

ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА

*На правах рукописи*

**ЗАГУРСКАЯ НАТАЛЬЯ ВИТАЛЬЕВНА**

УДК 141.319.8

**ПОЛИВЕРСИЯ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОГО**

09.00.04 – философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание научной степени  
доктора философских наук

Научный консультант  
Мамалуй Александр Александрович,  
заслуженный деятель науки и техники Украины,  
доктор философских наук, профессор

Харьков – 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Раздел 1. Поливерсивность человеческого в ситуации постмодерна	17
1.1. Конверсия человеческого	17
1.2. «Смерть человека» как реверсия	26
1.3. Постчеловеческая инверсивная субъективность	41
1.4. Диверсификация свойств постчеловеческого	52
1.5. Постскриптор: версификационность постчеловеческого	60
Выводы к разделу 1	78
Раздел 2. Топологии версий постчеловеческого	84
2.1. Неуместная универсальность постчеловека	84
2.2. Ракурсы формы-постчеловек	106
2.3. Открытость постчеловеческого как экстраверсия	114
2.4. Открытие интравертной сокрытости	129
Выводы к разделу 2	142
Раздел 3. Поливерсивность постчеловеческого событийности <i>пост</i> постмодерна	145
3.1. Аспекты <i>пост</i> постмодерной субверсивности	145
3.2. Противоверсия кэмпера как постденди	165
3.3. Транссентиментальная перверсия гадкого человека	192
3.4. Постинтеллектуал как диверсант	219
3.5. Эверсивность постглобалиста	247
Выводы к разделу 3	268

Раздел 4. Постчеловек как киборг: сенсуальные версии	273
4.1. Одоративная версия: постпарфюмер	273
4.2. Тактильное как корпоральная версия	284
4.3. Те(к)стуальные версификации	303
4.4. Эпифеноменальность голоса: аудиOVERсия	314
4.5. ВидеOVERсия посттактильного	326
Выводы к разделу 4	335
 Выводы	 335
 Список литературы	 346

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** Как убедительно показывают Ф. Ницше, М. Фуко, Ж. Делёз и др., человек как концептуальный персонаж появился в нововременном контексте и к настоящему моменту уже исчерпал себя. Эта исчерпанность приводит к поиску актуальных форм человеческого существа, которое, вслед за М. Хайдеггером, понимается как осуществляющееся в истине бытия. Последовательно отождествляясь с божественным, собственно человеческим, сверхчеловеческим, человеческое существо очередной раз оказывается перед выбором в условиях, в которых и сам выбор представляется более чем проблематичным и ограничивается реактивными метаниями совокупностей сил. Именно это и приводит к ощущению конца истории, философии, искусства и пр., которым характеризовался конец столетия. Более того, сама смерть человека диверсифицируется в смерти его проявлений и предстаёт как смерть субъекта, смерть автора, смерть читателя, смерть производителя и т. д. Эта череда естественным образом приводит к смерти смерти, концу конца, что и позволяет говорить о событийности *пост*постмодерна. Поэтому постчеловек – не преемник, не усовершенствованная модель человека как свободного либерального субъекта; человеческое и постчеловеческое существуют в подвижной взаимоконфигурации.

Постчеловек предстаёт как образ-концепт, который отражает стремление человеческого существа к балансированию на грани между многочисленными противоречиями ради расширения диапазона версий, антропоформ человеческого, т. е. поливерсирования. Введенный в диссертации концепт поливерсии (от др.- греч. *πολύ* – множество, обширность, крайняя степень + лат. *versio* – вращение, видоизменение, варьирование) призван подчеркнуть многомерность множественности в

динамике. Поливерсия постчеловеческого рассматривается в качестве такой версии бытия человеческого существа, которая, с одной стороны, апроприирует разнообразие его версий, а с другой – предстаёт отдельной самостоятельной версией.

Нежёсткая фиксация ракурса рассмотрения постчеловеческого в работе дала возможность отследить его многочисленные симуляции не как приметы неподлинности, фейковости, а как проявления воли к творчеству. Симуляция предстаёт конгломератом копий, которые обладают большим творческим потенциалом чем образцы; свободных означающих, которые создают пространство постмодерной языковой игры. Поэтому для обозначения различных граней постчеловеческого широко используется весь спектр флексивности, спекулятивная этимология.

Постчеловек в таком случае – динамичная и стереоскопичная антропоформа, которая объединяет в себе волевой порыв как творческий потенциал и способность к самопреодолению и самовосстановлению. Образ-концепт постчеловека отражает стремление человеческого существа к преодолению собственной ограниченности посредством бытийствования на грани возможного, между уже упомянутыми многочисленными противоречиями. В связи с этим постчеловек как концептуальный персонаж и проявляет себя в различных версиях, а постчеловеческое предстаёт принципиально поливерсивным.

### **Степень научной разработки проблемы.**

Для проведения данного исследования ключевую роль сыграли работы, которые в наибольшей мере позволяют рассмотреть постчеловеческое под семиотическим и постмодерным углом зрения. Однако по возможности привлекался самый широкий спектр источников и литературы по проблеме постчеловеческого, что призвано дать полное представление о поливерсивности постчеловеческого.

Философские и, шире, гуманитарные исследования постчеловеческого были разделены на несколько крупных групп в связи с архитектурой данного исследования.

В первую очередь стоит отметить авторов, чьи исследования постчеловеческого делают самый широкий срез, освещая положение человеческого существа в ситуации постмодерна и *пост*постмодерна. К этим исследователям можно отнести И. Хассана, Р. Брайдотти, К. Хейлз, Дж. Халберстам, И. Ливингстон, М. Хаускеллера, Ф. Фукуяму, Г. Л. Тульчинского, И. Демидова и др. Отдельно стоит обратить внимание на публицистические работы по проблеме постчеловеческого, в которых затрагиваются его философские аспекты. К ним можно отнести сборники Постчеловечество (2006) и Постчеловек (2008) под редакцией Т. Ю. Чесноковой и № 9 за 2009 г. журнала Шо, посвящённый постчеловеку. Эти тексты очерчивают контуры проблематики постчеловеческого, которые в данном диссертационном исследовании по возможности конкретизируются.

Для того чтобы осмыслить предпосылки и эффекты смерти человеческого и прочертить пути перехода к постчеловеческому через сверхчеловеческое необходимо было обратиться к трудам Ф. Ницше, а также избранной ницшеане, в частности исследованиям Э. Юнгера, М. Фуко, Ж. Делёза, А. Данто, Azsakra Zarathustra. Кроме того, этот переход, грань между человеческим и постчеловеческим по сути исследуется в трудах З. Фрейда, П. Тейяра де Шардена, Ж. Батая, Р. Кайуа, П. Клоссовски, М. Бланшо, Л. Витгенштейна, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, М. Серра, М. Энаффа, Б. Дубина, С. П. Гурина, Е. Косиловой, Ю. Такера. В этих трудах концепт постчеловека не используется, хотя очевидно сходное понимание соответствующих особенностей человеческого существа. В связи с этим была произведена

семантическая ревизия на предмет поиска в них собственно постчеловеческого.

Особенную роль при проведении исследования, учитывая его специфику, сыграли работы так называемых классиков постмодерна и деконструктивизма: Ж.-Ф. Лиотара, У. Эко, Ж. Деррида, Г. Спивак, П. Козловски, В. Вельша, И. Хассана, Э. Бёлера, С. Коннора, Р. Дж. Джиблетта, В. Гараджи, С. Зенкина, В. Курицына, В. А. Подороги. К ним примыкают работы структуралистской, семиотической и лингвофилософской направленности М. Фуко, Ж. Лакана, Р. Барта, Ю. Кристевой, У. Эко, Д. Лидера, А. В. Михайлова, В. Г. Гика. В данном диссертационном исследовании положение человеческого существа в ситуации постмодерна обозначается как постчеловеческое.

Также в ходе исследования широко использовался психоанализ, прежде всего структурный и шизоанализ. В связи с этим обоснованы отсылки к З. Фрейду, К.-Г. Юнгу, Ж. Лакану, Б. Финку, Д. Лидеру, А. Нюссердеру, Ж. Делёзу, Ф. Гваттари, Ю. Кристевой, М. Николчиной, К. Оливеру, М. Кирни, С. Жижеку, Р. Салецл, М. Долару, С. Бенвенуто, М. Божовичу, А. Зупанчич, Ф. Киттлеру, Т. Огдену, В. Мазину, Э. Плат, Б. Килборну, М. Энаффу, М. Паджаковской, Дж. Клеменс и Д. Петтману, Р. Столлеру, В. Колотаеву, А. П. Мальцевой. Структурно-психоаналитические и шизоаналитические исследования были проработаны в контексте изучения постчеловеческого.

С психоаналитическим ракурсом исследования тесно связан его топологический опространствующий подход к постчеловеческому, который обнаруживается в работах Ж. Лакана, Б. Финка, Ж.-А. Миллера, Ж. Делёза, Ю. Кристевой, М. Кирни, К. Оливера. Кроме этого, онтологии пространства человеческого существа описываются и исследуются в работах М. Хайдеггера, Р. Б. Пиппина, В. Беньямина, Д. Ойлера, В. А. Брогана, И. Кософски Сэдживик, П. Слотердайка, Э. С. Кози,

П. М. Годдарда, В. А. Подороги, В. Савчука, С. Степанищева. Соответствующие онтологии пространства также обозначаются как постчеловеческие.

В работе также затрагивались вопросы положения человеческого существа в трансгуманистском и постгуманистском контекстах, были использованы отдельные исследования из этого контекста, смежные с аспектами диссертации, а также исследования самого этого контекста и положения человеческого существа в нём. Это работы В. С. Хани II, Р. Брайдотти, К. Хейлз, Дж. Халберстам, И. Ливингстон, Ф. Фукуямы, П. Вирильо, Н. Бострома, Н. Бадмингтона, Дж. Беннетта, М. Дери, М. Хаускеллера, М. Хейма, Б. Макхейла, А. Парфрея, Т. Зордаша, А. Нюссердера, Ю. Такера.

Отдельно стоит выделить исследования положения человеческого существа в событийности *пост*постмодерна вне зависимости от используемой терминологии. Среди них необходимо отметить работы Ж.-Л. Нанси, Дж. Агамбена, А. Бадью, Ф. Ларуэля, Э. Гендлина, Т. Зордаша, П. Б. Хартнесс, Н. Маньковской, Т. Вермюлена, Р. ван ден Аккера, А. В. Рыкова, О. Ивы, А. В. Рубцова). В диссертации была предпринята попытка проследить пересечения трансгуманистского и постгуманистского понимания постчеловеческого с его семиотическим и постмодерным пониманием.

Социально-антропологические аспекты постчеловеческого освещаются с опорой на исследования М. Фуко, Г.-Э. Дебора, Ж. Бодрийяра, С. Жижека, А. Бадью, П. Слотердайка, П. Брюкнера, М. Букчина, Субкоманданте Маркоса, С. Корнева, В. А. Штепы, К. Нетова, А. В. Магуна, В. Миньоло, Б. Херцогенрафа, А. Цветкова, А. В. Бузгалина. Также в этой связи стоит упомянуть сборники «Альтерглобализм: теория и практика “антиглобалистского движения”» и «Сумерки глобализации: Настольная книга антиглобалиста». В результате была выделена такая



версия постчеловеческого как постглобалист, которому присущи также черты антглобалиста и альтерглобалиста.

Отдельные аспекты положения человеческого существа в поливерсивности событийности *пост*постмодерна исследуются в работах Д. Вуда, Ж.-Ф. Лиотара, М. Фуко, Л. Пирогова, Г. Шульпякова, К. Куталова, И. Куликова, Н. Бабинцевой, Д. Горчева, В. Шевцова, Дурака, наверное, О. Манна, С. Зонтаг, О. Вайнштейн, Бр. Дж. Бэра, В. Власкина. Эти работы используются для выделения таких версий постчеловеческого как постинтеллектуал, гадкий человек и кэмпер.

В ряде случаев в связи с необходимостью отследить происхождение соответствующих тенденций оказалось необходимым обратиться к значительно более ранним источникам и литературе, например, Дж. Вико, Ж.-К. Гюисмансу, Ж.-А. Барбе д'Ореви́ли. То же касается и постчеловеческой сенсуальности для изучения которой использовались источники и литература различных периодов. Это труды Демокрита, Э. Б. Кондильяка, М. Мерло-Понти, Ж. Лакана, Ж.-А. Миллера, Ж. Делёза, Ж. Деррида, М. Долара, Л. Иригарей, Э. Гросс, П. Вирильо, М. Долара, М. Диякону, А. Лингиса, Ж. Диди-Юбермана, Ж. Рансьера, Д. Кампера, Л. Уильямс, Л. Свендсена, К. Корсмейер, Дж. Кюна, Ж.-Ф. Ревеля, Т. Маккены, В. Шивельбуша, В. Стил, Ю. Амбергера, И. Кастилло И. Аристарховой, О. Вайнштейн, Ф. Лиссаррага, П. Блума, Г. Жоги, В. Лукоса, а также статьи из двухтомного сборника *Ароматы и запахи в культуре*.

В ходе работы в связи с необходимостью очертить пространственный и текстуальный контекст постчеловеческого использовались культурологические и искусствоведческие работы П. Валери, П. Булёза, В. Кандинского, К. Пальи, Б. Оливы, С. Коннора, К. Кларка, В. Курицына, В. Ерофеева, Н. Маньковской, В. Савчука, Ю. Гика, В. Кулакова, И. Кулик, А. А. Лебединской, Г. Морева. Учитывая

специфику исследования, в качестве иллюстративного материала был привлечен широкий спектр художественной литературы (А. Мюссе, Р. Музиля, М. Пруст, Т. С. Элиот, К. Гамсун, Сиоран, Дж. Керуак, Т. Пинчон, Т. Фишер, М. Алмонд, Альдо Нове, А. Байетт, Дж. Барт, М. Турнье, М. Эмис, К. Брейя, П. Брюкнер, У. Гибсон, Э. Гибер, Т. Эгген, Ф. Данлоп, М. Дарьесек, Б. Ёсимото, П. Зюскинд, Л. Коэн, К. Крахт, В. Куприянов, П. Ленэ, К. Мур, Д. Роудс, Дз. Танидзаки, Р. Рут, Л. Эскивель, А. Королев, М. Фрай, И. Померанцев, Е. Майзель). Также в качестве иллюстративного материала широко привлекались кинофильмы, документация визуальных и аудиальных арт-проектов и пр. Из этих источников и литературы был извлечён философско-антропологический смысл, который обогащает понимание поливерсивности постчеловеческого.

Кроме того, следует отметить, что работа продолжает традиции философских исследований Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина, в которых осмысливается соответствующая проблематика, в частности семантическая свобода как со-вращение смыслов в ситуации пост(недо)модерна (А. А. Мамалуй), лингвофилософские аспекты постчеловеческого; событийность после постмодерна (Д. И. Руденко) и другие.

**Связь работы с научными программами, планами, темами.** Диссертация выполнена в рамках научной комплексной темы кафедры теоретической и практической философии философского факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Философия и разнообразие социокультурных миров» (д/р 0114U005439).

**Цель и задачи исследования.** Цель исследования – осмысление концептуального поля поливерсии постчеловеческого с семиотических и постмодерных позиций, событийности *пост*постмодерна; анализ и раскрытие положения человеческого существа в этих условиях.

