал М. Бланшо: «Она была рождена для сообщества, хотя в силу своей хрупкости, недостижимости и великолепия чувствовала: особость того, что не может быть общим, как раз и составляет суть этого сообщества, вечно преходящего и с каждым мигмом распадающегося»<sup>1</sup>. Но и он не может создать сообщество, поскольку «всегда дорожил своей свободой, свободой не любить, иллюстрируя тем самым «картезианское» заблуждение, согласно которому свобода желаний, служащая продолжением свободы Божией, не может и не должна быть подорвана разгулом страстей. <...> Неопишное сообщество существует лишь в силу какого-то недоразумения»<sup>2</sup>. Нас не может не интересовать разность контекстов сообщества западного и отечественного. Впору удивиться не мысли Бланшо, видящего в своем окружении, несмотря ни на что, сообщества, которые ни постичь, ни описать, а тому факту повсеместного отсутствия *первичных форм сообщества* в ближайшем окружении соотечественника. Факту тем более озадачивающему, что он противоречит укоренившимся представлениям о нашей особой душевности, щедрости и отзывчивости.

Вопрос о механизмах формирования социальности важен не только для теории, но и для жизнеустройства нашей повседневности. Именно этот актуальный слой проблем генезиса социального, то есть форм практического взаимо-

---

<sup>1</sup> Бланшо М. Неопишное сообщество. М.: Московский философский фонд, 1998. С. 74–75.

<sup>2</sup> Там же. С. 76–77.

действия, которые формируют и удерживают социальность, анализирует Вульф. Подчеркну парадокс современности: развитие средств коммуникации, информационных и цифровых технологий, вопреки исходной интенции сообщать все более и более разобщает и отчуждает людей. Все это не может не проецироваться на трудность формирования человеческого сообщества, то есть того, что сегодня драматизируется как утрата солидарности. Стоит напомнить, что среди исследователей существует целый ряд устоявшихся подходов к проблеме происхождения социальности: орудийно-трудовая теория, психологическая, антропологическая, социокультурная, магическая, игровая. Все они так или иначе отсылают друг к другу, указывая на однородность и, что мы не должны терять из виду, – *одновременность* процессов генезиса языка, культуры, сознания и социального. Надо признать, что попытки описать происхождение одного из них, например языка, игнорируя тему происхождения сознания, культуры, социума, заведомо обречены на провал.

Имеет смысл обратиться к книге Кристофа Вульфа, содержащей три раздела: мимезис, перформативность и ритуал<sup>1</sup>. Если эти темы по отдельности основательно разрабатываются в отечественной гуманитарной науке, то вместе – нет. Они не сводятся для объяснения происхождения социальности так, как это делает исторический антрополог, педагог и социолог в одном лице: «Социальное складывается в ритуальных взаимодействиях между людьми, а их телесность является существенной частью его специфического характера, поэтому перформативность – принципиальное условие генезиса социального. Перформативность социального действия означает тот факт, что социальное поведение осуществляется в телесных инсценировках и представлениях, значение которых не сводимо ни к интенциональности, ни к функциональности».

---

<sup>1</sup> Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал: Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Интерсоцис, 2009.

В современной науке существуют различные концепции генезиса социального. У нас наиболее разработан орудийно-деятельностный подход, в рамках которого отличие человека от животных определяется его способностью производить орудия труда и целесообразной деятельностью. Происхождение социальности и культуры в целом непосредственно связано с появлением человеческого труда, который и сделал проточеловека человеком, стадо – сообществом, а естественную природу – культурной. Человек выделился из животного мира благодаря орудийно-трудовой деятельности. Ф. Энгельс, обобщая данные ученых своего времени, сделал вывод: «в известном смысле» мы можем сказать, что «труд создал человека». При этом под трудом понимается лишь целесообразная, опосредованная изготовлением орудий из камня, кости и дерева деятельность. По мысли Энгельса, в процессе труда у людей возникло сознание, а с ним и речь как средство общения в совместной трудовой деятельности.

Среди концепций происхождения социальности обращает на себя мысль американского исследователя Л. Мэмфорда, полагающего, что К. Маркс и Ф. Энгельс преувеличивали роль орудий труда в становлении человека и культуры. Определение человека как «животного, использующего орудие труда», было бы нелепым для Платона, поскольку оно относилось и к Марсу, и Орфею, и к Прометею, и Гефесту в равной мере. Замечу, что орудийно-трудовая концепция происхождения человека с середины XIX века имела и имеет массу своих последователей.

Современными мыслителями предлагается целый веер мнений от утверждения, что язык и самость есть случайное явление (Р. Рорти), до утверждения, что «происхождение языка отсылает к более архаичным формам взаимоотношения людей и неотделимо от времени возникновения общества; язык как средство общения возникает как следствие появления социальных функций общения» (А.А. Леонтьев).

Магическая концепция происхождения социальности, культуры, сознания отстает от американским культурологом Т. Роззаком (во многом повторявшим идеи Ф. Шил-

лера о том, что игра была прообразом форм культуры и сознания), полагавшим, что мистические песнопения и танцы выражали суть человеческой природы задолго до того, как первый обработанный стал топором. У первобытного человека прежде орудий труда были символы. Вначале были созданы мандала, а лишь потом колесо, священный огонь для жертвоприношений, а лишь затем огонь использовался для приготовления пищи, компас для ориентирования в стране умерших, а затем для путешественников. Связь, устанавливаемая культом, восходит не к логике причинно-следственных отношений, но к более широкому контексту взаимодействия человека и природы, развиваемому сегодня многочисленными приверженцами экологического сознания. Необходимость их выводов не опровергается тем, что, с точки зрения классического дискурса, причинной связи между, например, тотемом и родом не было (отказ от прямого родства с тем или иным животным или растением отнюдь не исключает факта принадлежности человеческого рода к живому миру, его естественно-природное происхождение), а в том, что основная форма мысли древних – перенос по сходству и смежности – превышает причинно-следственную зависимость. У Вульфа же основная форма мысли древних – уподобление (мимезис), предстает симметрично, то есть в антропологическом и педагогическом смысле. Надо сказать, что рождение социальности (социализация) в сфере педагогики – типичная тема, но она же – одна из самых сложных в силу вытесненности из сферы резонансных гуманитарных текстов интеллектуальными стандартами нашего времени. Вульф не чурается этого «невостребованного» жанра. И здесь его ожидает успех за нетривиальное развитие тривиальных сюжетов воспитания и образования.

Следующий – ритуальный – подход к генезису социальности опирается на труды Дж. Фрэзера, А. Ленга. Изучая роль ритуала в архаических обществах, они дали методологические установки для выявления не только игровых



и мифопоэтических аспектов становления человека, но собственно ритуального поведения, функции которого не-соизмеримо шире, посему они не могут быть редуцированы к «игровой» «символической» концепции происхождения человека. При этом в эволюционистской школе (Дж. Харрисон, А.Б. Кук, Г.М. Мэррей) обосновывались теории ритуального происхождения социальных форм – мистерии, религии, философии. Среди отечественных исследователей отмечу О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинского, В.Н. Топорова. Последний справедливо полагает, что «выбор ритуала как основного объекта исследования был оправдан: он отсылал к истокам, к началу человеческой культуры, где «культурное» еще не порвало своих связей с «природно-биологическим» и, следовательно, сохраняло еще следы исходной «жизнестроительной» функции. Интерес к началу не был чисто академическим. В его основе было стремление понять природу феномена ритуала, выяснить ситуацию, ответом на которую было появление ритуала, установить всю ту длинную, иногда весьма запутанную цепь эволюции, что связывает ритуал с его отдаленными пережитками в настоящем, уже давно порвавшим со сферой ритуала»<sup>1</sup>. Таковой практикой Вульф считает инаугурацию американского президента, которую он подвергает весьма остроумному и не лишённому интриги анализу, показывая структуру архаического ритуала, в ходе которого «победитель выборов Джордж В. Буш перенимает *воображаемое политическое тело президента Соединенных Штатов Америки*».

Какие культурные, воспитательные (социализирующие), познавательные и гедонистические функции исполняет ритуал в настоящем, – вопрос не только теоретический, но и практический, связанный со сложными и неоднозначными процессами современного общества западного типа. Именно в контексте этой практической задачи, решаемой в духе

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / Отв. ред. Е.С. Новик. М.: Изд-во «Наука», 1988. С. 30–31.

разрабатываемой им концепции исторической антропологии, особенно рельефно предстает отличие подхода К. Вульфа как от его предшественников, так и от большинства наших отечественных авторов. А поскольку, повторюсь, являясь не только социологом-антропологом, но и педагогом, он акцентирует масштаб телесности отдельного человека в объяснении формирования социума и отдельной личности. Но, как уверен Р. Коллинз, «если нам удастся разработать достаточно вескую теорию на микроуровне, она откроет нам и некоторые секреты крупномасштабных социальных изменений»<sup>1</sup>. Именно такой ракурс позволяет разрабатывать общую теорию, исходящую из конкретной ситуации, или, говоря словами Вульфа, бытия-в-мире конкретного человека, и связывать ее с актуальными процессами трансформации всего социального поля.

Иной ракурс проблемы дает культурологический подход. Конституирование дисциплины вновь актуализировало проблему происхождения культуры, а, как мы помним, и социальности, и сознания. Среди прочих принято происхождение понятия «культура» вести от древнего слова «культ», полагая, что культура синонимична духовности и религии. Невзирая на то, что у разных народов различные боги, формы культа поклонения им, жертвоприношения, в них много общего. Так, В.С. Соловьев полагал, что религия предков господствует в настоящее время (вторая половина XIX века) у китайской цивилизации, без учета которой понять ее трудно.

На сходство культуры и религии указывал Н.А. Бердяев, поскольку культура получила свое имя от культовой символики. Таким образом, все достижения культуры по природе своей имеют символический характер. Открывая очевидное измерение генезиса культуры, отталкивающейся от культа, ритуала жертвоприношения, исследователи не могли не

---

<sup>1</sup> Коллинз Р. Программа теории ритуала интеракции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. № 1. С. 29.

спровоцировать анализ феномена мимезиса, перформативности и перформанса в происхождении социального. Кстати, у Вульфа идет вначале практическое, но не прагматическое исполнение, перформанс на основе способности подражать, а уж затем социальная деятельность.

Принцип историзма требует аналитики трансформации культуры, ее соотношения с конкретной цивилизацией. Утрачивая культовые, религиозные корни, культура предстает в форме цивилизации. И здесь нам не обойтись без упоминания соотечественников – Н.Я. Данилевского и К.Н. Леонтьева, во многом предвосхитивших культурно-пессимистические концепции наших современников.

В контексте основной темы книги важны взгляды Ж. Делеза. Упрекая М. Фуко в том, что он «никогда непосредственно не интересовался так называемыми первобытными обществами», Делез полагает, что эти общества «отнодью не будучи лишенными политики и истории, обладают целой сетью союзов, которые невозможно ни вывести из какой-нибудь структуры родства, ни свести к отношениям обмена между группами племенного объединения. Эти объединения пронизывают мелкие локальные группы, конституируют соотношения сил (дарения и отдаривания) и руководятся властью»<sup>1</sup>. Попытку объяснить индивидуальное, не редуцируя его к социальному, а социальное объяснять через индивидуальное предпринимает автор, который в центр своего исследования ставит соотношение телесного и социального *в масштабе конкретного человека*. Исходя из такой постановки вопроса, Вульф показывает, как миметические, перформативные и ритуальные процессы взаимодействуют в ходе «присвоения мира и конституирования субъекта», или, иными словами, как формируется тело человека благодаря перформативным практикам. Перефразируя мысль Фуко из «Воли к знанию», мы получим: «Социальность находится повсюду, и не потому что она все охватывает, а потому что идет отовсюду». Эта логика формы социального ведет нас к осознанию того, что социальность

---

<sup>1</sup> Делез Ж. Фуко. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. С. 61.

формируется, сводя воедино перформативное тело, язык как действие, поступок как телесное исполнение, ритуал как перформативное действие, миметическое приобретение перформативного знания, опыт пространства в развитии: тело, движение, глобализация, ритуал и время, ритуальная практика, ритуал и религия, ритуал и право.

*Рефлектировать или рефлексировать*

Архаика дает эталон чистоты бытия бессознательного, не отягощенного сложными отношениями с кровными и идейными наследниками (progenies), не отформатированного еще версиями аналитического языка, не включенного в цепь формального вывода. Она дает образец предела разумности постольку, поскольку является универсальной и абсолютной (в западной цивилизации) сферой запрета: убийство, каннибализм, человеческие жертвоприношения, телесное рабство, наркотические мистерии и т.д. Она устанавливает предел внутри нас. Но вот что странно, предел не отделяет человека от животного; он предваряет топологически иное пространство: ритуалами, мифами, жертвоприношениями и сексуальностью человек отделял себя от животного и, невольно, от себя самого<sup>1</sup>. Архаическое репрезентирует отнюдь не рудименты животного в человеке, что нередко можно встретить в исследовательской литературе. Различие между архаическим и животным, архаическим и биологическим такое же, как между человеческим и животным, социальным и биологическим.

Перед нами встает проблема испытания разрешающей (обратим внимание на еще один термин, имеющий явные оптические коннотации) способности рефлексии отразить в истории сознания его архаический этап. Архаическое выражает первый стихийный опыт постижения человеком

---

<sup>1</sup> Диденко Б.А. Хищная власть: зоопсихология сильных мира сего. М., 1997.

мира, первый опыт культурных усилий, первой сознательности, первой паузы между стимулом и желанием. И этот опыт необратим; его результаты – фундамент любого сознания, бесценные крупницы, давшие жизнь человеку и ушедшие в бесконечные глубины его подсознания, задающие архетипы и гомологические ряды культуры и определяющие осто́в коэволюции общества и природы. Они «забыты» ровно настолько, насколько путь цивилизации расходуется с культурой. Архаическое сознание, произведя из своего ло́на сознание современное, не осталось в прошлом, но имманентно самой чистой процедуре рефлексии в настоящем. Отношение разума к архаике, как ничто иное, обнаруживает умолчание предпосылок того сознания, которое высказывается о своих истоках. Наше стремление к целостности, с одной стороны, и локальности, с другой, есть воспоминание о едином мировом океане, о едином первоязыке, едином окружении.

Актуальность обращения к архаическому этапу человечества, к сознанию родоплеменного сообщества обусловлена также целым рядом обстоятельств, среди которых можно указать на предпринимавшиеся в последнее время усилия обнаружить и определить вне-, до- и ина научные формы мысли, которые бы ограничили как «притязание разума», так и позволили бы избавиться от последствий «разума заблуждающегося». К этому можно добавить плодотворную дискуссию по волнующим многих проблемам личной безопасности, решение и осмысление которых увязывается с пониманием природы уголовной субкультуры как «первобытной», а также воспроизводстве архаических структур в современную эпоху в среде подростков, армии, тюрьме и прочих относительно замкнутых и изолированных сообществ<sup>1</sup>.

Попытки постичь архаического человека этнологической

---

<sup>1</sup> *Лихачев Д.С.* Черты первобытного примитивизма в воровской речи. Л., 1934; *Кабо В.Р.* Структура лагеря и архетипы сознания // Советская этнография. 1990. № 1. С. 108–113; *Самойлов Л.* Этнография лагеря // Советская этнография. 1990. № 1. С. 96–107; *Левинтон Г.А.* Насколько «первобытна» уголовная субкультура? // Советская этнография. 1990. № 2. С. 66–74.

меркой «агрессивности» столь же неудачны, сколь и современные просчеты полезности, социальной и экономической эффективности. Он оказывается вне линии животное – человек, но в некоем третьем месте: превосходящем (избыточном) композиции реагирования на фундаменте инстинктов и дистанции к дистинкциям последующего самооправдания разума. Иначе говоря, в окрест архаики силовые линии непосредственно животного и опосредствованного человеческого искривляются, а прямолинейность гносеологических схем оказывается беспомощной для ориентирования в архаическом лабиринте. Архаика была переходным периодом, но, повторюсь, переходность мыслится не линейно от животного к человеческому, не как равносуммарное состояние – конгломерат, отличающееся лишь пропорциями того или другого. Но переходность как самостоятельность, как несводимость и обособленность – настороженно-почтительное отношение к диким животным, страх перед которыми побеждался уподоблением себя, своего рода в тотеме, с одной стороны, и ужасающей неизвестностью неминуемого будущего, новизна которого чужда духу предков, с другой. Из усилий самобытности произрастает отрицание архаической коллективности.

Пространство архаического вытеснено из пределов разумного. Регламентированная современной западной культурой допустимая норма выражения телесных аффектов витальных и культурных потребностей репрессирует проявление освященных традицией и ритуалом «естественных» желаний первобытного человека. Однако сегодня это архаическое пространство настойчивым преступлением границ разума, разрывом рефлексивной (как ни изоцируется рефлексивный разум, все же его оптическое происхождение, повлекшее господство паноптической метафоры в философском дискурсе, неустранимо, как неустранима сама природа его рефлексивности, которая выдает себя повсеместно, в том числе и в словоупотреблении *рефлектировать* в смысле размышлять об исходных посылках, обра-

щаться к себе там, где уместно *рефлектировать*, ибо термин «рефлектировать» прямо и непосредственно отсылает нас к оптическим, механически повторяющимся, отражающим коннотациям, в нем содержащимся<sup>1</sup>) цепи взаимоотношения результата пройденного пути и его исходного пункта, дающего, как мы помним, покой самотождества и прозрачность сознания для своих собственных актов, ищет «собственный» язык выражения.

Но поскольку размышлять – это не только утверждать и подтверждать основания, но и корректировать, отказываться от предрассудков и представлений, постольку термин «рефлектировать» в силу его подчинения оптический принудительности, не выражает существо дела размышления. И напротив, *рефлектировать* – это значит иметь возможность видоизменять основание мысли, исходные посылки, предубеждения. В классической оптике зеркальное основание вне подозрений, вне критики и обоснования. Здесь основание положено, принято, учреждено и допущено как условие мысли. Реализуется в полной мере в телеологически проецируемом настоящего на образ исходного, разыскивает разумное в основании разума. Природа *рефлексии* раскрывается в отказе от безусловности основания. Сокровенное мысли не прозрачно для себя самой, не идеально и мыслит себя лишь до определенных пределов. Мысль определенного тела в определенном топосе имеет свой Логос, свою логику, свою выразимость. Она опирается на свой опыт выживания. В свете этого *рефлектировать* – значит сжимать основание до границ обозримости, до разрыва

---

<sup>1</sup> Автор статьи «Рефлексия и свобода» Хартвиг Франк разъясняет: в немецком языке *reflektieren* (рефлектировать) – глагол, отлагольное существительное – *Reflexion*. Оба слова означают процесс оптического отражения и размышление одновременно. Прежде также часто *Reflexion* писали как *Reflektion*, однако сегодня это слово употребляется крайне редко (См.: *Hauptwerke der Philosophie. Von Kant bis Nietzsche / Von Stegmaier, Werner. Mitarbeit: Frank, Hartwig. Stuttgart, 1997. S. 147–149*). Это не может не указывать на спецификацию философской и оптической терминологии: *рефлектировать* как относящееся к сознанию и психике человека, а *рефлектировать* к оптике, к бытовым приборам, пассивному зеркальному отражению.

с другим основанием, топосом, с иной сцепкой тела с топосом, на нем проживающим, со специфическим кровообращением натуры и культуры.

Несомненно, что до конца, что значит до своей противоположности, продуманная мысль всегда таит потенциал скандальности, как язык либертена, гиперборей и ацефала спотыкается о пределы нормативного в попытке осмыслить сокровенное. Представим себе полный искренности язык каннибала и жреца архаического сообщества. Их язык в состоянии подвести к черте запредельного, перед которой человек останавливается, словно нечистая сила перед линией магического круга. От безысходности он начинает двигаться все выше и выше вдоль этой линии, постепенно теряя связь с исходной, но и не приходя к заветной реальности, не трансgressируя, не выходя из себя. Но в этом спотыкании, в этом сбое ритма и мерности мысли проблескивает безмерность, приоткрывается «доразумная» тайна человека, его генеалогия.

Архаика является не только исходом и прошедшим этапом, не только в образе окаменелости и рудимента, проявляющегося в настоящем помимо сознательных усилий, и тем выдающим его тайну, в состояниях торжества и воодушевления толпы, паники, ужаса и безумия, но проявляется также в образах симптомов будущего. Сознание не может не быть включенным в архаику и ею же захваченным. Архаика является отправной точкой размышления и одновременно – пределом рефлексивной мысли, иными словами, она предстоит сознательной рефлексии в той же мере, в какой предел предстоит мысли и ограничивает ее (ибо мысль на пределе мысли лишь осознает границы невозможности в этом ее мыслительном качестве преступить свой предел, осознавая его беспредельную силу). Архаика выступает (проступает) той отшлифованной усилиями современника поверхностью зеркала (вернее тем темным слоем, который нанесен с оборотной стороны поверх блестящей амальгамы зеркала), в которое он каждый день



смотрится и, отразившись и отточившись в процедуре самопризнания и приятия себя, он тем же взглядом обращается к настоящему. Видя в архаике иное себя, отражаясь от нее как от зеркальной поверхности (поэтому не может заглянуть за нее), глаз субъекта нового времени преувеличил свою господствующую роль через оптические приборы; с ростом возможности увеличения их, пропорционально растет значимость визуального наблюдения как исключительного источника информации.

### *Дореплексивная стадия*

Однако следует заметить, что на дореплексивной стадии опосредствование – столь же эффективно для выживания архаического человека, как и рациональный *просчет* для современного (в силу отхода от первобытного состояния в первом случае и осознания заката современного – во втором), ибо далекая производная выживания рода задает такую траекторию согласованных с конечной целью действий, что непосредственность кажется насмешкой над причинно-следственной связью, которую связывают исключительно с «наклонной плоскостью» и сталкивающимися шарами.

И рефлексия первобытности дает нам не количественную сумму звериного и человеческого, она движется не по прямой линии, соединяющей прошлое как давно прошедшее с тем, что есть сейчас, проецируя в будущее лишь саморазвитие разумных проектов, сколь бы фантастическими они не были. Призыв же прорваться сквозь амальгаму (повторю, метафора зеркала оказывается продуктивной в объяснении механизма рефлексии и ее ограничительных рамок), посмотреть сквозь зеркало – значит разбить его, уничтожить саму возможность видения. Но отражение потому является онтологическим условием существования сознания, что человек обнаруживает себя, лишь смотрясь в другого. Как ни загадочны корни сознания, как ни темны его первые проявления, как ни иррациональны его стратегии, однако оно не может не открываться тому зеркалу, в кото-

рое смотрится и в котором себя обнаруживает. Разбив зеркало и заглянув в глубь колодца, каждый раз обнаружишь зеркало иное: разбив венецианское, обнаружишь стоящее за ним начищенное и блестящее серебряное, да-лее – медное, разбив медное, увидишь застывшее зеркало традиции (всевозможные изображения богов и героев, охотников и животных), существенным моментом которой является устойчивость. (Но, если момент устойчивости превысит свой ресурс, не увидим ли мы отражение Нарцисса?) Но что стоит за зеркальным образом античности? Не будет неожиданностью увидеть в изображениях и рисунках древних то же зеркало, в которое всматривался и собирал свое коллективное тело первобытный человек.

Обратим внимание, что, отражая, зеркало отражает настойчивое любопытство заглянуть за него; оно есть историческая черта, предел, экран, о которые разбивается интенция подлинности, твердости и надежности основания. Заглянуть за зеркало, увидеть его изнанку отражения – значит постигнуть его конструкцию принуждения к самотождеству, к принятию себя, времени, закона, способа быть. Ибо возвращая нам свой образ, зеркало каждый раз инсценирует представление человека о самом себе, а косвенно утверждает верность перспективы и истинность целеполагания, закрывая при этом его про-образ, то, что проявлялся в редких экстаических состояниях, о которых Кант заметил, что здесь «исключается всякая возможность владеть собой». Той действительности этической и эстетической нормативности, которая недостижима вне системы представлений определенного зеркала, так было в случае с подражанием клейстовского юноши античной скульптуре и в попытке воспроизвести «раскованный и совершенный» дух живописи палеолита (А. Маттис). Каждая эпоха смотрится в свое зеркало. Но каждое новое зеркало, наследуя «блеск» старого, не дает возможности ни прикоснуться к изнанке (темной стороне) этого зеркала, ни придать ему окончательный смысл.

В каждой смене зеркал – перверсия: то, что было поверхностью, становится изнанкой, а один из многочисленных рефлексов прежнего зеркала становится отчетливым образом последующего, становится стадией актуального зеркала. Ведущее свою родословную от венецианского, на создание которого требовалась ртуть, уносившая частицы человеческой жизни его создателей, тем самым, что символично, распахивающее пространство разуму, зеркало нового времени настолько заворожило смотрящегося в него человека, что, пожалуй, он не в состоянии увидеть предостережения в мифе о Дионисе, засмотревшемся на себя. Что определенно не может дать зеркало – это возможность увидеть себя смотрящегося, подсмотреть работу, которую делает зеркало с тем, кто в него смотрится. Двуликий Янус – образ Диониса и любого смотрящегося в зеркало – говорит еще и о том, что увидеть себя невозможно. Он вывернутый, но абсолютно зеркальный образ смотрящегося. Как первый, так и второй не способны увидеть себя со стороны, расширить границы видения и включить созерцание в структуру видения. Рефлексия, отождествляемая лишь с одним типом рациональности, не способна на взгляд со стороны, поэтому не дает возможности увидеть более широкий культурный контекст. Защищена от вторжений других образов в себя. Забывает о существовании зеркала Гефеста. Человек, пожелавший проникнуть в тайну зеркал, сокрытую от людей, рискует здравым смыслом и ясностью сознания.

Рефлексия движется по линии принуждения, преломляясь и отражаясь в устройстве зеркал. Игнорируя поверхность непосредственности и стремясь в плотные слои односторонности, она, по-видимости, приобретает качество независимого источника знания, а, по сути, являясь зависимой от целеполагания и целесообразности. Ее основательность и гарантированность – в реактивности ответа; рефлексия, сталкиваясь с негативным, устремляется к очевидности. Тем самым она вносит смысл очевидного, вернее будет сказано, в очевидное, основная функция которого утвердить ценность разума. Осуществив процедуру про-

верки его на уместность, рефлексия дает разуму надежную почву, при этом сама вынуждена распрощаться с зыбкостью, изменчивостью и непостоянством флексии. Замечу, что акт рефлексии исходных моментов мысли невозпроизводим на языке флексии, на языке зеркальной оптики, языке рассудка, языке прозрачного для самого себя сознания и, наконец, языке «прозрачного общества». Результат рефлексии не дан, как даны объекты гибкого мира, он, как и стольность, непредставим. Отрефлексированное сознание приобретает новое качество, всегда добавляющееся к нерексисивному, оно столь же очевидно, как и проанализированное, проработанное, отреагированное. Прежде рефлексии человек чувствовал, но не осознавал, не чувствовал, что чувствовал, не понимал, что понимает. Но сверхзадача понять понимание – не занять внешнюю позицию по отношению к моему Я, но понять Я как единство и того и другого, и обыденный и рефлексивный уровень, и флексию и рефлексию, и сознание и тело. Рефлексия есть то, что объединяет мое уникальное восприятие, с общим чувством, мое событие с бытием. Поэтому мы можем сопереживать и понимать чужие мысли. У нас есть общий опыт, в том числе и опыт мысли.

История рефлексии, тесно связанная с оптическими реалиями, с аподиктичностью утверждений об их неразрывности и продуктивности оставили другую ее сторону: флексию. Не менее, а в ситуации возросших скоростей и драматических поисков основ расползающегося основания жизни, представляется продуктивным связать рефлексию с такими понятиями, как реакция, реанимация, рекреация, реабилитация и т.д. (А если вдуматься, то *ge-flexia* есть типичная *ge-akzia*, а, следовательно, рефлексивный – значит реакционный разум, разум, реагирующий на радикальные изменения, революции в обществе и качественные скачки экологического состояния).

Вспомним, что именно идеи Прокла оказали большое влияние на мысль о возвращении к исходному Средневеко-

вья. Флексия – означающее изменения, развития и непостоянства<sup>1</sup>. Тожество идеально. Только чистое (божественное), бестелесное сознание, не знающее ни становления, ни изменения, ни развития, возвращается к изначальному, к исходному, однозначному точно таким же. Ибо, как нас убедил Прокл: «Все способное возвращаться к самому себе бестелесно. В самом деле, никакое тело не возвращается к самому себе». Тело изменяется во времени, оно себе не тождественно. В свете гераклитовско-гегелевских аргументов эта мысль ясна (ее же выражает и Джуан-цзы: «Только отлили тело в форме человека, и уже ему радуются; но это тело еще испытает тьму изменений бесконечных, такое счастье разве можно измерить?»), хотя порой и не очевидна, вернее до поры, до времени вытеснена.

Но и идеальность сознания не гарантирует самоидентичность и неизменность. Зазор, развитие и утрата наивности и оптимизма – растущий дискомфорт самоуверенности и трагизм встречи с идеалами юности – хорошо известный сюжет искусства – бесспорное свидетельство нетождественности тождественного. Если мы, конечно, на манер Декарта, не превращаем ego в *substantia cogitans*, за что справедливо критикует его Гуссерль. Поэтому-то Аристотель гораздо осторожнее, с оговорками указания на высшую инстанцию говорит о возможности рефлексии. «А мышление каково оно само по себе, обращено на само по себе лучшее, и высшее мышление – на высшее. А ум через сопричастность предмету мысли мыслит сам себя: он становится предметом мысли, соприкасаясь с ним и мысля его

---

<sup>1</sup> В немецком языке *flexible*: 1) гибкий, эластичный, *ein flexibler Einband* – мягкая обложка; 2) *перен.* гибкий, подвижный, (легко) приспособляющийся *eine flexible Politik* – гибкая политика *грам.* изменяемый. Во французском *flexibilité* f 1) гибкость, сгибаемость, упругость; 2) *перен.* податливость, гибкость; 3) гибкий характер распаяния; *flexion* f; 1) сгиб, сгибание; изгиб, изогнутость; 2) коробление; 3) *грам.* флексия. В русскоязычном варианте «флексия (*flexio* – сгибание, переход) – последняя часть слова, выражающая отношение данного слова к другим словам в предложении и изменяющаяся при склонении и спряжении, напр. “звезда, звезд-ы, звезд-ой, звезд-ами”» (*Кондаков Н.И.* Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 645).