Достижение этой цели требует решения следующих задач:

- всесторонняя концептуализация проблемы смерти человека и его поливерсивной ре-анимации;
- выявление характеристик постчеловеческого в сравнении с человеческим и сверхчеловеческим;
- анализ специфики поливерсивной постчеловеческой топологии;
- рассмотрение пересечений внешнего и внутреннего в философско-антропологическом контексте и мультиплицирования версий постчеловеческого как эффект этих пересечений;
- осмысление субверсивности *пост*постмодерна как постдеконструкции;
- выделение и анализ версий постчеловеческого в событийности *пост*постмодерна;
- осуществление философской рецепции поливерсивности постчеловеческой сенсуальности;
- обоснование образа-концепта сенсуального киборга в его различных версиях.

**Объект исследования** – многообразие постантропологических форм как реактуализации человеческого.

**Предмет исследования** – феномен поливерсии постчеловеческого в условиях пост и *пост*постмодерна.

**Методологические основания исследования.** В соответствии с объектом и предметом исследования, поставленной цели и задачами задействованы постмодернистские стратегия и тактики. В частности, это аналоговый метод Ж. Делёза – А. Бадью как фиксация особой формы интуиции, который дал возможность исследовать постчеловеческое как таковое в его поливерсивности; трансдискурсивность, которая позволила разнообразить аналоговый метод за счёт гетерогенного видоизменения подхода к постчеловеческому, очерчивающий его контуры и одновременно

очерчивается ими; деконструкция, в контексте которой говорящее человеческое существо предстаёт постскриптором; движение от перцепта к концепту и обратно, что позволило исследовать постчеловека как сенсуального киборга. Таким образом был создан необходимый для данной работы конструктивистский контекст, в котором возможно осмысление проблематичности сущности и принципиальной плюральности человеческого существа.

**Научная новизна полученных результатов.** Выдвинута, разработана и обоснована диссертанткой концепция поливерсии постчеловеческого, которая образует определённую изменчивую сетевую структуру его версий. Вкратце её можно представить следующим образом. *Конверсия* человеческого приводит к *реверсии* смерти человека и новому витку её *аверсии*, «смерти его смерти», которая *инверсирует* субъективность, выявляя её подкладку. Такого рода складчатость прочерчивает движение сингулярности, которая становится *универсальной* в многочисленных версификациях до самой *диверсификации*. Это движение осуществляется изнутри, снаружи и обратно как топологической метафоры бинарной оппозиционности, которая в контексте философских антропологии и психологии предстаёт взаимным вращением *интраверсии* и *экстраверсии*. Эффектом постдеконструкции бинарной оппозиционности является *субверсия* субъективности в *противоверсии* кемпера, *перверсия* гадкого человека, *диверсия* постинтеллектуала и *эверсия* постглобалиста. Что касается *одоративной*, *тактильной*, *корпоральной*, *тестуальной*, а также *аудио-* и *видеоверсий*, акцентируется событийность их смыслов.

*Поливерсия*, с одной стороны, аккумулирует концептуальные версии постчеловеческого, представленные в литературе, а с другой — демонстрирует полиморфность постчеловеческого как такового, которое устанавливает корреляцию концепций и концептов. Осмысление

различных версий постчеловеческого принимает во внимание концептуализацию Вечного Возвращения как Вечного Возвращения Нетождественного. Но постчеловек, событийное человеческое существо, как замечает А. Бадью, ориентирована на разнообразящее само разнообразие Вечное Воссоединение Нетождественного.

Научная новизна конкретизируется в следующих положениях.

***Впервые:***

– осуществлено осмысление «смерти смерти» и ре-анимации человека в контексте поливерсивности, в связи с чем постчеловек предстаёт как принципиально множественное существо;

– установлены и концептуализированы полиморфные и подвижные причины формы-постчеловек, которые задают поливерсию этой формы;

– проанализирована возможность «постчеловека без свойств» как условие поливерсивности ввиду того, что бессвойственность является условием умножения свойств, их диверсификации;

– обоснован образ-концепт инверсивного постсубъекта-в-процессе, не только репрезентативного, но и проявляющего подкладку субъективации;

– *пост*постмодерн рассмотрен как субверсивная деконструкция бинарной оппозиции «глубина / поверхность»;

– разработана типология версий постчеловеческого в событийности *пост*постмодерна;

– рассмотрен постглобалист как концептуальный персонаж сопротивления посредством семантического ускользания;

– предложен образ-концепт постчеловека как сенсуального киборга в сенсуальных версиях;

– обосновано, что сенсы киборга мультиплицируются полисемантически, а его чувственность является принципиально семиотической.

***Углублено понимание:***

- философствования как поливерсивной актуализации смыслов;
- постчеловека как версифицирующего постскриптора;
- акцентов поливерсивности постчеловеческого в событийности *постпостмодерна*

***Получили дальнейшее развитие:***

- эпистемологии смены версий человеческого существа от человека через сверхчеловека к постчеловеку;
- анализ пересечений основных субъектно-сюжетных версий человеческого существа в ситуации постмодерна;
- обоснование стремления *постпостмодерной* событийности к аутентичности и доверию;

**Теоретическое и практическое значение полученных результатов.**

Полученные результаты позволяют основательнее осмыслить новейшие тенденции в философской антропологии посредством образа-концепта постчеловека в его поливерсии. Выводы и теоретические положения диссертационного исследования определяются возможностью их практического применения при разрешении актуальных проблем современности, которые связаны с необходимостью преодоления апатичности, анестетичности и проблематичности личностного высказывания и, одновременно, агрессивности и деструктивности в современном обществе. Фактологический материал и полученные теоретические результаты используются автором при преподавании курсов «Философская антропология», «Этика», «Эстетика» для студентов гуманитарных факультетов, в частности философского факультета Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. Методологический подход, фактологический материал диссертации, осмысленные перспективы исследования и концептуализации

постчеловеческого могут стать основой для дальнейшей проблематизации разработанного направления исследования, стать темой для научных дискуссий во время проведения круглых столов, научных семинаров и конференций. Разработка поставленных в диссертации проблем может помочь формированию плюралистической установки, способствовать осознанию возможности многообразных проявлений культуры и, таким образом, может влиять на дальнейшую меритократизацию украинского общества.

**Личный вклад соискателя в работу.** Диссертационное исследование является результатом самостоятельной исследовательской работы автора. Концепция, все теоретико-методологические, научно-аналитические выводы и рекомендации диссертанткой разработаны и изложены самостоятельно.

**Апробация результатов диссертации** осуществлена во время обсуждения на теоретическом семинаре кафедры теоретической и практической философии Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина; в сообщениях на международных и всеукраинских конференциях, в частности Харьковских международных Сковородиновских чтениях (Харків, 2002; 2006); «Антропологические конфигурации современной философии» (Москва, 2004); «Философия и будущее цивилизации. IV Российский философский конгресс» (Москва, 2004); «Философия XXI века. Международная конференция» (Санкт-Петербург, 2006); ряде Ницше-семінарів СПГУ; «Динамізм соціальних процесів в пострадянському суспільстві (Луганськ-Женева, 2000 та 2001); «XI «Міжнародна наукова конференція “Філософія: нове покоління”. Philosophy: Between Science and Humanities» (Київ, 2016); «Дні науки філософського факультету» (Київ, 2016); участие в конкурсе Института философии (номинация на Премию за наиболее новаторскую

философскую концепцию (идею), изложенную в научных публикациях) и др.

**Публикации.** По результатам исследования осуществлено 84 публикации: 1 персональную монографию (15 усл. печ. листов), 23 научных статьи в специализированных научных изданиях (из них 4 в зарубежных изданиях), а также 9 тезисов и материалов конференций, остальные – в других научных и публицистических изданиях.

**Структура диссертационного исследования.** Диссертация общим объемом 383 страницы, из которых 345 страницы основного текста, состоит из введения, четырёх разделов (которые содержат 19 подразделов), выводов и списка использованных источников (397 позиций на 38 страницах, из них 65 на иностранных языках).



## РАЗДЕЛ 1. ПОЛИВЕРСИВНОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В СИТУАЦИИ ПОСТМОДЕРНА

### 1.1. Конверсия человеческого

Пересмотр формы человеческого существа непременно приводит к появлению постгуманизма [362, с. 212]. По мнению К. Хейлз, образ-концепт постчеловека является амальгамой, зонтичным термином, объединяющим разнородные компоненты, версии и эта конструкция непрерывно достраивается и перестраивается. Ситуация усложняется ещё и тем, что, скорее, стоит говорить не об отдельно взятом постчеловеке, а о постчеловечестве в том числе и как о разнородности человеческого су-

щества, его поливерсивности. Постчеловек всегда является постчеловеческой общностью, а его *я* превращается в *мы* и таким образом можно говорить о постчеловеке как поливерсии [См. 129; 135; 143; 144; 145; 147]. В таком случае его желания и волю идентифицировать и отделить от желаний и воли других затруднительно, а это вызывает необходимость радикального пересмотра как гуманизма, так и антигуманизма. «Фатальным является не возникновение постчеловека как такового, а прививка постчеловеческого (т. е. постгуманистического) к либерально-гуманистической концепции своего “я”» [317, с. 371], — отмечает К. Хейлз, подчёркивая, что только в сочетании со специфически человеческими амбициями постгуманизм оборачивается антигуманизмом. К тому же теоретический антигуманизм Л. Альтюссера, М. Фуко, Ж. Деррида и др. является как раз гуманизмом в этическом смысле, сдерживая эти амбиции.

Скажем, Дж. Халберстам и И. Ливингстон утверждают: «Вы — не человек, пока не станете постчеловеком. Вы никогда не были человеком» [358, с. 8], имея в виду, что становление человека как автономного субъекта невозможно без предварительного трансгрессивного испытания

пределов человеческого чаще всего в игровом контексте. Учитывая такого рода расщепление, можно сказать, что антропология всегда в каком-то смысле является энтропологией. «Всем тем, кто ещё хочет говорить о человеке, о его царстве и его освобождении, всем тем, кто ещё ставит вопросы о том, что такое человек в своей сути, всем тем, кто хочет исходить из человека в своём поиске истины, и, наоборот, всем тем, кто сводит всякое познание к истинам самого человека, всем тем, кто не согласен на формализацию без антропологизации, на мифологизацию без демистификации, кто вообще не желает мыслить без мысли о том, что мыслит именно человек, – всем этим несуразным и нелепым формам рефлексии можно противопоставить лишь философический смех, то есть, иначе говоря, безмолвный смех» [310, с. 338].

Этот безмолвный смех возвращает нас к человеческому существу, в каком-то смысле даже человеческому животному или человеческому растению (Л. Иригарей, М. Малдер), в качестве отправной точки причастного к истине бытия: «Истине бытия принадлежит человеческое существо <...> бытие требует человека, чтобы *осуществиться* самим собою среди сущего и сохраняться *в качестве бытия*» [315, с. 254]. Так, существом истины по мнению М. Хайдеггера, становится не сущее, но бытие в его сути.

Истина бытия вверяет человеческое существо языковому событию. «Как выходит, что те элементы места, которые имеют или присваивают способность к именованию (говорящие существа), “чувствуют себя подстрекаемыми”, если так можно выразиться, к обязанности именовать – именовать нечто, что еще не было поименовано, счесть нечто, что еще не было сочтено» [10, с. 114], – восхищается Ж.-Ф. Лиотар неукротимой витальности говорящего существа и соответствующей событийности согласно А. Бадью. В связи с этим стоит говорить даже не о языковом

событии, а о поливерсивной языковой событийности, мультиплицировании версий (пост)человеческого.

Образ-концепт постчеловека в каком-то смысле репрезентирует человека как такового, а точнее его способность к интенсивному развитию. Но чистая реальность живого существа, голая жизнь, пользуясь терминологией Дж. Агамбена как условие поливерсии способствует конверсии имманентной человеческому агрессивности, которая сглаживается тактильностью постинформационности. В данном случае в поливерсивном контексте актуализируется именно конверсия как изменение условий, которое приводит к увеличению степени вовлечённости с одной стороны, и демилитаризации с другой. «Цивилизация стерильна – культура кровожадна. Последняя сопротивляется информационному опустошению естественных условий жизненного пространства. Если информация безучастна к человеку, то постинформационный способ обмена волнующими человека событиями – *участлив, тактилен, органичен*» [274, с. 19]. Таким образом, стерильность жизни под наркозом преодолевается за счёт новых возможностей насыщенных переживаний, и воля к творчеству усиливается за счёт воли к жизни.

«Среди тел нет причин и следствий. Скорее, все тела сами суть причины – причины по отношению друг к другу и друг для друга. В масштабе космического настоящего такое единство называется Судьбой» [77, с. 23]. Таким образом, обращение к телу актуализирует фигуру Судьбы, пускай и отсроченной патосом. Судьба как сгиб субъективности вершится конечными силами – Трудом, Языком и собственно Жизнью. Их переплетение порождает целый спектр философско-антропологических нюансов, как то литературный труд, либидинальная экономика, эротика текста и многие другие проективные аспекты. Однако все упомянутые и потенциально подразумевающиеся философско-антропологические

конструкции отражают такие характеристики человеческого существа, как открытость и недостаточность, эксцентричность и несводимость, уникальность и невыразимость [Подробнее см. 152].

Так заканчивается история человека как формы, прерывается его нить судьбы. Вопреки известному мнению Ф. Фукуямы, история человека как формы заканчивается не потому, что эта форма застывает, воплощая завершённость проекта, а потому, что проективность воображаемого, базирующаяся на принципе удовольствия, вынуждена периодически искать подкрепления в принципе реальности. Так обнаруживается принципиальная мерцательность человеческого существа и то, что нить его судьбы при ближайшем рассмотрении оказывается не сплошной, а пунктирной.

Особенно остро это описано Ж. Батаем: судьба человеческого существа после смерти человека объявляется проклятой долей. Предельная трансгрессия, сопровождающаяся непроизводительной и бесцельной тратой, приводит к апатии либертена. Ж. Батай выступает апологетом экономии поэтической и того, что человек является человеком настолько, насколько велика его способность к бесцельной трате, а также установлению не символического, но сокровенного порядка. Оригинальное название соответствующей работы – «*La part maudite*» – может быть переведено как «Проклятая доля» или как «Проклятая часть». Второй вариант перевода, использованный для заглавия русскоязычного издания, вызывает ассоциации с понятием судьбы; (у)части, выпадающей на нашу долю, по большей части проклинаемой. Это всегда консумация как, с одной стороны, потребление, а, с другой, изнурение и истребление: «проклятие тяготеет над жизнью людей постольку, поскольку они не в силах остановить головокружительное движение» [26, с. 131]. В этом движении объект неотличим от субъекта в экстремальном состоянии, «в точке его кипения». Всякие попытки ослабить это кипение приводят к

противоположному результату, утверждает Ж. Батай, пародируя гегелевскую теорию становления самосознания на основе последовательного отрицания. «В принципе, человеческое поведение – это отказ. Человек восстал, противясь уносящему его потоку, но тем самым он сделал его ещё более стремительным, ещё более головокружительным» [*Там же*].

Восстаёт против потока и сверхчеловек Ф. Ницше, суверен же играет со смертью насмехаясь над ней, не склоняется перед принципом реальности, даже если элементы реальности являются не более чем средством абсолютного господства. М. Фуко точнее всего отразил не только предельную и провальную проективность конечных сил, но также извод и одновременно обоснование этой проективности: после краха новоевропейского проекта место Жизни, Труда и Языка занимают чистые экстенсивности – Смерть, Желание и Закон. «В той области, где представление остаётся как бы приостановленным где-то на своём рубеже, открытым на замкнутость конечного человеческого бытия, прорисовываются три образа, посредством которых жизнь с её функциями и её нормами находит своё обоснование в безмолвном повторе Смерти, конфликты и правила – в обнажённой открытости Желания, а значения и системы – в языке, который является одновременно Законом» [*Там же*, с. 393]. Именно деконструктивное мерцание Жизни и Смерти, Труда и Желания, Языка и Закона прочерчивают пунктиры судьбы человеческого существа после смерти человека. Эта судьба обнаруживается на пересечении линий смерти без наслаждения, желания без объекта и языка без означаемого. Внешние и внутренние аспекты области возможного знания о человеке обнаруживаются в этнологии, урбанистике, психогеографии и пр., а также психоанализе, психосинтезе, шизоанализе и пр. Их преимущество заключается в том, что они не стремятся раскрыть секрет человеческого существа, но отслеживают маршрут его судьбы: «они

устремляются к тому, что, находясь вне человека, позволяет позитивное познание того, что даётся или не даётся его осознанию» [*Там же*, с. 396].

Из множества древнегреческих образов-концептов, воплощающих фигуру Судьбы, З. Фрейд выбирает Ананке, божество необходимости и неизбежности. Ананке образует бинарную оппозицию с Эросом, иллюстрирующую соотношение принципа реальности с принципом удовольствия. «Судьба его [Эдипа – Н. З.] захватывает нас потому, что она могла бы стать нашей судьбой, потому что оракул снабдил нас до нашего рождения таким же проклятием, как и Эдипа» [299, с. 170] и тем самым уже задал соотношение принципа удовольствия и принципа реальности. Возможность деконструкции бинарной пары обнаруживается в поздних работах З. Фрейда, скажем, «По ту сторону принципа удовольствия» где вводится принцип нирваны, основанный на влечении к смерти. Этот принцип является не только принципом энтропии, но и стремлением к «нулевому уровню» возбуждения, стремлением избежать травм реальности и войти в состоянии «после оргии» ещё до самой оргии.

Подобным образом ситуация постмодерна возникает не столько от истощения от попыток реализации современных проектов, сколько от осознания невозможности этой реализации, того, что как модерн, так и постмодерн не только в отечественной, но и в западной версии всегда сливаются в пост(недо)модерне. «После миросотрясающего коитуса с Разумом История вступила в фазу постконсуматорной депрессии, вызванной Ниспадением вертикали Метасмысла» [223, с. 162]. Это очевидно деструктивный фаллический коитус инцестуального характера, учитывая, что апологизация Разума является естественным следствием развёртывания греко-европейской истории. В его процессе старый мир сотрясся и обратился в руины, а новый так и не был построен. Оргиастичность гуманизма не лишена постчеловеческой отстранённости и расщепленности, а в ситуации, когда, пользуясь метафорой А. Мамалужа,

история отдыхает после коитуса с разумом как нельзя более уместной становится прививка гуманизма, обеспечивающая либеральный иммунитет против прямого антигуманизма. В таком случае, постчеловек всегда в какой-то мере является *недочеловеком*. Не случайно супермен, как правило, имеет те или иные brutальные черты – летучей мыши, паука и др. В таком случае постчеловек может быть более точно обозначен как постнедочеловек, по аналогии с предложенным А. Мамалуем обозначением текущей ситуации как пост(недо)модерн, когда всё уже произошло, но так и не свершилось, а значит это «всё» происходит снова и снова несмотря на очевидность невозможности свершения в виде со-вращения смыслов [224]. Эта «принципиальная незавершённость или даже незавершимость» в равной мере присуща и постнедочеловеку, который снова и снова преодолевает собственные пределы в стремлении к совершенству, но снова и снова возвращается к самому себе, хотя и обогащённому новым опытом.

Особенность постчеловеческой судьбы обуславливает то, что «победить маньяка можно только став им – маньяком» [221, с. 117]. Судьба маниакально преследует того, кто отказывается следовать ей. Эта проблематика в словенском психоанализе полагается классически эдипальной. Не случайно даже после деконструкции принципов реальности и удовольствия в принципе нирваны и поста фигуры Судьбы мы возвращаемся к пост(недо)истории Эдипа прочитывая её теперь как пример обретения смысла существования в необходимости судьбы, даже случайной и несчастной: «субъект возлагает на себя неизбывную вину и, поступая таким образом, “интернализует” свою случайную судьбу и придаёт ей смысл» [165, с. 82]. Изошрённость линии судьбы вызывается погоней за наслаждением, но и само «наслаждение (enjoyment, jouissance) в конце концов ничто, кроме определённого чисто формального искривления пространства удовольствия/неудовольствия, искривления, которое даёт нам опыт удовольствия в самом неудовольствии» [396, с. 65].

Именно такая жизненная стратегия и приводит к доминанте Духа (Тяжести). В «Скорости убегания» М. Дери замечает: «любопытно, что, несмотря на свой редукционизм, трансцендентальный постгуманизм страдает от картезианского смещения разума и духа» [91, с. 425]. Таким образом осуществляется легконогое фюге от Судьбы.

Пределом духовного становится телесная экономика и биополитика. Именно это вызывает «страх перед тем, что в конечном счёте биотехнология принесёт нам утрату нашей человеческой сущности – то есть важного качества, на котором держится наше ощущение того, кто мы такие и куда идём, какие бы ни происходили изменения с человеком за всю его историю. Хуже того, это изменение мы можем провести, не зная, что теряем что-то весьма и весьма ценное» [313, с. 148]. Но с точки зрения философской антропологии «природа» человека заключается как раз в отсутствии природы, антропологической константы. «Человеку пришло время направить технологию на себя самого, чтобы стать ПО-наСТоящему человеком, пусть это и сулит ему постную приставку к его гордому имени. Да, постчеловек – это звучит не так гордо, как человек. Ведь в отличие от человека, постчеловек не будет таким гордецом» [213, с. 18–19].

В определённом смысле «виртуальная реальность оголяет человека до морального субъекта» [320, с. 354]. Сетевой человек «стремится пропустить через себя как можно больше людей», осуществить символический обмен с ними, «умерши» в качестве субъекта, что даёт возможность количественно и качественно принять любую возможную дружность. Это во многом обуславливает и специфику постмодерного эпистемологического разрыва, в ходе которого рефлектируется множество смертей. После этих смертей, «концов без концов» [222] в частности, смерти человека как формы, иерархические метафоры человеческого, сменяются метафорой ризомы. В гносеологическом отношении это означает переход от сакрализации истины к метафизике информации, а в



контексте властного диспозитива свобода от желаний приводит к абсолютному господству и бездействию, тогда как запуск машины желаний – к абсолютному рабству и бесцельной растрате [90].

Во многом это объясняется распространением «постматериалистической» мотивации, пользуясь терминологией Р. Ингельгарта. Он полагает это следствием культурного сдвига в сторону постмодернистских ценностей, тогда как материалистическая мотивация основана на ценностях модернистских. Разделение в этом случае основано не на средствах производства, а на смысле жизни: *«впервые в истории условием принадлежности к господствующему классу становится не право распоряжаться благом, а способность им воспользоваться»* [265, с. 65].

Эстетические соображения по определению вызывают обвинения в антигуманизме. Кроме того, для англосаксонской мысли, как отмечает Н. Бадмингтон, изменение «подразумевает определённый апокалипсис: старое отсечено (razed) и новое вознесено (raised). “Человек” растворён, разоблачён, рассеян» [334, с. 43]. Но само по себе мышление, исходя из дихотомии старое/новое, и олицетворение постчеловеческого в образе Чужого с точки зрения теоретического антигуманизма изжило себя, ведь речь идёт, скорее, об изменении формы человеческого существа. Р. Брайдотти настаивает, что сегодня особенно важно избежать напряжённости между гуманитарными и другими науками, «оставить позади напряжённость, которая окружает гуманитарные науки и их самопротиворечащие опровержения сейчас чрезвычайно важно. Другая опция становится желательной и необходимой: постгуманизм как движение за пределы этих летальных бинарностей» [338, с. 159]. Она обращает пристальное внимание на то, что «дислокации дискурсивных границ и категорические разногласия вызванные, соответственно, взрывом (explosion) гуманизма и схлопыванием (implosion) антропоцентризма,

привели к внутреннему разлому в гуманитарных науках, который не может быть исправлен посредством исключительно доброй воли» [*Ibid.*, с. 43].

Но осознание того, что каждый из нас *уже* является постчеловеком, во многом по умолчанию превращает упомянутый разлом в продуктивный зазор швов, снятых после подшития философии. Ведь «историческое априори всех гуманитарных наук – глубокие разрывы, борозды, межи, которые прорисовали в западной *эпистеме* очертания человека и расположили его в соответствии с возможностью познания» [310, с. 396]. Схлопывание антропоцентризма в точку номадической сингулярности взрывает, вспахивает гуманизм ризомой многочисленных смыслов постчеловеческого.

## 1.2. «Смерть человека» как реверсия

Ж. Делёз, опираясь на исследования М. Фуко, выделяет три формы существования человеческого существа в соответствии с силами, взаимодействующими с ним. Это форма-Бог как результат действия бесконечных сил, которая стремится человеческое существо к совершенству, вечности и бесконечности. Затем, форма-Человек как результат действия конечных сил (Жизни, Труда и Языка), выводящая человеческое существо на предел его возможностей. И, наконец, форма-Сверхчеловек как результат действия как бесконечных, так и конечных сил. Предположим, что в ситуации постмодерна форма-Сверхчеловек оказывается формой-Постчеловеком как уже свершившейся, но одновременно продолжающей свершаться формой-Сверхчеловек.

Так, разговор о смерти человека и появлении новой формы стоит начать со смерти Бога как формы. Именно об этом пишет Ф. Ницше, и его утверждение того, что умер Бог и появился Сверхчеловек, стоит понимать как смену форм человеческого существа. Несмотря на определённую претенциозность, тщеславность (но уже не гордость) сверхчеловека,

усматривающего глубину в пропасти высоты, в этой форме содержится потенциал постчеловеческого. «*Прогресс в моем смысле*. И я также говорю о “возвращении к природе”, хотя это собственно не движение назад, а восхождение – вверх, в горную, свободную, даже страшную природу и естественность, в такую, которая играет великими задачами, смеет играть...» [245, с. 622]. То есть речь идёт не об интенсивном совершенствовании, а о вариативности игры свободных означающих человеческого существа.

Ж. Делёз предлагает стратификацию образов философа и, шире, человека, исходя именно из пространственной локализации. Философы-досократики, по его мнению, создали философию глубины, нацеленную на проникновение в глубинную сущность события. Идеализм же вдохновлён манией и определяется как «полёт идей», а значит представляет собой философию высоты. Третий образ – образ философа и человека поверхности, постчеловека, принимающего событие в его непосредственной данности.

Потенциал постчеловеческого обнаруживается также в своеобразной ницшевской алеаторике, хотя и алеаторике проклятой участи: «я люблю того, кто стыдится, когда игральная кость выпадает ему на счастье, и кто тогда спрашивает: неужели я игрок-обманщик? – ибо он хочет гибели» [Там же, с. 10]. Однако играть стоит честно и только морализаторство вызывает у Ф. Ницше большее отвращение чем фальшивые кости. В крайнем случае, стоит позволить себя «обманывать, чтобы не быть настороже от обманщиков» [Там же, с. 103].

Проблематика игры, конкретизирующаяся в алеаторности и случайности значительно шире моральной проблематики: «по существу в броске игровых костей выражаются простейшие взаимоотношения сил или власти, те, что устанавливаются между выпавшими наудачу единичностями (числами на гранях костей)» [84, с. 53]. Сверхчеловек как

номадическая сингулярность, пробегающая по сериям, есть то, что «перескакивает от одной сингулярности к другой и бросает кость, делая всегда один и тот же бросок – заново построенный и расчленённый в каждом бросании» [77, с. 136–137]. Собственно говоря, то, что сверхчеловеческое как сингулярное не является ни общим, ни частным, ни коллективным, ни индивидуальным и обуславливает его алеаторность. «Сингулярность <...> заставляет *сингулярные точки* распределяться согласно подвижным и коммуницирующим между собой фигурам, которые превращают все метания кости в один и тот же бросок (случайная точка), а этот бросок – во множество метаний» [Там же, с. 144].

Алеаторику и сериализм объединяет отсутствие смысла. Они связаны нонсенсом, который понимается «как то, что не имеет смысла, но также и то, что противоположно отсутствию последнего, что само по себе дарует смысл» [Там же, с. 95] и который является, скорее, избытком смысла, чем его недостатком. Сравнивая концепции случая С. Малларме и Ж. Делёза, можно обнаружить их диаметрально противоположность. «В частности, изречения того и другого диаметрально противоположны по поводу случая. Принадлежащее Малларме таково: “Бесконечное выпадает из Случая, который вы отрицали”. Принадлежащее Делёзу, как мы сейчас убедимся, должно гласить: “Случай выпадает из Бесконечного, которое вы утверждали”» [12, с. 100]. Когда труд становится привычкой и тогда человеческое существо «изобретает игру, т. е. труд, который не предназначен для удовлетворения какой-либо иной потребности, кроме потребности в труде вообще. Кому прискучила игра и кого новые потребности не влекут к труду, тем иногда овладевает влечение к третьему состоянию, которое относилось бы к игре, как летание к пляске, как пляска к хождению,— влечение к блаженной спокойной подвижности: это есть видение счастья у художников и философов» [Там же, с. 476]. С его точки зрения, метафизика как таковая также служит способом обнаружить

значительность в низменном и даже презренном, что позволяет «чувствовать себя самого менее ответственным и вместе с тем находить вещи более интересными» [*Там же*, с. 249]. Особенно часто, по мнению Ф. Ницше, к метафизике тяготеют в избыточно витальной юности и это закономерно, но затем полномочия метафизики должны быть сокращены.

Ж. Делёз, оставаясь, по крайней мере по отношению к игре, ницшеанцем, акцентирует её витальность. Он предлагает следующее понимание проблемы соотношения алеаторики и сериальности как сверхскладчатости, мультиплицированности опираясь на Г. Лейбница, но продолжая учитывать Ф. Ницше: «да и сама смерть этого, называвшего себя единственным, Бога также плюральна по природе: смерть Бога есть событие с множественным смыслом» [80, с. 38]. Но Бог, как и человек, умер, оставаясь при этом Богом: и до, и после смерти Бога человек остаётся тем, “кто он есть”, как и Бог – тем, “что он есть”: реактивными силами и волей к небытию» [*Там же*, с. 316]. Душа продолжает реферировать к Богу, хотя по сути дела речь идёт о сокращении полномочий трансцендентального означаемого, а множественность смысла вызвана вариативностью означающих [Подробнее см. 122]. Когда глаза прочерчивают линию текста, согнутого в соответствии с аккордами, а голос – мелодии: «наша душа сама собой и спонтанно поёт аккордами <...>. Это – проблема не соответствия, а “fold-in”, или “складки к складке” [*фр. pli selon pli* – название одного из творений П. Булёза – *Н. З.*]» [85, с. 240]. Таким образом, мультипликация становится ре-анимацией умершей вместе с Богом души. Стоит заметить, что душа выступает условием возможности искусства и творчества [Подробнее см. 130].

У М. Фуко также субъективация, «в сущности, сводится к изобретению новых возможностей жизни; как говорит Ницше, к утверждению подлинного стиля жизни: это уже витализм на основе эстетики» [82, с. 122]. Хотя общим соображением в этом случае является

приоритет экспериментирования над интерпретированием (Ж. Делёз, С. Зонтаг и др.), в семиотическом контексте возможно развёртывание *double-bind* как модус существования: «интерпретация <...> при условии, что к ней прислушиваются, чудесным образом поворачивает колесо судьбы: главное, чтобы интерпретатором двигало желание» [385 с. 176]. Поздний М. Фуко распространяет действие эстетики существования не только на жизнь, но и на смерть. Под телосом как предельным событием также может пониматься не воплощение, но именно смерть.