так, что ум и предмет его – одно и то же»<sup>1</sup>. Только плоское зеркало неизменно ровно и холодно отражает падающий на него луч света. Экзистенциальная же рефлексия возвращается к себе, отражаясь от «зеркала природы» (Р. Рорти) (при-рода – то, что род человека окружает, вмещает, соседствует), то есть зеркала неровного, изменчивого, живого, чувствующего. Недаром флексия – знак постоянного изменения. Если классической рефлексии соответствует геометризованное пространство, в котором универсальный субъект собирает себя посредством зеркального отражения, топологической же рефлексии – отражение от различных топосов, неоднородной сотовой структуры с тысячами плато, физической метафорой которой выступает явление диффузного отражения. Социология, эстетика, экология, геология и иные дисциплины дают определенный образ человека данного места. На фоне сметающей межевые столбы национальных и культурных границ глобализации концептуализация места все настойчивее привлекает внимание. Аутентичное, местное, неподдельное, в том числе и переживание, – под вопросом. Уникальность локального в информационную эпоху конвертируема в популярность, безграничность, повсеместность<sup>2</sup>. И не важно, о чем идет речь: о картине ли, пирамиде, водопаде, философии. В кризисной ситуации топологическая рефлексия помогает обрести точную меру воздействия на локальную ситуацию глобальных, массмедиальных процессов.

Уместно вспомнить термин «глокализация», введенный

---

<sup>1</sup> Аристотель. Мет. XII 7, 1072b18-24.

<sup>2</sup> Теоретики архитектуры выражают это по-своему, но, по сути, о том же: «Локальные культуры сегодня оттягивают на себя внимание и играют роль своего рода центра, который постепенно теряет свою монопольную позицию. Причина перекодировки силы влияния местных событий на общие процессы – глобализация информационного обмена. При моментальной огласке любая фраза в самом забытом месте может сыграть решающую роль, будет услышана, словно сказана с мировой трибуны. События периферии переписывают сценарий мировой истории» (Татлин. 2006. № 4. С. 31).

в оборот английским социологом Роландом Робертсоном для обозначения связи и взаимодополнительности двух противоположно направленных процессов в современном мире гомогенизации и гетерогенизации. Как отмечает Робертсон, в мире происходит не просто глобализация, но «глокализация», т. е. «гомогенизация и гетерогенизация. Эти одновременные тенденции в конечном счете взаимодополняемы, взаимопроникают друг в друга, хотя, конечно, в конкретных ситуациях они могут прийти, да и действительно приходят, в столкновение друг с другом»<sup>1</sup>. Термин – продукт эпохи локальных сопротивлений, оптимизма разрешения противоречий (двух противоположных тенденций не изжитой еще эпохи благодушия и вестернизации). Объявленная война с террором положила конец благодушию и цивилизационному оптимизму. В результате локальное становится предельно замкнутым, непрозрачным, опасным: и как террористическая угроза, и как угроза туризму и экономическим интересам работающим там компаниям, и как место выращивания и производства наркотиков. Топологическая рефлексия является методологической основой аналитики локального топоса внутри самого топоса.

Если в отношении рациональности стало общим местом говорить о различных типах и формах рациональности, то в отношении рефлексии дело обстоит иначе, так как она по-прежнему отождествляется с рациональностью определенного – а именно классического – типа<sup>2</sup>. Но, посчитав обос-

---

<sup>1</sup> *Robertson R. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity // Global Modernities / Ed. by M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson. L., 1995. P. 40.*

<sup>2</sup> Приведу мнение С.С. Аверинцева: «Рационализм античный, средневековый и ренессансный... – тот первый тип европейского рационализма, который был подготовлен досократиками, шумно и с вызовом заявил о себе во всеуслышание у софистов и окончательно выяснил собственные основания в творчестве Аристотеля, затем сохранял фундаментальное тождество себе до времен Декарта и далее до зари индустриальной эры. Что это был за рационализм? От всех предшествовавших ему состояний мысли и форм познания его резко отделяло наличие методической рефлексии, обращенной, во-первых, на самую мысль, во-вторых, на инобытие мысли в слове» (*Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 338.*)

нованным существование качественно разнородных типов рациональности, спросим себя: как в таком случае обстоит дело с рефлексией? Остается ли она неизменной в различных типах рациональности, либо она также приобретает свое качественное отличие? Приняв последнее, нам не остается ничего иного, как лишь попытаться «показать» ее специфику, когда она касается истоков сознания и границ своего и чужого в истории сознания.

В исполнении задуманного нам поможет метафора многообразия зеркал (говорящая о различных способах конструирования своего образа в мире и способах задания онтологии этого мира), в которых отражался человек на протяжении своей истории. Рефлексия неклассического типа тем, что она отказывается от прямолинейности и стерильности оптикоцентристской метафоры, беря в советчики зеркало «кривое», которое не подтверждает известное, приоткрывает неизвестное себе состояние. Состояние множественности своего я, его эклектичности и равноправия различных стратегий, участвующих в его сборке. Ибо жесткой однозначности субъекта, представленного (отраженного) в «зеркале» классики, противопоставляется многообразие рефлексов, прихотливо собирающихся в некие коллективные целостности и столь же прихотливо исчезающие с той лишь целью, чтобы собраться вновь в ином месте и иной конфигурации. Рефлексия подменяется игрой рефлексов. И именно тем, что она зависит от контекста, она структурно совпадает с рефлексией сознания своих исходных оснований в пространстве архаического.

Чем острее кризис современной цивилизации, тем неотвратимее требуется возрождение опыта культуры древних: необходима работа, обратная той, которая привела к кризису; необходимы новации-возрождения, новации-реунификации, новации-самоидентификации, новации-адаптации. Интонация ответственности и участия реабилитирует стратегии сборки и реагирования единого тела на единой же экзистенциальной территории. Ведь мировоззрение архаи-



ческого человека радикально центрировано; он мыслит свой мир – единственным миром, миром, в котором нет стремления к иному «зарубежному» миру (у каждого племени свой центр, свой жертвенный алтарь, свой Космос), в котором он являет собой активное начало: жертвами и ритуалами организующий мир. Он Космоустроитель. Их повседневность самозамкнута и суверенна, что, по сути, предвосхищает все усилия постструктуралистов децентрировать любые структуры, сделав равноправными различные культурные и географические миры, а также усилия по «одомашниванию» мира.

Способ, каким, может быть, рефлексия заявляет собой иной тип дискурса. В рефлексии – фундаментальным условием ее осуществимости – включается особенность топографии того объекта, который подвергается рефлексии; рефлексии, которая не столько учитывает специфику своего объекта, сколько специфическим образом разворачивается в пространстве его существования. Конкретные условия становятся онтологической предпосылкой рефлексии, ее принципиальной обусловленностью. Аккумулируя опыт древности, субъект обретает способность участвующего и сопереживающего отношения к познающему объекту. Добавлю не только в духовно-практической, но и предметной деятельности. Жертвоприношение по окончании сева совершалось не только для того, чтобы умилостивить духов места, но и обретения согласия и покоя, поскольку оно «связано со всеми аспектами человеческой жизни и даже с материальным благополучием. Когда пропадает согласие между людьми, то хотя и солнце светит, и дождь идет, как обычно, но поля обрабатываются хуже, а это отражается на урожаях»<sup>1</sup>.

Как способ решения глобальных проблем современности архаический опыт все более становится привлекательным как для общественных и политических течений (от «Новой волны» и «Зеленых» до антиглобалистов), так и научных прогнозов, глобальных ориентиров и футурологических концепций. В чем же, однако, отличие проводимой здесь идеи культивирования архаики от названных движений, заявляющих о себе в самых различных уголках Земли? Очевидно, что идея обра-

---

<sup>1</sup> *Жирар Р.* Насилие и священное. М., 2000. С. 15.

щения к архаике является одной из самых устойчивых в истории мысли. Она сродни идее о вечном возвращении, круговороте сущего и цикличности развития. Особенность предлагаемого мной подхода в том, что возвращение к архаике не является регрессивным движением, то есть возвращение не есть возвращение назад к природе, к «дикому» состоянию. Так как когда речь идет о рекультивации архаики, то это необходимо понимать в том смысле, что воспроизводятся некоторые осевые направления мысли и чувства, некоторая мировоззренческая установка, а не полное воскрешение архаического состояния человека. Движение к архаике есть, по сути дела, движение в будущее и *vice versa*, есть способ прорваться к решительным новациям, есть, наконец, способ достойно ответить на вызов современности – радикально изменить свои стратегии отношения к миру, к себе и себе подобным. Ведь сегодня уже ясно, что человек не может не брать на себя заботы и хлопоты по образу архаического человека за «Космоустройство», то есть за процессы, ранее считавшиеся объективными: геологические, экологические, климатические и пр. Однако если экологические процессы уже стали объектом сознательных усилий и целенаправленных действий, то сфера реальных потребностей и желаний, культивируемая в архаическом периоде истории человека в определенном времени и месте, в которых нарушались табу, проводились жертвоприношения, мистерии (дающие опыт единого архаического тела, периодическое пребывание в котором является фундаментальной потребностью человека и находящиеся на границе культуры и природы), – осознается далеко не в той мере, в которой она того заслуживает.

### *Версия Джона Саллиса*

Работы Джона Саллиса, посвященные архаической рефлексии, оказали серьезное влияние на англо-саксонскую мысль, что, в частности, подтверждает книга под редак-

цией Кеннета Мали, посвященная работам Саллиса<sup>1</sup>. Саллис исходит из тезиса о первичности перцепции перед апперцепцией (вопреки традиции, идущей от Лейбница, трактовать перцепцию как восприятие смутное и бессознательное в противоположность ясному осознанию – апперцепции). Его точка зрения принципиально расходится с позицией Мерло-Понти, понимание телесности которого он разбирает. Саллис фиксирует следующие, связанные с основной характеристикой перцепции качества: новизна и автономия. Проблема новизны опирается на новизну перцептивного опыта, предваряющего размышление. Согласно Мерло-Понти рефлексия должна быть понята в терминах тела. Поскольку субъект и объект не существуют вне пространства, Саллис поднимает важный вопрос: «Обосновывается ли невозможность рефлексии тем, что она встречается с непроницаемостью при каждой попытке рефлексии?»<sup>2</sup> Эта ситуация указывает, что путь возвращения к началу требует иных средств, нежели те, которыми располагала классическая рефлексия. Как тогда возможно обратиться к истокам, которые Саллис именует первобытный слой (*primordial stratum*)? И что дает рефлексивное обращение к истокам (*pointing back*), к состоянию, которое является изначальным (*radically antecedent*), непосредственным? За этими вопросами идет следующий вопрос Саллиса: «Как возможна рефлексия, если уже есть перцептивное тело?»<sup>3</sup> Это подводит к третьей проблеме, относящейся к основной характеристике перцепции. Согласно Мерло-Понти, восприятие обнаруживает мысль и воспринимает ее как данную. Таким образом, нет никакой возможности возвращения к тому состоянию, когда человек еще не воспринимал мир. Как следствие – сама направленность мысли, с помощью которой Мерло-Понти стремится устанавливать

---

<sup>1</sup> См., например, его работу «Феноменология и возвращение к началам» (*Sallis J. Phenomenology and the Return to Beginnings*. Pittsburgh, Duquesne University Press, 1973).

<sup>2</sup> *The Path of archaic thinking: unfolding the work of John Sallis / Edited by Kennet Maly*. State University of New York, 1995. P. 32.

<sup>3</sup> *Ebd.* P. 40.

зависимость мысли от восприятия, зависит от восприятия, следовательно, ее результат – мысль – является зависимой. Тотальный проект оборачивается сам против себя<sup>1</sup>.

Возвращение к истокам, по Саллису, ведет к поиску нового проекта, который стремится ясно сформулировать отношение выражения (expression) мысли к опыту восприятия. Новый проект строится на различении видимого и невидимого (The Visible and the Invisible). Здесь тематизируется Логос невидимого. Задача, по Саллису, состоит в том, чтобы раствориться в невидимом и «внести тишину в выражение»<sup>2</sup>. Чтобы выполнить эту задачу, Саллис, указывая на руку, спрашивает: «Поскольку определенные движения моей руки по поверхности могут показать текстуру этой поверхности, постольку я удостоверяюсь, что осуществляю соответствующее движение?»<sup>3</sup>. Саллис убежден, что их гармония возможна, потому что моя рука «знает» свой путь по формам материальных вещей. Тело подводит нас к вещам непосредственно. Но вещи – больше чем поверхности, и следовательно, нет возможности наблюдать с некоей высоты, с которой полностью видимо тело. Вещи обладают временем ожидания, размерностью, плотностью. Они открывают себя в соприкосновении. Тело, поэтому, больше не препятствие доступу к вещам. Само тело – участок пересечения, область, которая и ни внутри, и ни вне предмета; скорее, это – то место, где возникает гармония видящего и увиденного. Это подводит Саллиса к следующему вопросу: «Как выразить это фундаментальное пересечение тела и предмета?»<sup>4</sup> В ответе на этот вопрос, он руководствуется связанностью видимого и невидимого: тело видимо (разумно) «для себя». Исходя из того, что тело разумно «для себя», оно само-рефлексивно, что, по мнению

---

<sup>1</sup> Ebd. P. 41.

<sup>2</sup> Ebd. P. 64.

<sup>3</sup> Ebd. P. 78.

<sup>4</sup> Ebd. P. 84.

Саллиса, доказывает Мерло-Понти, говоря, что такая само-рефлексия порождает чувство неловкости и пробуждает речь. Тело человека и мир находятся в диалоге, в котором человек формулирует себя, выражается и определяется. Тело – предьявитель значения.

Саллис, обращая внимание на проблему движения от перцепции к рефлексии и выражение ее результата посредством тела, которое дает гарантию если не полного тождества между до-рефлексивным опытом и тематизацией этого опыта в акте рефлексии, то их максимального сближения. Однако же Саллис предостерегает от полного тождества и совпадения: так как рефлексия целиком включена в процедуру самосознания, следовательно, она сама является основой опыта. Кроме того, Саллис, опираясь на положение Мерло-Понти, сформулировавшего идею языка как плоти, который является «менее тяжелым и более прозрачным, чем тело». Он проводит аналогию между рефлексивностью (обратимостью) тела и тем, что оно чувствует. Как есть рефлексия акта касания и видения этого касания, также имеется рефлексия речи и слушания ее. Это новая рефлексия – как и идея языка-плоти – обнаруживается и фиксируется им в изначальном (первобытном) слое опыта.

Итак, зафиксируем выводы Саллиса. Архаическая рефлексия неотделима от тела, включена в его «работу», в способ связи с вещами, в чувственное восприятие<sup>1</sup>. Есть архаика и специфика ориентирования в пространстве архаического Космоса. Отличие же архаического ориентирования от ориентирования в современных пространствах, где проявляются архаические формы сознания, состоит в том, что хотя и в первом, и во втором случаях ориентирование происходит стихийно, но во втором оно поддается, пусть и постфактум, рефлексии того, кто ориентируется. Но каким

---

<sup>1</sup> Поворот современной философии в диагнозе Саллиса сопряжен с «освобождением чувственного от его классического определения как образа или воплощения интеллигибельного, высвобождение чувственно-го ради него самого» (Саллис Д. Стихия Земля // Топос. 2001. № 2–3 (5). С. 29).

образом стихийное ориентирование в тех фрагментах реальности, в которых воскрешается архаический Космос, возможно подвергнуть рефлексии? Или иначе, как возможно ориентироваться в малом мире, на коротких отрезках жизненно-практических устремлений вне и без помощи трансцендентального означающего? В том случае, если это осуществимо, то властен ли тот или иной топос требовать уникальности его прочтения?

### *Скрытая локальность универсальности*

То, что предстает сегодня как новизна, является лишь революцией в исходном смысле этого слова – возвращением. Много сил было положено на утверждение и господство гносеологически трактуемой концепции адекватности: соответствия слов и вещей, мысли и бытия, замысла и воплощения. Но именно в неадекватности, смещении смысла – парадокс, оксюморон, амфиболия или экстагический жест (заранее обреченные стать закладной жертвой разума, быть снятыми и разрешенными или, напротив, размещенными в определенном изолированном месте) – обнаруживают поступательный прогресс познания, столь же неотвратимый, как и технический прогресс. Неадекватность регламентируется. Мы уже привыкли, что уголовные законы формулируются для правонарушений, а не предписывают правильный образ действий; предполагается, что, за исключением обязательств перед государством, во всех индивидуальных отношениях человек *знает*, как себя вести, как сохранять адекватность. Примером высокой степени заботы об адекватности как упорядоченности отношений между людьми была китайская цивилизация. Во времена Конфуция там «человек, стремящийся добиться успеха в жизни, должен был овладеть примерно 3300 правилами поведения». Вспомним, для того чтобы быть образованным в средние века, ученому необходимо было освоить и держать в актуальной памяти около 3000 цитат из Библии и Отцов церк-

ви<sup>1</sup>.

В итоге можно предположить, что есть прямая зависимость чистоты рефлексии от глубины забвения архаического отношения к миру. Дошедшая до своего логического конца чистая трансцендентальная рефлексия деконструируется, обнажая тотальность *частного* случая или, вспомнив Т. Вадена, претензия на универсальность исходит всегда из локальной культуры, которая «стремится свою локальность скрыть». Архаика меж тем универсальнее претензии на универсальность, поскольку она не есть только исход и прошедший этап всех без исключения культур, не рудимент, напоминающий о себе в экстремальных условиях, но и наше настоящее и будущее. Сознание и культура не могут не быть включенными в архаику, питаемыми ею и ею же захваченными. В силу этого архаика является отправной точкой размышления и одновременно – пределом рефлексивной мысли, иными словами, она предстоит сознательной рефлексии в той же мере, в какой предел предстоит мысли и ограничивает ее (ибо мысль на пределе мысли лишь осознает границы невозможности преступить свой предел, осознавая его неодолимую силу).

Как показал анализ смены форм рефлексии, ее тотальной критики и дезавуирования, а затем возрождения в форме рефлексии топологической, определяемой как рефлексия условий процесса рефлексии или рефлексия над рефлексией, в которой ее *местные* условия, ее *генеалогия* включаются в структуру самой рефлексии; посредством апроприации вначале досократических, а затем и архаических способов отношения к окружающему миру становится ясно, что пространство архаического является реальностью не только археологии, но и эпистемологии, культурологии, исторической и культурной антропологии, медиафилософии и аналитики актуальных форм экстремальности.

---

<sup>1</sup> *Сергеев К. А., Слинин Я. А.* Дialeктика категориальных форм познания. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1987. С. 115.

### 13. Опыт концептуализации места

#### *Урок Аристотеля*

Наряду с проблемами теоретического обоснования связи рефлексии с телом человека, с местом ее проведения, актуальны исследования, продумывающие специфику места в различных его аспектах – от естественнонаучного до символического и культурного<sup>1</sup>. Но прежде всего стоит вспомнить, что место (греч. *topos* (τόπος) лат. *spatium, locus*) понимается Аристотелем в двух смыслах (это дало повод поместить две статьи понятия «*topos*» в аристотелевском лексиконе). Первое значение раскрывается им в трактате «Физика» в пяти главах четвертой книги. Поставив вопрос о месте (*ho topos*): «существует ли оно или нет, и как существует, и что оно такое» (Аристотель *Phys. IV 1, 208a25*), он, в четырех главах разбирая различные аспекты понимания места, отвечает на поставленный вопрос следующим образом: «Будем считать правильным прежде всего, что место объемлет тот [предмет], местом которого оно служит, и не есть что-либо присущее предмету» (Аристотель *Phys. IV 3, 210b30–211a*). При этом под местом, согласно Аристоте-

---

<sup>1</sup> См.: Минц А.А., Преображенский В.С. Функция места и ее изменение // Известия АН СССР, сер. географическая. 1970. № 6; Известия АН РФ, сер. географическая. 1996. № 4; Культурная география. / Под ред. Ю.А. Веденина, Р.Ф. Туrowsкого. М., 2001; Замятин Д.Н. Моделирование географических образов: Пространство гуманитарной географии. Смоленск: Ойкумена, 1999; *Его же*. Гуманитарная география: Пространство и язык географических образов. СПб.: Алетейя, 2003; Черняева Н.А. Культурная география и проблематика «Места»: Обзор новой литературы // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 273–283; Филиппов А.Ф. Социология пространства. СПб.: Владимир Даль, 2008; Шевцов К.П. Продолжение в другом. Реконструкция медиа-пространства. Изд. 2-е, исправ. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2009.



лю, не стоит понимать лишь поверхность или плоскость. Место не есть форма, материя, ни протяжение, а то, что соотносится с «границей объемлющего тела» (Phys.IV 4, 212a 5).

Второе значение термина дается в трактатах «Топика» и «Риторика», где *topos* (τόπος) лат. *locus* лишается значения *spatium* (пространства) и означает некое начало, руководство или инструкцию, которыми должен руководствоваться диалектик (говорящий, вопрошающий, ритор) приводя свои аргументы<sup>1</sup>. Топика и риторика содержат указание (топ) диалектику или оратору, как он может аргументировать мысль в определенной ситуации. Сами топы не являются аргументами, но выступают общей схемой того, как выдвигать аргументы. Здесь топы есть *место в речи*<sup>2</sup>. Они служат для правильной цепочки умозаключений, они не есть форма логически правильного вывода, но дают рекомендации, как вызвать эмоции и представить характер, или дают советы, как дискредитировать соперника. Они есть общие правила аргументов, как то: «В каком порядке

---

<sup>1</sup> На эту сторону трактовки места у Аристотеля обращает внимание Ч. Рапп, см.: *Rapp Ch. Topos* (2) // *Aristoteles-Lexikon*. Hrsg. Otfried Höffe. Stuttgart, 2005. S. 605–607.

<sup>2</sup> Стоит указать на архаическую ситуацию, высказанную глубоким и тонким исследователем мифа В.Н. Топоровым, где различие слова и тела еще не произошло: «В ряде традиций (в частности, в древнеиндийской) в круг жрецов включался и “грамматик”, в функцию которого входил контроль над правильностью (адекватностью) речевой части ритуала». Действия грамматика поразительным образом совпадают с тем, что совершает жрец: «Они оба расчленяют, разъединяют первоначальное единство, идентифицируют разъединенные его части, т. е. определяют их природу через установление системы отождествлений (в частности, с элементами макро- и микрокосмоса), синтезируют новое единство, не только артикулированное и организованное, но и осознанное через повторенное и выраженное в слове, что придает достигнутому «вторичному» единству (усиленному) силу вечности (ср. мотив вечного, «неуничтожаемого» слова, непобедимого временем), с одной стороны, и большую структурность, лучшую воспринимаемость и, следовательно, возможность быть верифицируемым – с другой» (*Топоров В.Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / Отв. ред. Е. С. Новик. М., 1988. С. 21*).

нужно задавать вопросы. Тот, кто собирается задавать вопросы, должен, во-первых, найти тот топ, исходя из которого следует приводить доводы» (Тор. 155b2-5). Важное различие для Аристотеля между диалектиком (по сути, выпад против софистов) и философом в том, что софист последовательностью вопросов обращен к другому лицу, а философ «ведет исследование для себя», хотя здесь же Аристотель делает уступку публичности, ибо его философ все же должен прикладывать усилия, чтобы его «положения были, возможно, более известны и близки к началам» (Тор. 155b14). Таким образом, если положения близки началам, то обращенность к другим не только не запрещена, но предполагалась им. Сделаю вывод, урок Аристотеля в том, что топос это не плоскость, а объем, это не просто место среди вещей, но и правило аргументирования и убеждения в их неотторжимости. От дискурса топос отличается тем, что природная составляющая его содержания, акцентирует соположение природной закономерности и логике порядка вопрошания и уместности приведения аргументов. Топос объединяет место и дискурс, и географические особенности места, и способы коммуникации, и осуществление власти (дискурсивных практик).

### *Вольфганг Маркс о топологии*

Представляет интерес то, как аристотелевская трактовка места в «Топике» и «Риторике» предстает в объемном исследовании «Топология рефлексии», или, точнее (исходя из его содержания), «Рефлексия в топологии» Вольфганга Маркса. Он убежден, что во всех сложных жизненных ситуациях нас спасет логика, а именно, как каждый раз заново применяются проверенные временем и надежные топы мышления Аристотеля. И речь лишь о мастерстве их применения, которое опирается на владение топологией. Автор предостерегает нас от мертвых философских систем, поскольку «нужно принимать во внимание собственный вес

настоящего». Следуя Аристотелю, Маркс, с одной стороны, считает идеи потенциалом, вечно сущим и гарантирующим нам будущее (в качестве осмысленного бытия). С другой стороны, в духе Фуко он предостерегает читателей от устойчивых смыслов, само собой разумеющегося понимания идей, стабильных формул, которые лежат в основе всякой властной диспозиции. В духе же Гегеля он трактует динамику идей, зависимых от времени и потому советует не считать идеи «колоннами, подпирающими нашу ориентацию в мире». Речь скорее идет «о нейтрализующем сознании, гарантирующем будущее и спасающем от страха перед ничто не имеющего конца настоящего без прошлого, ведь будущее – это нечто иное, как отдаленное и становящееся еще отдаленным, но одновременно и скрывающееся в тени прошлое»<sup>1</sup>. Эту связь времени гарантирует нам рационализм и научный подход. «Потрясающая сила систем спекулятивной метафизики основана на элементарной потребности живого сознания с течением времени останавливаться в старых формах, но также и старом содержании, из-за чего возникает слепота к новому, в ложной успокоенности, считающей, что духовные (интеллектуальные) операции будут якобы протекать автоматически, напрасно надеясь на существование надежных схем, которым можно доверять с закрытыми глазами и в любой ситуации». Противоречие старых форм (в которых нуждается живое сознание) и старого же содержания (которое просачивается в эти старые формы) решается введением концепта «динамического консерватизма».

В. Маркс подвергает критике тех, кто сегодня в ситуации утраты единства сознания пытается реанимировать и использовать старые философские системы, как, например, трансцендентальную теорию рефлексии. Не отказываясь от категоричности мышления, Маркс подчеркивает, что есть некое *между* – «между категорий, которое никогда не может быть заполнено»<sup>2</sup>, что и обеспечивает принципиаль-

---

<sup>1</sup> Marx W. Reflexionstopologie. Tübingen: Mohr, 1984. S. 2f.

<sup>2</sup> Ibid. S. 654.

ную «незавершенность системы топологии рефлексии». При этом он вводит понятие «динамический консерватизм», означающее умеющего приспособлять старые формы к любой ситуации, что предполагает тотальность единой рациональности. «Чистое и позиционально детерминированное мышление непосредственно связуются друг другом так, что определенность (точность) мыслительных представлений (как процесс их дифференцирования в их точности (определенности), так и связанный с этим топологический сдвиг в контекст определений, которые поддаются определению) зависит от категорий. Все это разыгрывается в динамическом между, которое определяют и раскрывают категории, при этом само же между не наполняется ими. Но категории в их определенности (точности) не зависят от детерминированных мыслей и их различных (актуальных) детерминантов: так как они должны быть помыслены как освободившиеся от всего внешнего (развязавшиеся со всяким внешним). Но, тем не менее, они могут быть помыслены только как определенности. Чистая функция мышления призвана указывать на определенность (точность), в которой эта функция реализуется. Эта определенность (точность) – это поверхность чистого понятия, которое постольку есть само чистое мышление, поскольку оно структурировано и определено (точно), а также охватывает мыслительные представления, которые как поверхности существуют в синтезе. Поэтому чистое мышление как внешняя рефлексия, по сути, относится ко всем мыслям и функционирует как основа системы по-разному взаимосвязанных мыслей»<sup>1</sup>. Весьма недвусмысленно связав чистое мышление и внешнюю рефлексия, В. Маркс совершенно справедливо связывает их системой. Не чистое мышление, опирается на рефлексия изнутри топоса, или, согласно Хайдеггеру, такое «вопросание, в котором мы пытаемся

---

<sup>1</sup> Ibid. S 657.

охватить своими вопросами совокупное целое сущего и спрашиваем о нем так, что сами, спрашивающие, оказываемся поставлены под вопрос»<sup>1</sup>. Экологические катастрофы ставят на грань выживаемости людей в данном месте и в данных условиях. Посему желаемая чистота (от вещества, материала, среды, до социальных отношений и трансцендентального субъекта), которая оправдана в определенных исторических условиях, в наши дни достигла определенности, сегодня все чаще осмысливается негативно.

Система рефлексии топоса принципиально не может быть завершена. «Поскольку согласно теоремам Гёделя о неполноте (доказывающим, что программа Гильберта по поиску полного и непротиворечивого множества аксиом для всей математики несостоятельна и невозможна), экстраполированной в область эпистемологии и гносеологии, показывает невозможность полной формализации человеческого знания. Эффективность используемых концептов распознается в опыте постижения особенности специфических условий его применения; они не есть содержание мыслей предпосланные рефлексивному акту, не априорные формы, косвенным свидетельством чего является тот факт, что со временем появляется острая нужда в новых концептах и новых формах рефлексии, обусловленные, но не предопределенные тем, откуда и на что направлена рефлексия. Таким образом, незавершенной остается не только система содержаний, но и «формы рефлексии, которые обязаны пройти свой путь, отвечая на диктат историчности любой определенности, преследуя при этом самовыражение; но, выразить себя в различных системах, следовать различным по содержанию точкам зрения с тем, чтобы ясно и контролируемо продолжать себя; при этом завершенностью и гарантированной надежностью принципов о фундаментальных основах мышления мышление не обладает. Функции чистого мышления в системе всех мыслей можно понимать как чистые моменты потому, что мышление как

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 333.

синтез на поверхности остается чистым; поскольку в нем самом теряет значение как понятие определенной поверхности, так и основа синтеза»<sup>1</sup>.

Только конечная личность, осуществляющая рефлексию, способна к топологическим формам, идущим от тотальности к локальности, означающее того, что в своей конечности человек способен постигнуть бесконечное, моральный императив, произведение искусства. «Но не только моральный мир оказывается связанным с топологическими способностями субъекта, но также и размерность произведения искусства. В произведении, концентрирующем опыт субъективности в различных моментах переживания своей конечности, субъективность дает себе видимость своего ядра. Как будто бы она утвердилась в своей реальности; субъективность в своей свободе дает образ самой себя, но не такой образ, который есть образ самой себя, будто бы она сама есть отображаемое: скорее она отображающее (образующее) то, что входит в произведение, и то, что остается снаружи». Интересно, что Маркс в итоге своего исследования приходит к произведению искусства, которое вечно действенно в той мере, в какой «в нем реализуется основа всякого топологического движения»; поэтому великие превосходящие свое время произведения содержат фундамент жизни, который связан со своим временем, концентрирующим и интерпретирующим вечно движущуюся жизнь и духовность. Но произведения теряют силу вместе со своим временем, поскольку они возникают только в результате определенной констелляции. Но во время своего заката, утрачивая свою значимость, произведения проговаривают нечто существенное: «В своей исторической обусловленности они показывают исторические воздействия, те воздействия, которые раскрывают “действие осознанной конечности, порождающей сеть непрерывных и направленных в будущее трансформаций сознания... Не зря о произ-

---

<sup>1</sup> Marx W. Reflexionstopologie. Tübingen: Mohr, 1984. S. 657.