Ж. Деррида, обыгрывая термин *fin*, подчёркивает, скорее, не значение *конец*, но *цель*, *телос*. Это подвижный, децентрированный, мерцающий телос, который смещает фокусировку субъекта, расшатывая свободу его волеизъявления. Деконструируя субъект-объектную бинарную оппозицию, такой телос угрожает субъекту извне и изнутри, выводит его из себя и вызывает ужас, стыд и отвращение. Г. Спивак обращает внимание также и на то, что Ж. Деррида прямо связывает *конец человека* в одноимённой книге с актуализацией архетипики сверхчеловеческого, связанной с «активной *забывчивостью*» «знания» в пользу мечты, воображения (*dream*) [388, с. XXX]. Анализируя серию своеобразных «снятий» гуманизма в постсовременной философии, Ж. Деррида имеет в виду не столько и не только завершение человека, но и подведение итога человека, а также его цель. Кроме того, вполне вероятно, что итог и цель являются только промежуточными. Тем не менее человек здесь рассматривается прежде всего как существо, имеющее цель, т. е. цельное. «В мысли и языке бытия конец человека всегда был предписан, и это предписание всегда лишь перестраивало двусмысленность этого *конца*, в расхождении <jeu> между *telos*'ом и смертью. В чтении этого расхождения можно во всех смыслах понимать следующую цепочку: конец человека — это мысль бытия, человек — это конец мысли бытия, конец человека — это конец мысли бытия. Человек — это всегда свой собственный конец, т. е.

конец своего собственного. Бытие – это всегда свой собственный конец, т. е. конец своего собственного» [102, 165]. Человек, стоящий в просвете дверей языка как дома бытия приближается к целостности, ведь дар смерти каждого момента связан с ответственностью.

Однако, как отмечает Ж. Деррида, со-хранение близкого в современной культуре потрясено и потревожено, а значит человеку грозит утрата целостности. Обсуждая тему нашего «стояния у порога», Ж. Деррида переходит к более важному, по его мнению, вопросу о том, кем, собственно, «мы» являемся, то есть, снова же, к осознанию человеческой разнородности. К. Хейлз считает, что это происходит в связи с тем, что эмерджентность сменяет всегда иерархизирующую телеологию. Таким образом гуманистическая и антигуманистическая трактовки положения человека в ситуации постмодерна в этом смысле обнаруживают явное сходство. Не случайно Ж. Деррида ставит вопрос «гуманизм или метафизика», апеллируя именно к М. Хайдеггеру, который настаивал, что гуманизм всегда метафизичен, и добавляет: «Метафизика является другим именем онто-теологии» [*Там же*, с. 145]. Гуманисты игнорируют смерть Бога, поскольку за ней неизбежно должна последовать смерть человека, и тем самым, ограничивают возможности человеческого существа. Но если М. Хайдеггер осуществляет снятие человека, то Ж. Деррида склонён считать, что смерть – близкое человека: «Человек – это то, что имеет отношение к своему концу, в фундаментально двусмысленном значении этого слова. Извека. Трансцендентальная цель может проявиться и развернуться только при условии смертности, отношения к конечности как начала идеальности» [*Там же*, с. 153]. За этой близостью следует рассмотрение «человеческого» как метафизического предиката, учитывая, что «умерший сохраняет весьма специфическую действенность» [101, с. 14]. Близость синонимична присутствию, поэтому чтобы избежать метафизикализации необходимо в определённом смысле пройти сквозь

смерть ради того, чтобы её онтическая близость обернулась онтологической удалённостью. Тогда, как подчёркивает Ж. Деррида, близость смерти покидает также и онтическое, а онтологически обнаруживается в мысли близкого и далёкого.

В пользу теоретического антигуманизма свидетельствует и «Последний человек» М. Бланшо, где щемяще остро раскрывается тема исчерпанности человеческого. «Думаю, он никогда не видел снов. Это тоже ужасно, никогда вполне не сомкнувшийся сон, открытый одной из своих граней: сон, который приходил мне на ум, когда я думал о той черноте под веками, которая обесцвечивается, чуть белеет, когда умираешь, словно умереть – это на миг ясно увидеть. Спросив себя: думал ли он больше, чем ты? – я обнаруживаю лишь свойственный ему дух лёгкости, который уберегал его от виновности в наихудшем» [29, с. 200–201]. Казалось бы, смена приоритетов от Духа Тяжести к Духу Лёгкости должна привести к чаемым Ф. Ницше танцам не только ногами, но и головой. Но представление о безмерности мысли, подозрения о том, что она не позволяет себя подумать, неведомых будоражащими мечтами, вызывают величайшую слабость наряду с лёгкостью на основе предположения о всё ещё присутствующей тяжести. С трудом достигнутая интимность приводит к нежеланию думать, в крайнем случае, думать неподвижную мысль, страдающую от своей малости и незначительности.

Присутствие последнего человека вызывает трансгрессию как разделяющих, так и объединяющих границ, притом, что его собственная жизнь лишена событий, кроме события смерти, также отсутствующего за отсутствием будущего, и последний человек пытается «вновь обрести надежду умереть прежде самого себя» [*Там же*, с. 227]. Дух тяжести, уничтожая глубину, смыкает границы вокруг последнего человека, и его смерть оказывается слишком сильной для него. Смерть бежит, отделяется излишне лёгким пространством покоя, оставляя нас лицом к лицу с



жизнью. Но это пространство становится не только препятствием, но и воспоминанием, тождественным умиранию. На это обстоятельство указывал и Ф. Ницше: «Прорицатель есть прорицатель великой покинутости, представитель пассивного нигилизма, пророк последнего человека. Он ищет моря, чтобы выпить его или чтобы утонуть; но всякая смерть кажется ему ещё слишком активной, мы слишком утомлены, чтобы умереть. Он хочет смерти, но – как пассивного угасания» [80, с. 326]. Тогда как смерть должна быть не происшествием, а тем более рутиной, но событием, причём событием как следствием активности, случаем, всегда совпадающим с необходимостью. Человеческое существо активно стремится к смерти, завоёвывает её, но завоёвывает так, как заслуживают дар.

В творчестве М. Бланшо с темой последнего человека тесно связана тема последнего писателя, также приобретающая ницшеанский оттенок. Литература с этой точки зрения принципиально пространственна и невозможна, забегает вперёд, оставляя человека за ним самим, всегда *ещё не* и *во-в-не*, как подчёркивает В. Лапицкий. Это поясняет соображения Ф. Ницше о том, что хорошие рассказчики, как правило, являются плохими мыслителями, поскольку достигают точности в описании поступков, но не в их объяснении, а большинство мыслителей – плохими стилистами, поскольку передают не только мысли, но и мышление мыслей, и, в итоге, лучшим писателем будет тот, кто стыдится этого [245, с. 340–342]. Ведь он остаётся нетождественным себе, чистой праздностью имени. «Люди – мизологи, если, конечно, можно называть мизологией бессознательное, инстинктивное отвращение к мысли и мышлению. И естественно, что если люди мизологи, то постчеловек – мизантроп» [218, с. 52]. Для самоубийства – поздно, а для смерти – рано.

Но пишущий уже может позволить себе умереть спокойным и довольным. Он избегает ловушек тех, кто истово стремится к смерти, и

тех, кто настолько же истово её избегает: «И те, и другие хотят, чтобы смерть была возможной, одни – чтобы прикоснуться к ней, другие – чтобы держать её на расстоянии. Различия здесь незначительны, они вписываются в общий горизонт, позволяющий стать независимым по отношению к смерти» [30, с. 129].

Только уже мёртвый живёт настоящим, невероятно насыщенным удовольствием. М. Фуко утверждает: «Я думаю, что удовольствие – это довольно трудный способ поведения. Это не так просто, как [смех] наслаждаться собой. И должен сказать, это моя мечта. Я бы хотел, и надеюсь так и будет, умереть от передозировки [смех] любого рода удовольствия. Потому что, по-моему, это действительно очень сложно, и я всегда чувствую, что не испытываю удовольствия, полного, абсолютного удовольствия, которое для меня связано со смертью. [...] Я считаю, что то удовольствие, которое я называю настоящим удовольствием, должно быть настолько глубоким, настолько интенсивным, настолько всепоглощающим, что я не смогу его вынести. Я умру» [312]. Поэтому и возникает стремление испытать удовольствие на расстоянии.

Ф. Ницше приписывает такого рода удовольствие воздействию женского, которое описывает крайне поэтично: «Волшебство и могущественнейшее воздействие женщин есть, говоря языком философов, действие на расстоянии, *actio in distans*: но сюда принадлежит сперва и прежде всего – *дистанция!*» [244, с. 552]. Расстояние становится стихией силы, дис-танц-ия должна быть создана, чтобы затем её про-танц-евать. Она оказывается одновременно условием и тем, что, как и человека, должно преодолеть. Так устанавливается пространственная расстановка, разнесение, рассеивание (*espacement*). Ж. Деррида полагает, что это происходит посредством письма, обращаясь к демокритовскому концепту *rythmos* – письму и ритму одновременно. Он задаётся посредством стиля, пера, шпоры (*spur*): «его <танца> ритм имитируется самим письмом

Ницше – стилистическим жестом тире [поставленного между латинской цитатой (*actio in distans*), пародирующей язык философов, и восклицательным знаком], – подвешивающего слово *Distanz*: его пируэт и игра силуэтов предостерегает нас, призывая держаться на расстоянии от многослойных завес, заставляющих грезить о смерти» [103, с. 123]. Стил, помимо прочего, даёт возможность держать в узде (*mors* – *фр.* узда, *лат.* смерть) парус, нервюру, вуаль, гимен. Все эти образы метафоризируют складку субъективации, точнее, анимированную, мультипликационную совокупность складок. «Если Ницше желал сказать нечто, не было ли это подобной границей воли к сказыванию – как эффекта по необходимости различительной и, таким образом, всегда рассечённой, сложенной <pliée> и многосложной <multipliée> воли к власти» [*Там же*, с. 124].

В этой мультипликации человек перестаёт существовать, точнее, он существует в виде самого сверх «Сверх Без “человека”» [333, с. 125], который даже не умирает, но гибнет, переживая своеобразную Свѣрх-Смерть, конец Ничто. Этот подход сходен, скорее, с мыслью не Ф. Ницше, но Ж. Батай с его резкой критикой разума. Ж. Батай, который героически продолжает воспевать человеческое после Ф. Ницше, настаивает на том, что только крайней аффективности недостаточно, необходим полный плотский выход из себя. Будучи, по словам С. Л. Фокина, философом-вне-себя, он становится сообщником Ф. Ницше в философском дебоше. Его Ацефал является комическим двойником, трагической пародией Диониса, осуществляющим экстремальную трансгрессию однородного ради специфически понятого священного. Когда излишки гетерогенности организуются посредством поэтической экономии траты, текст отождествляется с плотью как а-морфным, лишённым онтологического статуса телом в/по которому блуждают эрогенные зоны и жидкости. Его поэтика подразумевает ненависть к поэтике в целом, и эта ненависть идеологична: «поэзия, которая не способна *подняться* [курсив мой. – Н. З.]

до бессмыслицы поэзии, есть лишь пустота поэзии, красивая поэзия» [25, 302]. Истинная же поэзия всегда незаконна, неестественная, и вообще невозможна. Поэтому наиболее поэтичным жестом является отказ от поэтического творчества, своеобразная арт-забастовка, пользуясь терминологией С. Хоума, прерывающая смыслообращение ради буйства бессмыслицы потлача как олицетворения прозы жизни.

В таком случае аналогом прорыва «объятий скупости» можно считать сетевую порнографию, которая, как утверждает А. Крокер, несмотря на крайнюю категоризированность представляет собой цифровой мусор, Data Trash. Его «зашифрованность» как утилизация в данном случае парадоксальным образом намекает на гуманизм в разнузданности нечеловеческого [290]. Хирургическая логика поэтического языка эротизма рассекает реал как диалектическую пару игры: эта пара вычленена из более обширной пары воображаемое/реальное. Однако границы пропускной способности восприятия образа приводит к неизбежной активизации воображаемого и, соответственно, соблазну.

Влечение к объекту соблазна как нечеловеческому партнёру в таком случае не сублимировано, но рационализировано до дигитального. Между тем, Ж.-Ф. Лиотар различает две разновидности нечеловеческого: нечеловеческое систем, консолидирующихся под знаком прогресса и «безгранично таинственную бесчеловечность, заложницей которой является душа». Таким образом нечеловеческое ре-анимирует человеческое. То, что посмыслить человеческое можно только исходя из нечеловеческого, не является метафорой. Более того, нечеловеческое в качестве вируса мысли, *яя* само мыслит человеческое. Это преступное мышление, противостоящее и ускользающее от идеального преступления абсолютного господства. Таким образом устанавливается парадоксальный символический порядок, по/аря/адок(с). Конструкцию человеческого, исходя из нечеловеческого вполне можно назвать постчеловеческой,

поскольку мышление в этом случае превосходит себя и мультиплицируется.

В этом случае «прореха – это теперь уже не повреждение ткани, а новое правило, согласно которому внешняя ткань выворачивается, инвагинируется и превращается в подкладку» [87, с. 129]. На практике это выражается, например, в умножении складок фразы в нагнетании скобок в сочинениях Русселя и т. д. Если такая складка – «выбор между смертью и памятью» [*Там же*, с. 130], то сверхскладчатая поверхность – это память и смерть одновременно: постапокалиптическая ситуация обуславливает исчезновение историчности и поднятие к поверхности всех возможных смыслов, потому что «памяти противостоит не забвение, а забвение забвения, растворяющее нас во внешнем и образующее смерть» [*Там же*, с. 141]. Дискурс же о смерти как ожидание забвения не приближает смерть, но, напротив, отдаляет её.

Смерть так и не наступает, останавливаясь в предпоследней точке человеческого – пароксизме, как настаивает Ж. Бодрийяр, обращая внимание на то, что парокситон – предпоследний ударный слог. Это местонахождение не на острие событий, но в непосредственной к ним близости, прямо перед концом. В пароксизмальной фазе, позиции человеческое существо уже ничего не может сказать, умирает как существо говорящее, говорит теперь язык сам по себе. Поэтому сам пароксист остаётся без-различным, индифферентным (*indifférent*).

Это состояние близко к метанойе как реверсии ценностей и в контексте проблематики смерти человека актуализируется именно реверсия как аспект поливерсии. Б. Гройс обращает внимание на актуальность спасения от будущего, представляющегося шоковым и катастрофичным. К тому же в современном мире всё происходящее моментально выцветает, обрастая несколькими слоями спецэффектов, и одновременно теряет остроту из-за излишней близости. Поэтому

происходит реверсия истории, «живая музыка истории избегает нас – она просто исчезает под микроскопом или стереофонией потоков информации» [35, с. 4]. В этой ситуации терроризм движим не только страстью к реальному, но и своевольным утверждением экстатического конца истории. Ж. Бодрийяр полагает, что гиперреальность стирает ожидания, а «финалистские предположения более недействительны, и история не имеет шанса на их возобновление, потому что в её ходе они уже кончились сами» [*Там же*]. Новые события расчищают перед собой пространство пустоты, которое незамедлительно их поглощает, всё возвращается на круги своя и стирает свои собственные следы. Событие утрачивает событийность, непредсказуемость, сопротивление окончательной интерпретации и осмыслению, а потому приостанавливается. Конец событийности, к тому же, не отсылает ни к какому будущему, поскольку происходит здесь и сейчас. «Ницше – это окончание эпохи наивного доверия, когда приветствовали то примирение человека и Бога, то замещение Бога человеком. Ницше не верит в шумные великие события» [80, с. 312].

Так истерия объявляется историей. Но её свидетельства представляют собой «сообщение из первых рук о том, что *разум поймал себя с поличным*» [40, с. 79]. И, таким образом, либидо поступается мортидо. «Даже празднования и отмечания являются мягкой формой каннибализма и некрофилии, гомеопатической формой медленной смерти. Это обязанность потомков, чья признательность по отношению к умершим не знает пределов» [39, 2005]. Но если реализация страсти к реальному нисколько не изменяет эту ситуацию, то это осуществляет непосредственное спонтанное вторжение реального, когда реверсия перестаёт быть возможной в принципе. Это вторжение выразительно и впечатляюще демонстрирует трагический сюжет фильма *Необратимость* (*Irréversible*) Г. Ноэ, с появлением которого начинается обсуждение

исчерпанности постмодерна в арткритике. Приходит чёткое осознание того, что момент реальности не может быть сохранён с тем, чтобы вернуться к нему и переиграть ситуацию. Реверсия оказывается не более чем мечтой, грёзой (*rêverie*) поливерсии. К тому же, как подчёркивает Ж. Бодрийяр, событие «имеет историческую ценность – заключается в том, что оно необратимо» [*Там же*].

Тем не менее, продолжается активное обсуждение возможности бессмертия, в том числе посредством клонирования, скажем, в иммортализме как подкасте трансгуманизма. Некоторые имморталисты даже утверждают в гностическом духе, что человеческому сознанию вряд ли хватает срока жизни физического тела для раскрытия всех его возможностей. Но, по замечанию В. Савчука, «смерть умерла». А танатолог А. Демичев афористично формулирует перспективу: «Вы умерли? Вы свободны». Смерть – не мгновение, но процесс, то есть путь, который человек намечает сам по мере того, как его проходит. И этот путь не ограничивается смертью, а, напротив, размыкает дурную бесконечность бессмертия. В позднекапиталистическом же обществе, когда инициация заменяется инициативой, человек пребывает в процессе непрерывной инициации без инициации, то есть умирания. Тот, кто умирает биологически, не всегда даже осознаёт это, в отличие от захваченного процессом смерти подростка.

Ж.-Л. Нанси настаивает на том, что речь идёт даже не об ощущении конечности, а о принципиально конечном мышлении, обнаруживающем смысл как жизни, так и смерти. «Смысл [*sens*] уже наименее разделённая вещь в мире. Но вопрос смысла – то, чем мы уже делимся, без какой-либо возможности удержать его в резерве или избежать. Так, вопрос смысла также существует, или возможно мы должны бы сказать: скорее, более и, скорее, менее чем вопрос, беспокойство, шанс» [380, с. 3].

С. Жижек предполагает, что мы сможем что-то обрести на этом пути. Скажем, если рассмотреть дом бытия как монаду-сингулярность, не имеющую окон-просветов, но предельно открытую, возможно мы ощутим бытие как один сплошной просвет. Но тогда мы столкнёмся с другой неразрешимой проблемой: кто, собственно, ощущает этот просвет [116, 2002]. Теоретики киберпространства, как правило, забывают о том, что гарантом гармонии агрегатов монад выступал Бог, а после его смерти просвет целиком заполняется языком, и ничто не гарантирует реальное Другого. Так киберпространство сообщества становится утопией, и человек также умирает. Но постчеловек появляется не виртуально, но материально: «Части материи суть массы и агрегаты, корреляты эластичной силы сжатия. И выходит, что разгибание не является противоположностью сгибания, но следует за складкой до следующей складки» [79, с. 12]. Агрегаты монад перетекают друг в друга, становясь неразличимыми, отдельные же монады динамично мигрируют в соответствии с эластичностью.

Постчеловек не исчез на прибрежном песке, но уже никогда не сможет быть таким, каким был. Он не лучше и не хуже других форм человеческого существа. Но он полностью адекватен постмодерной диспозиции. Можно провести определённые параллели такой смерти с «афинской “прекрасной смертью”, обменом конечного на бесконечное, eschaton на télos: *Правильно умереть – не умереть*» [377, с. 100]. Распря (différend) между ними и представляет собой не столько прекрасный, сколько расщеплённый, рассеянный конец как жизни, так и смерти.

«Я девять страниц до раздела “Спорт”. Я напечатана перед репортажем о военной операции в Неаполе. Я 128 интервью, 122 000 000 интерактивных опросов» [3, с. 195] – так эпатажно, комично и вместе с тем прицельно точно Альдо Нове определяет современного человека от его собственного лица. И это лицо – бумажная страница, рекламное



объявление, телепередача или название любимого моющего средства – в большинстве случаев может быть обозначено как текст, согласно Р. Барту. Стоит ли говорить, что Альдо Нове предлагает примириться с тем, что постчеловеческое многообразно и обнаруживается в самых различных контекстах.

### 1.3. Постчеловеческая инверсивная субъективность

Трансформация субъекта происходит во взаимодействии не с абстрактным, но с конкретным Другим. Таким образом перефразируется формулировка Ж.-П. Сартра «конкретные отношения с другим». Со ссылкой на соображения Дж. Агамбена об оптимальности позиции между Нарциссом и Пигмалионом, Дж. Клеменс отмечает, что в этой точке начинается предельно трансформирующая субъекта «пост-гуманистическая либидинальная экономика». В качестве её примеров приводится утверждение Э.-Р. Эклоф о том, что она с 1978 года состоит в браке с Берлинской стеной. В определённом смысле здесь идёт речь о марксистском окончательном объекте вне него самого, т. е. потреблении (*consumption*). Специфика такого рода объекта задаёт фатальную стратегию изменения субъекта, вызывая у В. Маяковского желание стать царём ламп, у Э. Ворхола – мотоциклом и т. д. и т. п. «Быть сексуальным объектом (*objectum-sexual*) и сексуальный акт с объектом НЕ то же самое, что мастурбация, поскольку в мастурбации никто не видит объект как ПРОЖИВАНИЕ, каждый часто мечтает о ком-то или чём-то. В объектной сексуальности (*objectum-sexual*) каждый занимается сексом с объектом, поскольку каждый любит объект непосредственно. Это – большая разница» [341, с. 39]. Легко заметить, что в данном случае речь идёт не об удовольствии, но о наслаждении и не о технофетишизме, а об инэстетике.

Только встреча с конкретным объектом трансформирует субъект до состояния, когда «плаваются его кости». Если в процессе выхода субъекта за

собственные границы, избегания им самого себя этого не происходит, то разыгрывается гамлетовская ситуация, когда «распадается связь времён», а буквально – «происходит вывих сустава времени». В другом случае формируется субъективность, которая почти не подразумевает переживания *Я-кости* (*I-ness*). В обоих языках самостоятельное значение продуктивной модели словообразования отсылает к метафорике жёсткости стержня, скелета, ствола (ср. *русс.* кость и *англ.* *ness* – мыс, выступ, итог, глава). Р. Барт подобным же образом описывает соприкосновение с любовным объектом: «Подчас на меня наваливается несчастье или радость, за которыми не следует никакого смятения; более никакого пафоса – я не расчленён, а растворён; я опадаю, теку, таю» [21, с. 306].

Философ как концептуальный персонаж в определённом смысле всегда остаётся лишённым «Я-кости», поскольку для того чтобы быть таковым не должен иметь костей. Особенно это касается собственно *фило-*софов, отдающих предпочтение текучести филии перед эротической вертикалью. Эта особенность философа лучше отмечается извне, со стороны литературы. Дж. Керуак так выразительно формулирует эту особенность «беспокойные философы без костей... святые и ангелы высшего созыва из прошлого» [173, с. 339], подчёркивая также их ангелическую медиаторность.

Деконструирование иерархии ствола, которое подразумевает ризоматически-пространственный контекст, обуславливает переживание двойности (*two-ness*), а также доступного наблюдению *я* (*me-ness*). Как замечает Т. Огден, «Я» (I) и «я» (me) образуют полюса своеобразной диалектики, между которыми субъект одновременно образуется и децентрируется. Такое осознание собственной субъективности, которое одновременно её изменяет, включает в себя также отрицание и снятие как ключевые точки диалектики присутствия и отсутствия: «при отрицании вытеснение “снимается”», а то, что вытеснено (*repressed*) ещё не

принимается (*accepted*)» [384, с. 519]. По словам Ж. Ипполита, в таком случае существующее признаётся в форме несуществующего как утверждение «Это то, чем я не являюсь». Поэтому, как замечает П. Слотердайк, возникает ностальгия по военизированному «однозначному характеру». Подобную тенденцию можно обнаружить и в строгой науке: «“вознесение” субъекта над объектом представляет собой плату за “объективность”; эта последняя покупается в то же время ценой того, что субъект в методологическом отношении ставится по стойке “смирно” и ему строго предписывается, что он вправе, а что не вправе делать при “познании”» [280, с. 539–540]. Распря подобных субъектов чревата тем, что один из них, а то и оба из неё «выйдут без костей». Но только распознавание собственной *Я-кости*, с точки зрения Другого, создаёт возможность для осознания собственной субъективности и формирования самосознания.

Преобразованная подобным образом *Я-кость* включает в свой язык распознавание непередаваемой словами перманентно изменяющейся субъективности, которую Т. Огден вслед за М. Кундерой характеризует как «невыносимую лёгкость бытия». Так, становление субъекта с психоаналитической точки зрения является принципиально диалектическим и эта специфическая диалектика изначально его децентрирует, т. е. не только человеком невозможно стать не побывав постчеловеком, но и субъектом – не побывав постсубъектом.

Возможно также попытаться рассмотреть постчеловеческое и как форму проявления свободной автономной либеральной субъективности. Согласно Дж. С. Миллю, совершённый свободный и автономный либеральный субъект захвачен прежде всего проблемой свободы волеизъявления и свободой выражения индивида. Но в ситуации постмодерна стоит говорить о дивиде, но не об индивиде; об ин-валиде, но не о валиде как субъекте, маркированном в качестве нормализованного:

«Отмечающая его [расщеплённый субъект – Н. З.] *нехватка* – не помеха, но само условие творческого характера человека» [276, с. 180]. Возможность полной свободы выражения субъекта также подвергается сомнению, принимая во внимание концепцию смерти автора как специализированное приложение концепции смерти человека [Подробнее см. 146].

Критика свободной и автономной либеральной субъективности находит наиболее полное отражение в анализе присваивающего индивидуализма С. Б. Макферсона, который подчёркивает, что присваивается прежде всего своя собственная личность и качества, чем обеспечивается освобождение от воли других и утверждение собственной воли. По мнению К. Хейлз, эта концепция измеряет расстояние между человеческим и постчеловеческим: «постгуманистический субъект – это амальгама, собрание разнородных компонентов, материально-информационная целостность, границы которой подвергаются непрерывному строительству и перестройке» [317, с. 23]. Этот подход во многом предполагает отождествление постчеловеческого и трансчеловеческого.

Концепция постчеловека как трансчеловека переключает внимание исследователей с проблемы смерти субъекта на проблему его трансфигурации, пользуясь терминологией Е. Косиловой. Трансфигурированная субъективность позволяет избежать противопоставления гегелевской модели становления субъекта как перехода от эгоцентричности к эксцентричности и психоаналитической «гомогенизирующей» субъекта в процессе самопознания, поскольку предполагает «с одной стороны, развод себя, своего Я, с его эмпирическим содержанием, а с другой стороны, познание этого содержания, которое становится вторичным объектом Я» [189, с. 130]. Так, постчеловек

становится парадоксальным эксцентричным ребёнком, акцидентальным и случайным.

Подвижный, децентрированный, мерцающий телос, который смещает фокусировку субъекта, расшатывая свободу его волеизъявления. Деконструируя субъект-объектную бинарную оппозицию, такой телос угрожает субъекту извне и изнутри, выводит его из себя и вызывает ужас, стыд и отвращение. Отвращение такого рода «настойчиво будит, беспокоит, будоражит желание. Но желание не соблазняется» [193, с. 36]. Учитывая, что здесь идёт речь о желании как воле в ницшеанском понимании (*фр.* *volonté* – воля, желание), волеизъявление либерального субъекта также будоражится, но не осуществляется. Хорошей иллюстрацией этого может служить сцена из *Конца пути* Дж. Барта, персонаж которого принуждает женщину принять самостоятельное решение, правда, по причине того, что сам может что-либо сделать только «вполдуши»: «это тоже, наверное, был своего рода садизм <...>. Ренни, скорчившись на стуле, заливалась слезами полных две минуты; ей было по-настоящему плохо» [15].

Власть нового типа не демонстрирует себя в «смертоносном блеске», но распределяет нормативность и тем самым, развивая фаустовскую модель души, предлагает конвертировать секс и смерть, сплавляя в желание страх и тревогу. Ж. Лакан полагал тревогу аффектом субъекта как субъекта говорящего и заданного эффектом означающего, то есть постсубъекта. «Время» такого субъекта задаётся уровнем синхронии, поскольку тревогу порождает желание другого, «причём воздействие это непосредственное и диалектическому снятию не поддаётся» [201, с. 55]. Именно в тревоге из субъекта выпадает объект *a*, агалма и именно тревога как агония, патос и др. меняет ракурс и позволяет рассмотреть мышление как аффект, основанный на гипотезе мыслимости. Таким образом обнаруживается «двойное зияние между субъектом, с одной стороны, и

выпавшим из него объектом, в котором должен субъект, по ту сторону тревоги, найти себе инструмент, с другой» [*Там же*, с. 59]. В пространстве зияния обнаруживается возможность *jouissance* как «удовольствия, которое чрезмерно (*excessive*), приводит к смыслу бытия потрясённому или отвратительному, к тому же одновременно оказывающимся источником очарования (*fascination*)» [352, с. xii]. Двойная судьба либидо, то, что субъект имеет формальную оболочку, вызывает смысловые эффекты. Означивание включает в себя инверсию, оборот, который производит решимость желания. Затем мультипликация посредством машины желания вносит инверсию в поливерсивный контекст.

«Исключив науку об объекте-субъекте, он [Лакан – Н. З.] утверждает возможность *sui generis*, своеобразной науки о субъекте-как-субъекте, о субъективной функции, чья возможность подразумевает радикальную реформу самих понятий “наука” и “истина”. Мечта Лакана состоит в умении говорить о субъекте-как-субъекте. Для него, можно говорить о трансцендентном эго постольку, поскольку оно представляет себя и артикулируется в своем собственном мире: оно проявляется в отчуждении себя во внешние объекты» [27, с. 64], – в свою очередь артикулирует С. Бенвенуто и продолжает: «на фрейдовском поле, засеянном симптомами, оговорками, сновидениями, остротами и т. д., Лакан видит цветение субъекта-как-субъекта» [*Там же*, с. 78–79]. Именно поэтому абстрагирование субъекта-как-субъекта возможно только посредством фигур, границы которых мерцают в их пределах, ведь бессознательное включает свои границы и не вписывается в картезианскую протяжённую субстанцию. В связи с этим субъект-как-субъект невыразим, но артикулирован; не познан, но признан в соответствии с Принципом Признания, эк-статичным, но ухватываемый лишь в речи.