ведениях говорят, что они объективации духа. ...Все мысли возникают как поверхности с ее бесконечной подосновой, они всегда есть начало новой мысли. Поэтому нужно постоянно помнить об условиях раскрытия новых мыслей<sup>1</sup>. Это и только это дает свободу мышлению, которое из себя самого выйти не может, поскольку замкнуто классической версией разума, классическим же идеализмом и наивной верой Маркса в спасение «свободы мышления».

### *Место восприятия и неприятия*

Место *восприятия* или *неприятия* мира, которое удерживается топологической рефлексией, свидетельствует о том, что нет безусловного (что в контексте нашего исследования в первую очередь означает – *внепространственного*) основания для различных топосов, культур, разума; как нет в данном топосе ни чистого разума, ни зеркальной рефлексии, ни объективной истины. Неизбежность прихода к новому способу мысли требует самым внимательным образом продумать вопросы: кто видит нами? кто чувствует нами? кто желает и волит нами? Именно это является одной из главных задач топологической рефлексии. Вот один из примеров. Мы привычно говорим «западная метафизика», «европейский разум», а в отношении Востока столь же привычно воспроизводим устойчивые клише: «восточное коварство», «восточный деспотизм», «восточная экзотика», «восточная утонченность». Все это не что иное, как стереотипы, которые мы транслируем, не задумываясь. Естественно, что данные фразы произносятся тем увереннее, чем менее знаком говорящий с предметом суждений. Специалист и подлинный знаток данных регионов будет куда как осторожнее в суждениях, речь его будет содержать неизбежные оговорки. Ибо для того, чтобы высказываться, необходимо не только иметь сцену речи – место для высказывания, но и опыт познания: «Наиболее оптимальным вариантом познания места нам представляется путешествие

---

<sup>1</sup> Ibid. S. 667–668, 670.

как процесс соединения субъективности автора и индивидуальности места. Оно, помимо всего прочего, позволяет использовать процесс раскрытия места перед путешественником. Первый взгляд на место есть особый жанр, особая составляющая комплексную географическую характеристику. Сюда попадает именно то, что сразу бросается в глаза, то, что “выдаёт” место с самого начала”<sup>1</sup>.

Но если «рефлексия конструирует абсолют» (В. Беньмин), дает убежище в трансцендентном, то топологическая рефлексия отвечает не столько на вопрос о способе *проживания*, но о способе *выживания*. И оттого, насколько она была проведена строго и последовательно, насколько бескомпромиссно отстаиваются интересы изнутри *telos'a* (единства тела и топоса), настолько же она будет точной. Видом рефлексии, адекватным ситуации равноценности различных культур, может быть рефлексия топологическая. По аналогии с топологией ее можно соотносить с таким созерцанием, которое предполагает *общую природу* созерцаемого и созерцающего. Для нее нет универсальной меры для всех явлений мира, но есть соразмерность близкого. Фактически это воплощено в известном принципе «подобное познается подобным», но поскольку подобное не тождественно подобному, постольку всегда остается некоторый «нетождественный» остаток, дающий как основание уникальности топосу, так и топологическому способу его постижения.

С введением топологической рефлексии утверждается новый способ мысли, осознавшей свою задачу в движении от тотальности к локальности, от всеобщего к единичному, от глобализации к культурной самоидентификации, от внешнего к внутреннему, от евклидовой геометрии к страбоновской географии. И трудно сказать, чего больше в ней: строгой логики процедуры или метафорической силы схватывать нечто как целое, аристотелевской логике не подда-

---

<sup>1</sup> Митин И.И. Методология и идеология комплексных географических характеристик // Региональные исследования. 2004. № 1 (3). С. 13–14.



ющееся. Идея топологической рефлексии заостряет проблему соотносимости несоизмеримого: восприятия, концепта и проекта. Топологическая рефлексия не может не переопределять три важнейшие составляющие философской работы: перцепцию как форму восприятия или неприятия, концептуализацию как способ мыслить и проект как полагания новой цели. Эти моменты динамически связаны: не важно, что идет первым, что начинает трансформироваться, важно, что одно неизменно влечет перестройку другого и с неизбежностью третьего, встраиваясь в итоге в сцепку нового расположения мысли, тела и действия.

В этом пункте есть определенное сходство топологической рефлексии и архаического восприятия мира. Первобытный человек не только отражает себя, но и *воплощает* себя в предке, в животном тотеме, в других (рисует на скалах, лепит из глины, изображает в танце). Отождествляя себя с животным (тотемизм), он удостоверяет биологическое родство и историческую связь с ним. Его отношение к миру участливо, а диалог не утратил изначальный смысл симпатии через симметричное саморанение, сожжение, самопожертвование. В этом типе рефлексии разваливаются привычные оппозиции активного и пассивного начал, внешнего и внутреннего, причины и следствия. Архаическая рефлексия, рефлексия усложняющихся форм поведения, представляет возврат в состояние еще неотделившейся от топоса мысли и еще не ставшего отдельным телом, к тому истоку, где мысль неотделима от других форм реакции на мир, где активность среды ощущается и осознается как собственная активность, поэтому человеком не овладевает чувство покинутости и неприютности. Воскресить забытое, напомнить о чувстве коллективного тела в до-индивидуальную, до-персональную, до-классовую эпоху способна топологическая рефлексия, прототип которой – мифопоэтические воззрения. В итоге топологическая рефлексия предполагает актуализацию ценностей близи и окрестности, в которых пребывает и исходя из которых мыслит человек. Интенция к высказыванию из пространства своего переживания воплощается в желании достигать ближайших целей, основываясь на

понимании местоположения современного человека.

*Способ обретения неравенства*

Методологическое требование топологической рефлексии учета в *равной мере* как всеобщих (вне места и времени) законов рефлексивного разума, так и специфических особенностей места (флексии) неизбежно корректируется выводами проводимой рефлексии. Каковыми являются закономерности проявления унифицирующей всеобщности в виде «азиатского способа производства», «латиноамериканской версии католицизма», «африканского варианта глобализации» и т.д. Идеал всеобщего равенства сталкивается с реальностью жизни конкретного места. Однако, если мы посмотрим на историю осмысления уникальности места, то обнаружим две теоретически проработанные крайности: либо «географический детерминизм», либо всеобщность и необходимость классической рефлексии элиминирующей и пол, и тело, и топос. Контекстуальный, средовой, глокализационный, региональный и прочие подходы к традиционным вопросам означают рост интереса к конкретным условиям трансформации всеобщего в определенных условиях. Косвенно указывая на поиск адекватного ответа на забвение места и тела в эпоху торжества всеобщности и необходимости – фундамента скрытого европоцентризма, идеал динамического равенства, густо замешанного на морально-этических утопиях, в гуманитарной науке мало-помалу пробивает себе путь. Разоблачение и отказ от идеалов модерна показало как свои продуктивные возможности, так и свои ограничения, о чем речь шла в первой главе книги. Закат концептов постструктурализма воскресил ответственности за место, которое в свою очередь привело к особой чуткости к своеобразию места, к топосу, к конкретным условиям местожительства. Воскрешение рефлексии под видом топологической рефлексии чревато не отказом от заявленного методологического требования «учета в равной мере», но движением к нему посредством удаления от

него или, иными словами, обретение равенства «в конечном счете». Но этот механизм действует только в том случае, если идеал представим. Итак, идеал равенства мыслим только тогда, когда в каждом конкретном случае он нарушается. Идеал равенства существует как равенство динамическое, предполагающее в каждом акте момент обретения равенства через легитимацию неравного.

Стоит ли приводить пример, который, казалось бы, опровергает саму идею равенства – уникальную непрерывность культурной, социальной и религиозной традиции, основывающейся на столь же крайней кастовой форме неравенства, сколь и легитимной, но, возможно, из-за своей легитимности так долго существующей? (Не лишними будут и вопросы: не оттого ли каста неприкасаемых жива по сей день, а «прикасаемые» старообрядцы либо сожгли себя, либо погибли от рук православных, либо рассеялись по свету от Сибири до Бразилии?) Поскольку именно утопии равенства, часто вели к восстаниям, массовым убийствам и кровопролитиям, о чем талантливо, осмысливая опыт Октября, писал Павел Антокольский в стихотворении «Санктюлот» 1925 года: в «Был в Париже голод. По-над глубиью / Узких улиц мчался пережат / Ярости. Гремела канонада. / Стекла били. Жуть была – что надо! / О свободе в Якобинском клубе / Распинался бледный адвокат./ Я пришел к нему, сказал: / «Довольно, / Сударь! Равенство полно красоты, / Только по какой линейке школьной / Нам равнять горбы или носы? / Так пускай торчат хоть в беспорядке / Головы на пиках!»

Неравенство – изначально, естественно, массово. Оно «такой же хороший закон природы, как и всякий другой», – заметил как-то немецкий историк литературы Иоганн Шерр (Johannes Sherr). Лишь два дня в году день равен ночи, а в остальном каждый день есть движение к кратковременному – раз в полгода – равенству (времени карнавала, мистерии, праздника). Равенство по определению идеально, неравенство – реально. Дабы одни не были «равнее других», необходим прозрачный механизм определения лучшего. Ибо скрытое неравенство под видом равенства

неизменно хуже открытого признания иерархии, победителей, рейтингов, выборов. Причина неравенства – природа человека. Спорт, наука, искусство – требуют оценки и признания. В этом пункте даже рьяные идеологи эгалитаризма привычно делают оговорки. Соглашусь с точным определением Александра Кустарева: «Но допустить неравенство в разумных (отрефлексированных) границах для данной культуры и данной местности – архисложная задача. Мера неравенства, допускаемого данной культурой, говорит о самой культуре больше, чем она говорит о себе самой. Только древняя культура Индии и современная развитых стран Запада допускает уважение к собственности, к неравенству социального положения. Противное же – равенство в нищете – не рождает ни искусство, ни качество жизни, ни здоровую экологию, ни нравственного здоровья нации. Как раз напротив, оно ведет к разрушению очагов культуры, созданных в эпоху «эксплуатации и неравенства».

Топологическая рефлексия – инструмент обретения *меры* равенства. Мера обоснованности, разумности, справедливости неравенства в данном месте определяется каждый раз заново. Ее определение – предельно сложный и очень ответственный шаг, предполагающий принятие ответственности. Но как в экономических, социальных и культурных процессах всегда важнее второй и третий шаги, чем первый, например показательной, единичный (отрубить голову ненавистному народу министру), но определяющий тенденцию и направление развития. Итак, топологическая рефлексия гарантирует воспроизводство топоса исходя из идеалов репрезентации его интересов, так как их наличие *допускает* меру равенства неравного. Акт ее не однократно, так как ее проведение включает постоянную осцилляцию всеобщего и единичного, универсального закона и упрямого своеобразия места, глобального и локального.

*Мир как продолжение кожи*

Гурманы знают, что лучший вкус фруктов проявляется там, где их срывают с дерева, искусствоведы убеждены в том, что произведение поймешь лучше тогда, когда посетишь места, в которых жил и творил художник, экономисты и политологи оперируют понятиями «геоэкономика», «геополитика», «глокализация». Для философов же мысль в топосе не укоренена, поэтому геометафизика – *contradictio in adjecto*. Ибо метафизика фактически исходила из вневременных и внепространственных допущений. Тем не менее, вспомним изречение древних китайцев о том, что «только величайшим удастся установить неразрушимую живую связь с телом своей культуры». Спросим себя, что является более трудной задачей: «установить неразрушимую живую связь с телом своей культуры» или освоить и присвоить концепты западных философов? Допустим, что постижение зарубежных концептов не самоцель, а средство для того, чтобы на современном уровне анализировать тело своего региона, своей культуры, своей цивилизации. Допущение не столь аподиктично, как может показаться на первый взгляд. Ибо часто, слишком часто средство оборачивается целью, а освоение концептов – самоцелью.

Пытаясь найти ответ на поставленный вопрос, начну с очевидного (не кажущегося): философ, равно как и поэт, и художник ничего не предписывают жизни, но участвуют (то есть воспроизводя и переписывая ее, они, хотя и того или нет, изменяют конфигурацию сил, облик событий, интенсивность переживаний и мотивацию поведения), сопрягая способность понимания с изменениями жизни. И здесь нет границы между переживанием внешнего и внутреннего, мыслью и рефлексией истоков этой мысли, частного взгляда и общего настроения, настроение и понятие времени; понятие, в котором переплавилось и отлилось в понятие *сочувствие* данному топосу. Иначе говоря, философ не может не схватывать мир как целое, но целое мира мыслится через локальное, осознаваемое как то, что неотвратно влечет к осознанию ограниченности или, иными словами, конкретности принятия политических решений и практических действий. Как и конструкция взгляда художника,

конструкция мысли философа меняется под действием восприятия или неприятия мира, его вида на жительство. Еще раз напомним продуктивную максиму Деррика де Керкхова: «Мир как продолжение кожи – намного интересней, чем мир как продолжение взгляда». Отнестись к миру «как к продолжению кожи» – значит не только прорвать пелену оптикоцентризма, но и быть уместным, обрести твердую почву и практически (что, кроме всего прочего, означает как отказ от безусловности метафизических ориентиров и математических проекций) действовать в нем, так и от ситуации постсовременности с ее полным набором постструктуралистских примет, отказ от которых исходя из топоса провидел Ги Дебор в середине прошлого века: «В этом подвижном пространстве игры и вариаций свободно избираемых правил игры автономия места может вновь проявить себя, не без того, чтобы повлечь за собой исключительную привязанность к почве, и этим восстановить действительность странствия и жизни, понимаемой как странствие, полностью несущее в себе весь свой смысл»<sup>1</sup>. Смысл открывается неравнодушно. Присвоить его – труд. Но это присвоение имеет иной, нежели смысл буржуазного накопления и прагматизма: оно указывает на отношение к миру как к себе самому – участливо. *Восприятие* философа зеркально *неприятию*, устроено, так же как и восприятие художника, претворяющего переживание и личное отношение в художественном образе. Мотив обрести адекватность коллективных сообществ условиям жизни в XXI веке приводит к поиску нового способа концептуализации, каковой обнаруживает топологическая рефлексия. Она преодолевает постструктуралистскую негацию тотальности классической рефлексии, прошедшей этап эмпирической, логической, трансцендентальной и завершившейся абсолютной рефлексией.

---

<sup>1</sup> Дебор Ги. Общество спектакля. М., 2000. С. 97.

Итог этих усилий можно выразить так: *чем чище рефлексия, тем тоталитарнее режим, на ней построенный, и тем более загрязненной оказывается естественная природа*. Чистота проведения преобразовательных усилий, идеологии прямо и непосредственно связана с трактовкой природы в духе Галилея и Ньютона, предполагающей наличие отвлеченных и существующих по своим универсальным физическим и химическим законам. Такая картина природы ведет к насилию над естественной природой человека, над культурными условиями его воспроизводства, над, наконец, естественными циклами воспроизводства «дикой» природы. Чем чище необходимо получить вещество, тем больше «произведем» отвалов породы, тем вреднее и опаснее получим продукт, тем тяжелее его будет утилизировать. Особенность топологической рефлексии раскрывается тогда, когда она дает максимальную степень приближения к уникальному месту, степень, определяемую экологической, само собой разумеется, включая весь спектр тематизируемых сегодня экологий: человека, культуры, города, визуальной и т.д. – ответственностью. Поэтому топологическая рефлексия отрицает редукционизм атопичных концептов, поскольку остро переживает проблемы местной жизни. Она вбирает идею контекстуализации, с одной стороны, и идею целого – с другой, она, вспомнив Сквороду, как змий, по земле ползущий, и как око голубицы, взирающее выше вод потопных на прекрасную ипостась истины. Схватывает ли в таком случае топологическая рефлексия жизнь? Естественное ее течение – да, противоестественное – нет. Стремясь к чистоте рефлексии трансцендентальный субъект неумолимо отделял себя от ландшафта и климата, от политики и эстетики, а в конечном итоге от совокупности проблем, включая экологию, демографию и медиакультуру данной местности.

Опираясь на опыт мышления тела, опыт принятия решения и действия в конкретном месте, рефлексия неумолимо обретает топологические черты. Она дает актуальное основание мысли для понимания противоречия между имеющимся в распоряжении философа способом анализа,

что привычно называть философским дискурсом с очевидным: *настоящее* не может быть схвачено концептами прежних эпох. Риск облечь в слова неназванное, предложить жизнеспособный концепт оправдывается целью – суметь сказать (убедить, увлечь других точной интонацией, которая в философии означает, или, лучше, означает, смысл, этическую и эстетическую рефлексии в их неразрывности) о насущном, положении дел, положении человека в Космосе, в топосе повседневности. Настоящее происходит не из точки зрения человека, но из места восприятия мира, места его про- и переживания. Ее результат есть осознание того, что нет более безусловно общего основания, нет чистого разума и зеркальной рефлексии. Ее утверждение идет рука об руку с воскрешением субъекта, истины, геометафизики, этики.

Облечь в слова то, что еще не продумано, не названо, предложить новый концепт – значит претендовать на власть в данное время и данном месте. Тот, кто претендует на настоящее – тот претендует на будущее. Претензия же обеспечивается силой убеждения других точностью интонации, которая в философии означает смысл, этическую и эстетическую рефлексии и в их неразрывности – дает власть. Власть оправдывается целью постигнуть *настоящее*, подлинное положение дел, положение человека в современном медиапроизводном Космосе, в повседневности. И как бы ни хотели мыслить настоящее исключительно в темпоральном ключе, ценностный его аспект нам никогда не удастся вывести за скобки. Настоящее происходит из местопребывания восприятия или отторжение мира и им же – местопребыванием – удостоверяется. Недаром четвертый закон логики, закон достаточного основания, использует (а лучше – опирается на) строительную метафору.

Авторы, всерьез акцентирующие топос, телесную составляющую мысли и чувства, высказываются в пользу «пространственного поворота» в философии. Но сегодня интерес к месту, пространству, топосу происходит не толь-



ко на предметном, но и на методологическом уровне. Таким, можно полагать, является введение концепта топологической рефлексии. Повторю, поскольку она отталкивается от *lumen naturalis* трансцендентального субъекта, смотрящего поверх уникальных топосов и, тем самым, отражающегося лишь от однокачественных секторов их внешней поверхности; шаг от субъекта к человеку, собираемому здесь и сейчас *уникальным* образом, шаг от регулярного тождества, к тождеству единиц, каждая из которых уникальна. Топологическая рефлексия, создавая образ мира, не соизмеряет его с *абстрактной* единицей, для которой равнотождественны, едино- и однообразны все миры, но косвенно сообщает о присутствии хотя инвариантной, но неметризуемой структуры. Результат ее – не идеальные объекты, но концепты, которые есть продукт в равной мере и теоретического самопознания, и познания природы, и художественного обобщения, и эстетического опыта, и экологической и этической ответственности за топос. Концепты топологической рефлексии проверяются не всеобщей формой предметов, не логикой взгляда, парящего над ними, но выживанием в реальных условиях и обиходе в предметно-чувственном мире.

Топологическая рефлексия включает топос, пространство в координаты своей реактивности. Ее результат есть осознание того, что нет более безусловно общего основания, нет чистого разума и зеркальной рефлексии. Чистота – термин теологии. Она же следствие не только предельного уровня абстракции – чистый (безусловный) дух, чистый свет разума, чистый эксперимент, чистое насилие<sup>1</sup>, но и предельных напряжений и экономических затрат. Из истории техники известно, что в цехах с земляными полами и черными от сажи потолками дул ветер, песок и грязь оседали на механизмах, но они легко проходили между зубца-

---

<sup>1</sup> Было бы предосудительно не упомянуть о логике чистоты наслаждения, которое «не имеющее оснований и законов, порождаемое лишь насилем, скрывается под так называемым правом пользования» (*Энафф М.* Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. СПб., ИЦ «Гуманитарная академия», 2005. С. 364).

ми шестерен, валами и т. д. С появлением механизмов, требующих высокой точности изготовления, – паровых машин, ткацких станков, нарезных пушек и ружей – грязь стала мешать, с нею стали бороться. Появились белые и синие воротнички. С появлением атомного оружия (требующего высокой очистки урана), а затем транзисторов (1951 год) стало ясно, что даже самые высокие требования к чистоте уже не годятся. Нужна уже не чистота, а стерильность. Появилось целое производство, производящее стерильное помещение. На производство квадратного метра в 2006 году шло в среднем около 200 000 дол. США. Нанотехнологии требуют более высоких стандартов стерильности, а, следовательно, претендуют на львиную долю ресурсов, которые в свою очередь формируют новый тип власти, опирающийся на законы медиареальности.

Вспомним о спекулятивности, которая стерильна по определению, которая, как и классическая рациональность, исключает особенности места. Она вне топоса. К тому же, усиливая и поддерживая друг-друга, чистота производства требует чистоты социальных связей, мотивов, эстетических норм и культуры труда, но все вместе армии одинаковых потребителей, иными словами, – налицо характеристики пресловутой глобализации.

### *Случай Хайдеггера*

У Хайдеггера есть замечание: «Возможно, что человек до сих пор веками слишком много действовал и слишком мало мыслил»<sup>1</sup>. Возможность мысли строго определена потребностью в ней для эффективного действия.PRODU-

---

<sup>1</sup> *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге. М.: Высшая школа, 1991. С. 135. Не проявляется ли здесь след давнего спора с А. Боймлером, который в 1931 году утверждал: «Философы – это те, кто отдает приказы и формулирует законы. Они говорят: “Так должно быть!”» (Zit. nach: *Günther H.* Der Herren eigner Geist. Ausgewählte Schriften. Berlin und Weimar, 1981. S. 224).

мать то, что не продумывалось, что опиралась на стихию, саморазворачивающуюся и самовоспроизводящую себя традицию, на сохранение того, что есть, в воспроизводстве того, что производит устойчивые структуры жизни, что позволяет выжить в пусты и медленно, но все же непрестанным меняющемся мире. Поскольку Хайдеггер застал мир, тяжело и медленно разгоняющийся паром техники, который перешел в технический мир, движимый принципом «внутреннего сгорания», то, что явилось плодом прогрессирующей мысли, актом целеполагания и инженерного проекта. Шварцвальдские горы давали точку зрения извне, позволяли уходить во все еще девственный лес, пить воду из источника. Этот контекст крепко удерживал от всепрятия и гордости за техническое развитие, мощь и открывающуюся перспективу. «То, что воспринимает мышление как восприятие, – это наличествующее в его наличии. По нему – наличию – мышление и снимает мерку для своей сущности – для восприятия. Следовательно, мышление – это предъявление наличествующего, которое вручает нам присутствующее в его присутствии и ставит его перед нами. Как такое предъявление, мышление вручает нам присутствующее, восстанавливает его в отношении к нам. Поэтому предъявление – это репрезентация. Слово *repraesentatio* – это более позднее общепринятое название для представления»<sup>1</sup>. Мир не лишен мысли, но именно мысль – основа технического покорения. Ее проекции и принудительность загоняют природу в сферу интенсивности, в область использования энергии.

Ко времени написания работы Хайдеггера «Что значит мыслить?», то есть к 1952 году, человек вдруг стал слишком много продумывать, изобретать, развивать, совершенствовать, устремляться в будущее, с гордостью смотреть на совершенство техники – рождая исторический оптимизм, который пусть и омрачался образом ядерного гриба, но в целом не отменял ни прогрессистских устремлений, ни сциентистских установок, ни попыток навязать западный

---

<sup>1</sup> *Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге // Там же. С. 143.

взгляд незападным народам. «Слишком много мыслить» означало разрыв с архаической традицией, с собственным телом, перестал мыслить телом, доверять своей интуиции, вслушиваться в соприродную природе природу своего тела. Да это и понятно, поскольку «мышление телом – безумное усилие»<sup>1</sup>. Безумное усилие выразить и понимать выраженное, поскольку мы не знаем язык тела, не знаем результат какого сообщения несет тело, не знаем всей совокупности воздействий, запечатленных на теле. Тело – конверсив топоса. Понять тело, понять то, что еще не имеет своего понятия, что еще не артикулировано, что только-только обрело форму тела, телодвижения, чувства. Безумное усилие концентрации при попытке понять мысль тела, предполагающее репрессию мысли, основанной на идее возможности мысли без и вне тела.

Сверхусилие или безумное усилие мыслить телом, а тем более доверять результатам такого усилия, требуются при попытке выражения этого опыта в языке. С трудностями выражения внутреннего опыта, он же мистический опыт, сталкивался Ж. Батай, который, желая выразить несказуемые пограничные экстатические состояния своего внутреннего опыта, должен был, в пределе, отказаться не только от «проекта», но и от текста. В этом смысле кажется глубоко ошибочной попытка постструктуралистов «начиная с конца 1960-х гг., – пишет Н.Я. Григорьева, – представить Батая первым создателем чисто текстуальных “трансгрессий”. М. Фуко, Ф. Соллерс, Ж. Деррида и Ю. Кристева ухитрились проглядеть во “внутреннем опыте” физическое (и антропологическое) событие, отыскав в нем лишь языковую игру. Между тем Батай, считавший, как и Бубер, что “в опыте текст ничто” (“dans l’exp é rience, l’ é nonc é n’est rien”), всегда искал «путь, на который <...> вставал человек, ощутив потребность восста-

---

<sup>1</sup> Камтер Д. Тело. Насилие. Боль. СПб., 2010. С. 131. Как *безумно* трудно «мышление смехом», экстатическим телом, которое с таким трудом обретает свой язык (см. *Фокин С.Л.* Философ-вне-себя. СПб., 2002. С. 13–14).

новить себя после непомерных злоупотреблений речью»<sup>1</sup>. Но поскольку речь, письмо и текст – сферы, относящиеся более к трансляции мысли вне тела, вне топоса, то и опыт выживания, сообщества, соразмерности природы выражается в не более в нравственных максимах, сколько в экологических табу, способах действия, мышлении телом.

## 14. Мышление телом.

### *Естественное благоразумие*

Но можно ли мыслить телом? Если допустить, что да, то как фиксируются результаты такого мышления? Являются ли они универсальными, повторяемыми, проверяемыми? И наконец, что утверждает и о чем проговаривается критик концепта «мышление телом»? Странные вопрошания в свете охранительных интенций самозамкнутого и надменного разума неизменно возникают тогда, когда мы сталкиваемся с выражением «мышление тела».

Долгий путь осознания обособленности мышления привел к очевидности, которая почти рефлекторно полагает самим собой разумеющимся то, что опыт тела, чувства, желания и аффекты прерывают мысль, мешая чистоте рефлексии и объективности научного подхода, а в состоянии экстаза невозможна рефлексия, которая возможна лишь до или после него. Следуя указаниям картезианской процедуры самосознания, мы приходим к радикальному отрешению тела от дела мысли: «Таким образом, из одного того, что я уверен в своем существовании и в то же время не замечаю ничего иного, относящегося к моей природе, или сущности, помимо того, что я – вещь мыслящая, я справедливо заключаю, что сущность моя состоит лишь в том, что

---

<sup>1</sup> Григорьева Н.Я. Эволюция философской антропологии в 1920–1950-х гг.: радикализация образа человека: Дис. ... докт. филос. наук. М., 2009. С. 275–276.

я – мыслящая вещь. И хотя, быть может (а как я скажу позднее, наверняка), я обладаю телом, теснейшим образом со мной сопряженным, все же, поскольку, с одной стороны, у меня есть ясная и отчетливая идея себя самого как вещи только мыслящей и не протяженной, а с другой – отчетливая идея тела как вещи исключительно протяженной, но не мыслящей, я убежден, что я поистине отличен от моего тела и могу существовать без него»<sup>1</sup>. «Жало в плоть» исключается, как и контекст мысли: географическое и геополитическое положение, экология места и культурные особенности. Но, как я уже не раз повторял, чистота рефлексии ведет к фаустовскому – а в пределе садовскому – господству над природой. В этой новой экологической, медиальной, химико-фармакологической и генно-модифицированной среде мышление не может не реагировать на происходящие изменения, не может не изменяться, не разрушать старые и производить новые иллюзии о самом себе<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Декарт Р. Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом. Пер. с лат. С.Я. Шейман-Топштейн // Декарт Р. Соч. В 2 т. М.: Мысль. Т. 2. 1994. С. 62–63. Как показывает исследовательница женской мистики Ингрид Кастен, «мистик неоднократно выражает убеждение, что человеческая душа необходимо превосходит ангелов, поскольку она плотски (*vleisch*) укоренена и потому ближе двойственной природе Бога, чем бестелесные небесные существа ангелы. Поэтому у Св. Мехтильды “низшая душа” умеет кое-что такое, что не могут делать ангелы: брать Христа за руку, есть и пить его и делать с ним всё что захочет» (*Кастен И.* Тело и движение в женской мистике Тело, утратившее власть, власть воображения и письмо // *Чувство, тело, движение / Отв. ред. К. Вульф и В.В. Савчук. М.: «Канон +», РООИ «Реабилитация», 2011. С. 227).*

<sup>2</sup> На один из таких мифов: «строгость и точность мышления», достигаемая лишь вне тела, – справедливо указывает В.Ю. Сухачев: «Императив Тезиса – мыслить чисто и точно, потому что, как писал М.К. Мамардашвили, «когда мы не мыслим точно, нами играет дьявол». Однако точность мышления определяется точностью позиционирования, определением своей топичности, разветками воли и власти, за которыми стоит тело и которое неразрывно связано с мышлением» (*Исаков А.Н., Сухачев В.Ю.* Этнос сознания. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. С. 233). Мыслить точно в угоду трансцендентальной уста-

Естественное же благоразумие ведет к заключению о *равно* присутствующих, определяющих и друг друга пред- полагающих частях целого, подобно положениям о био- социальной природе человека или социально-экономиче- ских предпосылках революций. Если не игнорировать предшествующее, а дотошно рассмотреть историю отно- шения к мышлению в разных культурах, то увидим иную традицию, утверждающую важность телесной составля- ющей мысли, при этом натурализм и нейрофизиологический редукционизм будут одной, но далеко не исчерпывающей трактовкой мышления. Но и по эту – философскую – сто- рону анализа должны отметить непрекращающиеся ого- ворки в важности тела в деле мысли, в неразрывности мысли и тела. Хочу вспомнить работу, в которой отстаива- ется идея мышления, не связанного «со словесными фор- мами, традиционными логическими структурами и законо- мерностями», поскольку «и работа архитектора, и творче- ство музыканта, и инженера-конструктора, несомненно, находится на уровне мышления»<sup>1</sup>. Художник мыслит крас- ками, музыкант звуками, танцор телодвижениями, а инже- нер машинами. Его мышление не менее понятийно, не ме- нее логично, не менее принудительно, чем, например, ма- тематическое, физическое или любое иное подлинно профессиональное мышление<sup>2</sup>.

Говоря о мышлении телом, мне не обойтись без указа- ния на то, что же сегодня понимается под человеческим телом. Во второй половине двадцатого века оно сменило свой волевой чеканно-стальной профиль на химико-

---

новке в духе чистого полагания субъективности, в духе идеологии мо- дерна трактовалось как лишенное тела, топоса и пола. Активный поиск конкретных черт мыслящего, отказ от редукции сознания к мышлению, а последнего как мышление чистое, самопрозрачное в каждом акте произ- водства мысли, косвенное свидетельство обретения ответственности мыслителя и уместности его мысли.