В неочевидной лакановской модели, по мнению С. Жижека, «грань, которая отделяет Внутреннее от Внешнего, совпадает с внутренней

гранью» [113, с. 31]. Изнутри символического порядка она видится рифом, его огибающим, необходимой причиной травмы, которая испаряется, у-ничто-жается, стоит перейти грань. Он понимает травму как ретроактивную причину, не существующую до своих эффектов, узел, который является ключевой точкой ретроактивного субъекта-в-процессе становления тем, чем он всегда-уже был. Ж.-Л. Нанси в этой связи ставит вопрос: *что приходит перед субъектом?*, который считает более точной формулировкой вопроса *что приходит после субъекта?*

С точки зрения М. Фуко, субъектом, который делает нечто, поступает определённым образом, является душа. М. Фуко использует античную модель «тело — темница души» и производит её инверсию: «Душа — темница тела» для того, чтобы с помощью известного инструментария описать постсубъекта. Инфляция картезианской субъективности привела к тому, что тело и, прежде всего, секс «стал объектом сильного подозрения; смыслом общим и беспокоящим, который вопреки нашей воле пронизывает все наши действия и всё наше существование; точкой уязвимости, через которую входит угроза зла; обломком ночи, который каждый из нас носит в себе» [301, с. 170]. Мы остаёмся не только викторианцами, но и греками, и именно этот дионисийский «обломок» задаёт направление векторов инверсии, совокупность которых обуславливает поливерсивность.

Иначе субъект лишается «подкладки», которая образуется в процессе изгиба и искривления взаимоотношений с внешним и становления отношения к самому себе как самообладанию, энкратии [306, с. 131]. Более того, рациональное картезианского субъекта в таком случае «загрязняется» аффективным: «отвратительное [abject] — не объект [objet], который я называю или воображаю, когда он противопоставлен мне. Оно также и не объект игры [objet], в котором “а малое” означало бы бесконечно ускользающее от непрерывного преследования желания» [193, с. 36].

Во многом именно такого рода рассогласованность машины желания приводит к непрерывному челночному движению прогрессивной нити судьбы, сбой сюжета-субъекта (фр. *sujet*). Отдельные фрагменты этой нити, вызывающие особенно выраженные приступы онтологической тошноты, выблеваются. С психоаналитической точки зрения это означает осознание утопичности утраченного рая материнского: пуповина уже никогда не срастётся снова, однако её отдельные участки продолжают символически функционировать: «если у каждого Я – свой объект, то у каждого сверх-Я – своё отвратительное» [*Там же*, с. 37].

В предисловии к «Силам ужаса: эссе об отвращении» Ю. Кристевой М. Николчина обозначает субъект, соотносимый уже не с объектом, но с абъектом, как субъект-в-процессе, который определяется как «незавершённый, расщеплённый и фрагментированный, множественный и динамический “субъект”, охваченный болью и наслаждением» [*Там же*, с. 8]. Отмечая, что такой субъект наилучшим образом иллюстрируется работой художника, М. Николчина задаётся риторическим вопросом о том, «не субъект-в-процессе теории ли сам производит теорию субъекта-в-процессе» [243, с. 32]. В этой перманентной децентрации обнаруживается постсубъект, существующий всегда уже и ещё не за пределами субъекта познания и субъекта действия.

В связи с этим постсубъект не может быть точно локализован, вычленен, поскольку построен на различиях. «Эти различия могут касаться также и *способа подчинения себя* [*assujettissement*], т. е. способа, которым индивид устанавливает своё отношение к правилу и осознаёт себя связанным с обязательством его отправлять» [301, с. 299]. «Сделанный субъект» (*assujetti*) является точкой приложения самых разнообразных техник заботы о себе.

Процедуру отторжения необходимо производить перманентно, тогда становится возможным остановить мучительное повторение отторжения



посредством мергинальности (*англ.* merge – погружать(ся), сливать(ся)). По мнению М. Николчиной, мергинальное предельно сокращает дистанцию, выстраиваемую абъективным, сглаживает установленные им границы и меняет различие на различание.

Это не означает, что абъект регрессирует до объекта: «Наш объект уже не определяется присущей ему формой, но становится чисто функциональным, отклоняясь от семейства кривых с чёткими параметрами и будучи неотделимым от ряда возможных отклонений или от плоскости с переменной кривизной, каковую он сам и описывает. Назовём этот новый объект *объектилем*» [85, с. 34]. Объектиль напоминает разгибание, геометраль кривых второго порядка, т. е. инвариант преобразования.

Объектиль событий, поскольку является не эссенциалистским, а маньеристским объектом. «Преобразование объекта соотносится с коррелятивным преобразованием субъекта: субъект теперь не “субъ-ект”, но, по выражению Уайтхеда, “суперъ-ект”. Пока объект становится *объектилем*, субъект превращается в *суперъект*. Между вариацией и точкой зрения наличествуют неизбежные отношения: и не только вследствие разнообразия точек зрения (хотя такое разнообразие, как мы увидим, есть), но, в первую очередь, из-за того, что всякая точка зрения представляет собой точку зрения на вариацию» [Там же, с. 35]. Субъект в этом случае обретает свободу от идентичности и переориентируется на субъективацию как процесс, предполагающий множество типов индивидуации, в том числе и «индивидуации событийного типа, без субъекта: какой-то ветер, определённая атмосфера, полуденный час, сражение...» [82, с. 151–152]. Тогда стоит говорить не о субъекте, личности, индивиде, но о субъективации, которая «характеризует какое-либо событие (полдень, реку, ветер, чью-то жизнь и т. д.)» [Там же, с. 131]. Этот модус интенсивного существования позволяет превосходить знание, ускользать от власти в связи с пространственностью, точнее, её

трещиной, стыком как формой пустого времени. «С одной стороны, лишь разбитое этой пустой формой Я. С другой – только пассивный, навсегда распавшийся в пустой форме мыслящий субъект. Расколотому небу вторит разбитая Земля» [84, с. 341].

С точки зрения М. Фуко, субъективация представляет собой опространствование и осуществляется в складке, которая образуется между стратификациями и стратами. Мысль извне, власть и видимое и высказываемое знание образуют страто-стратегическое переплетение, пройдя через которое можно добраться до онтологической складки с зоной субъективации как внутренней стороны мысли, немислимого внутреннего. М. Фуко выделяет такие складки субъективации: «1) тело, его удовольствия и вожделение; 2) соотношение сил; 3) знание и истина; 4) бессмертие или смерть» [87, с. 136–137]. Ж. Делёз полагает, что этот перечень можно и нужно продолжить, если речь идёт о сверхскладчатой поверхности. Инверсия субъекта в таком случае является инфлексией, точнее инфлексиями этой поливерсивной поверхности.

Метафоризация субъекта бесконечного анализа как «непрочного субъекта, охваченного призрачным свечением» [243, с. 32] отсылает к меланхоличности инвертированного субъекта. Сходным образом высказывается С. Жижек в «Метастазах наслаждения»: «Понятна и связь между этой депрессией и неуничтожимой жизненной субстанцией: депрессия, отход в самого себя является первичный актом отступления, удержания расстояния, дистанцирования от неуничтожимой жизненной субстанции, которое заставляет её появляться в виде отвратительного мерцания» [113, с. 108]. С помощью философской терминологии, в частности гегельянской, эта депрессия обозначается как абсолютная негативность, «ночь мира», которая подразумевает одновременную озадаченность, отвращение и захваченность собственным наслаждением, выразительно описанную З. Фрейдом у человека-крысы. Так, наслаждение

служит буфером удовольствия, который является в то же время и его условием.

Можно дополнить эти соображения метафорой меланомы Г. Л. Тульчинского: «такие “родимые пятна” могут стать привычными от повседневности стереотипами, шаблонами осмысления и понимания, легко узнаваемыми чертами уютного дома души. <...> Накапливая меланин, они спасают организм от смертельной опасности» [293, с. 542]. Но повреждения такой родинки запускает процесс метастазирования: «Поражённый меланомой, жаждущий понимания разум подобен царю Мидасу» [*Там же*]. Меланома как метафора пустого места идеологии, как метафизическая интоксикация становится мигрирующим топосом субъекта.

Если, вслед за Дж. Батлер, понимать субъекцию как инверсивную субординацию, энкратию, то такая субъекция оформляет онтологию зеркального либидо как означающего визуализации либидо. «Постсовременный субъект более не приемлет власть институций, власть общества над моделированием идентичности; порой он верит теперь в возможность самосоздания, в возможность игры со своей сексуальной идентичностью, в возможность превратить себя в произведение искусства» [276, с. 156]. И стремление субъективировать других как одно из негативных последствий субъекции нивелируется в случае, если среди других не присутствует Большой Другой.

Одновременно, как обращает внимание М. Энафф, субъект увлекается, выбирается своим желанием в эрофании. «При помощи своего артефакта субъект вынуждает то, что исходит из него самого, захватывать его таким образом, как если бы это приходило откуда-то извне; он удовлетворяется работой *записи* процесса, сквозь него проходящего» [391, с. 153–157]. С шизоаналитической позиции такой субъект представляет собой непродуктивную остановку холостой машины, производящей серии.

«Одно-единственное понятие, понятие родовой процедуры, объединит в себе дезобъективацию как истины, так и субъекта, в результате чего субъект предстанет просто-напросто конечным фрагментом некоторой пост-событийной истины без объекта» [10, с. 59]. Вычитание представляет собой специфический тип калькуляции субъекта, которая, по мнению Ж. Деррида, осуществляется после субъекта как фабулы, сюжета, судьбы. Такой субъект оказывается фикцией, вымыслом, воображаемым и его калькуляция вместо суммы, итога эго (*Ego Sum*) становится детотализирующим вычитанием.

В фильме Х. Анно «Ритуал» (2000) снимается фильм в фильме «Инверсия реальности и вымысла», в котором персонаж находится в депрессивной позиции и страдает симптоматичной для современности «нехваткой воображаемого». Персонажесса, напротив, находится в шизоидно-параноидной позиции и полагает, что сексуальность лишает пола, а свой день рождения неизменно переносит на завтра (*англ. to-morrow*). Образы здесь изменяют взаимоконфигурацию реального и воображаемого, повторно вторгаясь в прошлое и производя его ре-креацию после непродуктивной остановки. *Sujet* фильма вполне укладывается в лаканианскую концепцию субъекта как субъекта: персонажи обращены к друг другу нехватками, уповая на получение невозможного, избыточного. Но запрос возвращается в перестановке, инверсии объекта в субъект. Субъекты персонажей расплавляются и взаимоконвертируются и в этом перманентном обмене продолжают существовать в качестве постсубъектов как поливерсивных субъектов-в-процессе.

#### **1.4. Диверсификация свойств постчеловеческого**

Человеческая жизнь по мнению Дж. Барта является «Плавучей оперой», в которой другие люди появляются и исчезают из поля видимости, а понимание осуществляется в мерцающем режиме, ведь часто

от них доносятся только слухи как следы или даже следы следов. «Мне всегда казалось, что сама эта мысль замечательна – переоборудовать баржу под театр, построить на ней просторную открытую палубу и разыгрывать там какой-нибудь спектакль дни напролёт. <...> Актёров им придётся в основном только разглядывать, слышно-то не будет. Надо ли распространяться, что по преимуществу так вот проходит и вся наша жизнь, – появляются друзья, а потом исчезают, плывут себе куда-то, и только слухи о них доносятся, если хоть слухи; и вдруг они возвращаются, снова мы вместе, попробуем всё начать сызнова, словно разлуки не было, иной раз удачно, но, бывает, выяснится, что мы просто перестали понимать один другого. И эта моя книга, не сомневайтесь, получится точно такой же» [16, с. 14]. Плавающая опера очень напоминает дом человека без свойств Р. Музиля, который представлял собой маленький неопределённого назначения замок, столетиями перестраивавшийся и в итоге выглядящий как смазанный, поплывший фотоснимок с наложениями, чем весьма подходил хозяину, семантическому палимпсесту. Они так и мерцают между возможным и актуальным и если разложить время на части «получилась бы бессмыслица вроде угловатого круга, который хочет состоять из деревянного железа, но в действительности все спланилось в мерцающий смысл» [235, с. 80]. Это становится условием возникновения новых смыслов: «Возможности пробуждают реальность, и нет ничего нелепее, чем отрицать это. И все-таки в сумме или в среднем всегда остаются одни и те же возможности, повторяющиеся до тех пор, пока не появится человек, для которого что-то реальное значит не больше, чем что-то мыслимое. Он-то лишь и даёт смысл и назначение новым возможностям, и он пробуждают их» [*Там же*, с. 39].

Человек без свойств неопределённо выглядит и поступает, хотя прекрасно знает, когда, где и каким нужно быть. Такова активная

пассивность, возможность как сослагательность. Эти свойства без человека, «свойства, которые он при этом приобретал, соответствовали больше друг другу, чем ему самому, и правда, каждое из них, если он испытывал себя как следует, оказывалось связано с ним не глубже, чем с другими людьми, которые тоже могли обладать им» [*Там же*, с. 180].

Так, человек без свойств может быть рассмотрен в качестве постчеловека. Ведь цели, которые так и не достигаются, извращают, поэтому, если нет намерения достичь цели, то лучше её и не ставить. Само по себе стремление к достижениям также не присуще постчеловеку без свойств, особенно учитывая то, что это ведёт к счастью, которое также является своего рода эвдемоническим свойством. Волнуют его, заставляют его чувства взъерошиться по большей части жизнь других, прежде всего отверженных, которые, напротив, лишены свойств из-за ограниченности возможностей.

Доигрывая свою жизнь, маргинал становится чёрной птицей неба, обретает крайнюю степень бессвойственности, но обычно доиграть ему не позволяет прямое столкновение с властью: «Полиция может не только расчленив человека так, что от него ничего не останется, но <...> из этих ничтожных составных частей она безошибочно собирает его и по ним узнаёт. Чтобы совершить это, ей нужно только, чтобы, произошло нечто невесомое, именуемое ею подозрением» [*Там же*, с. 192]. В «Человеке без свойств» обнаруживаются все ведущие темы философии М. Фуко: власти и ангажированности, сексуальности и истины. В биографическом романе Э. Гибера, близко знавшего М. Фуко, «Другу, который не спас мне жизнь» он даже выведен под псевдонимом Музиль, указывающим на ориентир его жизненных практик. Смысл своего существования он видел в книге, а «смысл существования книги — в вибрирующем, размытом сомнении, которым живут все больные на свете» [63, с. 188]. Р. Музилю же М. Фуко обязан концепцией гетеротопии, которая разворачивается в виде

рассеивания. «У Фуко всё представлено в виде переменных величин и процесса варьирования: переменные величины знания (к примеру, объекты и субъекты как имманентные переменные величины высказывания) и варьирование отношений между формами; переменные сингулярности власти и вариации отношений между силами; переменные субъективности и варьирование складки или субъективации» [87, с. 151].

Особенно интересно в творчестве М. Фуко преломляется тема безумия как ориентация на ведущее свойство: «Отличает здорового от душевнобольного как раз то, что здоровый страдает всеми психическими болезнями, а у душевнобольного только одна» [235, с. 384–385]. Парение в бессвойственности же соотносится, скорее, со сном: «Сон не переносит сцену; он удваивает указательные местоимения которые указывают на сцену, на которой я нахожусь (эта рука? Быть может, другая рука, воображаемая. Этот огонь? Быть может, другой огонь, сновидение). Онирическое воображение прикрепляется непосредственно к актуальному восприятию» [307, с. 155]. В отличие от З.Фрейда, М. Фуко не считает сновидение другой сценой, это иной способ отсылки, возможность сцены как таковой.