<sup>1</sup> Шинкарук В.И., Орлова Т.И. Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности // Вопросы философии. 1984. № 3. С. 25, 28.

<sup>2</sup> См.: Баталов А.А. Понятие профессионального мышления. Томск, 1985.

фармакологическую невозмутимость, а затем и дигитальную неуязвимость. Но понимание последних не могло бы появиться не будь трансфигураций традиционного тела в модернистском проекте, или, иначе, метаморфозы образа тела эпохи модерн, родившего свое иное – телесность, не сводимую к анатомическому телу, но являющуюся местом взаимодействия идеального и материального, чувственного и сверхчувственного (см., например, тело «Рабочего» и «Воина» Э. Юнгера, тело «психотика» З. Фрейда, «тело без органов» А. Арто, Ж. Делеза и Ф. Гваттари). В конституирующей на глазах медиареальности – реальность всех, а не *для* всех, которая к тому же не произведена внешней всем инстанцией, не привнесена, не дана готовой, она функция жить в данном месте, на этом этапе взаимоотношения человека и природы. Именно в этом статусе она становится онтологическим условием существования человека. А в этом последнем качестве – предметом философии, представшей в форме медиафилософии.

У понятия тела, сколь бы оно ни было интуитивно ясно, все же имеются проблемы взаимной непереводаемости в европейских языках. В словаре непереводаемых терминов Барбары Кассин понятию тела отведено должное внимание: немецкие термины *Leib*, *Koerper*, *Fleisch*, их французский эквивалент *cair*, *corps*; английский – *lived-body*, *body*, *flesh* восходят к древнегреческому *soma*, *sarx* и лат. *corpus*, *caro*. Опираясь на опыт переводчиков и словоупотребление в европейских языках, она показывает их несводимое друг к другу различие значений<sup>1</sup>.

Следующий шаг в раскрытии темы связан с тем, что рефлексия происходит не только в определенном месте, в соответствующей мысли позе тела, при наличии досуга, она происходит в момент утраты внешнего целеполагания, в связи с отказом от восприятия внешних вещей, дел и за-

---

<sup>1</sup> *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles. Sous la direction de Barbara Cassin. P.: Le Robert/Seuil, 2004. P. 706.*



бот (вспомним слова Аристотеля о том, что «размышление всегда направлено на другое, а на себя лишь мимоходом», похода). Со временем же, *мимоходность* становится главным – и делом философов, а направленность на другое – не философов.

### *Позиция Дитмара Кампера*

Достойна пристального внимания позиция одного из самых радикальных немецких мыслителей второй половины XX века Дитмара Кампера, который как никто другой до конца продумывал опыт мышления тела (KörperDenken), что согласно ему означает «не о теле думать – по определённым абстрактным образцам, а телесно думать»<sup>1</sup>, схватывая и удерживая две противоположные возможности: мышление телом (родительный объект) и мышление самого тела (родительный субъект)<sup>2</sup>. И это же дает ему шанс, занимаясь способностью воображения, формировать тело. Мысля телом, он исследует границы боли и безграничность экстаза, всеилие образа, насилие взгляда и бессилие слова, раны как знаки тела и речь тела. Опираясь на разработанные им сюжеты, он дал оригинальные и запоминающиеся трактовки традиционных европейских образов, например культа черной мадонны, поимки единорога в изобразительном искусстве или тайны архаической сигнификации.

Утверждая, что разум сам по себе ничего не значит, так как он связан с телом определенной эпохи и господствующей системой воображения, Кампер видел выход, размыкающий узкие рамки рационалистического подхода, в понятии существа человека в доверии опыту художников, в

---

<sup>1</sup> Kamper D. Ultra // Paragrana. No. 7 (2). 1998. S. 276.

<sup>2</sup> В 1996 году Междисциплинарный центр исторической антропологии к 60-летию Дитмара Кампера издает книгу с одноимённым названием «Мышление тела», обозначив его в качестве центральной для мысли философа: Körper Denken: Aufgaben der Historischen Anthropologie / Hrsg. Frithjof Hager. Berlin: Reimer, 1996. В России проблему мышления тела активно разрабатывает философ и переводчик Кампера Михаил Степанов (см.: Степанов М.А. Опыт мышления тела // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина, серия Философия. 2010. №. 1. Т. 2. С. 108–117).

соразмышлении с ними. Ощущая тесноту рамок традиционного рационалистического подхода к человеку, он внимательно относился к опыту актуального искусства, он сам активно участвовал в художественных проектах, размышлял и писал о конкретных выставках. Его позицию смело можно назвать «философ как художник». К нему же с полным правом можно отнести слова П. Слотердайка, адресованные Ницше, который «не был, подобно многим художественным личностям, одновременно писателем и музыкантом, поэтом и философом, практиком и теоретиком и проч.: он был музыкантом *как* писателем, поэтом *как* философом, практиком *как* теоретиком»<sup>1</sup>. Кампер не занимался двумя разными вещами сразу – делая одно, он *тем самым* делал другое. Он был философом, социологом, антропологом *как* художником, писателем и куратором. Отделив одно от другого, мысль его от тела и дела его, мы безвозвратно утрачиваем нечто живое и невозполнимое из духа его текстов.

Иной ракурс проблемы открывается мне, когда я обращаюсь к Ж.-Л. Нанси. Его книга «Корпус» вызвала весьма серьезный интерес и подробные комментарии В.А. Подороги, на которые в свою очередь отреагировал Нанси: «у нас с тобой неодинаковое мышление, даже если наши мысли во многом соприкасаются, точно так же, как говорим мы на разных языках (и я, в частности, совсем ничего не знаю о твоём языке, а значит, и о физике мышления по-русски, тем более о физике твоего и только твоего мышления – о его физике и химии, механике и биологии...). Нет такого мышления, которое не находилось бы в теле – то есть вне самого себя. Вот почему не может быть ни единственного, ни единого, ни объединяющего мышления – и прежде всего мышления, объединяющего тело и самую мысль. Позволю себе добавить: следует продолжить мышление тела (это выражение не есть противоречие, скорее оно разноречиво

---

<sup>1</sup> Слотердаик П. Мыслитель на сцене // Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. С. 556.

или само собой противоречит, если можно так сказать), переведа его в мышление техники. Орудия и машины служат, как говорится, «продолжением» нашего тела, иными словами, выводят нашу мысль все дальше и дальше вовне, помещая ее в предметы и операции, которые множат экспозицию, рассеивают цели, – которые располагают природу вне ее самой»<sup>1</sup>.

Для меня важно то, что Нанси убежден в том, что «нет такого мышления, которое не находилось бы в теле – то есть вне самого себя», поскольку и логически, и топологически мышление есть продукт и того, и другого: мысли и тела, а не отдельно или поверх их существующего. Самое трудное в этом найти меру соприсутствия, не впадая в чистые формы мысли, с одной стороны, и «нечистые» желания тела, ведущие человека, – с другой. Не менее трудно найти язык описания *события мысли, мышления тела, топоса мысли* – всего того, что относится к опыту топологической рефлексии.

В свете сказанного трудно не отметить глубину 7-го изречения «Даодэцзина»: «Мудрый ставит свое тело позади, а тело оказывается впереди, превосходит свое тело, а тело становится вечно-сущим».

### *Уединенное место рефлексии*

Рефлексия и медитация требуют покоя (досуга) и уединенного места, места концентрации. Прав Борис Останин: «Есть книги, которые читать на свежем воздухе просто невозможно». В связи с этим обращаю внимание, что расположение монастыря, и неважно какой конфессии, предпочитает отдаленные места, а его архитектура включает высокую ограду, отъединяющую монахов от мира (от мира – в отечественной культуре означает в первую очередь от людей, а уж затем от природы)<sup>2</sup>. Уход в созерцание, растворе-

---

<sup>1</sup> Нанси Ж.-Л. Заметки по поводу заметок и вопросов Валерия Подороги // Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. С. 245–246.

<sup>2</sup> Важный элемент монастырской институции – огораживание. Под этим подразумевается существование границ, за которые монах не может

ние в большом мире, в переживание сопричастности с другим начинается с осознания несовершенства и трагизма существования, страха одиночества и разобщенности, а от него к восприятию красоты, гармонии, радости (победу над страхом разьединенности тел знаменует любой подлинный праздник). Например, сектанты во время празднований ощущают, что тело их стало необыкновенно легким, как бы невесомым, воздушным, что их «сердце, все жилы и ноги радуются», «играют», «все члены приходят в движение», «начинают веселиться», и охватывает «такая радость, что если бы не потолок, то хватил бы выше звезд небесных»<sup>1</sup>.

Но для того чтобы изъять себя из повседневности, он должен остановиться, обратить *мимоходность* в устойчивую фигуру мысли, для чего ему нужно обратить себя, свое внимания, включить в размышление заботу о месте, в котором мыслишь. Рефлексия вынуждает останавливать поток невосприятия внешнего, раздражающего отношения к тому, что мешает установить подлинную связь с миром и «неразрушимую живую связь с телом своей культуры». Он углубляется в себя, тело рассредоточивается: оно немеет, становится неподвижным, чувства притупляются или временно

---

выходить без особого разрешения. Огораживание в принципе совпадает со стенами монастыря, но создает прежде всего символическое принуждение, которое может действовать и там, где нет никакой видимой физической границы и которое является пространственным воплощением того модуса принуждения, который вводит устав, отграничивая внутреннее пространство от внешнего, сакральную территорию от профанной, тайную сторону от публичной. На более глубоком уровне отгораживание знаменует отречение от мирской жизни и ее искушений; герцог де Бланжи встречает узников Силлинга словами, с которыми обычно обращаются к принимающим постриг: «Вы уже мертвы для мира»... (*Энафф М. С. 239*). Отказ от собственного тела, может свидетельствовать не только о подчинении и репрессии его, но и о свободе, обретенной в акте рефлексии. Декартовское «Я могу существовать вне тела» открывает перспективу свободного независимого от пыток инквизиции тела мыслящего Я, неуязвимого, не затрагиваемого острыми краями предметного мира.

<sup>1</sup> Коновалов Д.Г. Психология сектантского экстаза. Сергиев Посад, 1908. С. 4–5.

пропадают. Человек смотрит на окружающих «не видящим» взглядом, слышит, но звуки не доходят. Он глубоко погружен в себя, он там, где другие бывают мимоходом. Рефлексия как обращенность к внутреннему миру требует внутреннего же света. Глаза закрываются, но открывается способность умозрения. Надо ли указывать, что подобное состояние есть состояние прозрения, медитации, вдохновения? Если классическая рефлексия «презирает тело и бежит от него», иными словами, не отрешившись от тела, от его восприимчивости и отзывчивости, не онемев на время, не застыв, обратившись к себе, нельзя запустить механизм зеркальной рефлексии, то рефлексия топологическая не может не включать тело (своим состоянием оно выражает топос, особенность проживания в данном месте и в данное время). Таким образом, особые уникальные свойства тела, обладающего местом<sup>1</sup> – и прочих характеристик укорененности в особенном – не помеха топологической рефлексии, но ее исток, мотив, импульс, процедура проживания.

### *Иллюзия сна и грезы разума*

Постоянное для Нового времени сравнение жизни со сном – результат открытия иллюзии как важнейшей характеристики реальности. Это удвоение реальности позволяло найти ту инстанцию, ответ которой давал иное прочтение исходной реальности: подвешивал ее в неопределенности: «Поскольку вся жизнь есть сон, и сны суть сны» (Педро Кальдерон), «мы сотканы из вещества того же, что наши сны» (Шекспир), «жизнь – тот же сон, только менее преры-

---

<sup>1</sup> Тело, говоря словами Пьера Бурдьё, «помещается, так же как и предметы, в определенном пространстве и занимают одно место. Место, *toros* может быть определено абсолютно, как то, где находится агент или предмет, где он «имеет место», существует, короче, как «локализация», или же относительно, релятивно, как позиция, как ранг в порядке. Занимаемое место может быть определено как площадь, поверхность и объем, который занимает агент или предмет, его размеры или, еще лучше, его габариты (как иногда говорят о машине или мебели) (*Бурдьё П. Социология политики. М.: Socio-Logos, 1993. С. 35*).

вистый» (Б. Паскаль). Или мысль Монтеня о том, «мы бодрствуем во сне и спим, бодрствуя. <...> Наша явь никогда не бывает настолько полной, чтобы до конца рассеять фантазии, которые можно назвать снами бодрствующих и даже чем-то худшим, чем сны»<sup>1</sup>. Хорошо известный сюжет сна во сне присутствовал в русской поэзии, вспомним М. Лермонтова: «но спал я мёртвым сном. / И снился мне сияющий огнями Вечерний пир в родимой стороне»<sup>2</sup> и А. Фета: «Мне снился сон, что сплю я непробудно», обрамляя поэтической интуицией философскую тематизацию иллюзии.

Частота данных утверждений есть отражение напряжения между сном и реальностью, видимым и сущим, истинной и вымыслом. Если жизнь – есть сон, то, как отличить сон от бодрствующего сознания, реальность и иллюзию. Такие процедуры различения невозможны внутри самого сна. Поэтому неубедительны все исходные посылки «все есть сон», «мне снился сон», поскольку сомнительна сама ситуация, из которой нечто категорически полагается. Логически безупречной является позиция недоумения бабочки Джуан-цзы. Во сне чудесным образом путаются начало и конец, состояние и определение. Формула «сон во сне», удваивая иллюзию, пробуждает рефлексию. Стоит все же ввести условное (а что в этом контексте может быть безусловным?) разделение сна как состояния и сна как оценки. Внутри сна, мифа, экстаза, медитации человек не может занять позицию самонаблюдения, подвергнуть переживаемое критической рефлексии, ущипнуть себя. Характеристика сна в качестве сна начинается с вопроса, а что это было? Но и спасительное утверждение: это был сон – не спасает. Был сон. Он оставляет след, его воздействие на

---

<sup>1</sup> Монтень М. Опыты: В 3 т. Т. 2. М.: Голос, 1992. С. 293–294.

<sup>2</sup> Комментируя эти строки, В.С. Соловьев усиливает игру отражений: «Лермонтов видел, значит, не только сон своего сна, но и тот сон, который снился сну его сна – сновидение в кубе» (*Соловьев В.С. Литературная критика*. М.: Современник, 1990. С. 282).

проснувшееся сознание велико. Сон отбирает картины и дает образ желаемого, ужасного, страшного. И чем глубже переживаемые события, тем острее противоречия жизни их вызвавшие. Мифы, как рассказываемые сны на кушетке аналитика, – криптография тела, посылающего сообщение сознанию в определенное время и место, рост экстремальных видов спорта и досуга, модификация тела.

Тема сна неявным образом связана с рефлексией. Сон – извечный аргумент нематериальности души – парадоксальным образом связан с местом. Ведь пробуждение, осознание и понимание, а равно как и переход от бодрствования ко сну, всегда определены местом. Так медитации, озарения, открытия и преображения, многочисленно разбросанные в истории философии, всегда связаны с определенными местами (в истории религии – святыми местами). Возьмем Августина, обретшего веру, читая Евангелие в саду в Милане, и Руссо, которому идея «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства среди людей» пришла во время солнечного удара, по дороге к Венсенскому замку, и Декарт, который во сне «делает свое открытие» и открывает в себе призвание философа ночью, в жарко натопленной комнате, вблизи горда Ульм, у Ницше идея о Вечном возвращении впервые возникла на берегу озера в Сильс-Мариин в Граубюндене.

Что может быть нереальнее абсолютного сна? Видимо, тотальная бессонница. Сон – есть забвение тела; во сне, как в вечности, сливаются все живущие. Непрерывное бодрствование – пытка, утрата своего места (отсюда выражение: он нигде не находил себе своего места). Пыткой бодрствования является бессонница. Согласно М. Бланшо бессонница – «это невозможность найти себе место». «Страдающий бессонницей крутится и вертится в поисках настоящего места, зная, что оно единственное на свете и что только там мир перестанет преследовать своей огромностью... Мое «я» не просто помещается там, где я сплю, оно есть само это место. Так что суть сна – в том, что мое местонахождение и есть теперь мое бытие». Место ухода в забвение, в вечность, в сон. Как комментирует это место Борис

Дубин, «без “собственного места” даже осязаемо-материальное тело как бы лишается физики, оно не может устать, почему не в силах и уснуть. Оно слишком легкое – потому что нереальное и не отличается в этом от окружающего мира. Нереально все, потому что нереально “я”»<sup>1</sup>. Экстаз и вдохновение возможны лишь тогда, когда есть из чего исходить: тело и место.

Но, возможно, нереальнее сна могут быть грезы, насилия которых в том, что они утрачивают контуры реального, предчувствуют и торопят будущее, как уже сбывшегося, отсекают лишнее. Позволю себе отступление, связанное с одним широкораспространенным предубеждением о том, что «сон разума рождает чудовищ». Однако есть все основания полагать прямо противоположное: когда разум грезит порядком, он рождает чудовищ. Это зафиксировали М. Хоркхаймер с Т. Адорно и Марсель Энафф, представившие проект Маркиза Де Сада как инверсию класси-ческого субъекта Декарта. Так, Энафф полагает, что «ужас не внеположен разуму, а напротив, является его неизменным следствием», или, иначе, согласно Энаффу же, Сад «показал разуму, что тот, кого он считает своей противоположностью, иррациональным и злым началом, этот монстр всегда порождался им самим»<sup>2</sup>. На подобную инверсию разума обратил внимание немецкий философ и социолог Дитмар Кампер. Название капричос № 43 Гойи «Сон разума рождает чудовищ» в подлиннике звучит так: «El sueño de la razón produce monstruos». Испанское *sueno* означает видение, грезы, мечты, сон. В угоду идеологии Просвещения не с грезами и мечтами разума, но со сном разума (отказом от разума) связывается появление чудовищного, чрезмерного<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Премия Андрея Белого. 2005–2006: Альманах / Сост. Б. Останин. СПб.: Амфора, 2007. С. 73.

<sup>2</sup> Энафф М. Маркиз Де Сад: Изобретение тела либертена. СПб.: Гуманитарная Академия, 2004. С. 431.

<sup>3</sup> Kamper D. Hieroglyphen der Zeit. Texte vom Fremdwerden der Welt. München; Wien, 1988. S. 134–135.



Повторю свой тезис: чем чище рефлексия, тем более загрязнена окружающая среда, а чем последовательнее воплощаются идеалы, тем более тираничный и тоталитарный порядок – создают их приверженцы, действуя, в конечном счете, подобно тиранам, диктаторам и либертенам. Не потому ли действия последних нуждаются в разумном обосновании? Фабрикация ужасного происходит в условиях господства разума. Неразумие и безумие становятся его синонимами. В европейской философской традиции ужас сублимировался в «страхе» Кьеркегора или «экзистенциальном ужасе» Хайдеггера; классический психоанализ истоки феномена ужаса обнаруживает в бессознательном, в версии постструктуралистов ужас купируется фармакологически, утрачивая основание вместе с утратой тела. Симптомы реанимации тела, субъекта, искренности и подлинности пробуждают и ужас, ужас после анестезии, туманных грёз разума. Ужасаюсь, следовательно, живу. Мысль очевидно уязвима. Но ведь уязвимой может быть только живая мысль. Неуязвимо лишь мертвое тело или тело, лишенное разума.

Грезы разума рождают чудовищ, чудовища рождают бессонницу, и все вместе они навещают нас в одиночестве. Они есть метафора чистого я, вдохновения и экстаза: все эти состояния говорят о максимальной степени отрешенности. Не играет в данном случае большой роли, каким образом человек приходит к этому, через разрыв связей с миром (сон), или растворение в нем (экстаз). Сон ослабляет крепкую хватку разума, тело отпускается, рефлексия становится диффузной, включает маргинальные поля исследования, обрабатывает материал и мобилизует его обработку. Сон делает человека цельным, направляя рефлекссию за границу зеркальности, находя смысл в не- или доразумии, тем очерчивает вектор генеалогии разума.

В акте рефлексии (вот уже трудно пройти мимо того, что жанр ню в немецком языке называется Akt) умозрение преодолевает силу привычки, актуального порядка, норм и правил поведения, этикета, здравого смысла. Умозрение

возносит человека над частными законами племени (не поэтому ли философы писали законы для полиса – этого собрания людей разных традиций, требующих нового качества коммуникации. Но у сообщества мыслителей есть тайны, тайны пифагорейцев, тайна личного изустного обучения Александра Македонского Аристотелем, тайна либертенов: «Внутренние раздоры, никогда не должны доходить до подчиненных и правителей»<sup>1</sup>. Чтобы возвыситься, нужно ограничить себя, а чтобы выйти в безграничное, впасть в экстаз, нужно ограничить себя вдвое, стать аскетом. Метафорой отказа от внешних, отвлекающих забот мира, вторжения представителей его порядка является приютом Садам конструкция места чистого желания, чистого разума, трансцендентального субъекта.

### *Вместе с телом*

Итак, отвечая на вопрос, можно ли мыслить телом, скажем, во-первых, что ответ лежит в плоскости признания очевидного: мыслить без тела невозможно. Попытки уйти от четких понятийных оппозиций во второй половине XX века родили сонм терминов (потоками, интенсивностями, сингулярностями, ризомами, машинами желания и телами без органов – и список, естественно, не полон), снять изначально присущее онемение частей целого в момент разрыва на противоположные – бинарные – составляющие. Мысль, лишенная слова, теряет возможности артикулировать, со-общать: нужен хотя бы один-единственный действующий палец Хоккинса для выражения ее. Тело в отрыве от мысли – *нечленораздельно*. Человеческая душа, говоря словами Спинозы, «воспринимает не только состояние тела, но также и идеи этих состояний». Без идей состояния тела тело себя не опознает, не знает, не определяет. Тому

---

<sup>1</sup> *Энафф М.* Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. СПб.: Гуманитарная академия, 2005. С. 382.

человеческому я, поведавшему миру открытие о том, что «я поистине отличен от моего тела и могу существовать без него», невозможно без уступок, оговорок (в виде пресловутой железы), частичных отказов, сомнений<sup>1</sup>. Ясен музейно-библиотечный пафос хранения культурных артефактов: книг и произведений искусства, того, чем гордость человека творящего утешает себя, глядя в будущее, в «бессмертных произведениях искусства», в «величайших открытиях ученых», но столь же ясны анонимные протагонисты этих идей во времена произнесения этих фраз. Но вопреки намерениям трансцендентального субъекта отделить себя от всего, что ему противостоит, «культура, в которой мы воспитаны, принявшая нас в свое тело, формирующая язык, зрение, представления как окружающего, так и ее самой, т. е. «реальности», – функционирует как метафизическая машина совершенства, неуязвимой полноты, телеологичности» (А.Т. Драгомощенко). В настоящее время все настойчивее говорят об избыточности информации, перепроизводстве произведений искусства, машин, знаний и зданий. Но таков закон культурных циклов: после стагнации авангардной культурной формы всегда происходит сопротивление удушливой традиции, открытие нового, пусть вначале и варварского, но затем обретающего все новые и новые формы, изобретающего стили и правила. Но настоящее живет еще и практикой понимания тела, которое, укажу на тривиальность, старше человека и во многом мудрее его: оно может выживать, адаптироваться, быть уместным и конкретным. Доверять телу (равно как и искусству, экстазу, боли, – значит учитывать «идеи о состояниях, испытываемых телом») (Спиноза), вводить новые виды экологии: визуальной, ароматической, сетевой, тактильной и пр., которые не только не позволяют мыслить по-старому, но и требуют рефлексивного самоотчета в тех областях, которые им прежде не схватывались. Для жизни необходимо

---

<sup>1</sup> Обзор и анализ современного состояния проблемы см. в обстоятельной статье: *Секацкая М.А.* Физический детерминизм и свобода воли: Картезианское решение // *Философские науки.* 2010. № 10. С. 65–80.

сознательно выбирать не только чистый воздух и воду, но и визуальную среду, отказываться от искусственных ароматизаторов, восполнять тактильной депривацию и давать шанс риску и неопределенности, включаться в коллективное тело.

Во-вторых, концепт мышления телом не изобретает новые способы мысли, но распространяет ее пределы в область еще не открытой или не продуманной сферы: тела, художественного творчества (мышления), происхождения человека<sup>1</sup> и мистического экстаза, способа эстетического восприятия и силы аргументации, покоящейся на невербальных составляющих речи, на топос. Что вновь возвращает нас к забытым урокам Аристотеля.

В современном информационном обществе концентрация коммуникативных усилий на визуальном образе, на вербальной коммуникации, с одной стороны, ведет к нашей глухоте и безучастности к остальным фрагментам тела, а с другой – к утрате навыков понимания красоты обнаженного тела, о котором еще в середине XIX века писал Ипполит Тэн: «Прежде всего, люди того времени (эпохи Возрождения. – В. С.) принуждены интересоваться вещами, которых

---

<sup>1</sup> Гипотеза неожиданно неожиданно подтверждается данными палеонтологии, палеоэкологии и теории происхождения человека, согласно которым опровергается распространенная теория, утверждающая, что «люди современного типа вначале сформировались и лишь гораздо позже приобрели мыслительные способности». (Замечу в скобках, что такая концепция – производная дихотомии души и тела новоевропейской науки, предзадана ею и в ее методологическом горизонте – единственно возможна). Американский проф. школы эволюции человека утверждает, что «следы проявления сложных форм поведения (следовательно, и современного мышления) встречались даже в старейших уровнях пещеры», начиная с 164 тыс. лет назад (Как море спасло человечество // В мире науки. 2010. № 10. С. 43). Мышление в виде сложных форм поведения эволюционировало вместе с телом, отвергая идею качественного скачка (облучение, стресс, радиации и пр. теории, инспирированные настоящим представлением о себе). Хочу добавить, что не только мышление телом, но и эстетическое восприятие можно назвать восприятием или в ситуации его отсутствия невосприятием тела, о чем говорит нам Ипполит Тэн.

мы не знаем более, потому что мы их не видим или не обращаем на них внимания, – я разумею тело, мускулы и различные положения, которые принимает человек, делая движения. Ибо тогда человек, как бы знатен он ни был, стремился быть бойцом, мастерски владеть шпагой и кинжалом для самозащиты; вследствие этого в его памяти невольно запечатлеваются все формы и все положения действующего или борющегося тела». Эти люди были «вполне подготовлены к пониманию всякого изображения тела, то есть живописи и скульптуры; статный торс, изогнутая лядвея, поднятая рука, выпирающее сухожилие – все движения и все формы человеческого тела будят в них готовые образы. Они могут интересоваться мускулами и, сами того не подозревая, оказываются тонкими ценителями искусств... Восприимчивость их живее, ибо она загнана внутрь в силу гнета всевозможных грозных опасностей. Чем больше они напрягают свои силы или обуздывают себя, надевая личину, тем больше они наслаждаются, когда могут открыть свою душу или предаться отдохновению. Спокойная и цветущая мадонна в алькове, бодрое тело юноши на пьедестале особенно тешат глаз... Наш современник (это середи-на XIX в. – В. С.) встает в восемь утра, облачается в халат, пьет шоколад, идет в свою библиотеку... идет прогуляться на бульвар, заходит в клуб... Когда он возвращается домой даже в час ночи, он прекрасно знает, что бульвар охраняется городовыми и что с ним ничего не случится. Где этот человек мог бы наблюдать тело? В купальне, цирке, балете... Он слишком спокоен, слишком защищен, слишком разменялся на мелочи»<sup>1</sup>. Но не только скульптуру, но фотографию лучше увидишь, если образ переведешь в телодвижение, подобно тому, как это делал известный американский фотограф, критик и педагог Майнор Уайт, который в 60-е годы XX века обучал своих учеников рассматривать фотографии в состоянии «повышенной внимательности», которой он добивался тем, что заставлял студентов практи-

---

<sup>1</sup> Тэн И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 58–60.

коваться «несколько недель в танце, движении», после чего «студенты начинают чувствовать, как на изображение начинают реагировать их тело. Они двигаются или принимают позы, соответствующие их ощущениям от изображения. Это не значит, что они перестают при этом думать. Напротив, к их способности мыслить добавляется нечто новое. Приходит постепенно понимание того, что эмоции могут возникать только тогда, когда работают ум и тело»<sup>1</sup>. Что же говорить о человеке XXI века, который разучился не только фехтовать, но и под давлением медиареальности разучился сосредоточенно и внимательно рассматривать арт-фотографию, кажется, разучился ходить пешком?

Мыслить телом – это значит мыслить от имени интересов топоса, места, тела, то есть от имени того способа *быть совместно*, который заставляет рисковать, брать ответственность, инвестировать смысл, развивать местную культуру и вырабатывать стратегии выживания<sup>2</sup>. И наконец,

---

<sup>1</sup> Хилл П., Купер Т. Диалог с фотографией. СПб.: Лимбус Пресс, 2010. С. 322.

<sup>2</sup> Философия – интеллектуальный конверсив топоса, из него произрастая, она старательно забывает его культурные и географические границы, претендуя выдать частное за всеобщее (Т. Ваден). В свете нашей проблемы точка зрения финского аналитического философа, прямо поднимающего вопрос о возможности финской философии, к которой он прилагает как внешнюю оценку, так и распространенное мнение самих финнов, отрицающих наличие специфично финской философии, казалось бы, столь же определенно ставит на ней крест: «Если и существует мышление, выраженное на финском языке и не являющееся европейским или американским, то оно будет оцениваться как проблема, подобно тому, как проблемой считаются туземные религиозные ритуалы». Но такая унижающая национальное достоинство точка зрения не устраивает автора. В своей статье он пытается ответить на вопрос: «Если локально мышление – скажем, финское мышление – было возможно, то как именно?» (Ваден Т. Что такое «локальное мышление»? (Может ли существовать финская философия?) // Хора. Журнал современной зарубежной философии и философской компаративистики. 2008. № 1. С. 89). Среди условий возможности финской философии выделяется *обязательное* условие: творческая реконструкция тех узлов опыта, которые делают возможной не-западную жизнь. «Примесность и асубъективность не

концепт «мышления телом» свидетельствует не об отказе от мышления, но о распространении мышления на те сферы, которые прежде мышлением не схватывались. Надо ли специально подчеркивать, что в результате такого распространения само мышление неизбежно трансформируется. Подобно тому, как провозглашение смерти литературы, как показало время, было сильным толчком для ее развития и обновления, так, надо полагать, и мышление телом обретает смысл в отказе от стереотипов классического типа рациональности. При этом вопрос, как можно мыслить телом, утрачивает остроту<sup>1</sup>. Больше удивление вызывает вопро-

---

обязательно предполагают бесформенность, незрелость или примитивность, невыразимость или бессознательность» (Там же. С. 102). Эти качества, по мнению Тере Ведена, востребованы в современных условиях *выживания* человека и поэтому, финская философия возможна. Откажем ли мы специфике русского опыта в ресурсе понятия настоящего и выработать адекватную месту и времени стратегию выживания? При этом нельзя не заметить, что русский опыт – это не только экологические проблемы, не только проблемы относительно малой страны, но и проблемы сосуществования людей разных национальностей и культур на огромной территории, включающей разные климатические зоны.