Он полагает, что мышление первичнее свойств, но если размышления не находят резонанс в окружении, то они рассеиваются, оставляя только посредственность. Такого рода мышление о мышлении особенно излюбленное занятие постчеловека без свойств: «Это давно уже казалось Ульриху таким непонятно-нелепым, таким нестерпимо печальным, что он с удовольствием подумал бы об этом ещё» [*Там же*, с. 147]. Так образовывается внушительный разрыв между острыми чувствами по поводу жизней других и собственной нереализованностью. Другой «никогда не достигал того, чего хотел, потому что так много чувствовал. Казалось, он носил в себе какой-то мелодичный звукоусилитель для всякого маленького счастья и несчастья. Он всегда

тратил золотую и серебряную мелочь чувств, Ульрих же больше оперировал крупными суммами, чеками мыслей, так сказать, с внушительными цифрами; но в конце концов это была только бумага» [*Там же*, с. 146].

В результате постчеловек без свойств оказывается скорее поверхностным: «У лиц, предпочитающих общество великих вещей, – а к ним принадлежат прежде всего великие души, для которых малых вещей вообще не существует, – у лиц этих внутренний их мир невольно оказывается вытянутым наружу и расширенным до поверхностности» [*Там же*, с. 452]. Когда же человеческое существо связывается с великим, утрачивается содержание, но не свойства. Мысли о великом, как правило, выглядят отсталыми и нелепыми: вариации на тему всегда содержательнее самой темы: «Творческой силой наделена поверхность вещей по сравнению с бесплодным упрямством мозга» [*Там же*, с. 462]. Отказ от определённости в таком случае означает в таком случае избавление от обязанности выдавать что-то и изнутри наружу.

Глубина отворачивается от поверхности словами и событиями. Причём для того, чтобы это произошло, событие должно быть экстремальным. «От происшествий (*incident*) к авариям (*accident*), от катастроф к катаклизмам, обыденная жизнь становится калейдоскопом, в котором мы бесконечно вляпываемся или избегаем того, что поверхностно, *ex abrupt*, прочь от тоски, так сказать... А значит, в этом разбитом зеркале, нам нужно знать как уяснить себе то, что поверхностно всё более и более часто, всё более и более точно, всё более и более быстро, в вышедшем из моды, даже если одновременно» [293, с. 3]. И это причина того, сфера несчастных случаев, дромосфера, неуклонно расширяется. Постчеловек без свойств может ощутить полноту бытия только посредством катаклизма как выразительно продемонстрировано в фильме «Автокатастрофа» Д. Кроненберга. Но, как утверждает П. Вирильо, пристрастие к



катастрофам может свидетельствовать и о том, что «поскольку мы имеем дело с “гипер” или “супер” модернизмом, я думаю, мы ещё не вне модерни, далеко нет. Я думаю, что модерни только наступит к остановке амбиций того, что я называю “интегральной аварией”» [390, с. 26]. А пока приходится смириться с гиперсексуальностью и гипернасилием, которыми могут быть в том числе и информационными [392, с. 12].

В таком случае реальным оказывается как раз невозможное, а факты верно передаются ещё до того, как стали фактами, что является условием событийности. Когда время останавливается, внешний и внутренний миры соприкасаются. Тогда и активисты, реализующие страсти, и нигилисты, их сдерживающие, предстают как люди без свойств. Человек без свойств, стремясь сохранить все возможности событийности, всегда говорит жизни «ещё нет» и события происходят либо перед реальностью, либо за ней, и осуществляется различие как откладывание. Тогда чувство сопрягается с мыслью в нечто своеобразное, близкое к хоре. Сущность мира выворачивается наизнанку, из вещей извлекается пространство, «мерцающая замкнутость на том месте, где он только что видел цель или, вернее, трезвую пустоту, которая лежит перед каждой целью» [236, с. 114].

Тогда вырисовывается аргумент, несовместимый со спекулятивным реализмом: «Все окружающие предметы представляли до жути покинутыми, но и восхитительно до жути одушевлёнными, они, казалось, нежно умирали или находились в страстном обмороке, словно их только что покинуло что-то безымянное, придававшее им прямо-таки человеческую чувственность и чувствительность» [*Там же*, с. 461–462]. Это, скорее, параллакс — «постмодернистской» и реальной Вещи. Сам же человек становится постчеловеком, минуя сверхчеловека, ведь нежность придаёт сильному ответный дар слабого.

Свою бессвойственность человек без свойств особенно отчётливо ощутил, столкнувшись с вопиющей завершённостью мира и себя самого. Движения тела, выработанные гимнастическими упражнениями, напомнили ему полную ложных страстей мимику старого комедианта, а окружающие предметы и люди показались жёсткими, как ширма, и твёрдыми, как пресс. Следующим ощущением было ощущение себя, «ставшим ненужным после выдоха воздухом» [235, с. 160]. В попытках обнаружить себя он приучился изощрённо порицать общепризнанное и отстаивать маргинальное, чтобы выработать собственные обязанности.

Дух в таком случае оказывается бездуховным по своей сути высоким приспособленцем: в коптильне духа мир коптит деловое сало и, значит, необходимо установить некое посредничество между духом и вожделением. Принятие этих соображений возвращает дух к первоистoku, запаху, тому единственному и крайне эфемерному свойству, которое удостоверяет субъективность: «Он вспомнил то глупо-глубокое, волнующее, прямо касающееся твоего “я” впечатление, которое возникает, когда нюхаешь свою кожу» [*Там же*, с. 143]. Когда же чувство собственного “я” возвысилось, кожа отделилась от тела, а «наружное и внутреннее свалились друг в друга» [*Там же*, с. 189–190]. Поскольку это произошло в ходе столкновения с властью, человек без свойств предпочёл бы, чтобы это чувство не повторялось.

Если рассмотреть отсутствие свойств как своего рода свойство, то оно имманентно постчеловеку, который неизменен в своей неопределённости и стремится жить гипотетически, а лучше эссеистически. Таким образом происходит диверсификация как проникновение одних форм в другие, в результате чего они обретают дополнительные смыслы, в связи с чем мультиплицируются, поливерсируются, особенно учитывая то, что акцент делается как раз на дополнении. Таким образом понятая диверсификация является отправной

точкой деконструкции свойств и их противоположности. «Этот путь, я не говорю “этот метод”, подвергся преобразованиям, смещениям, усложнились его определение, его стратегии, стили, которые также варьируются от страны к стране, от индивида к индивиду, от текста к тексту. Диверсификация является по сути дела самим существом деконструкции, которая не является ни философией, ни наукой, ни методом, ни доктриной, но, как я часто говорю, невозможным и невозможным, которое происходит» [344, с. 14].

М. Фуко полемизирует с Ж. Деррида о картезианском субъекте, поскольку тот сомневает изгиб имманентного как разрыв, поскольку он сомневает и само безумие, обращая внимание на его недостаточность по сравнению со сном, а это означает, что оно само по себе не является приемлемым инструментом сомнения. Согласно Дж. Агамбену абсолютной имманентностью в таком случае является потенциальность, а согласно Ж. Делёзу – избыточное повторение: «Треснувшее Я, следуя порядку времени, и разделённый мыслящий субъект, следуя временному ряду, соответствуют друг Другу и находят общий выход: в человеке без имени, без семьи, без качеств, без мыслящего субъекта и Я, в “плебейском” держателе тайны – уже сверхчеловеке, чьи разрозненные органы вращаются вокруг возвышенного образа. <...> Это повторение от избытка, уничтожающее нехватку и становление-равенство. Оно само – новое, полная новизна» [84, с. 119]. Если эффектом деструкции С. Шпильрайн и Ж. Лакана является субъект нехватки, дивид, то деконструкции – субъект избытка как агент не только дифференциации, но и *раздифференциации* (*Ausdifferenzierung*).

Ж. Деррида утверждает, что «постчеловеческое не является частью структуры <...> каждая попытка выстроить синхронию в терминах парадигм, эпистем, контигуаций, тотальность в которой мы полагаем, что время неисправно. И время *неисправно*, время *неисправно*. То есть, в конце

концов, не существует современности, и постчеловек уже здесь. В этом случае мы, должно быть, преобразовываем проблематику и принимаем во внимание факт, что с самого начала постчеловеческое пребывает в разработке. Всё гомогенно, постчеловечно. Оно является другим способом восстановить синхронию этого. Но прочерчивать линии, разные линии мы должны только между многими видами постчеловеческого» [337, с. 18–19]. Таким образом Ж. Деррида подчёркивает принципиальную вариативность постчеловеческого, вызванную его «ещё не». Эта приостановка вызывает эффект дереализации и пространственного мультиплицирования свойств, в деконструктивном контексте сопрягающегося с бессвойственностью.

Здесь очевидны также восточные коннотации, учитывая, что постмодерн во многих аспектах является местом встречи Запада и Востока. «После того, как диссеминация пробежала своим курсом диапазон аконцептуальных концептов, конечным остатком (*final supplement*) является небытие внутреннего наблюдателя, без которого мир не был бы ни присутствием, ни отсутствием, ни колебанием (*oscillation*) между ними. <...> Деконструкция в теории предпринимает попытку посредством диссеминации ниспровергнуть (*subvert*) основания человеческой природы» [359, с. 55–56]. Небытие внутреннего наблюдателя субвертирует уже не только субъект, но и саму человеческую природу, в результате чего выражение «сущность человека» становится оксюмороном. Чутьё постчеловека без свойств в таком случае становится чутьём на едва уловимые, (не)возможные смыслы.

### **1.5. Постскриптор: версификационность постчеловеческого**

Выразительно показывает, каким образом в момент вступления в процесс письма пространство переплетается со временем М. Пруст: «место, безмерно растянутое, ибо они касаются синхронно, – как гиганты,

погружённые в года, – самых удалённых эпох, меж которых может уместиться столько дней – во Времени» [266, 324–329]. Необходимо снова совершить восхождение, волоча за собой время, чтобы ощутить вкус морального неба. Более того, эту головокружительную вершину нужно переместить, чтобы иметь возможность двинуться и, более того, совершать прыжки с вершины на вершину, описывая извилистую линию этого движения между версиями.

Этот «нечеловеческий изгиб (*turn*), таким образом, может быть понят как продолжение ранних попыток очертить мир, населённый не активными субъектами и пассивными объектами, но полными жизни и эссенциально интерактивными материями, телами человеческими и нечеловеческими» [337, 224]. Ж. Делёз замечает, что письмо не противостоит материи жизненного опыта, но позволяет метафоризировать её становление, ведь, как настаивает М. Фуко, именно письмо даёт возможность «помыслить иначе», т. е. осмыслить уникального жизненного опыта.

«Тексты являются телами, которые могут высвечиваться в исполнении более пронизательной человеческой перцепции, теми телами, которые предпочитают как средство менее многословной аффективности: растения, животные, стрелки травы, хозяйственные объекты, трещ. <...> Поэзия может помочь нам в большей мере прочувствовать оживлённое скрытое в таких вещах и в большей мере раскрутить виток связи, переплетающей (*binding*) нашу судьбу с их» [*Ibid.*, 235]. Неантропометричная картина мира, в которой преодолевается разрыв между реальным и символическим, создаётся в большинстве случаев посредством метафорики и в большинстве случаев её можно определить как языковую или, точнее, письменную.

Различаются они прежде всего тем, что произведение, произведение, пользуясь терминологией М. Хайдеггера и Р. Барта, так или иначе отражает авторскую позицию и имеет жёсткую структуру, т. е.

является вещественным фрагментом; тогда как текст всегда в какой-то мере является интер- или гипертекстом, поскольку принципиально анонимен и представляет собой методологическую операцию. Текст, в отличие от произведения так же как постчеловек сопротивляется внесению в Великий Каталог, архив культуры и соотнесению с Большим Другим в лакановском смысле этого слова. Можно сказать, что произведение таким же образом соотносится с текстом как сверхчеловек соотносится с постчеловеком. В результате последний развоплощается, поскольку свобода и реализация уникальности может осуществляться только на грани структур, как их поливерсирующий дэффект. Средний же человек оказывается сгустком вероятности, поскольку причинно-следственные связи – не более чем отжившее наследие теологии и юриспруденции. Но средний человек, на них ориентированный, как раз счастлив, как будто солнце светит ему в живот, поскольку не видит бесконечных сплетений жизни и, следовательно, обделён событийностью.

В связи с этим возможно переформулировать предложенную формулировку постчеловек-текст в постчеловек-интертекст или постчеловек-гипертекст, имея в виду, что речь идёт скорее не о тексте как таковом, а о межтекстуальных связях. В силу своей текстуальной специфики постчеловек оказывается множественным, интертекстуальным, учитывая важность внешнего и внутреннего контекста, а также внутренних и промежуточных лакун.

Помещая постчеловека, соотносимого с текстом, в контекст других концептуальных персонажей аналогичного плана, можно выделить в этой связи не только сверхчеловека, соотносимого с произведением, но и человека, соотносимого с языком. Связь сверхчеловека с произведением в упомянутом смысле этого слова очевидна: его перфекционистский пафос сочетается с тягой к завершённости и определённости. Но письмо, согласно Р. Барту и Ж. Делёзу не имеет ничего общего со стилем как

экономией языка, а пишущий, скриптор как постчеловек является медиатором, нулевой степенью человека. Он движим творческой инволюцией и создаёт тексты-ткани не для чтения, но для самого письма чем противостоит не только идеологическому, но и либидозному. К этим текстам применимы теории рекуррентности, комбинаторные, алеаторические правила, обнаруживая очередной смысл в истрёпанных словах. Если «произведение искусства – это то, что человеку удаётся вырвать из-под власти случая» [18, 258], то новый человек, на которого уповают структуралисты и постструктуралисты – это «*homo significans*, человек означающий» [*Там же*, 259]. Производство смысла для него важнее самого смысла, акт создания произведения совпадает с самим произведением в связи с экстенсивностью функции по отношению к творению. Отношение пишущего и письма тогда является отношением отношений, выворачивающее обыденный язык наизнанку только субстанциально отличимую от лицевой стороны. Так творение от произведения, соответствующего сверхчеловеку отличает уклончивость смысла.

Постчеловек-текст же формирует, пишет самого себя. И это именно письмо, в ходе которого возникает текст, а не процесс создания произведения. Произведение так или иначе отражает авторскую позицию и имеет жёсткую структуру, т. е. является вещественным фрагментом; тогда как текст всегда в какой-то мере является интер- или гипертекстом, поскольку принципиально анонимен и представляет собой методологическую операцию. Текст, в отличие от произведения и также, как постчеловек сопротивляется внесению в Великий Каталог культуры. Можно сказать, что произведение таким же образом соотносится с текстом как сверхчеловек соотносится с постчеловеком.

Проблематичность личностного высказывания не снимается, но преобразуется в процессуальные анонимные практики, что, помимо

прочего, позволяет сгладить противоречия между критическим и ангажированным интеллектуализмом. Тем не менее, постскриптор является скорее концептуальным персонажем, чем собственно человеческим существом, но, однако, это в той или иной степени конкретный концептуальный персонаж, наделённый волей к творчеству.

Если сверхчеловека, руководствующегося стремлением к реализации воли к власти можно соотнести с произведением, а постчеловека, ориентированного на волю к творчеству – с текстом, то человек-язык очевидно соотносим с «цивилизацией романа». Ведь именно роман, остаётся наиболее адекватной формой создания возможного мира, особенно если речь идёт о постнарративном романе, экспериментирующем с языковыми возможностями. По сравнению с этим, скажем, образ-концепт сверхчеловека наиболее выпукло проявлен в контексте современной ремифологизации.