<sup>1</sup> Представляется, что не только антипозитивистские уколы наносил А.П. Чехов своим оппонентам, но и всему направлению философии, забывшей живое чувствующее тело: «Носящий это имя, то есть я, изображаю из себя человека 62 лет, с лысой головой, с вставными зубами и с неизлечимым тис'ом. <...> Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам... Пишу же я дурно. Тот кусочек моего мозга, который заведует писательской способностью, отказался служить. Память моя ослабела, в мыслях недостаточно последовательности, и, когда я излагаю их на бумаге, мне всякий раз кажется, что я утерял чутье к их органической связи, конструкция однообразна, фраза скудна и робка. Часто пишу я не то, что хочу; когда пишу конец, не помню начала. Часто я забываю обыкновенные слова, и всегда мне приходится тратить много энергии, чтобы избежать в письме лишних фраз и ненужных вводных предложений – то и другое ясно свидетельствует об упадке умственной деятельности. И замечательно, чем проще письмо, тем мучительнее мое напряжение. За научной статьей я чувствую себя гораздо свободнее и умнее, чем за поздравительным письмом или докладной запиской. Еще одно: писать по-немецки или английский для меня легче, чем по-русски» (*Антон Чехов. Скудная история // Северный вестник. 1889, № 11. С. 73—130.*)

шание: как можно мыслить без тела? Ибо сегодня – владея техниками (искусством) аналитики умолчаний, скрытых посылок, недомолвок – уже очевидно, что тот, кто отстаивает позицию мысли вне и без тела, на самом деле пытается мыслить, исходя из тела, собранного в другом топосе, регионе, политическом устройстве и культурной традиции. Но поскольку пренебрежительно относится к своей стране – типично национальная черта, – то такая нерефлексивная позиция, оправданная в начале XX века, – анахронизм в веке XXI.

Парадокс современного состояния в том, что вопреки философам радикальные опыты актуального искусства направлены на поиск того, что радикально поставлено под сомнение – живое чувствующее тело. То тело, отказ от которого был вождеденной мечтой более чем двух тысячелетий мыслителей и художников от внушения Платона «душа философа решительно презирает тело и бежит от него» до декларативного отказа причислять к Я тело, как кажется, уже давно реализовалось: то, к чему так долго стремились философы, обрело плоть (в нашем случае напротив – утратило ориентиры тела, его волю и желание, его контуры и способы самоартикуляции): современные технологии, способы коммуникации, формы сосуществования привели к тотальному сомнению в его присутствии. Весь спектр аутодеструктивных перформансов, модификаций тела, экстремальных видов спорта, «бойцовских клубов» и пр. свидетельствует о поиске точек присутствия через ранение, боль и кровь. Задача ищущих подлинности проживания момента, события идет от непреложного факта медиальной формы существования и фармакологического отношения к своему телу. Посему радикальные опыты художников сопротивляются положению вещей, которые обескровливают и дематериализуют человека, деидеологизируют сознание, демистифицируют традиционные институты власти. Одной из важных практик признания истины является переживание боли. Боли – как истины присутствия.





## 15. Перформанс – конверсив топоса

### *Тактильная реакция – форма познания*

Искусство эмоционально реагирует на вызовы времени, целостно схватывая его в художественных образах, часто раньше, чем философия в концептах. Оно обнажает проблему, которая еще не нашла своего языка выражения, не артикулирована. Эвристический ресурс топологической рефлексии показывает свою эффективность в литературоведении, в анализе перформанса, фотографии, там, где концепт мышления тела наполняется конкретным содержанием. В поддержку сказанных слов я приведу анализ Игоря Кубанова аффектированного тела в текстах Достоевского и А. Белого. Кубанов берет на вооружение делёзовское понимание аффекта и топологии: «Каждое воздействие на тело со стороны внешнего мира приводит к тому, что какая-то часть нашей телесности остается как бы пригвожденной, припиленной к тому пространственно-временному участку, месту, где, когда и как это произошло. Тело как бы растягивается, расплывается по точкам-местам таких встреч с миром, по аффективным точкам. Каждое такое место покрывается определенным состоянием, своего рода сигналом, неким топологическим индикатором. Под способностью к состояниям здесь понимается способность тела производить усилие по удержанию самого себя в множественности пребывания: состояние как стоящее само по себе, держащееся параллельно (со-...) и как бы независимое от того агента, который претендует быть субъектом состояния. Так, испытав эмоциональное потрясение в каком-то общественном месте, например чувство обиды, придя домой, я буду продолжать свое пребывание именно в том месте, где произошло потрясение, и вполне возможно, что и на следующий день продолжу свое пребывание во вчерашнем событии.

Дальнейший ход рассуждения зависит от выбора одной

из указанных перспектив, от выбора системы визуализации: либо это внешний мир вторгается в нас и оседает в наших состояниях, утяжеляя общую массу телесности, которую приходится нести. Либо в каждой точке соприкосновения с миром мы оставляем кусочек самих себя, растягиваясь таким образом по достаточно большой пространственно-временной плоскости и пытаясь наладить сообщение между различными разбросанными частями нашего тела-топоса, что также утяжеляет массу телесности и еще более осложняет работу по само-идентификации. В первой перспективе достаточно мучительным является вопрос: «Кто Я?». Во второй перспективе, вопрос существенно видоизменяется, теперь это скорее: «Где, как и из чего собирается Я?»<sup>1</sup>.

Тактильная реакция на потоки, пронизывающие человека, мысль телом и опережающее рациональную артикуляцию реагирование составляют еще один смысл рефлексии в современном искусстве. Рефлексия, которая обнаруживает внутреннее состояние, точку подлинной жизни – *Lebenspunkt*, – ведет к современным концепциям глокализации (учет и приспособление к местным условиям производства транснациональных компаний), к лозунгам экологов: «Думай глобально, поступай локально». В актуальном искусстве, где пространство жизни продумывается как место истины, поскольку определяет подлинное переживание тела, в то время как точка зрения есть истина тела идеологического и массмедиального. Что являет себя в телодвижении – это и есть то нечто, что есть, что случается, то, что воспринимается. Есть тело, ощущают свое тело, тело другого, а вместе с ними изменения тела природы. В перформансе тело продолжается из того места, где оно ранено, где получено импульс действию и куда оно возвращает не столько визуальный образ, картину, сколько позу, телодвижение, крик, выражающие состояние человека: удовольствие или боль, отчаяние или надежду, галлюцинацию или явь, чув-

---

<sup>1</sup> Кубанов И. Аффект и индивидуация: Достоевский и А. Белый // Любос. 1999. № 2. С. 43.

ство вины или свободы. Телесный образ этого возвращения – разновидность топологической рефлексии, включающей в данном случае тактильную форму переживания, действие и жест в их неразложимости – во всей очевидности ставит проблему, которая часто еще не артикулирована, не нашла точной формы репрезентации.

Во второй половине XX века рефлексия над случившимся замещается рефлексией возможного случая, события, акта, репрезентирующих состояние меня-в-мире до экспликации его в проекте. До-визуальный, до-предметный слой рефлексии над еще нереализованным выдает попытку такой мысли, для которой «бытие в сподручности» не закрывает более весь горизонт бытия. Идеальное, в который уж раз, предшествует бытию реализовавшегося предмета. Но язык описания еще не сбывшегося, способы промысла и характер представления не выработаны. Именно «безумные» проекты и «аугичные» действия художников могут выхватить из хаоса событий формы становления и разоблачить механизм (вос)производства ставшего – того, как апроприируются властью, превращаются в стиль и коммерческие предприятия революционные новации предшественников.

Результатом топологической рефлексии является не картина мира, но *способ его сохранения, способ выживания* в радикально изменившихся условиях. Именно такой способ обращения-возвращения – разновидность конверсии топоса, включающей в том числе и тактильную (перцептивную) форму переживания, действие, жест и крик в их нераздельности. В то время как точка зрения задана – и следовательно, ограничена – идеологией просвещения, распространяется на весь мир, способствуя колонизации не охваченной Голливудом все новых и новых медиаплац-дармов, медиарегионов. Следующий от точки зрения шаг – господство над воображением, желанием, образами, умами, природными ресурсами и стремительной информацией коллективных тел. Новая медиареальность все настойчивее требует медиакритики, включающей визуальную экологию, эко-

логию поведения, аналитику массмедиа, тотальную анестезию социального тела.

Поэт, философ, художник оказываются в самом центре «сопротивления» силам, сглаживающим и унифицирующим желания, в первых рядах инвесторов самостоятельности. Концепт – плод рефлексии – существует до акции, в самих истоках выстраиваемого художником дискурса. В его представлении. Философ-практик и художник-концептуалист в одном лице, провоцируя друг друга, разыгрывают и десакрализируют устоявшийся порядок означющих. Опыт нового тела радикален: он являет (воплощает и открывает) посттоталитарную конфигурацию мысли, которая, если приглядеться, – по-иному формирует тело, смещая границы самоощущения и провоцируя новую пластику жестов, его оформляющих, а также выстраивает новый способ понимания человека в неразрывной связи с топосом, в котором он находится и за который должен брать ответственность.

### *Вид изобразительного искусства*

Перформанс с момента своего зарождения, облюбовав место в художественной галерее, утвердился как форма изобразительного искусства. Он проводился либо в общественных местах, либо в художественных галереях, выставочных залах и музеях. Хотя, казалось бы, почему создание образа движением тела, включающие разыгрывание целых театральных мизансцен, не относится к театральному искусству или к свободному танцу, почему перформансист не может быть назван артистом? На первый взгляд, перформанс неразличим со сценами из экспериментального театра или танца. Но близкое на поверхности – оказывается далеким по существу дела. С одной стороны, художники-акционисты активно отвергали соотнесение их с фигурой актера или исполнителя танца, а с другой – теории и театральные режиссеры не принимали перформанс в качестве жанра изобразительного искусства. Вот как едко писал об акционизме выдающийся режиссер Питер Брук: «Вольная сценическая форма хэппенинга слишком часто оказывается

набором одних и тех же надоевших аксессуаров: муки, пирожков с кремом, рулонов бумаги, одевания, раздевания, еще одного одевания, еще одного раздевания, переодевания, мочеиспускания, жевания, объятий, судорог, катания по земле...»<sup>1</sup>.

Во второй половине XX века распространение перформанса как нового (а посему до поры неопределившего свои границы) жанра изобразительного искусства повлекло издержки, присущие моде: танцовщики, музыканты и актеры часто стали называть свои импровизации и эксперименты перформансами. Выступая в галереях, они тем самым стали претендовать на позицию художника. Однако отторжение и нескрываемое неприятие их художниками, арт-критиками, галеристами и активное движение в направлении перформанса актеров, музыкантов, танцоров вновь заставляют обратиться к анализу специфики жанра.

Первым приближением к существу дела является анализ скорости изображения. «Полноту» жизни живописи, фотографии, кино и телевидению дала эпоха, культивирующая визуальность<sup>2</sup>. Однако точка зрения просвещения – точка утверждения и развертывания идеальной проекции, доступной прямому взгляду, – уступает сегодня по всему полю культуры точке переживания, точке прикосновения, точке испытания и выживания. Испытание пределов проживания на земле, в конкретном городе и месте, оперативную реакцию на предельные условия жизни дает актуальное искусство. Обратим внимание, что сама история изобразительности и, в частности, живописи укладывается во временные масштабы оптико-центристской установки, совпадая с ней по интенциям и, в конечном итоге, взаимно поддерживают друг друга. В этом она совпадает с историей

---

<sup>1</sup> Брук П. Пустое пространство: Пер. с англ. М.: Прогресс, 1976. С. 101.

<sup>2</sup> Строго говоря, мало кто дал себе труд проследить те трансформации сознания, которые имплицитно связаны со сменой «оптики видения», как от телескопа – приближение дальних миров – мы пришли к телевидению – видению через, посредством, в формате телеобразов.

новоевропейской науки. Живопись, в частности, утверждала себя в открытии новых точек зрения, нового способа видения, нового типа власти; она занимает достойное место в «истории глаза» в перспективе развития общества, она, наконец, – в новое время – стала действенным инструментом, социально организованной формой принуждения к иллюзии. Перспектива эта задана господством зрения над другими каналами информации. Данная ситуация в культуре была названа оптикоцентризмом.

В фантазмагорическом сенсориуме, редуцированном до чистого света разума<sup>1</sup>, был все же слышен голос Ницше о важности запаха и танца как способов восприятия мира. Его идеи воплотились в истории борьбы против визуально-когнитивного господства в XX веке в трудах и манифестах виднейших революционеров эпохи модерн. Э. Юнгер, например, противопоставлял классической модели эстетического свою модель «стереоскопической чувственности», в которой органам чувств открываются чувственные стороны предмета, прежде всего тактильные<sup>2</sup>, Андре Бретон мани-

---

<sup>1</sup> Вспомним позицию Канта: «Какое внешнее чувство самое неблагодарное, без которого, как нам кажется, легче всего обойтись? – Обоняние» (*Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // *Кант И.* Соч.: В 8 т. Т. 7. М.: Чоро, 1994. С. 173).

<sup>2</sup> «Воспринимать стереоскопически – это значит получать одновременно два качественно разных чувства, и при этом одним единственным органом чувств. Это возможно только тогда, когда одно чувство берёт на себя кроме своей собственной способности ещё и способность другого чувства... Поразительно вторжение вкусовых ощущений в область осязательного; доходит до того, что в некоторых блюдах преобладает удовольствие от консистенции и даже их собственный вкус совершенно отходит на второй план... Сюда относится пенистость, которая придает шампанскому особое значение среди вин. Сюда же относится спор о том, чем же собственно является устрица; это останется нерешенным, пока осязание (тактильность) не приведет к норме. Вкус принуждён переходить собственные границы; и он признателен, если к нему на помощь придут с каплей лимонного сока... Вообще кажется, что осязание, из которого можно вывести все другие чувства, играет особую роль в познании. Подобно тому как мы, если нас оставляют понятия, снова и снова должны прибегать к помощи созерцания, также при разнообразных ощущениях мы возвращаемся непосредственно к тактильности. Поэтому нам так

фестивировал реабилитацию телесных, эротических, инстинктивных импульсов, соединяющихся в эстетическом опыте, В. Беньямин с его синэстетикой, А. Арто, Ж. Батай и многие другие предвосхитили мыслительную ситуацию, в которой образность в ее исключительно визуальном модусе репрезентации трактуется идеологическим анахронизмом или способом колонизации: «Прежде чем поглотить пространство с «прожорливостью, редкой в истории человеческих миграций», первопроходец сначала поглощает его глазами: в Америке все начинается и все заканчивается ненасытным взглядом<sup>1</sup>.

Но если вспомнить, сама эстетика в основе своей неотчуждаема от соматики, от фюсиса в древнегреческом его понимании, как дисциплина возникла в качестве реакции на господство картезианской картины мира, сфокусированной на порядках разума и противопоставила последней дискурс тела, всю совокупность до- и внеразумных ощущений. Но в последствии, формы культуры стали довлеть над опытом, воображаемое над эмпирическим, точность исполнения над импровизацией, сознательность над неотрефлексируемым движением, эстетика лишилась телесной составляющей. Логическим завершением можно считать то, что образность в ее визуальном модусе чув-

---

хочется коснуться кончиком пальца новой, редкой или дорогой вещи. Это жест в равной мере как наивный, так и культивируемый.

Возвратимся к стереоскопии: ее эффект состоит в том, что вещи «берутся» внутренними щипцами. Эффект стереоскопии происходит из *одного* чувства, когда оно словно бы расщепляется, обеспечивая утонченность касания. Настоящий язык, язык поэта, отличается словами и образами, которые схвачены, словами, которые, несмотря на то, что нам они давно известны, распускаются, как цветы, и кажется, что от них прорастает нетронутое сияние, цветомузыка.

Каждое стереоскопическое ощущение вызывает у нас головокружение тем, что мы чувственное впечатление, которое представлялось нам прежде всего на своей поверхности отведываем в глубине» (*Jünger E. Das Abenteuerliche Herz. Stuttgart, Klett-Cotta, 1994. S. 24–27*).

<sup>1</sup> *Вирлино П. Информационная бомба. Стратегия обмана. М., 2002. С. 23.*



ственности в стратегиях авангарда трактуется как исторический анахронизм. Трудно не увидеть параллель искусству в науке, когда речь заходит о теле, возникновению перформанса сопутствует переосмысление природы техники в антропологическом ключе, которое отчетливо заявил Марсель Мосс: «Я называю техникой традиционный действенный акт (и вы видите, что в этом отношении он не отличается от акта магического, религиозного, символического). Необходимо, чтобы он был традиционным и действенным. Не существует ни техники, ни ее передачи, если нет традиции... Мы имеем дело с техниками тела. Тело есть первый и наиболее естественный инструмент человека. Или, если выражаться более точно и не говорить об инструменте, можно сказать, что первый и наиболее естественный технический объект и в то же время техническое средство человека – это его тело... До инструментальных техник существует совокупность техник тела»<sup>1</sup>. Аудиовизуальная информация клиширует и форматирует наше сознание, и мы начинаем воспринимать все в модусе безучастности к нашему телесному опыту<sup>2</sup>. Даже реальные катастрофы, войны и теракты в информационных блоках телевещания воспринимается нами клипированным взглядом, взглядом, застывшим и остекленевшим от экрана. Анемия зрителей прогрессирует, появляются первые симптомы «скорбного бесчувствия». Писатель Андрей Левкин

---

<sup>1</sup> Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996. С. 248.

<sup>2</sup> «Эту тенденцию, впрочем, заметил еще В.В. Розанов: «Вся «цивилизация XIX века» есть медленное, неодолимое и, наконец, восторжествовавшее просачивание всюду кабака... Кабак прошел в книгопечатание. Ведь до XIX века газет почти не было (было кое-что), а была только литература. К концу XIX века газеты заняли господствующее положение в печати, а литература – почти исчезла» (Розанов В.В. Сочинения. Л., 1990. С. 252). Под *кабаком* он понимает разрушающее теплоту связей традиционной общины пространство. В.В. Розанов – один из первых, кто отважился дать слово чувствующему телу: «Только то чтение удовлетворительно, когда книга *переживается*. Читать «для удовольствия» не стоит. И даже для «пользы» едва ли стоит. Больше пользы приобретаешь «на ногах», – просто живя, делая» (Там же. С. 253).

по этому поводу обронил фразу-диагноз: «Мне совершенно наплевать, что кто-то, где-то, кого-то убивает». На фоне торжества заявленной еще в начале XX века эстетики скорости – «красоты быстроты» (Маринетти) – терпят поражение большинство попыток сделать так, чтобы художественное послание сохраняло чувственный накал на всей дистанции от замысла до зрительского восприятия. Интерактивность чаще декларируется, чем производится. Для ее реализации художнику-акционисту приходится воздействовать на зрителя не через аудиовизуальный, сколько через тактильные, обонятельные, осязательные и т.п. каналы восприятия. Добавим, что критика идеологии общества потребления информации эффективна не только тогда, когда выражена в слове, но когда выражена в психо-моторике, микро-физике движения, эмоциональном жесте. Только тогда у современника появится шанс вовлекаться, сопереживать, сочувствовать, когда он сможет разделить боль другого. Но если художник ранит только себя, не задевая зрителя, – решает свои личные проблемы, что естественно неплохо (арт-терапия – сегодня вполне легитимное средство лечения). Но, что может задеть сегодня зрителя, пресыщенного потоками аудиовизуальной информации, изливающейся и потребляемой с такой интенсивностью, при которой теряется способность эмоционального отклика?

### *Расположение тела в пространстве*

Поиск «подлинного бытия» и обстоятельное продумывание понятия «почвы» подтолкнули М. Хайдеггера к работе, посвященной искусству «Искусство и пространство» (1969). Пространство переосмысливается им в связи с новым пониманием скульптуры. Ко времени «Время картины мира» пространство, согласно Хайдеггеру, трактовалось как геометризированное, лишенное мифопоэтической силы, чувствительности и органической целостности Космоса предшествующих эпох. В этом смысле пространство

есть производная общей научной картины мира, которая со времен Декарта неуклонно отождествлялась с самим миром, а затем и подменила его. При этом стоит заметить, что авторы концепций гораздо глубже осознают иллюзорность претензии на всеобщность своих выводов. Так, Декарт, изложив «Первоначала философии», заключил: «Тем не менее, не желая полагаться слишком на самого себя, я не стану ничего утверждать... Я даже не желал бы, чтобы читатели верили мне на слово»<sup>1</sup>. При этом, как обратили внимание исследователи, Р. Декарт говорил от «первого лица», современная норма говорить «от третьего» и «множественного лица» есть речь от имени нововременного, лишенного тела субъекта<sup>2</sup>. Хайдеггер свою картину мира не создал, но, разрушив иллюзию единственности и всеохватности прежней, показал, как не видеть то, что принято видеть, открыть в себе способность стать в «просвете бытия»: «Стояние в просвете бытия я называю эк-зистенцией человека. Только человеку присущ этот род бытия»<sup>3</sup>.

Только ощущая себя ответственным за изменения и мутации, происходящие в мире, человек может стать философом и художником. Сегодня, в эпоху не только технической воспроизводимости искусства, но и технической его производимости подавляющее количество нашей информации мы считываем с плоскости экрана, листа газеты, страницы книги, рекламного щита и т. д., а навык «восприятия всем телом» (А. Майоль) у современного человека либо утрачивается, либо не развит вовсе. Не в последнюю очередь в этот процесс вносит свою лепту фотография. Из-за того, что наше *восприятие* мира, а вследствие этого и само сознание, стало плоским, как экран телевизора или монитора, скульптура, требующая пространственного представления и воображения, утратила своего зрителя. К шестидесятым годам XX века интерес к ней упал настолько, что Барнет

---

<sup>1</sup> Декарт Р. Соч.: В 2 т. Т. I. М., 1989. С. 422.

<sup>2</sup> Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб., 1998. С. 77.

<sup>3</sup> Хайдеггер М. Письмо о гуманизме: Пер. В. Бибихина / Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 198.

Ньюман иронично заметил: «Скульптура – это то, с чем ты сталкиваешься, когда отходишь назад, чтобы получше рассмотреть живописное полотно». Но оппозицией последнему стал поиск пространства жизни, слияния жизни и искусства, искусство тела.

Французский антрополог Марсель Мосс опубликовал в 30-е годы свое знаменитое эссе «Техники тела»<sup>1</sup>, в котором было показано, насколько движения и акции нашего тела, кажущиеся нам естественными, оказываются социально и культурно обусловлены. Демистифицировав «естественность», «природность», он заложил теоретические основы новой выразительности тела, которое утратило привилегию идентичности на основе рациональной самоидентификации. Оно стало продумываться как место встречи безусловных рефлексов, культурных образований, социальных нормативов. Художник стал активно разрабатывать новые выразительные возможности тела. Если романтический образ творца допускал противопоставление тела художника его творению: тело могло быть сколь угодно отвратительным, неопрятным, больным и опьяненным, а произведения, им создаваемые, – прекрасны и возвышенны, то актуальное его прочтение радикальными художниками сняло противопоставление тела и произведения. Тело стало равноправным материалом с холстом, глиной или мрамором. В нем субъект и объект искусства стали одним и тем же.

Искусство тела и перформанс выступили оппонентами сведения пространства к двухмерному визуальному образу. В перформансе тело участвует во всей своей полноте, во всех аспектах положения тела в мире, выражая как расположение к нему, так и нерасположения, чувство радости и безысходности и покинутости, пресыщение избытком информации, так и отсутствия реальных переживаний. Художник-акционист пишет телом знаки-символы, искусствовед, читая эти знаки, встраивает их в традицию, доби-

---

<sup>1</sup> Мосс М. Техники тела // Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М., 1996.

ваясь ясности на основе господствующей рациональности. Он хранитель каталога уже осуществившихся художественных акций. Философ, если он остается философом, обращаясь к искусству, – обнаруживает концепт, увязывающий в единое целое искусство, общество, самосознание культуры.

Вернувшись к исходному, спросим себя, что же исполняет перформанс? Исполняет ли он функцию в культуре, функцию визуального искусства? Делает ли видимым невидимые раздражения, невыносимость которых видна в жесте, позе, движении? Воскрешает ли и исполняет ли архаический ритуал, серьезность которого предполагает не роль, но проявление подлинных сил? Созидательны ли его последствия? Является ли его исполнитель актером? Часть этих вопросов, возможно, станет утверждениями после того, как со всей категоричностью (и присущей ей тонкостью дистинкций) исследователи искусства проведут различия между перформансом как жанром изобразительного искусства и актером как основной фигуре искусства исполнительского.

### *Экстравагантные аутодеструкции*

Но прежде чем предаться греху реферативности – этой академически узаконенной формы не-мысли – и, следовательно, реализовать потребность в упорядочивании во времени или подведение под понятие школы разрозненные точки, – маскирующие свою антифизиологическую геометричность акцентированной наглядностью – зрения на искусство акций, оговорю специфику своего подхода. Начало нового века подталкивает к подведению итогов прошедшего, подавляющих живое событие весомостью страниц написанного, но и ими же картографируются новации в строгом соответствии с избранным методом. Временная дистанция накладывает на акции 50–60-х остывшую интонацию академического дискурса. Статьи в энциклопедиях, отсылая друг к другу, образуют столь же логически безупречный, сколь и порочный круг. Но чего в избытке лати-

ницей, того непростительно мало в кириллической форме исполнения.

В чрезвычайно трудное положение попадает любой исследователь при попытке определить перформанс как самостоятельное направление (многие ставили под сомнение принадлежность его к жанру изобразительного искусства). Это обстоятельство, впрочем, не укрылось от эксперта (позволяют/принуждают ли нормы языка? общественной морали? личного вкуса? писать экспертиши? По-розановски отвечаю – не знаю) такого уровня, как Розели Гольдберг: «История перформанса в XX столетии – открыта для интерпретаций, незавершенное пространство с бесконечным числом переменных, которое создано художниками, нетерпимыми к ограничениям более устоявшихся форм искусства, с целью донести свое искусство напрямую к публике. Поскольку для перформанса фундаментальным признаком является синтез искусств, художники привлекают множество дисциплин и медиа, включая в свои материалы литературу, поэзию, театр, музыку, танец, архитектуру и живопись, а также видео, фото, слайды или нарратив. Перформанс не поддается точному или простому определению. В широком значении, это любая форма live art перед публикой, тесно связанная с визуально-пластическим искусством своего времени. Он используется художниками как средство конфронтации с модным художественным истеблишментом либо как путь оживления формальных и концептуальных идей, на которых основано производство искусства.

Обратившись к иным отточенным формулировкам, увидим, что «перформанс (Performance от англ. – исполнять, представлять) – форма акционистского искусства, в которой предполагается преодоление разрыва между акцией и публикой. Перформанс, или, как его называют иначе, «искусство действия», в противоположность хэппенингу проводится в соответствии с четкой концепцией и представляет собой попытку расширить границы изобразительного

искусства»<sup>1</sup>. Брендон Тайлор полагает, что «произошедший из Дада, альтернативного театра и хэппенинга 60-х гг. перформанс противопоставил себя товарно-денежным отношениям (его нельзя ни купить, ни продать) тем, что заменил обычные материалы телом художника»<sup>2</sup>.

Не менее авторитетный источник говорит следующее: «Перформанс, искусство перформанса – одно из направлений акционистского искусства, пришедшее в 70-х гг. из США и заменившее флюксус и хэппенинг. Исполнение перформанса организуется часто с помощью кино или видео, и ими же документируется»<sup>3</sup>. Полагаю верным и к тому же конвенционально признанным термином, отражающим способ помыслить себя/время телом, является акционизм: «Акционистское искусство – общее понятие для эстетических действий художников, которые выходят за традиционные рамки художественного произведения и парадоксально реагируют на кризисное состояние искусства в условиях развитого капитализма. Первый шаг в направлении акционизма был сделан в мероприятиях художников Дада и сюрреалистов. Эти ранние акционистские действия оказали влияние на акционистскую живопись. С 50-х годов началась новая фаза акционизма, который включал не только сложное, отчасти срежессированное и тесно связанное с театром и музыкой действие, но и спонтанное инсценирование ситуации. Концептуальный акционизм (флюксус, хэппенинг) действует на сознание человека и призван разрушать привычные установки. Достижимое при этом единство жизни и искусства, производителем которого является не только художник, – сознательная цель. В противоположность все еще довольно сильно импровизированному хэппенингу в более молодом, так называемом процессуальном искусстве или перформансе, подчеркивался запланированный характер процесса. При этом предусматривалось осознание восприятия, переживания, действия. Очень близок к нему Боди-арт, который воздействовал непосредственным

---

<sup>1</sup> *Reise B. Seemanns kleines Kunstlexikon. Leipzig, 1994. S. 226.*

<sup>2</sup> *Taylor B. The art today. London, Calman & Kind LTD, 1995. P. 31.*

<sup>3</sup> *Der Kunst Brockhaus in 10 Bänden. Bd. 7, 1987. S. 319.*

языком жестов, тела, обращением к кинэстетике и тактильности. В противоположность хэппенингу, который должен спровоцировать публику к совместному действию, перформанс рассчитывает на разделение (с публикой), которое одновременно позволяет демонстрацию процесса. Противоречие акционизма в том, например в случае хэппенинга, что участники скорее втянуты, чем имеют возможность реализовать что-то собственное, «они организованы» (В. Хофманн). Зона охвата акционизма простирается от сознательных политических деклараций (О. Дресслер) до эстетического ритуала, в котором происходит освобождение от непосредственных импульсов (например, агрессии) через проживание (Венские акционисты вокруг О. Мюля). Среди прочего, акционисты стремились к созданию нового типа пространства переживаний. Интересен переходный характер акционизма между театром и изобразительным искусством... Возможности акционистского искусства в социализме, свободном от элитарного и отчужденного характера капитализма, теоретически и политически спорны и едва ли могут всерьез реализоваться<sup>1</sup>. Последнее положение оставлено мною намеренно, так как оно характеризует «инфицированность» аналитиков акционизма левыми убеждениями, которые часто воплощаются в марксистские и троцкистско-маоистские схемы.

Следует, однако, обратить внимание на то, что перенос (точнее было бы говорить о возврате) на Европейскую почву перформанса происходил не без существенного изменения содержания знака, которое происходит в связи с изменением контекста. Для Люси Липпард, например, очевидно, что европейские боди-арт и перформанс обладают иными характеристиками, нежели американские. Так, европейский боди-арт отсылает к другим общественным и философским традициям, он проявляет себя в таких темах, как боль, ранение, насилие, болезнь более бескомпромиссно и с боль-

---

<sup>1</sup> Lexikon der Kunst. Hrsg. von Prof. Dr. sc. phil. Harald Olbrich. Bd. 1, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996. S. 84–85.



шей угрозой и вызовом телу, чем североамериканские, более легковесные работы<sup>1</sup>. Брендон Тайлор, развивая этот тезис, пишет следующее: «В противоположность этому в Европе возникли работы на тему сексуальности, которые относились к концептам половой идентификации... Кино и видеоработы Ульрики Розенбах и Марины Абрамович продолжили жанр консервации текучих образов. Марина Абрамович включила аутодеструктивный для своей психики элемент, проглотив таблетки, которые прописывают при шизофрении и зафиксировав вызванное ими состояние и реакции публики...

Как наиболее сложный случай Body-Art нужно рассматривать акции Джини Пейн в Париже, которые достигают предела человеческой способности вынести страдания. С 1968-м она использовала свое тело как топос своего искусства, при этом она ранила и терзала перед публикой и передвигающейся камерой части своего тела. Она писала тогда, что «жить в своем теле – означает открывать его слабости, трагичность его границ и тем положенное ему немилосердное рабство, его естественный износ и его нестабильность; это значит осознать его фантомы, которые нечто иное, как рефлексия мифов, созданных обществом: тем обществом, которое не может признать язык тела, так как его устраивает автоматизм, необходимый для функционирования системы». «Рана – память тела, – подметила она позже, – для меня было невозможно реконструировать образ тела, не будучи при этом мясом, не поместив себя в него фронтально, неприкрыто и без дистанции».

Джина Пейн использует фотографа как свидетеля и «необходимую поддержку» при документировании причиняемой себе боли. «Таким образом настигается ядро той диалектики, которая гласит, что поведение будет значимо, если оно сообщается обществу»<sup>2</sup>. «Передовым отрядом» в становлении жанра, как отмечают ведущие исследователи перформанса, являются женщины: «Существенный вклад в

---

<sup>1</sup> Lippard L. *Feminist Essays on Women's Art*. New York, 1976. P. 68.

<sup>2</sup> Taylor B. *The art today*. London, Calman & Kind LTD. 1995. P. 32

перформанс вносят с 70-х годов художницы, акцентирующие патриархальное насилие»<sup>1</sup>. Радикальные работы художниц были прохладно встречены публикой в нью-йоркском художественном мире в 60-х: «Меня не принимали даже в авангард», – вспоминает Йоко Оно, – «потому что в нью-йоркском авангарде было заявлено холодное искусство, никак не горячее, а то, что делала я, было слишком эмоциональным; в определенной мере они находили все это слишком аномальным». В пост-абстрактно-экспрессионистической школе битниковского холода (Beatnik-Coolness), которая в Нью-Йорке затвердела в минимализм и закоснела во флюксусе, произведения Оно воспринимались как преувеличенные. Фактически Йоко Оно, Шнееманн и Шигеко Кубота – все женщины и все занимались выражением инстинктивной сексуальности и эмоций – игнорировались своим окружением»<sup>2</sup>. Согласно художественной энциклопедии Брокгауза, перформанс от хэппенинга отличается большим отрывом художника от зрителя. Он «в большинстве случаев проводится отдельным художником, который одновременно является автором, предьявляющим свой субъективный опыт». Другой предшественник перформанса – «флюксус (от лат. течение, протекание) – неодадаистическое направление в искусстве, возникшее на рубеже 60-х гг., которое, во-первых, хотело преодолеть границы между музыкой, театром и изобразительным искусством, а вторых, – между художниками и зрителями. Первое представление флюксуса произошло в 1957 г. в США, его организатором был композитор Джон Кейдж»<sup>3</sup>. Обратившись к авторитетному исследованию перформансов Элизабет Яппе, приведем ее различие хэппенинга и флюксуса:

---

<sup>1</sup> Lexikon der Kunst. Hrsg. von Prof. Dr. sc. phil. Harald Olbrich. Bd. 5. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996. S. 504.

<sup>2</sup> Out of actions. Zwischen Performance und Objekt. 1949–1979 / Hrsg. Paul Schimmel. Wien: Cantz Verlag, 1998. S. 278.

<sup>3</sup> Der Kunst Brockhaus in 10 Bänden. Bd. 3. S. 232.

«Флюксус и хэппенинг называются часто на одном дыхании. Имена многих художников всплывают одновременно в связи с этими терминами... Отцами подлинного перформанса считается Аллан Капроу (Allan Kaprow) и Вольф Фостель (Wolf Vostell), а флюксуса – Георгий Мачунас (George Maciunas), Дик Хиггинс (Dick Higgins), Джордж Брехт (George Brecht), Роберт Филлоу (Robert Filliou)». В общем виде различие между хэппенингом и флюксусом заключается в том, что «хэппенинг делает ставку на процесс в движении, сценарий отбрасывается, однако течение происходящего зависит от реакций публики, его окончание неизвестно. Акция флюксуса – в противоположность “аморфной картине” хэппенинга – определена, остается в руках художника. Публика заключена в себе, однако ожидает выхода из самой себя (или движения дальше, но не за счет своего собственного поступка), а за счет жесткой атаки художника»<sup>1</sup>.

### *Точное реагирование*

Но вернемся к исходному. Живопись в свое и, как оказалось, на время дала способ относительно – скульптуры, фрески, мозаики, иконы и т.д. – быстрого создания художественного образа, картины. Сегодня перформанс, наследуя традицию скорости и дух живописи и поэзии<sup>2</sup>, «впитывая» реальность, реактивно возвращает художественный образ

---

<sup>1</sup> *Jappe E.* Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München; New York: Prestel, 1993. S. 10.

<sup>2</sup> Обратим внимание, что на превышающую скорость и глубину общения поэта обратил внимание еще Декарт: «Может показаться удивительным, что великие мысли чаще встречаются в произведениях поэтов, чем в трудах философов. Это потому, что поэты пишут, движимые вдохновением, исходящим от воображения. Зародыши знания имеются в нас наподобие огня в кремне. Философы культивируют их с помощью разума (ratio), поэты же разжигают их посредством воображения, так что они воспламеняются скорее» (*Декарт П.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1989. С. 575).

ее; не умаляя прочих его функций, – перформанс дает динамическую картину времени.

История жанра дает основание называть хэппенинг, флюксус и перформанс формами акционизма. Реактивно донести свое понимание ситуации в контексте времени понятным образом – значит самому художнику быть представлением сил. Для этого необходимо сохранить чувствительность к воздействиям и чуткость самонаблюдения над следствиями этих воздействий. Глубина мысли выражена поверхностью тела, той поверхностью, которая предьявляет собранное, но сокрытое от рефлексии *раздражение, перемещение, реагирование*. Тело художника – понимающее и мыслящее тело. Оно есть текст с записанным на нем концептом понимания местоположения человека в космосе вещей и системы событий. В таком виде понятно сближение искусства, жизни и концепта «искусство жизни». Представление перформанса отличается от других *представлений* тем, что оно рождает смысл тело-движения и чувства, никем прежде не производимые, указывая на сцену жизни как драму, снимая маски, одеваемые в повседневности, раздвигая декорации рассудочного устройства жизни. Его образ не есть представление другого, но отказ от господства иллюзии естественности норм и правил общественного поведения.

Точка жизни, тактильная реакция на потоки, пронизывающие человека, мысль телом и быстрое реагирование составляют смысл современного акционистского искусства. Перформансист находит сюжеты и материал для своего творчества повсюду: в политике, стереотипах сознания, идеологии, религии, производстве, рекламе, театре и ритуалах повседневности. Справедливее будет сказать, что нет, пожалуй, областей, которые не могли бы дать приют акционизму: «Вследствие того что тактильные, телесно иннервированные элементы все больше входят в структуру эстетического восприятия, они все меньше организуются и определяются пространством образов и как бы представ-

ляют собой оперативное пространство практики и события, которое властно пронизывается извне либидинальными энергиями. То, что является «искусством», удаляется от образного пространства произведения к оперативному пространству события, в себе самом самодостаточном»<sup>1</sup>, – мысль немецкого исследователя вполне определенно отсылает к акционизму. В ряду устоявшихся форм искусство акций отличает, с одной стороны, быстрота и непосредственность реакций, а с другой – целостность и объемность, или, как принято характеризовать искусство эпохи становления человека разумного, синкретичность. Его прямая зависимость от интерактивной среды влечет пересмотр техники выражения в сторону ускорения способа сообщения. Перформанс соматически, а следовательно, оперативно соединяет мысль и образ, жизнь и искусство. Он театрален и живописен, музыкален и танцевален, абсолютно спонтанен, ситуативен и срежиссирован, интерактивен и зрелищен одновременно. Он, наконец, кинематографичен в том буквальном – бессловесном – смысле, на утрату которого указывали теоретики кино в тридцатые и сороковые годы: «Когда пропадет экранная тишина, – пропадет 99 процентов кинематографа» (А. Роом). Перформанс продолжает прервавшуюся линию пластического письма или изображения движения – кинематографии – не отягощенного словом и звуком. Впрочем, апофатичные определения перформанса здесь были бы столь же уместны: он – все не: не ритуал, не театр, не танец, не пантомима, не скульптура, не живопись, не шоу и т.д. При этом использование названий театральный, музыкальный, танцевальный перформанс часто банализирует ритуальную серьезность перформанса как жанра изобразительного искусства, сводя его к искусству исполнительскому.

Там, где традиционное изобразительное искусство предполагает в отношении к реальности художественную

---

<sup>1</sup> Voss D. *Metamorphosen des Imaginären – nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft // Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels / Huyssen A., Klaus R. Scherpe Hrsg. Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie. 1986. S. 239.*

репрезентацию<sup>1</sup>, перформансист в большей мере чувствует идентичность. Его действия не являются представлением состояния человека, они и есть сами эти состояния, подобно различию, подмеченному Декартом: «То, что для души является претерпеванием действия, для тела есть вообще действие»<sup>2</sup>. Однако здесь необходимо считаться с важным обстоятельством: художник, как бы правдив он ни был, не исчерпывается этими состояниями. Он может и иначе, если изменится его кредо. В системе означающих современной артритики его действия описываются перформативными высказываниями. Во всяком подлинном перформансе (а их, как впрочем и любых других настоящих произведений искусства, мало, что имеет объяснение, с одной стороны, в том, что перформанс как никакой другой вид искусства не «дублирует» обычные повседневные действия, а с другой – нет еще наработанного поля критериев и оценок) есть точка, когда человек попадает в эти состояния и, стягивая и резонансно усиливая, возвращает зрителям весь фон воздействий, информирующих тело. Здесь он соединяет несоединимое: восприятие и высказывание, демонстрируя тело максимально претерпевающее и столь же активно действующее, он есть чистая флексия (то, что в идеале делает актер, играя различные роли) и рефлексия. Топологическое понимание среды помогает нам постигнуть природу перформанса как конверсива внутреннего состояния, отражающего внешние, далеко не очевидные, и до поры до

---

<sup>1</sup> Укажем на пояснение Хайдеггера: «Следовательно, мышление – это предъявление наличествующего, которое вручает нам присутствующее в его присутствии и ставит его перед нами. Как такое предъявление, мышление вручает нам присутствующее, восстанавливает его в отношении к нам. Поэтому предъявление – это репрезентация. Слово *geraesentatio* – это более позднее общепринятое название для представления» (*Хайдеггер М.* Разговор на проселочной дороге. М.: Высшая школа, 1991. С. 143). Тем самым художественная репрезентация сближается с мышлением.

<sup>2</sup> *Декарт Р.* Страсти души: Пер. с фр. А.К. Сынопалова // Соч.: В 2 т. Т.1. М.: Мысль, 1989. С. 482.

времени не схватываемые разумом воздействия. Суть перформанса в неустранимой тактильности его реакции на окружающий мир. Все те информационные, экологические, экономические, социальные, психологические и прочие волны, накатывающиеся на человека и прокатывающиеся через него, запечатлеваются во «внутреннем» теле человека, подобно тому, как эмбрион реагирует на изменение окружающей среды и психологическое состояние матери. Художник-акционист преобразует воздействия в сигналы тела. Обладая волей к репрезентации, он обнаруживает это внутреннее тело, делает его зримым, воспроизводя скульптуру тела внутреннего или предъявляя новый способ освоения мира.

Именно художник-акционист делает жест в «натуральную величину» человеческого переживания. Репрезентация этих внешних незримых воздействий собирает и превращает их в эстетический объект. Но это не все. Жест акциониста лишь тогда может претендовать на качество, когда является результатом работы художественной рефлексии, когда в него вложены усилия по выражению инвариантного состояния другого, когда есть «концепт» образа и культурная дистанция. Телесный образ, создаваемый художником, – результат творчески-рефлексивного самопознания. Предъявления такой точки отсчета, когда человек оказывается среди привычных предметов, а не над ними. Его состояние перформативно, поскольку указание на переживание и само переживание здесь совпадают. Они – две стороны одного и того же.

Параллели действий перформансиста с реакцией физической непереносимости столь же наглядны, сколь и глубоки. Хорошо документированные «опыты» над людьми в лабораториях немецких и японских «ученых» в годы Второй мировой войны на предмет границ выживаемости человека в разреженном воздухе, в низкой/высокой температуре и пр. свидетельствуют о невменяемом поведении людей в критической для жизни ситуации. Они расцарапывали себе лицо, тело, вырывали волосы, заламывали руки. Современные экологическое, психологическое,

идеологическое и прочие воздействия на человека оставляют свои знаки, записываемые на теле человека. Они переживаются внутри, но до поры до времени они не обнаруживают себя во внешней реакции человека. Но на определенном этапе (вслед за художественной рефлексией) происходит конверсия внутреннего раздражения во внешнее движение: в жест, движение, действие. Часто присутствующая в них сила и интенсивность аутодеструкции – сигнал невыносимости, или, точнее сказать, – непереносимости среды, в которой оказался человек. Точно описанное в экзистенциализме неподлинное существование кроме мировоззренческого поиска и индивидуального решения имеет не только литературные и кинематографические формы выражения, но и форму перформанса. Что, собственно, подтверждает старую истину: художник по существу своего дела не может не выражать общее переживание, собирать в целое опыт повседневности, то есть не может не реагировать, не *сообщать* болевые точки времени. Перформансист, обладая наиболее быстрым способом осуществления замысла, ответствен за предъявленную скорость своей реакции. Именно последняя, не оставляя времени на продумывание и коррекцию симультанно с событием производящегося жеста, требует от него безупречного вкуса при создании телесного образа, на изломах, обрывках, спазматических судорогах или безвольной пластике которого чуткий зритель считывает не пантомиму или литературный сюжет, но телесный образ адекватный современному поэтическому образу, картине, музыке. Катастрофа вербального, а посему – по определению – запаздывающего сообщения, сцепляющего слова в осмысленную фразу, рождает последовательную цепь движений, уместность которых есть гарант их подлинности.

Перформанс тем, что являет собой некое, выходящее за скобы повседневной жизни нерациональное и прагматическое действие, воскрешает ситуацию первораны, первоболи, первого сдавленного культурой крика и жеста. В по-



токах актуальных сил и воздействий, ими производимых, имеются устойчивые образования, которые структурированы, так же как в архаическом сообществе. В этих сгустиках происходит то же, что осуществляется в ритуале, – переход в сакральное пространство-время, в предельно типическую ситуацию любого представителя архаического мира. (Не делая уступку структурализму в целом, отступлю в частности, объединив пространство-время ритуала и действий акционизма.) Именно поэтому так трудно иногда, при условии поверхностного слежка раздражений повседневности и пространства массовой психологии, представлять перформанс в инородной среде, в другой стране.

За акцией, если она художественна, остается одно неотъемлемое свойство – дарить смещение норм реактивности и показывать конструкцию естественных форм поведения в культуре. Однако естественные признаки современного человека подобны знакам на теле Квикега – героя Мелвилла из Моби Дика. Родившись на тихоокеанском острове, Квикег получил в наследство от сородичей всю «космогоническую теорию» племени «вместе с мистическим трактатом об искусстве познания истины», которые он сам прочесть не мог. Подобно Квикегу, современные люди не ведают о знаках, записанных на их телах социумом, техниками власти, легальными способами осуществления желания. Художник не только носит эти знаки, но и, читая их, доносит нам смысл написанного. Но характерно, что смысл ищется не в сакральной герменевтике, видящие в телах египетские иероглифы тайнописи. Тела не несут скрытый смысл борьбы космогонических сил, но отсылают к условиям производства актуальной фигуры тела.

И как только зритель вовлекается в действие, он сразу же попадает в зону провокации жеста (который есть не что иное, как адекватная – потому в высшей степени вынужденная – форма реакции на совокупность раздражений, травмирующих человека); раскрепощенное сознание и возросшая степень свободы телодвижений провоцируют завершить намеренную мысль телом, поскольку здесь, в паузе перехода от одного движения к другому, есть мгновение

абсолютной свободы, в котором и художник и зритель равны. Внутреннее движение сцеплено с внешним достоверностью внутреннего состояния. Этот опыт искусства, согласно И. Канту, «благоотворно встряхивает наше тело», «вызывает полезное для здоровья движение»<sup>1</sup> и выбрасывает участника и зрителя интерактивного перформанса за пределы обычной ситуации, за пределы форм, нормирующих телесность в повседневности, и, наконец, за границы символических порядков, гарантирующих комфорт. Сопряжение готовности открыться до конца своему переживанию и удивление от точности образа, в котором выражает себя/меня художник, – одна из главных интриг акционистского действия. Художник делает шаг, который, вычеркивая все представимые возможности, отсылает к психосоматическому переживанию, в котором человек собирался воедино, мог пребывать во времени до производства и потребления, то есть вне денежного эквивалента всех событий.

Художник работает со всеми объектами, в том числе и новыми технологиями, чтобы дать им другое значение, чем их прагматическое или чисто техническое предназначение. Так, театр, например, есть проект, нуждающийся в сцене нашего пространства сознания, нашего ментального пространства, поскольку он моделируется письмом. Роман есть внутренний театр событий. Балет, который начался вместе с танцем хора трагедии, был представлением нашего чувства, которое становится господствующим вместе с культивированием взгляда. Искусство перформанса дает телесные образы метафорическим интерпретациям воздействий, которые осуществляют наши технологии на нас самих. В эстетической плоскости рассмотрение перформанса сталкивается с формами, которые вбирают всю историю человека, весь багаж его мифологии, религии, философии и искусства. Он есть реакция цельного человека, ужаленного цивили-

---

<sup>1</sup> Кант И. Критика способности суждения: Пер. с нем. Ю.Н. Попова / Соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 354–355.

лизацией. Языком перформанса, который заново открыт в XX веке и который не менее «гибок и мощен в своих оборотах и средствах», чем язык поэтический, художник говорит нам о том, что «эксклюзивная и фрагментарная «точка зрения» ученых Ренессанса начинает уступать мультиплицированной и инклюзивной (включающей) «точке жизни» (Lebenspunkt) глобального человека. Человек исчезающий больше не имеет перспективного взгляда, так как он одновременно есть везде. Точка жизни соединяет тело и дух в едином синтезе, ею соединяются всегда достаточная, требовательная, строгая истина нашего окружающего мира»<sup>1</sup>. Он использует энергию жеста, звуки, запахи, визуальные образы, коллективные действия, медитативные состояния, страхи и ожидания, табу и карнавалы-праздничное чувство его нарушения и т.д.

### *Критерий актуального искусства*

Но чем отличается реакция на событие художника от реакции не-художника? Пока ограничимся общим местом – художественной рефлексией. Последняя не есть незаинтересованное отношение к действительности, но следствие идиосинкразии на вторжение во внутреннее пространство привычной, но запредельно уплотнившейся информации, либо новых явлений, порожденных как социумом, так и технологиями.

Будучи порождением Западной, отягощенной двумя тысячелетиями христианской, аскетичной к живому образу вере и отвлеченной от мира сущего культуры, акционизм представляет собой обращение искусства к своим корням, а именно к дионисийской, связанной со стихийными силами топоса, местной традиции. Слияние с забытой формой философии, с философией, активно участвующей в жизни полиса (или информационного мегаполиса современности), влечет и «возвращение» соответствующего типа

---

<sup>1</sup> Kerckhove D. Täuschung der Eigenwahrnehmung und Automatisierung // Kunstforum. Die Zukunft des Körpers II. 1995 Bd. 133. S. 123.

рефлексии – топологической рефлексии, которая включает основание мысли в саму мысль; она – рефлексия из определенного места и времени, приоритетом имеющая контекст мысли и чувства в их неразложимости на составляющие элементы, рефлексия, помещающая тело в дело мысли и сферу заботы, рефлексия, понимающая, что ее порождающая структура – тело и топос, точнее тело-топос как целое – создает онтологические условия его существования, возникла прежде осознанной целерациональности и, наконец, рефлексия, реабилитирующая Логос в качестве принудительной силы конкретного действия, разворачивающегося скорее по логике опыта выживания в данном топосе, чем по траектории, задаваемой всеобщностью и универсальностью геометрии мысли.

Но что нового может дать топологическая рефлексия в отношении анализа такого феномена, как перформанс? Перформанс как мысль телом может быть вписан в структуру топологической рефлексии. При всей кажущейся несовместимости институциональных пространств и проблемных полей они имеют то несомненное сближение, которое трудно игнорировать. И топологическая рефлексия, и перформанс указывают на существование другого мира, но если мы употребляем термин указывать, то мы рискуем тотчас оказаться внутри пространства оптических реалий, так как указание является разновидностью определения, которое в логике называется остенсивным (от лат. ostendere – показывать). В нем значение слова проясняется указанием на предмет, этим словом означаемый. Но речь здесь идет о том, что ни указание, ни выделение или отвлечение отдельных признаков конкретного предмета или явления не составляют того, что мыслится под сопоставляемыми процедурами, или, точнее, действиями. В них происходит то, чего нет в полном реестре логических определений – вовлечение. Вовлечение в область, которая не показывает себя, но, напротив, сокрывает, и в своей скрытности, неясности и неочевидности она возбуждает тотальное пере-

живание, в том числе вытесненное и забытое. Перфор-манс дает не зеркальный образ («зеркало копирует устремления тела, вместо того чтобы откликаться на них свободным изменением перспектив»<sup>1</sup>), но образ осуществленного желания. Если мифологические Герои не должны были оглядываться и прислушиваться, то отвлеченный рационально-телологический разум обязывал для уверенного движения вперед проделывать рефлексивные акты, удостоверяющие надежность исходных принципов. Если исход из царства Аида, как и рождение Космоса, Рода, Первопредка в силу кругового, то есть непоступательного, движения архаического времени заново воскрешается и переживается сообществом в ритуалах и мистериях, то в прямолинейном движении оптической рефлексии сознание отражается от исходного, удостоверяет абстрактное тождество с ним, однако не переживает мучительный акт рождения самой его возможности. При этом генеалогия, включающая метаморфозы и мутации, прочно выносится за скобки (скорее, скрепы разума). Конвергенция топологической рефлексии и перформанса вовлекает всего человека, создавая ситуацию непосредственного и тактильного переживания другого.

Объединяет их и то, что они не указывают, но инсценируют первособытие, исходную точку, прорывая семиотические коды культуры, находят язык, в котором означающее еще не оторвалось от означаемого; когда крик от боли раненого тела, от удивления или торжества не отделялся от самих состояний, когда символическое обслуживало в равной мере и коллективное тело рода, и личное тело отдельного его члена, когда зазор между телами еще только намечался, когда те же жест, слово, желание были внутренними моментами искусства выживания – органо-подобной внутренней трансформацией. Чуткому к архаическим корням языка Велимиру Хлебникову эта ситуация представлялась следующим образом: «Простейший язык видел только игру сил. Может быть, в древнем разуме силы просто звенели

---

<sup>1</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург, 1999. С. 130.

языком согласных», может быть, язык «мудр потому, что сам был частью природы»<sup>1</sup>.

Перформанс как и топологическая рефлексия – форма победы над хаосом через уподобление. Он – наследник вечной битвы хаоса и порядка. Хаос неизбежно возрастает, если дисциплина тела не нарушается. Прерывая привыч-

---

<sup>1</sup> Подобно Хлебникову Ж. Делез, анализируя живопись Френсиса Бекона, замечает, что существенной задачей живописи, равно как и других видов искусств, например музыки, является способность делать видимым силу, которая в других случаях является невидимой, – такие феномены, как время, отпечаток, зарождение или вес. Силы представляют себя на теле. Этим силы связываются с сенсацией, понятие, определяемое через сезановскую чувственную форму, которая воздействует непосредственно на нервную систему: «Сила должна направлять себя на тело, т.е. на определенное место в мировом движении, тем становится сенсация». Силой, которая обычно остается незамеченной и в отличие от, напр., движения, которое едва ли могут отличить художники, специально занимается Ф. Бэкон. Его интересует продвижение за поверхность тела: печать (отпечаток), отрезки, взаимовлияния, обмен и т.д. Его художественные средства представляют эту силу как деформацию. При этом своим достижением Бэкон считает то, что крик для него – высший предмет живописи. Ибо крик есть результат невидимой силы. Эта сила выслеживается художником, схватывается, так полагает Делез, в единичном виде. Крик в картине, как на портрете Папа Инокентий X крик есть крик о жизни. Ф. Бэкон напрашивается на сравнение с Кафкой и Беккетом, которые вопреки страху и уродующей жизни описали новую власть и делали видимыми новую интенсивность жизни.

Делез открывает в живописи три невидимые силы: а) силу изоляции, которые становятся видимыми, когда пятна в формы контуров закатываются за фигуры; б) силы деформации, которые влияют на тело; в) силы растворения (разложения), посредством которых блекнут тела и объединяются цветные пятна. В общем, Делез видит связь между истерией и живописью, так как последняя отказывается от репрезентации. Тем самым «в живописи истерия становится искусством». Многие из того, что Делез говорит о силах, деформирующих тело в живописи, применимо к перформансу, и, быть может, к нему даже более, чем к живописи. (Есть два издания: первое, в 2 томах, при этом 2-й том полностью занят пронумерованными репродукциями, к которым отсылают анализы из первого тома. Второе издание скромнее: только текст. См: *Deleuze Gilles*. Francis Bacon. La logique de la sensation. Paris : Différence, 1981. 2 volumes; *Deleuze Gilles*. Francis Bacon. La logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002. 164 p.).

ный круговорот, перформанс хранит топос хаоса в культуре известным со времен архаики способом, который предпринимает момент растворения в хаосе, отдачу себя ему с тем, чтобы запустить механизмы самоорганизации. Уподобляясь его деформированным линиям и состояниям, перформанс с предельной серьезностью вовлекает в то, во что человек погружен в повседневности, но что в пространстве культуры и разума не может заявить о себе без утраты образа нормального человека. Перформанс не только интерпретирует жизнь, как драму, ибо только «человек есть бытие, посредством которого ничто входит в мир»<sup>1</sup>, но и возвращает ритуальную серьезность и весомость архаического сакрального жеста. Работая с негативными состояниями: страхом, неуверенностью, абсурдностью, перформанс дает надежду на исцеление, на целостное полнокровное ощущение жизни. Абсурд действий вызывает оторопь разума, закрепляя новые смыслы там, где с унылым однообразием утверждается то же самое, само собой разумеющееся, то, что окончательно амортизировалось в словоупотреблении. Абсурд действует по ту сторону границы смысла, извне, очерчивая и тем укрепляя смысл разумного пространства. Часто на абсурд судьбы указывает не рефлексия, а чистый аффект (Эдип, убивающий отца, исполняет предсказание оракула; Антигона, нарушая запрет Креонта, совершает похоронный обряд над телом брата, после чего, заключенная в пещере, кончает жизнь самоубийством). Аутодеструктивность – реплика мифологического первочеловека, расчленяемого с тем, чтобы, собрав тело, вновь обрести уверенность, прибавление силы, плодородия, жизни. Тело перформансиста олицетворяет собой коллективное тело, актуальная деструкция которого неумолима. Деструктивное безумие переживается и побеждается безумным его удвоением (благодаря этому художник не может не быть аутодеструктивным). В этом качестве перформанс стихийно обнаруживает способ целительного воздействия ритуала на

---

<sup>1</sup> *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000. С. 61.

человека. Из «симметрии» инсценированного безумия и безумия современной ситуации «цивилизованного» существования рождается покой, подобный покою, наступающему после того, как индивидуальная психотравма уже отреагировала или боль отпустила. Соотнесение несоизмеримого, соотнесение как переживание и узнавание себя в неизвестном, в табуированном, безумном, кровавом, жестоким, растворение в едином мистериальном теле – все это составляет природу перформанса в той же мере, в какой предполагает П. Рикер, определяя: «Рефлексия – это присвоение нашего усилия существовать», или, иначе, «рефлексия есть лишь присвоение нашего акта существования посредством критики»<sup>1</sup>.

При этом необходимо четко отличать действия художников-акционистов от политических акций. Последние, безусловно, прагматичны и целерациональны. У политических акций иная форма взаимоотношений с аудиторией: акционизм, «сбивая установку», ставит в тупик привычные взгляды, означает проблему, политическая же акция представляет собой форму ее решения; аудитория для акциониста – соавтор, вдумчивый и критический соучастник, для политика – противник или приверженец, перформансист играет с аудиторией, политик – на аудиторию, актер – для аудитории. Цель перформанса – художественный образ, политика – власть, актера – убедительная игра.

К аргументам отличия перформанса от театра добавлю лишь то, что перформанс, лишаясь слов актера, говорит языком тела. В книге Элизабет Яппе приведена иллюстрация одного из первых и значительных, по ее мнению, перформансов рубежа 1910 и 1920 годов в России (заметим, что наряду с авангардом в России были удивительно зрелые художественные эксперименты – группа «Производственников», например, – в области искусства акций): «Ди-

---

<sup>1</sup> Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 27.



рижер концерта фабричных гудков и дымовых труб»<sup>1</sup>. Следы решительного прорыва времени зафиксированы в этой акции. В ней и серьезность энтузиазма 1920-х годов, его героический пафос и титанизм ударников первых пятилеток. В этом «произведении» мы видим ни с чем не спутываемый коктейль из архаической телесности и вывернутого наизнанку духа традиционной общины, которые сплелись в коммунальном теле Советской России. Нас здесь подкупает безоглядная вера в истинность и необходимость производимого действия. Даже не чуткий к архаическому контексту человек не может не заметить связи с древними земледельческими, календарными ритуалами, в которых от космоустроительных усилий людей действительно, а не метафорически зависел урожай, в нашем случае – производство на фабрике. Дирижер – рабочий. Вся культовость этой фигуры – гегемона, творца, передового класса – осознавалась исполнителем акции. Торжественности и воодушевленности жеста сопутствует аутентичность внутреннего состояния. Вера в свою неразрывность с целым, в позитивную ценность движения в массе, в процессии, в коллективном хороводе, который в то время выступал в виде процесса строительства новой жизни, утверждающая, в свою очередь, что художник является не просто попутчиком передового отряда строителей светлого Будущего, – отливается в этой акции в переживание важности и необходимости предпринимаемых действий, равно как в свое время были важными и никем не оспариваемые просьбы осуществить ритуал вызывания дождя шаманом. Флаги в руках и газета в кармане – операторы времени, столь точно отсылающие к той эпохе, сколь и разводящие «акциониста» с нашим современником. Символически важные атрибуты работают на идею, на логику происходящих событий, на форму реализации художественной задачи.

Перформанс, если он своими действиями не соединяет различные миры, обречен на театральность в негативном

---

<sup>1</sup> *Jappe E. Performance – Ritual – Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München; New York: Prestel, 1993. S. 11.*

смысле этого слова. Хотя внешне он порой и напоминает театральное действие, однако нет ничего более чуждого ему, чем дух театра с его господством воображаемого над реальным, с его разделением сцены и зрителя, с его господством текста и представлением режиссера о смысле его представления, включающем как версию речи и поведения актера (на фоне того, что вербальное сообщение в цивилизации образа основательно себя девальвировали), так и предполагаемую реакцию зрителя. (Заметим «странность» языка: в театре – зритель, а в галерее – посетитель, хотя здесь он только смотрит, а в театре еще и слушает, а может и проявлять и влиять на происходящее аплодисментами или гулом неодобрения и освистыванием.) Если театральный спектакль держится с режиссированным единством слова, жеста и смысла, то образ в перформансе создается вне слова. Однако даже тогда, когда слово включается в действие, оно скорее исполняет роль кавычек по отношению к «странным» действиям перформансиста. Здесь естественно возразить, в современном театре также можно встретить представление без слов, но тогда, скорее всего, мы будем иметь дело с паратеатральными формами, граничащими с пантомимой, современным танцем или перформансом. Пример подобных пересечений/объединений жанров в Петербурге дают «До-Театр» Евгения Козлова, группа «Ахе» (Максим Исаев и Павел Семченко) и царскосельская группа «Запасный выход» под руководством Юрия Соболева.

Природа перформанса ближе искусствам изобразительным, в которых «автор» и «исполнитель» – одно неподцензурное рассудку телодвижение. Но изобразительность его особого рода. Вместо того чтобы представлять глубину эмоционального переживания и играть или ставить трагедию, в перформансе концентрированно проживаются и, отрефлексировавшись, возвращаются отрезки его/моей жизни; художник делает это проживание произведением, в котором объективируется картина воздействий контекста. При этом он не отрицает и не осуждает реальность, а лишь

демонстрирует следы ее предельных напряжений, противоречий и конфликтов на теле человека. Представляя «слово» дорефлективному желанию, он запускает механизм тактильной формы реагирования, поскольку «в тактильной области отсутствует эквивалент того, чем в области оптической является созерцание»<sup>1</sup>. Перформансист инсценирует телесную свободу выражения, но не более в негативном, например криминальном, чем в позитивном – театральном – смысле.

Необходимость различения перформанса от танца связана с тем обстоятельством, что часто танцоры, танцевальные коллективы, называвшие себя прежде «экспериментальный танец», «свободный», «неклассический», «импровизационный», «контактный» и пр. танцы, стали в одночасье именоваться перформансами. В связи с этим спросим себя еще раз: в чем же существенное отличие танца от перформанса? Танец уходит корнями в ритуал, у него долгая история. Представляя коллективное тело, он работает с типичными ситуациями труда и праздника, торжества, брака, подготовки к охоте, севу, войне. Он задает ритм и рисунок исполнителю. Перформанс же есть реакция локальная и индивидуальная. Его действия не исполняются, но, повторюсь, проживаются, хотя и могут дать форму актуальному движению, и, по сути своей, он не воспроизводится, так как обладает индивидуальным почерком и индивидуальной образностью, подобно образу живописному. Подлинный перформанс *нельзя ни исполнить, ни повторить*. В акте перформанса создается образ, который инициирует осмысление культуры, топоса, времени. Перформанс не играют – его создают, как картину или музыку. Перформанс большей частью производится один раз, документируется, а затем существует в культуре как артефакт; у него нет сценария, но есть замысел, как у живописной картины. Говоря театральным языком, он сплошная реплика в сторону – парабаса, сказали бы современники Софокла. Он не играет

---

<sup>1</sup> Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М., 1996. С. 60.

роль, он доносит то, что есть, демонстрируя и комментируя, переживая и понимая одновременно, привнося бытийный контекст. Он, по сути, есть древний ритуал, в котором язык тела не является средством передачи мыслей, но, вбирая типичные ситуации, он *сообщает* актуальные восприятия и переживания человека, те восприятия, которые, по глубокому замечанию Мерло-Понти, включают момент «деперсонализации», некой общности переживания (не будь которой мог ли вообще существовать жанр перформанса в изобразительном искусстве?), поскольку «*некто* во мне воспринимает, но не я воспринимаю».

Театральные и танцевальные поиски новых форм выразительности в эпоху иконического поворота в начале XXI века укрепились в своем движении к подлинности и непосредственности выражения, которые давал перформанс. Произошло обогащение театра и танца внетеатральной выразительностью. То, что в прошлом веке художники-акционисты активно отвергали соотнесение их с фигурой актера или исполнителя танца, а с другой – теоретики и театральные режиссеры не принимают перформанс в качестве жанра изобразительного искусства, век нынешний театральные или танцевальные перформансы принимают как норму. На 59-м театральном фестивале в Авиньоне 2005 г. самым представительным жанром стал театральные, музыкальные и танцевальные перформансы. Так, уже упоминавшаяся выше радикальная югославская художница Марина Абрамович, представляющая здесь Голландию, на этом фестивале показала премьеру своего театрального перформанса – ремикс старых перформансов в виде спектакля, – в котором она рассказывает личную историю, выраженную в известных публике перформансах.

## 16. Фотография – поза логоса

*Репрезентация идеи реальности*

Художниками, искусствоведами, философами давно подмечено: изображая другого, художник изображает себя. «Кого бы ни взялся изображать человек, он всегда играет вместе с тем и себя самого», – говорит Монтень<sup>1</sup>. Вот наблюдение Поля Гогена: «Модели – для нас, художников, – это только типографские литеры, которые помогают выразить себя»<sup>2</sup>. Но есть и другая прямо противоположная точка зрения: В.А. Фаворский отмечает, что «метод искусства, так же как и науки, строится на том, что человек забывает себя ради правды в искусстве или науки, ради красоты и справедливости»<sup>3</sup>. Но и присутствие «кроткого» – назовем его так – художника, хочет он того или нет, осознает или не осознает, одним своим присутствием изменяет ситуацию непрерывного диалога взглядов, поз, выражения лица, улыбок и пр. сигналов коммуникации, трудно поддающихся осознанию взаимодействия: запах, цвет одежды, рост собеседников; диалог либо гасит, либо провоцирует раздражение, рождает умиротворение или бурю эмоций. В любом случае происходит то, что: «человеческие лица определенным образом производят друг друга; они формируются в вибрирующем круге прогрессирующей взаимной открытости друг другу»<sup>4</sup>. Это же подмечает и это же пытается выразить поэт и художник Анри Мишо: «Что я хотел бы научиться писать, так это флюиды между людьми. Всякий портрет – это компромисс между магнитным полем рисующего и рисуемого»<sup>5</sup>. В любом случае, если речь идет о художнике, то мы имеем выражение внутреннего мира художника, как то подметил Поль Гоген: «Когда я вижу портрет, написанный Веласкесом или Рембрандтом, я едва замечаю черты изображенного лица, так как у меня внутреннее ощущение того, что передо мной – моральный

---

<sup>1</sup> Монтень. М. Опыты: В 3 кн. Кн. 1 и 2. М.: Наука, 1979. С. 77.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 5. Кн. 1. Избранные страницы из писем, дневников, речей и трактатов. М.: Искусство, 1969. С. 169.

<sup>3</sup> Фаворский В.А. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966. С. 9.

<sup>4</sup> Слотердайк П. Сферы. Т. 1: Пузыри. СПб., 2005. С. 170.

<sup>5</sup> Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 63.

портрет этих живописцев. Веласкес глубоко царственный. Рембрандт – волшебник, – глубоко пророческий»<sup>1</sup>. Сюжет об изображении себя художником касается не только изображения своего представления о мире, ценностей, установок, но и изображения своего тела. В этом случае объяснения, как правило, сводятся к тому, что художник, изображая другого, пропускает его образ через умение своей руки, через жест, через позу своего тела, воплощая другого, он тем выписывает другого в формах своей телесности.

Если в отношении живописи и графики эта тема разработана, то как она раскрывается в фотографии? Есть ли там нечто подобное? Если я утвердительно отвечу на вопрос, то возникает цепь других вопросов: как может фотограф изобразить себя, впечатать себя в другого, если между ним и изображаемым не работа руки художника, но техническое устройство, фотоаппарат? Он механически фиксирует объект, попавший в его объектив. Если фотограф и выражает свой мир (а с этим уже мало кто спорит), то как он может выразить свою телесность? Да и может ли?

Позволю себе отступление. В теории фотографии XIX и XX столетий выделяются три этапа, озаменованных следующими фигурами: Уильяма Генри Фокса Тальбота, Вальтера Беньямина/Эрнста Юнгера и Ролана Барта. Каждый из них в свое время определяет отношение фотообраза к реальности – позитивизм Тальбота, теория модерна Беньямина/Юнгера, структурализм Барта. Это, выражаясь в духе Фуко, основатели дискурсивности фототеории. Для Тальбота образ является фактом, для Беньямина и Юнгера – фиксацией эстетического опыта и памятью, а для Барта – элементом структуры. В переходе от аналоговой к цифровой фотографии репрезентируется уже не столько реальность, сколько представление реальности. Образ исполняет роль иллюстрации концепта. Это в свою очередь говорит о том, что сам образ концептуализируется. К настоящему

---

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 5. Кн. 1. С. 169.

времени, опрокинув все привычные оппозиции: объекта и субъекта, желания фотографа снимать и желания объекта быть сфотографированным, образа и понятия, постструктуралистский дискурс о фотографии обретает собственную самореферентную структуру. В гносеологии образ был исходной формой восприятия: от чувственного восприятия к абстрактным понятиям. Новое его понимание, основательно подготовленное идеями концептуального искусства, рассматривает образ в целом и фотообраз в частности как *репрезентацию идеи*. В ней, помимо провокации, присутствует объяснительный потенциал: почему становится господствующей та или иная система образов, что становится объектом рассмотрения, чем предопределяется фиксация именно этого момента непрерывно изменяющейся жизни, а не другого?

Тезису приверженцев иконического поворота: «нами видит образ», предшествует понимание того, что фотограф *видит* понятием, точнее, он видит позой логоса, стирающей границы понятия и образа, чувственного и рационального. Этим объясняется то, что фотографы в одно время видят одно и совершенно не замечают другого, а в другое начинают замечать то, что не видели в предыдущую эпоху и т.д., говорит нам о *конструкции* взгляда, которая опирается на специфический комплекс идей, особенный тип рациональности. Таким образом, первый тезис теории фотографии таков: *новые концепты изменяют привычные способы восприятия*.

Второй тезис, в теории фотографии с наибольшей чистотой воплощается тенденция реабилитации активности объекта. Эту гносеологическую посылку высказывает Лакан и придает ей популярную форму Ж. Бодрийар и С. Жижек. Здесь идея активности и тесно связанной с ней первичности концепта в образной структуре дополнительной является идея активности объекта восприятия.

Объект ведет себя вызывающе, он желает быть снятым, а фотограф должен задержать дыхание и, замерев телом, «парализовать взглядом» объект (Ж. Бодрийар). При этом замереть и сконцентрироваться настолько, насколько может забыть себя, опасность, связь с миром. Заметим незаин-

тересованный (эстетический по Канту) и независимый (то есть не ощущающий опасности) взгляд – довольно позднее приобретение в эволюции человека. Как в религиозных практиках сосредоточенность и отрешенность требовали высоких стен и законов, охраняющих культовые объекты, так и в практической жизни сосредоточение также требовало определенных навыков. Интересное предположение о преодолении усталости при сосредоточении взгляда на одном объекте сделал Карл Саган. Смысл его в том, что пигмеи, готовящие себя к выслеживанию зверей на охоте, должны иметь выдержку, не доступную «для любого существа, развитого более, чем дракон Комодо. Чтобы суметь вынести подобное напряжение, пигмеи опьяняют себя марихуаной. Марихуана... это единственное растение, которое культивируют пигмеи»<sup>1</sup>.

*Поза логоса – вид топологической рефлексии*

А как сегодня в повсеместности агрессивной визуальной среды возможна позиция концентрированного внимания в отношении черно-белой фотографии? Как не впасть в отчаяние, не отложить встречу с ней на другой раз? Современный человек в тотально прозрачном мире, мире всеобщей освещенности объектов, которые с невероятной скоростью сменяют друг-друга, вспоминает о тени лишь в связи с эпохой свечей и керосиновых ламп, он отучился от концентрации, от усилия всматриваться. Как ему относиться к резким и глубоким теням – одной из важных составляющих языка серебряной фотографии? При этом следует учесть, что ныне человек апроприировал взгляд Бога, стал видеть предмет со всех сторон одновременно, включая взгляд сверху, а при рентгеновской или медицинско-космической съемке внутренних органов человека – еще и изнутри. К

---

<sup>1</sup> Саган К. Драконы Эдема: Рассуждения об эволюции человеческого мозга. М., 1986. С. 199.



этому нужно добавить, что его взгляд, «который в эпоху Ренессанса обрел перспективу и устремился за линию горизонта», сегодня обогнул Земной шар и вернулся в исходную точку. Однако экстенсивному движению всегда сопутствует как контртенденция – интенсивное. Как, сев на землю, кочевники стали нуждаться в вертикальном движении ритуалов и мистерий, так и расширение поля зрения, продление взгляда потребовало точки его предельной концентрации. Продления во времени.

Но видим мы не только увиденное другим, но еще в большей степени сделанное и понятое другим. Поза внутреннего сосредоточения, которую принимает фотограф, воспроизводится зрителем. Эту позу я называю позой логоса, которая является телесной в той же мере, что мыслимой. При этом под Логосом я буду понимать нечто явленное, оформленное и данное сразу. В ней реакция, реагирование неразрывны с рефлексией. Поза логоса это не только поза внешнего тела, но и внутреннего тела, которое есть род собранности мыслимого, продуманного, образованного, ставшего. В свете Логоса – мир есть целое, он ритм взаимоперехода субстанций, законосообразность любого состояния и изменения. У досократиков он обладает фундаментально онтологическим содержанием (С.С. Аверинцев).

Возможно, прольет свет на этот вопрос рассмотрение фотографии – как позы логоса. Поза логоса констатирует принципиальную неразрывность мысли и тела, понятия и образа, мыслительных и телесных практик. Поза логоса проявляется в широком диапазоне социальной активности, и в том числе и тех, давших пищу карикатуристам позам первых фотографов, которым подстать позы фотографируемых. Здесь *logos* обретает тело и форму – *telos*. Он опирается на доверие к размышлению образом, убедительность и глубину обретая в точности жеста.

Чем масштабнее художник, тем более он ощущает тесноту рамок прежней картины мира, ограничение устоявшихся форм выражения чувственного потока; занимая и принимая позу логоса (именно занимая, усилив же тезис, можно сказать, захватывая ее, так как прежняя поза в куль-

туре прочно сращена и с определенными мыслительными процедурами, и с определенными формами мысли), предлагает новый образ, фиксирующий изменения, произошедшие в мире и в отношении к этому миру. В фотографии, как и в любом ином виде искусства, момент открытия и расширения, момент опережения в постижении меняющегося мира находится в драматическом соотношении с моментом подчинения, иллюстрации, воплощения. Ставя на первое место понятие, делая его исходным, игнорируя при этом причины его эволюции, фотограф заставляет внимательнее отнестись к фотографии как документу, который фиксирует наступающий или господствующий тип рациональности во время ее создания. Позу логоса принимает любой фотографирующий, однако один принимает непривычную, не владавешую – еще – умами, не перешедшую в стереотипную позицию, а другой удостоверяет господство определенных представлений о реальности. Здесь спонтанность нового понятия и нового образа тождественна. Сам же переход от перспективной в общепринятую осуществляется не без помощи теоретика, который увязывает фотографию в культурный контекст эпохи. Одну из версий подобных инверсий образа в понятие и *vice versa* мы обнаруживаем в версии Лакана-Бодрийара, убеждающей нас, что это не фотограф хочет фотографировать, но объект желает быть сфотографированным, и его желание первично. Сместив ракурс аналитической активности, мы обнаруживаем слабые взаимодействия, накопление массы которых в итоге дает сильный импульс к пониманию существа дела фотографии.

Во взаимоотношении образа и понятия существуют две крайности, которых следует избегать. Первая – трактовать фотообраз как независимый от культурной ситуации, от идейного и эстетического контекста, другая – полагать, что образ лишь иллюстрирует концепт. Здравый смысл полагает учитывать обе позиции. Однако нынешний акцент на *активность объекта познания*, на предопределенности взгляда понятием оправдан исторически. Господство аль-

тернативной модели, активности субъекта познания, преувеличивавшейся пассивности объекта, материала, природы, модели уходит в прошлое. Чистоте позиции, исходящей из активности образа или понятия, с одной стороны, и определяющей активности объекта фотографирования, с другой, противостоит идея динамического неравновесия разрешающегося масштабом личности художника, художника, который принимает позу логоса.

Позу логоса отличает то обстоятельство, что она пронизывает все эшелоны культуры, воспроизводит себя во всех ее сферах. Стилистические признаки этой позы мы обнаруживаем во всех жанрах. Каждому направлению в искусстве соответствует своя характерная поза (замечу в скобках, что и историю философии можно представить как смену характерных поз мыслителей каждой эпохи, которые не внешни и безучастны в деле мысли). Логос задает не только оптику наблюдения, но и самонаблюдения, Сократ, например, не хотел выглядеть некрасиво и поэтому попросил удалиться учеников, когда почувствовал, что члены его коленеют. Фотограф парализует взглядом объекты в тех фазах движения, которые заданы его представлением, его пониманием, эстетическим резонансом. Фотография – род собранности мыслимого. Поэтому у фотографа не один, а как минимум два разнесенных во времени взгляда. Первый – в момент съемки, второй – отбора. И здесь два различных мира. Первый раз художник ищет признаки, подтверждающие его взгляд в мире, который содержит все взгляды, а второй взгляд направлен на оценку различных фрагментов уже-схваченного и разложенного на столе материала, из которого отбирается соответствующий построению целого, серии, разные стадии приближения к законченному образу, выражающему его точку зрения.

Но что сближает позу логоса с рефлексией? Собственно, любая поза не является естественно данной. Естественные позы животных четко отсылают к определенной ситуации, конкретному мотиву, позы же человека культурны. Повторю, наиболее близкие к философскому статусу положения теории фотографии обретают себя в теме онтологии фотографии, которая, напомним, стала возможна после того,

как философская мысль прошла через ряд радикальных поворотов, тематизированных как онтологический, лингвистический, иконический, медиальный и пр. повороты. Сделав последний, мышление уже не может выйти за границы визуального образа, поскольку за картиной всегда уже стоит другая картина, а за образом – другой образ. Вместо бытийного измерения существования мы оказываемся перед бесконечной глубиной образа. Осознание сверхзначимости визуального образа индуцирует усилия исследователей проникнуть в его существо. Этому способствует регистрация эволюции от аналогового образа к цифровому и к его повсеместному господству в медиасфере; все это начинается с образа фотографического, и с гибелью его *фотографичности* – в смысле аналоговости – заканчивается.

Интерес к фотографии – реакция на изменение мира, его фундаментальной метафоры – картины мира, его способа описания. Портреты времени, общества и человека ныне совпадают. Правда, многие не хотят признать в увиденном свое отражение, притом что не только художник, но и философ, как художник (добавим, и как фотограф), предъявляет нам одни и те же образы. Отказываясь от эстетизма авангарда, полагавшего, что «живопись – для индивидуального, а фотография – для массового потребления» (Беньямин), признаем, что различие индивидуального и массового образа утратило не только привкус героического одиночества и избранничества, но и продуктивность мыслительных интервенций в область видимого. Со временем произошла смена полюсов для масс и для индивидуума: та черно-белая массовая и лишенная ауры фотография времен Беньямина стала делом немногочисленных ценителей и знатоков, а цветная – продуктом массового спроса и потребления.

Если перформанс – есть конверсив топоса и одновременно наследник дидактической пантомимы истинного поведения киников, принуждающих к концептуальному прочтению своим *нерасположением* тела абстрактным опреде-

лениям, то поза логоса есть истинная теория – созерцание, есть схватывание и удержание состояния человека в его решимости так воспринимать, переживать, видеть. Поза логоса всегда противится принуждению чужого – общепризнанного – взгляда видеть мной, делать соответствующее выражение лица, принимать позу тела; поза логоса призывает вглядываться иначе, фиксировать и аутентично воплощать эту инаковость в разных претерпеваниях тела. Наперекор «малым злым истинам» унифицированной типичным образом повседневности заявлять свой стиль. Таким образом, конверсив топоса есть выражение внутреннего тела тело-движением, жестом, состоянием, а поза логоса – позой показывает внешнее тело видящего.

Указывая на экзистенциально важные приоритеты в донесении чувственно воспринимаемой истины, поза логоса напоказ выставляет истину видимого, того видимого, которое в акте видения, согласно Плотину, схватывая иное «становится умом, т.е. видящим взглядом». Поэма, которая согласно Бадью есть «мысленная зарубка чувственного на языке, выставляет напоказ родовую истину чувственного (*как чувственного*), то есть вне всякого уточнения – в отличие от других искусств, которые поставляют истины видимого, слышимого и т.п.)»<sup>1</sup>. Но поэма записывает внутреннее – музыкально ритмические – декорации, на фоне которых разыгрываются события языка; избегая определенности и давая волю чистому, не обремененному ставшей формой выражения чувству, поэма остается в сфере по-эту сторону воспринимаемого, едва касаясь изнутри поверхности существующего. Как сообщник слова она предает чистоту осуществления аффекта: говорит от имени чувства как такового.

Но поэма не может не вести диалог с визуальным. Видимость, казалось бы, навсегда осталась вне бытия по истине со времен древних греков, однако ныне в эпоху цивилизации образа видимость, явленность и несокрытость вновь стали проблемой философии. Указывая на *вероят-*

---

<sup>1</sup> Бадью А. Манифест философии. СПб., 2003. С. 139.

*ность* видимого, на его *сомнительный*, а следовательно, конвенциональный, и на этом основании подлинный характер, мы возвращаем традиционной эпистемологической проблематике экзистенциальное переживание только что осознанной проблемы, подобной той, о которой размышляли Платон и Аристотель.

Попа логоса в фотографии проявляется тогда, когда происходит отказ от истины единственного образа, за сферой которого начинается хаос точек презрения реальности, презрения такой же силы, с какой каждая (точка) претендует на единственность и власть заявлять о своей единственности. Власть своей точки зрения.

### *Портрет есть лицо в себе*

Но вернемся к оставленному на время вопросу: как можно сфотографировать себя, фотографируя другого? То, что фотограф обладает проективной способностью образа, воплощающего своё *представление*, а модель – *в идеале* – должна обладать открытостью и миметической чувственностью уподобления образу и воплощению естественных состояний. Задумаемся, портретируемый *в себе* (до встречи с художником) никому не известен. Он создает портрет вместе с художником. Не удивительно ли, что только в отношении портрета оба, и тот, кто изображен, и фотограф, в равной мере говорят: «это мой портрет»? Портретируемый становится *для нас* тогда, когда пройдет чистилище съемки, отбора, когда он вынужден будет участвовать, принимать позы, отвечать на вопросы, свидетельствовать о своей невольности или невозможности сделать соответствующее выражение, принять позу и, совместив их, сделать то, что он от себя не ожидал, – выражение его и не его одновременно. Поэтому если уже не скукой, то, по крайней мере, общим местом для человека искусственного веет от рассуждений, будто художник, изображая другого, изображает себя, вписывает в образ свою фигуру, свой экзистенциальный опыт,

свои контролируемые или неконтролируемые взаимоотношения со своим телом. Ну а фотограф, выражает ли он себя, делая чей-либо портрет? «Для создания портрета необходима собственная готовность, собственное внутреннее состояние», – свидетельствует петербургский фотограф Александр Китаев.

Фотограф всегда обнаруживает себя в двойственной позиции. С одной стороны, он зависит от внешнего мира, от объекта съемки, от используемой техники и степени освещенности (оговорюсь, речь об аналоговой фотографии). Свое видение ситуации дает фотограф Брассай: «В фотографии мне как раз нравится подчинение объекту и отрицание себя. Что особенно необычно, так это то, что, несмотря на подчинение и самоотрицание, личность фотографа виднеется сквозь все эти помехи. В конечном счете, снимки передают индивидуальность автора так же явно, как и рисунок»<sup>1</sup>. Близкая к точке зрения В.А. Фаворского позиция, отмечает, но не раскрывает, как все же индивидуальность фотографа воплощает себя в портретируемом. С другой же стороны, фотограф обладает властью над видимым (не отсюда ли проистекают многочисленные размышления о насилии фотографии, насилии образа, насилии прямого взгляда). Фотопортрет, может быть, в первую очередь, заставляет задуматься о неравной позиции снимающего и снимаемого. Хотя эти размышления – вариации на известную тему «художник и его модель». Однако в фотографии мы имеем *своеобразие техники*, которое с уверенностью можно назвать существенным. Фотограф видит себя в *зеркале* чужого лица и, многократно отразившись в нем, отбирает свои *получившиеся* образы.

По Анаксагору, и зрительные, и слуховые ощущения сопровождаются болью. И если в целом принять это положение древнего философа мешает повседневный чувственный опыт, то в отношении процесса фотографии оно верно: сопротивление материала, границы светочувствительности

---

<sup>1</sup> Хилл П., Купер Т. Диалог с фотографией. СПб.: Лимбус Пресс, 2010. С. 61.

мучительны: «Вижу больше, чем могу сделать», – таково общее место самоотчета фотографов. Формы обобщения, разложение цвета или объема и масса других уже известных приемов не срабатывают. Бессознательное сопротивление модели образу, накладываемому на него фотографом, настолько же сильно, насколько упоителен миг победы, когда фотограф – здесь он не отличается от живописца – находит свои состояния, отыскивая «избирательное сродство», и *обнаруживает* свой взгляд. Мера преобразования у всех разная, но у мастера оно приобретает четкий и рефлексивный характер – у него нет или почти нет случайных кадров. Он уходит от лица как маски, или, как сказал бы Э. Юнгер, «мины лица», то есть от сети неисчислимых оттенков выражения, которые задаются как внешней, так и внутренней инфраструктурой принуждения. Последнее работает в паре с хорошо функционирующим мышечным аппаратом. Насколько фотограф чувствует себя, настолько же он чувствует другого. В перспективе другого он оставляет отпечаток своей личности. И чем значительнее фотограф, тем более узнаваемы *его* портреты. Собранные вместе, они предъявляют зрителям автопортрет фотографа. И в этом смысле принципиальной разницы между *изображением себя* в живописном и фотографическом портрете нет. Но в любом случае портрет остается лицом в себе, поскольку сопрягая внешнее воздействие и внутреннее состояние портретируемого мы принуждены к усилию вступить в диалог и с первым и со вторым, и еще учесть их диалог между собой. Но увидеть портрет – значит открыть себя чужому лицу, принять соответствующую «внутреннюю» позу. Если последовательно входить в мир конкретной фотографии, то неизбежно придешь к позе логоса: частному случаю топологической рефлексии.



## 17. Коммуникант: конфигурация медиального тела

*Медиа: от средства к цели*

Придет ли прозрение в то, что есть? Этот экзистенциально важный вопрос, заданный Хайдеггером в работе «Поворот», важен нам в деле понимания того, что такое медиа и что они делают с нами. Империя медиа – реальность, которая мобилизует легион подданных. И имя им коммуниканты. Но кто такой коммуникант? Чем он отличается от сообщника или собеседника? Он есть производное средств массовой коммуникации и новых медиа и их же условие существования.

Прежде разговора о том, как медиа, опосредуя коммуникацию, *делают* коммуникантов, мы должны ответить себе на вопрос: что есть медиа? Как *они или оно* (важно оговорить здесь, что оба эти значения предполагаются мной *в равной* мере) понимаются в современной медиафилософии? Media (от латинского medium) – нечто среднее, находящееся посреди, занимающее промежуточное положение, середина, центр; в мистической и в мифопоэтической традиции медиум (жрец, колдун, шаман, трикстер) соединит основные семантические оппозиции: землю и небо, дух и тело, и тем удостоверял их существование. В различных европейских языках medium означает: и средство, и посредник<sup>1</sup>. Медиум – это человек, легко поддающийся внушению, и, наконец, в физическом смысле – среда. Например, в английском языке значение этого слова раскрывается в слове «посредник», но так же: а) способ, средство, деньги, средство коммуникации (mass media), поддержка, посредничество, середина, промежуточная сту-

---

<sup>1</sup> Владимир Даль дает такое определение: «медиум – от лат. medium посредник, сообщитель; ныне название людей, будто бы способных к духовным сообщениям» (см.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1914. С. 815).

пень, промежуточная стадия, среда (вещество, в котором существует что-либо); б) окружение, окружающая реальность, а также и центр, и посредник, и средство, и новая среда: общество, общественная жизнь, гласность, нечто, находящееся в общественном пользовании. Таким образом смысл медиа растворяется в многообразии денотатов, трудно схватываемых в одном понятии. С каждым новым открытием в области медиа создается новая картина мира, в которой иначе структурируются пространство и время, переопределяются категории «активное» и «пассивное», заново конституируется субъект и переопределяются актуальные способы самоидентификации человека.

Основательно рассмотрев историю и содержание понятия *medium*, немецкий исследователь Стефан Хоффман пришел к следующим выводам: «Слово *medium* пришло в Германию в XVII веке и понималось прежде всего как естественнонаучное понятие и термин грамматики. Вместе с немецкими словами “середина” (*Mitte*), “средство” (*Mittel*), французским “среда” (*milieu*), итальянским “средний” (*mezzo*), греческими словами *meta* и *meson*, а также со многими другими оно восходит к индоевропейскому корню *medh-*, *medhios*. В латинском языке доминируют значения усредненный, середина (пространства и времени), средний размер; средний уровень, золотая середина, средний, половина. Субстантив в классической латыни главным образом означал пространственный центр: с одной стороны, указывает на середину объекта, с другой – центральную точку пространства или нечто лежащее в основе (субстанцию) двух или более объектов»<sup>1</sup>.

По существу дела, природа медиа (вариант медиальности) и медиума едина. Вспомним, голос трансцендентного говорит медиумом тем лучше, чем меньше присутствия индивидуума в медиуме; чем менее говорит он от своего

---

<sup>1</sup> *Hoffmann St. Geschichte des Medienbegriffs. Hamburg, Meiner, 2002. S. 24–25.*

имени, тем более он не есть личность в момент трансляции превосходящего его. Донося сообщение, медиа всегда трансформируют нечто в форму общего смысла, переводят на доступный и понятный язык, претворяя уникальное в общее. Вопреки очевидному контрасту значений термина «медиа», крайние точки оказываются суть одно, сливаются до неразличимости, до явленности выражения и действия, как в архаическом ритуале жертвоприношения, экстазе, медитации, воодушевлении и азартном сопереживании спортивной игре. Надо полагать, именно поэтому медиа-историк Вернер Фаульштих и И. П. Смирнов к исторически первой форме медиальности относят не только «похоронный ритуал, но и жертвоприношение».

Но хитрость мирового разума здесь проявляется в том, что в истории средство становится целью, а цель – средством. Вбирая крайности в качестве семантической полноты или, быть может, интуитивно взыскуемой неопределенности; именно неопределенность является привлекательным моментом, поскольку обретает смысл в актуальных дискурсах в таком качестве, которое позволяет использовать этот термин, избегая прямого значения. Медиа оказываются не столько посредником, сколько *средой*, включающей в себя то, что прежде противостояло друг другу: мир небесный и земной, субъективную и объективную реальность, индивида и общество. Универсальность отсылает к неопределенности, а потенциальность – к актуальности, средство – к цели, а начало – к итогу.

Видимо мне не избежать самоотчета о том, как соотносятся понятия средства коммуникации и медиа. В исторически исходной фазе они совпадают. Здесь важны *средства* сообщения. Парадокс в том, что средство сообщало людей, еще не обретших самостоятельности, обособленности, атомарности – в досубъективный период человека. Они были внутренним делом архаического коллективного тела, а затем и архаического сообщества. В дальнейшем новые медиа (не в современном, а историческом в том, который ему придал Ф. Киттлер, смысле), усиливая скорость, развели людей и сплачивали их на другом, «более высоком»,

«более абстрактном», «более метафизичном», уровне. Под понятием «средства коммуникации» акцент делается на средстве и скорости, на внешнем, на сообщении, то в понятии «медиа» все более продумывается трансформация участников коммуникации до пользователей, зрителей, коммуникантов. Акцент смещается. Если средства коммуникации (как наиболее знаковые возьмем: граммофон, фильм и печатную машинку, функции которых сводились к записи, хранению и воспроизводству информации)<sup>1</sup>. Поскольку средства коммуникации разобщают близких людей, а медиа соединяют дальних, то и результат их воздействия противоположен. Медиа раскрываются и обретают свою силу внутри нас. Они видят, слышат, обоняют и чувствуют нами. Они – инстанции вкуса и нормы, ничего не запрещаая прямо, они делают невозможным косвенно. При этом нормы и экзотические правила субкультуры медиа с невероятной скоростью (невероятной лишь на взгляд старой доброй культуры *крейсерских скоростей* и *«скорых»* поездов) переплавляют в норму массовой<sup>2</sup>. Поток, в котором мы уже давно существуем, захватывает все новые сферы, стирая различия «высокого» и «низкого», втягивая в середину, а лучше среду медиакommunikации, в которой нет места индивидуальных различий, обособленности, своего индивидуального языка. Массовые коммуникации ничего так более не взыскуют, как сенсации экстраординарного события, но, тиражируя и доставляя ее, они создают унифицированное массовое общество, которое не переносит различий, оригинальности, тонкого вкуса. Массмедиа, или рынок об-

---

<sup>1</sup> Kittler F. Gramophon. Film. Typewriter. Berlin, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986.

<sup>2</sup> Ср., например, наблюдение Дж. Сибрука: «Благодаря MTV авангард мог становиться мейнстримом так быстро, что старая антитеза – или авангард, или мейнстрим, – на которой строились теории многочисленных культурологов от Клементя Гринберга до Дуайта Макдоналда, потеряла всякий смысл» (*Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: Изд-во «Ад Маргинем», 2005. С. 141*).

щественного мнения, допускает строго дозированные версии оригинальности.

Замечу при этом, что медиареальность – новое качество которое возникает на основе системы коммуникации, описанной Н. Луманом. Медиареальность двойственна; ее природа чувственна и сверхчувственна одновременно (чувственно-сверхчувственна), что позволяет ей включить *виртуальную реальность* как свой закономерный, но исторически предшествующий этап. Перефразируя мысль Фуко из «Воли к знанию», можно сказать: «Социальность находится повсюду, и не потому, что она все охватывает, а потому, что идет отовсюду». Подобно тому, как постмодернистское понимание тела не могло бы появиться не будь трансформаций традиционного тела в модернистском проекте, или, иначе, метаморфозы образа тела эпохи модерн, родившего свое иное – телесность, не сводимую к анатомическому телу, но являющуюся местом взаимодействия идеального и материального, чувственного и сверхчувственного (см., например, тело «Рабочего» и «Воина» Э. Юнгера, тело «психотика» З. Фрейда, «тело без органов» Ж. Делеза и Ф. Гваттари). Медиареальность – реальность всех, а не *для* всех, не произведена внешней всем инстанцией, не привнесена, не дана готовой, она – функция жить вместе, на этом этапе взаимоотношения человека и природы. Именно в этом статусе она становится онтологическим условием существования человека. А в этом последнем качестве – предметом философии, медиафилософией.

### *Коммуникант – эпифеномен коммуникации*

Не только всевозможные гаджеты, мобильные телефоны, компьютеры, но и их производное – медиареальность – стремительно меняют свою конфигурацию. Но что понимать в данном случае под выражением «конфигурация медиареальности»? Обратимся к этимологии. Конфигурация – термин довольно позднего происхождения (от позднелат. *configuratio* – придание формы, расположение), – есть внешний вид, очертание, образ; взаимное расположение

предметов; соотношение составных частей сложных предметов. Древние греки мыслили мир устойчивым, неизменным. Пришедшая позже идея *mutatis mutandis* в значении изменения сообразно с новой обстановкой переходит в область непрерывной трансформации самой формы изменения. Революция утрачивает смысл, переходя в режим так истово желаемой революции перманентной<sup>1</sup>. От формы форм, от надежности мира, в котором привычные вещи переживали жизнь отдельного человека и передавались дальше, от устойчивого порядка и твердости традиции мы переходим к миру увеличивающихся скоростей, текучих одноразовых вещей, к миру постоянно обновляемой компьютерной и программной конфигурации, к миру, в котором самые смелые фантазии утопической архитектуры осуществляются, поскольку и помещения для форумов, и объекты для олимпийских игр, и павильоны всемирных выставок собираются для одноразового события, а затем разбираются. Динамизм жизни зримо воплощается в смене стратегий ведения войны, нового уровня сообщения воинских частей (*configuratio*), в возведении «Большого каприза», популярности арий из оперы «Риголетто» Верди «*La Donna И Mobile*», в гимнах скорости художников-модернистов, незримо входил в эстетические предпочтения буржуазии, желанной присвоить уникальное произведение. Любая уникальность тиражируется, а основа, определяющая видимое, дематериализуется.

Последовательность осознания важности произошед-

---

<sup>1</sup> Петер Слотердаjk в своей книге «Испытание себя» писал, что мы живем в эпоху «после революций», назвав ситуацию успокаивающим фактом. На вопрос: почему успокаивающий?, – ответил: «Потому что возникает чувство, что мы и так живем в хронических революциях. Вместо исключительно политических перемен происходят параллельно друг другу и одновременно перманентные технические, символические, ментальные перевороты, которые вызывают чудовищно сложные процессы обучения. Мы живем в эпоху хронических открытий, изобретений и обогащений» («*Man muss sich von allem freimachen...*») Ein Gespräch mit Peter Sloterdijk // Information Philosophie. 1999. № 1. S. 34.).

ших поворотов в культуре: от лингвистического и иконического до перформативного – приводит к совокупности «фигураций» – видов медиа. Навык видеть, в той или иной степени опосредующий восприятие человеком вид медиа, будь-то язык, образ или телефон, подводит к идее конфигурации, к осмыслению не фотографии, компьютера или танца в качестве медиа, не конкретного его вида, но медиа как такового. Суммируя, можно сказать, что конфигурация медиареальности раскрывается максимой – все есть медиа, или иначе *media ergo sum*, что дает ответ на вопросы, каким образом я воспринимаю или не воспринимаю мир, общаю себя с другим, о себе, о том, что делают медиа со мной, о том, наконец, посредством чего сообщают? Не атомарные фиксированные шаги производителя мысли, передатчика, транслятора или адресата – дискретность есть идеальная модель поступательности, – а пребывание в континууме медиареальности, медиакультуры, медиателя. Поставив вопрос о дискретности, мы уже предполагаем разрыв как *отсутствие*. Акцент на последнем условии сообщаемости определяет специфику медиасубъекта. Вопреки очевидному различию *источника* информации и *получателя* ее, крайние точки оказываются суть одно и то же, сливаются до неразличимости, как, например, в подлинном ритуале жертвоприношения жертвующие и жертва являют собой единое тело. Надо полагать, именно поэтому Вернер Фаульстих к исторически первой форме медиальности относит не только «похоронный ритуал, но и жертвоприношение».

Медиа в качестве объекта по определению должно полагаться вне средства, посредством чего нечто может быть схвачено. В результате – исходный пункт становится конечным. Логика же неразличения внутреннего и внешнего, начала и конца, логика сообщения как процесса и одновременно итога его решительно исключает редукцию медиа к средствам коммуникации, к инструментальному прочтению их. Медиа в качестве медиафилософии фрагментирует сущее исходя не из своей природы, но природы существа мысли, то есть не самостоятельно, но доверяя мысли, дви-

жимой ее усилием, ее волей выхватить из нечленораздельности, удержать и предъявить в качестве смысла возможной повторяемости результаты опыта. Таким образом, медиа становятся фундаментальным событием, ведущим к медиальному повороту. Последний, обустривая философский дискурс рефлексии медиа, тем самым обживает «медвежий угол» отечественной философии, который влечет за собой актуализацию сферы жизненного опыта, искусства, повседневного языка, который – и об этом наглядно свидетельствует собственный лингвистический опыт – наиболее интенсивно пропитывается сегодня компьютерной лексикой и в результате видоизменяется. Конфигурация имплицитно содержит в себе новое качество – метауровень взаимодействия различных медиафигураций. Теоретической репрезентацией нового качества является переход к медиафилософии.

Именно актуальная медиакommunikация оказалась тем ресурсом, приведшим к непредсказуемым и непредвиденным конфигурациям, рождающим как новый тип субъекта коммуникации – коммуниканта, так и новой же реальности – медиареальности. К настоящему дню их различия становятся все более очевидны. Исток проистекает из различий средств коммуникации и медиа. Средства коммуникации – *вне нас*, а медиа – *внутри нас*. Если средства коммуникации сообщают, то медиа и есть сообщение, то есть: они видят, слышат и чувствуют нами, они – инстанции вкуса и нормы; ничего не запрещая прямо, они эффективно делают это косвенно через рекламу «подлинного» и «настоящего» и «самого лучшего»; они со-общение с акцентом на связь, середину, неразрывность, внутреннее. Сообщение – не то что доставляется нарочным ли, депешей ли, азбукой морзе или шифровальной машиной, но то, что достигло, как достигает смысл сказанного, озарение, экстаз. Состояние необратимости фиксируется в новом качестве подобно тому, как говорят о теле влюбленного, ампутированного, трансформированного.



## Медиа в форме масс

Медиа в качестве медиа окончательно проявляются тогда, когда обретают форму масс. Иными словами, когда они создают среду тотальной информации и коммуникации, тогда овладевают массами, а когда становятся массовыми, тогда создают массовое общество. Новые медиа не только задают новую форму коллективного тела, но и инкорпорируются в него. В соответствии с природой медиа необратимые изменения происходят и в средствах, и с участниками коммуникации, и в результатах коммуникации. Как следствие формируется новая фигура – здесь действует магия точно найденного и широкоиспользуемого теоретиками коммуникации слова – коммуникант<sup>1</sup>. Массмедиальное тело состоит из коммуникантов – но, что ближе к истине, – оно использует коммуникантов в тот же самый момент, когда последний думает, что *использует* средства коммуникации<sup>2</sup>. Коммуникант безлик, транслируя господствующий дискурс, он – условие его производства, существования и распространения. При этом стоит подчеркнуть, что он есть конверсив медиасреды, реактивно отражающий мутации социального, биологического, психологического, идеологического и прочих тел, составляю-

---

<sup>1</sup> Термин «коммуникант» используется не только теоретиками новых медиа и современными художниками (см. фильм режиссера Ринго Лэм (Ringo Lam) «Репликант» (2001) с Жан-Клодом Ван-Даммом, который наделен способностью смотреть на мир глазами убийцы, а также стоит вспомнить бесчисленных репликантов агента Смита из фильма-трилогии «Матрица»), но и специалистами традиционных дисциплин: «Язык – орудие коммуникации, необходимый для обмена информацией. При обмене информацией говорящие (коммуниканты) вынуждены координировать свой индивидуальный опыт, и они создают знаки (слова), которые относятся к общему опыту разных людей» (*Успенский Б.А. Ego Loguens: Язык и коммуникационное пространство. М., 2007. С. 9*). Коммуникантом, по Успенскому, является как адресат, так и адресант – как говорящий, так и слушающий, то есть люди, вступившие в коммуникацию.

<sup>2</sup> Ситуация, впрочем, не уникальна: «Человек не “обладает” духом; это дух его “имеет”» – пишет Макс Шелер в 20-х гг. XX века (*Шелер М. Философские фрагменты. Из рукописного наследия. М., 2007. С. 195*).

щих тело массмедиа. В актуальности – на поверхности тела отдельного коммуниканта – мы имеем результат воздействий, иначе: конверсив всех природных и цивилизационных изменений, оставляющих на теле свои знаки. Если тело медиума традиционного общества требовало инициации, подготовки, сосредоточенности и трансa – в итоге становилось прозрачным для сообщения с трансцендентным, то в эпоху массовой коммуникации человек включается тем эффективнее, чем более он автоматизирован, компьютеризирован и редуцирован к коммуниканту, то есть к атомарному человеку: разобщенному и отделенному от других. Он не проводит более сакральное, но, суммируя повседневное, усредненное, создает плотную, самозамкнутую и непроницаемую для традиции *сопричастности* медиареальность<sup>1</sup>. Чем более медиа предстают лишь *в качестве средства*, тем более они внедряются в сознание, опыт, тело, окружающий мир, а если использовать более корректную формулу – *становятся условием* как сознания, так и практик тела, то есть опытом восприятия/неприятия окружающего мира. Массовая коммуникация и ее производные коммуниканты уже не репрезентируют внешнее, поскольку являются и внешним, и внутренним, и имманентным, и трансцендентным измерением, микромир, не имеющий собственных границ, тождествен макромиру, мгновение – вечности.

Коммуникант срачивается со средствами коммуникации и становится анонимным. Первые осмысления этого феномена можно найти в ставшем крылатым выражении Цицерона *epistola non erubescit* – письмо не краснеет. То, что нельзя сказать непосредственно, не покраснев при этом, то, используя письмо в качестве посредника – одно из первых медиасредств, – легко «говорится» на бумаге.

---

<sup>1</sup> Каждый вид искусства, каждый вид медиальности, отстаивая чистоту и специфику своего языка, не конвертируемого в другой без утрат, вынуждено диссимулировать представление о целостности и объемности *восприятия* произведения искусства.

Разрывая *непосредственность сообщения*, оно имеет свои, осознавшиеся со всей серьезностью, последствия за написанное слово: «слова – это слова, а что написано, то написано» или, в отечественном варианте, «что написано пером...». Универсальный язык коммуниканта теснит язык как статус, как указатель определенного культурного слоя, обладающий богатой лексикой и правильностью речи, тот язык, который был языком межличностного общения, вовлекающий, как мы помним, близкодействующие органы чувств. Для становления медиареальности гораздо важнее не личное *присутствие*, а постоянство связи с адресатом, его *достижимость и связанность*. Следующий немаловажный шаг в том, что связанность есть добровольный выбор. Коммуникант не может жить без информации, можно сказать, он заражен информационной булимией; недостаток информации вызывает страдание.

Но обращу внимание на то, – у автора подхваченного структуралистами тезиса «язык язычет» («die Sprache spricht») Мартина Хайдеггера язык выступает в двух ипостасях: собственно языка, или языка сущности, и обыденного языка («das Gerede»). Разумеется, коммуниканты не говорят на языке сущности, поскольку язык коммуникантов использует нерелексивные клише, фразы рекламных роликов, застывшие смыслы и очевидности, а так как их реакция, их чувства запрограммированы извне, они есть своего рода имплантаты медиа; интенции их исходят из внеличностного, а потому абсолютно чистого сознания, сознания медиасубъекта.

Используя медиа, срастившись с ними, человек становится коммуникантом – инстанцией как передачи информации, так и ее среды, формируется гомогенное тело массы коммуницирующих, или медиасреду. Коммуникант есть имя новой формы идентификации, но, подчеркну, – не самоидентификации. Когда специалисты, аналитики говорят о коммуникантах, никто не говорит: «я коммуникант». В самом акте номинации происходит изъятие себя из того, что наблюдаемо. Его основа не только в дереализации персональной коммуникации, но и структур непосредственно-

го межличностного общения доинформационной эпохи. Активность человека редуцируется до активности потребителя товаров, в виде вещей ли, информации или удовольствий; потребитель *предстоит* форме коллективного субъекта, размеченного и структурированного информационными потоками, ставшего в итоге коммуникантом. Наряду с объективацией коммуникации происходит *субъективация вещи*. Яркий, в силу *наглядности образов рекламы*, пример обнаруживает феномен эротики, покидающий ландшафт тела человека и перемещающийся на поверхность рекламируемых товаров. Это дает повод аналитикам визуальности в целом и фотографии в частности говорить о постэротической эпохе – с ударением на втором слоге<sup>1</sup>.

Новое средство коммуникации создает новое качество *сообщения*, нового субъекта и новую реальность. Ее первые симптомы фиксируются в различных понятиях: «объективная коммуникация», противостоящая «экзистенциальной», направленной на со-общение (К. Ясперс); в особом типе поведения – «стратегическом поведении» (Ю. Хабермас), которое ведет к сознательному или бессознательному обману, к отчуждению и утрате «коллективной идентичности», разрыву с традицией, утрате ориентиров и росту психических отклонений. Хабермас в пространстве концепта коммуникации продумывает положительные последствия ее использования. Именно коммуникация, а не

---

<sup>1</sup> «В ситуации “*после оргии*”, в эпоху, получившую имя «постэротической» или «постгенитальной» сексуальности, после того как в массовой по форме и содержанию культуре стало общепринятым мнение, что мужское и женское – лишь конструкции нашего представления, сюрпризы эротики ждут нас вне тела. Самыми эротичными объектами оказываются рекламируемые товары, которые (и здесь замечательна чистота инверсии) дают *почти сексуальное* удовлетворение их новому владельцу в момент покупки» (см.: Савчук В.В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. С. 116–117; см. также: Савчук В.В. Представление тела в постэротическую эпоху // *Обнажение. Новая русская фотография*. Клин: Издательский дом «ArtCity», 2006. С. 7–9).

сообщение ведет к созданию «устойчивых межличностных отношений и личностных структур», возникновению «устойчивой нормативной среды». Суммируя, можно сделать вывод, что коммуникативное действие (ориентированное на взаимопонимание) является базой для воспроизводства устойчивых структур жизненного мира.

Здесь уместно сделать одну, на мой взгляд, важную оговорку. О «новом качестве» говорят большинство исследователей медиареальности. Но ее самостоятельность, обособленность и отдельность не являются чем-то уникальным в истории смены средств коммуникации. Каждый исторически значимый эпифеномен культуры есть самостоятельная и обособленная реальность, каковой, например, были миф или религиозное сознание. Например, не сводящаяся к материальным процессам и витальным потребностям человека реальность мифа была и актуальной формой коммуникации, и средой, и способами производства и воспроизводства реальности. Он – мир, населенный «настоящими» мифологическими существами, храмами, церемониями и ритуалами. То же, что подразумевается под данным «новым качеством», фиксирует напряженность момента перехода от одной системы означающих и продуцирующих реальность, к другой, ситуацию слома привычного мира коммуникации – новыми средствами формирования нового языка: мобильного, интернетного, письменного или «албанского».

Использование бинарных категорий в анализе формирования медиареальности оправдано лишь до тех пор, пока тенденция еще не проявила себя отчетливо, пока случайность и непредсказуемость не образовали цепь необходимости, приводящей к проявлению нового качества. Уход прежнего, воспроизводящего себя в неизменности мира, схватывается «теорией катастроф» Жоржа Кювье, который исходил из того, что определенное состояние мира с его животными и растениями уничтожается в результате катастрофы и создается *совершенно* новый мир, с новыми растениями и животными. А старый мир становится областью

археологии, палеонтологии или истории повседневности. Картина мира, создаваемая новыми же медиа, производит и новую артикуляцию сущего, в которой *сообщать и быть* суть одно, как одним и тем же оказывается и сообщение, и то, чем оно передается. Появление нового, господствующего средства коммуникации ведет к формированию соответствующей реальности. Подобно тому как, «описывая эстетические феномены, на самом деле мы описываем некие способы жизни» (Л. Витгенштейн), с большой долей уверенности можно утверждать, что, «описывая разные структуры медиальности, мы, по сути, описываем не только разные реальности, но и разные способы жизни, разные картины мира, разные языки. Вот как остроумно и живо характеризовала появление нового языка Татьяна Щербина: «”Я на мобильном”, – говорю. Физическое мое тело, может, пасется на альпийских лугах или загорает в другом полушарии – я разговариваю с Москвой так, будто мы с абонентом сидим рядом. «Абонент» было первым словом, уменьшившим Землю, люди стянулись в один голосовой пучок. Особенно когда пуповину отсекали – телефонный шнур, привязка к месту осталась лишь у физического тела, «я» – кочевник. На встречи физических тел времени стало не хватать (в XIX веке, кажется, только и делали, что общались, будто сутки были раза в три длиннее), зато я регулярно читаю в ЖЖ «ленту друзей», обмениваюсь комментариями. Виртуальные друзья, прижившиеся англицизмом «френды», – это те, близкие и дальние, знакомые и незнакомые, с кем я состою в диалоге. Тело не состоит, а «я» состоит. Совсем уж ничего материального: ни голоса, ни почерка, ни бумажки, запечатлевающей буквы»<sup>1</sup>.

Обратившись к Н. Луману, заметим, что есть тип сообщения без общения, коммуникации без человека. Луман исходит из того, что не люди друг с другом коммунициру-

---

<sup>1</sup> Щербина Т. «Я» и тело // Независимая газета. 18 декабря 2007. С. 8.

ют, а коммуникация коммуницирует сама с собой, она обладает качеством самопроизводства, аутопоэзиса или автопоэзиса: «Коммуникация – не есть способ трансляции чего-то, а способ создания новой структуры»<sup>1</sup>. Скажем так, коммуникация становится не только реальностью существования, но всепоглощающей, а потому и единственной реальностью. Эта реальность – производное массовости; сформировавшись посредством медиа, масса становится медиасубъектом<sup>2</sup>. Она уже сама себе и из себя прописывает последовательность трансформаций, которые на начальных стадиях схватываются и описываются в терминах метаморфозы или мутации. Здесь уместно вспомнить излюбленную фигуру мысли Лумана, которая точно подходит к нашей ситуации: «Понятие природы гласит: различное есть то же самое»<sup>3</sup>. Понятие медиареальности открывает нам то, что медиа, сообщение и реальность – суть одно и то же. Способ их объединения дает новое качество – медиареальность. Таким образом, не сами по себе медиа являются предметом медиафилософии, но тот способ отношения к природе, обществу и самому человеку.

### *Фантом коммуникации*

---

<sup>1</sup> Луман Н. Общество как социальная система / Пер. с нем. А. Антоновского. М.: Логос, 2004. С. 46.

<sup>2</sup> Ницше отмечал: «Когда сто человек стоят друг возле друга, каждый теряет свой рассудок и получает какой-то другой» (*Ницше Ф. Злая мудрость: Афоризмы и изречения // Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 766*). Когда же люди – не важно, осознают ли они это или нет – объединяются в сообщество пользователей мобильными телефонами или сообщество телезрителей, потребителей рекламы, когда, как по призыву, становятся рядовыми армией пользователей Интернета, объединенных в единую сеть, тогда отдельный человек отдает не только часть своего рассудка, но и своего ощущающего и воспринимающего тела, образуя новое коллективное, массмедиаальное тело, контуры которого, кажется, уже видны, но мутации его столь стремительны, что нас (как объектов исследования и исследователей), уверен, поджидают новые удивительные сюрпризы.

<sup>3</sup> *Luhmann N. Weltkunst // Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur / Hrsg. Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker. Bielefeld, 1990. S. 10.*

Использование топологической рефлексии для аналитики коммуникации в новой медиареальности позволяет посмотреть на результат этой коммуникации – появление фигуры коммуниканта – с иной стороны, то есть ответить на вопрос, какие трансформации тела должны произойти, чтобы мы зафиксировали господство «бестелесного» субъекта коммуникации – человека, редуцированного до медиапроводности, медиаопосредованности, медиаприсутствия. Оправданием сюжета о коммуниканте сложность использования рефлексии топоса – тем и интригующе, поскольку он есть предельный случай, и при первом приближении невозможность ее использования. Но именно в этом предельном случае проверяется способность рефлексии схватывать и удерживать феномен, описывать их и прояснять механизм формирования. Собравшись, спросим себя прямо, что есть коммуникант?

Коммуникант – актуальная форма intersубъективности. Коммуникантам нет числа, как нет ограничений в пространстве и во времени, они неотделимы от средств коммуникации, как минотавр неотделим от лабиринта, а кентавр – от воображения. Они создают среду в той же мере, в какой медиасреда создает коммуникантов. Коммуникант – и жертва, и безжалостный инструмент коммуникации. Осцилляция в конкретном акте коммуникации между передачей информации и трансформацией участников коммуникации производит единое тело медиасубъекта. В конечном итоге существо коммуникации требует тождества получаемой информации и трансформированного сознания – медиасферы. Средства информации (неизбежно отбирающие и *видоизменяющие события*) являются результатом качественной трансформации системы коммуникации. Именно это усреднение – результат трансформации – вынуждены делать специалисты по различным практикам коммуникации, которые, повторю, имеют дело не столько с людьми,



сколько с коммуникантами – этим субститутотом голливудского репликанта в системе «реальных» отношений. Теоретики с легкостью используют термин, который не обратим на себя: сам-то коммуниколог, лингвист, социолог не переводит его в самоназвание.

Медиа субъект наследует родовые признаки субъективной модели, которую находим в различных философских школах. В частности, описание совокупности правил познания и действия на основе разума разработано в рационалистической традиции. Находим ее и в «Феноменологии духа» Гегеля. Его концепт «для нас» вовлекает в познание целого, которое раскрывается в идее «действительного разума», осуществляющегося в структурах взаимодействия. В таком развертывающем себя проекте всеобщности вскоре обнаружилось затруднение в объяснении того, откуда происходят универсальные моральные и теоретико-познавательные нормы, регулирующие конкретные формы жизни. Юрген Хабермас констатирует, что наше время характеризуется тем, что «невозможно не разглядеть симптомов роста нищеты и социальной нестабильности при растущей диспропорции в доходах, нельзя не заметить и тенденции к общественной дезинтеграции»<sup>1</sup>. Способом собрать и удержать общество в динамическом равновесии, привести к единству является введение концепта «коммуникативной рациональности», опирающейся на разумные критерии, опосредствующие связь реальных индивидов. «Действительный разум» продумывается в терминах intersubjectивности как эпифеномена коммуникативных процедур. Имя ему дают исходя из обновленной концепции разума: «семиотический разум» К.-О. Апеля, «коммуникативный разум» Ю. Хабермаса, «лингвистический разум» Г. Шнедельбаха, «интерпретирующий разум» З. Баумана. Здесь разум – условие диалога, основа общности и основания коммуникации. Общность выработана самим же разу-

---

<sup>1</sup> Хабермас Ю. Учиться на опыте катастроф? Диагностический взгляд на 20 век // Хабермас Ю. Политические работы: Пер. Б. Скуратова. М.: Праксис, 2005. С. 114.

мом, его притязанием на всеобщность и тотальность. Критика последних с позиций контекстуализма, акцентирующих индивидуальность топоса, культуры, языка, то есть не всеобщность и не сводимость множества этосов, языков, жизненных практик к единому началу, одновременно является критикой же классического разума. Будем справедливы и укажем на то, что не все полагаются на разум безоговорочно: «То, что разум выступает фактором общественной дезинтеграции, вызвано главным образом тем, что он изгоняет из жизни архаические силы, которые извечно были закваской и оплотом общества», – пишет, опираясь на мысль Жоржа Батая, Жан-Мишель Хеймоне<sup>1</sup>. Идея свободного доступа к информации и свободной коммуникации, согласно авторам, уповающим на модифицированный разум, приводит к пониманию того, что обретение консенсуса зависит от средств коммуникации.

С точки же зрения новой формы субъективности – сознания пользователей (коммуникантов) – новые медиа есть единственный путь обретения свободы *вместе* со средствами коммуникации, а не игнорируя их. Медиареальность – это не порядок, это – возрастающий хаос, который, как известно, рождает из себя порядок, пройдя высшую точку беспорядка. Чем больше хаоса в медиареальности, тем ближе точка рождения Космоса.

Топологическая рефлексия, пройдя путь от эмпирической, логической, трансцендентальной, абсолютной рефлексии, через искусство романтической соотнесенности себя с высшим или низменным в себе, приходит к осознанию важности образа и образной репрезентации мысли: «размышления вместе с кино», «вместе с фотографией», вместе с цифровой формой самопроектирования, с медиальным характером реальности. Истина рефлексии топоса в равной

---

<sup>1</sup> Хеймоне Ж.-М. Хабермас и Батай // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Составление, перевод и коммент. С. Л. Фокина. СПб., 1994. С. 204.

мере немислима и непредставима. Глобалныя средства и масмедиальный характер сборки конкретного тела (например, для совместных революционных протестов против режимов Египта или Туниса) лишь в мнении противоречит особой настойчивости, с которой пробуждается интерес к ограниченному и замкнутому на себя топосу.

Специфика топологического подхода к производным медиакоммуникации – коммуникантам – раскрывается в саморефлексии субъекта, собранного новыми медиа. Когда присутствие целого разлито в обществе, когда оно назойливо заявляет о себе во всех проявлениях и в устройстве жизни, тогда одинокий мыслитель находит резонанс в душах излишне стесненных, сдавленных и принужденных целым. Когда же общество разорвано, атомизировано, не собранно, когда идентификационные механизмы выстраиваются помимо, а зачастую и вопреки непосредственному окружению, тогда целое актуально, востребовано временем, строится по логике необходимости.