Не случайно А. Королёв создаёт под названием «Человек-язык» именно роман. В понимании автора спектр проявлений человека-языка чрезвычайно широк. Не случайно оба главных героя, мягко говоря, значительно отличающиеся между собой, вполне могут быть обозначены с помощью данного концепта. Первый, обладатель уродливого и гипертрофированного языка как физического органа и уродливого же, но, напротив, предельно скудного языка-речи является воплощённой травмой реального, «шоком отчаянной подлинности присутствия». Даже повествованию наносится глубокая рана и оно в шоке замолкает, по сообщению автора, которые периодически появляются в «Человеке-языке», устанавливая внешнюю по отношению к сюжету позицию, препятствуя необоримому читательскому стремлению погрузиться в прорву жалости: «Ату его! Нам нужен белый живой пьяный заяц сюжета, а не трезвая серая мышка здравого смысла» [188, 132]. И этот пьяный заяц сюжета вызывает запинки и царапины шрифта, лихоманку букв, вызывая



подобные наколам на коже авторской речи, стигматам текста. В результате текст периодически выглядит таким образом: «Ночь. Конец авг. Уже прохл. Т. раскрыв. окн.] 0 Сад молчит. Ни зву. Черн.} 2 Стыд бытия» [*Там же*, 169]. Это фрагмент сюжетной кульминации, аккумулирующий травматичность, сквозь которую пробивается вполне различимый смысл. Но более тонким ходом является передача сбоя в пунктуации без их графического отражения. Так Дж. Агамбен обозначает мысль Ж. Делёза как философию пунктуации.

Вызывающая жалость брутальность человека-языка актуализируется сравнением с образом человека-слона, героя одноимённого фильма Д. Линча. Развивая эту тему, А. Королев проводит идею, что именно такой человек, урод, зачастую не признаваемый человеком вовсе (медсестра с трудом находит его историю болезни, а соседи по палате не замечают) полон слишком человеческого и актуализирует его в окружающих.

Человек-язык предельно совестлив сам и, одновременно, заставляет испытывать укоры совести других, вызывая рафинированное чувство стыда. Совесть в романе – единственная возможность сочеловеческого, система сообщающихся *soс* *с*судов. По мнению М. Хайдеггера бытие в языке связано с чувством заброшенности и отъединенности, а значит до конца не порывает с индивидуалистским мировосприятием. Именно чувством долга движим второй главный герой романа – молодой врач, который расплачивается за бытие в языке как *со-вести* собственной любовью. В результате к великой диаде вопросов *Что делать?* и *Кто виноват?* добавляется не менее важный вопрос *Зачем я не урод?* Уродливым может быть поведение, жест, молчание и, особенно, речь: человек-язык даже говорит по-цирковому. В любом случае уродство – это всегда языковое уродство, уродство смысла, урод по определению показывает бытию язык. Но именно уродство смысла приводит к

«благоуханию гроздей соцветий со смыслов» [*Там же*, 106]. В этом случае уже не язык говорит человеком, но человек и язык общаются на равных.

В ряде случаев это приводит к появлению далеко не только текстуальных стигматов. Скажем, художественное нанесение шрамов и клеймирование (скарификация и брэндинг) можно вполне осмыслить с помощью идеи следа Ж. Деррида, хотя и с некоторыми оговорками. Здесь идёт речь не о следе как таковом, а об изначальной ране знака, которая только с течением времени трансформируется в перманентно присутствующий шрам следа. «Практика порезов на теле может быть понята как особый способ взаимодействия современного субъекта с *нехваткой* в себе и *нехваткой* в другом. Нанесение увечий собственному телу отнюдь не доказывает перверсивности современного общества. Скорее – это симптом воздействия на человеческую субъективность радикальных перемен» [276, 18]. В связи с этим увлечение боди-артом (билдингом, пирсингом, татуингом и т. д.) и экстремально-экзотическими видами туризма и спорта как попытка выйти из тупиков постсовременности [*Там же*, 147] сменяет увлечение компьютерными играми и виртуальными знакомствами. После того, как под золой остаётся только сглаженное до основания, возникает желание начать новый процесс с новой травмы, заявив в духе Т. С. Элиота, что имелось ввиду совсем другое:

«склониться над письмами, не столько как переписчик или писарь, а, скорее, со скальпелем в руках, как обрезчик (обводить контур – конверт

свежий шрам того,

что я спас от огня, я подверг другому огню, но ничуть не хуже.

Надо ли мне

прижигать места вокруг предлогов «направления» «кому», «к», «для», вокруг наречий места «здесь», «там», «далеко», «около» и так далее? вокруг глаголов «приезжать» во всех смыслах, «проходить», «звать»

«прибывать» «ходить», «отправлять», вокруг всех составляющих пути, путешествия, машины, жизнеспособности?

я написал тебе *совсем другое*.

других в нас» [98, 693].

Другим вариантом поиска подлинности письма может быть обращение к проблеме подписи. Гарантом итерабельности, получателем выступает сама подпись, которую невозможно процитировать в силу её перформативности, ведь сама подпись и является цитатой. В ситуации, когда и сам подписчик, скриптор может отсутствовать, итерабельность подписи особенно проблематична. Связь письма как перерыва присутствия в следе также осуществляется посредством подписи [100]. Чтобы подчеркнуть присутствующее отсутствие и наносятся порезы или тату на тело. Интересным явлением является несколько слоёв татуировок, которые наносятся один на другой по мере смены предпочтений носителя. Таким образом создаётся своего рода корпоральный палимпсест, который включает в себя неявное присутствие некой традиции. Аналогичным образом *пост*постмодерн в некотором смысле является «рассказом о постмодерне» — хотя и критическим, но менее произвольным, что облегчает преодоление проблематичности личностного высказывания. Проявляя себя в архаических телесных практиках *пост*постмодерн осуществляет попытку такого преодоления в качестве протомодерна, всегда-уже (пост)модерна, того, что сегодня следует после (пост)модерна.

Эти практики представляет собой своего рода искусство имманентности как крайний пример того, что современное «искусство не позволяет покоиться в себе, а начинает рефлексировать о себе самом для того, чтобы самое себя создавать, возвращаясь к себе же самому» [233, 869]. Материалом в этом случае выступает собственное тело творца, что придаёт художественному высказыванию предельную личностность и, вместе с тем, таким образом человеческое существо, пусть и в игровой

форме, но обозначает, пусть и виртуальное, но присутствие Большого Другого.

Человеческое существо – «единственное животное, которое и для продолжения рода нуждается в разговорах. И говорит он при этом не только потому, что говорит и без этого; нет, похоже на то, его любвеохотливость связана с его словоохотливостью в самом существе, связана так таинственно-глубоко, что это напоминает древних, по чьей философии Бог, люди и вещи возникли из «логоса», под которым они поочерёдно подразумевали святой дух, разум и речь» [236, 477–478]. Именно эта мысль оказывается ключевой в концепции сексуальности «неистового и забавного» М. Фуко, сексуальности распылённой, децентрированной, редуцирующей фаллическую и цефалическую инфляцию. Перед смертью он обдумывал разнообразные текстуально-мортальные проекты. Например, санатория для тех, кто хотел бы разыграть собственную смерть и выдумать новую судьбу. А в последний раз, когда видел секретаря, велел подтвердить все приглашения сразу и веселился оттого, что напоследок условно окажется сразу в нескольких местах.

Эти модусы существования работают над решением проблемы взаимоотношения текстуальности и здоровья. Писать – не бредить, но и не быть здоровым, пишущий – врач самому себе и всему миру, а «мир – это совокупность симптомов той болезни, что неотличима от человека» [76, с. 14]. Постчеловек является именно пишущим, поскольку письмо невозможно для писателя. Поэтому симптом является увёрткой, двойным симулякром художественного и научного, а значит клиническое письмо является приметой *пост*постмодерна.

Ж. Делёз полагает, что Р. Руссель – язык-омоним, Ж.-П. Бриссе – язык-синоним, а Л. Вольфсон – язык-пароним. И хотя отдельные пишущие являются различными языками их тайной целью является

унич(от)то(р)жение обыденного языка в тексте. Если обобщить эти образы, то постчеловеком-текстом окажется вечный студент-полиглот, изучающий языки, науки и искусства в поисках истины истин, жизни на поверхности. Он принуждает языки, науки и искусства бормотать, запинаться, заикаться и «доводит тем самым всю речь до своеобразного многоточия, пения, крика или тишины, пения лесного, крика деревенского, тишины степной» [*Там же*, 79]. Эта стратегия наилучшим образом реализуется в творчестве Л. Мазоха и в совокупности с подвешиванием тел составляет тело-речь.

Язык же пробивается отовсюду как трава, пребывая в ризоматической рассогласованности. Запинающиеся повторения в стремлении возобновить невозобновляемое создают некую вертикальную толщину: «косноязычие Пеги так тесно сливается с языком, что оставляет в неприкосновенности слова – цельные и нормальные, но он пользуется ими так, как если бы они сами по себе были бессвязными и разобранными по частям членами какого-то сверхчеловеческого косноязычия. Словно какой-то негодующий на себя заика» [*Там же*, 151]. Когда косноязычие и запинки заводят в тупик, воцаряется красноречивое молчание, которое также может быть текстуальным. В качестве примера можно привести *Идеальный* роман М. Фрая, представляющий собой сборник последних абзацев самых разнообразных романов. Эти последние абзацы настолько выразительны, что в воображении тут же развёртывается роман в целом.

Такого рода умолчание создаёт поливерсивный возможный мир более реальный чем реальный. Особенно интересен последний абзац романа о письме: «Я остался один, и белая снежная мгла за окном – великолепная рама для моего одиночества. И холод в доме моем сродни холоду в сердце. И только сухие крылья давно погибших мотыльков – старые письма – напоминают мне о былом родстве с людьми. Иногда я хочу заговорить вслух, сам с собой, по старой привычке говорить, но из горла вырываются странные звуки, пугающие меня самого. Что ж, мне не о

чем сожалеть: я сам, добровольно, выбрал такой способ раз и навсегда заплатить по всем счетам. Но если моё заточение будет нарушено кем-то, что это будет означать? Прощение, или всего лишь новый дьявольский соблазн отяготить мою вину?.. (На этом месте рукопись обрывается.)» [298, с. 136]. Обрыв рукописи позволяет домыслить сюжет и в обратном направлении, осуществить живое письмо в противовес нарративной литературе как уповал П. Клоссовски. Так между человеческими существами устанавливаются отношения, которые В. Лапицкий обозначает как «знак знаку знак». Знак может призывать знак и к молчанию, симптоматично сдвигая перспективу. Так текст М. Бланшо обращается к нему: *Не читай меня (Noli me legere)*, на что тот отвечает текстом *Задним числом*.

Тот, кто владеет письмом, но не является пишущим, имеет статус субъекта, а не только осуществляет его функцию или реализует соответствующий навык и, значит, не может его использовать как префект в *Украденном письме*: невозможность его прочесть не позволяет предположить, какой эффект оно произведёт. Однако в новелле Э. По, сюжет которой многократно интерпретируется Ж. Лаканом, Ж. Деррида и др. этот эффект обнаруживается тогда, когда письмо выворачивается наизнанку. В таком случае пересылаемое письмо обращается из предмета или даже буквы (*lettre*) в процесс (*écriture*). На это указывают и другие особенности *Украденного письма*: структурно – инверсия его частей, сюжетно – гипотеза, что министр адресует его себе же, а психологически – его феминизация, «мелкий женский почерк».

В результате вырисовывается утверждение о том, что письмо всегда приходит по своему назначению даже если адрес ошибочен, а сортировка принципиально провалена. Ведь адресант отправляет адресату его самого, причём до востребования, которое незамедлительно следует. По сути дела речь идёт о том, чтобы «отправить самому себе уведомление о

собственной смерти» [98, с. 555]. Это уведомление пр/о(т)строчено, «при этом большее значение придаётся ритму отсрочки и чередованию шага, нежели *telos*» [Там же, 564]. Это уведомление, таким образом, проигрывает чтобы выиграть и выигрывает проигрывая эксцесс. Это игра на двух досках и именно поэтому, как предупреждал Ф. Ницше, она не идёт. Телос, конец в этом случае – нить катушки, теле- и выполняет роль почтальона, постчеловека.

В лаканианском контексте само «письмо является здесь синонимом субъекта – субъекта коренного, первоначального» [205, с. 279] и выступает наиболее интересным ускользающим персонажем. Для полицейских, отождествляющих власть с силой, письмо оказывается сокрытым, ведь они вообще не знают, что такое письмо. Извод власти в силе ориентирован на Реальное и полиция ищет письмо везде, тогда как он находится нигде: «письмо только потому и может быть похищено (*volée*), что оно представляет собой листок, способный летать (*volante*). Именно *scripta* как раз и *volant*, а вот слова – те, увы, остаются. Они остаются даже тогда, когда никто о них уже и не вспоминает» [Там же, с. 281]. И остаются они, поскольку надёжно припрятаны в измерении истины, в котором только и можно нечто скрыть. Попытка скрыть нечто в Реальном квалифицируется Ж. Лаканом как безперспективный бред. Напротив, бред продуктивный мог бы помочь пустить письмо в ход: «нужно довести парадокс игрока поистине до безумия. Для этого ему нужно быть человеком воистину, до конца лишённым всяческих принципов – даже того, последнего, с которым большинство из нас никогда не расстанется и который представляет собой всего лишь тень глупости <...> если *Dasein* его действительно выпало из любого порядка» [Там же, с. 291–292].

Тогда и письмо обращается, выворачивается наизнанку. «Вывернутое письмо – это обращённый в свою противоположность, настоящий субъект. <...> Содержание твоего бессознательного

возвращается тебе же» [179]. После этого субъект обретает власть посредством говорения, только подкрепляемую взглядом Другого – королева видит, но не останавливает вора. Ж. Деррида обращает внимание на то, что письмо является средством заполнить зияние нехватки: «ущерб, по-видимому, непоправим, даже для хода самого Семинара: *на* каминном колпаке, письмо не могло бы быть “между ножек камина”, “между ног его камина”» [98, с. 701]. Но нехватка на своём месте украденного письма, рассказа и семинара с одноимённым названием движет ими в желании определить её место.

К. Шеннон, в противоположность Ж. Лакану, утверждает, что сообщение никогда не находит адресата, доходит только его код. Так письмо отправляется в бесконечное блуждание, в каждой точке которого, парадоксальным образом, приходит по назначению и это принципиально отличает его от книги, а автора – от скриптора. «Вопрос письма мог открыться лишь по закрытии книги. Радостное блуждание *графейн*’а становилось тогда безвозвратным. Открытость тексту была авантюрой, безоглядной тратой» [99, с. 369]. В определённом смысле человек-текст является хорическим, деконструируя оппозицию чувственного и умопостигаемого, различанием между двумя различениями, между голосом и письмом, присутствием и следом. В результате телефонный звонок также может оказаться воплощённым синтаксисом: «я только что позвонил тебе, это было невозможно, ты прекрасно поняла, нужно быть обнажённым по телефону. Но в то же время достаточно, чтобы ты разделась и я увидел себя обнажённым» [98, с. 233–234]. Отсутствие прямого доступа к респонденту приводит к его имитации, отождествлению с ним, пока он не вознёс свой голос в подписи, удостоверяющей «мы и да».

Ж. Деррида ссылаясь на *Поминки по Финнегану* Дж. Джойса, утверждает, что скриптор, пишущий (*penman*) неотличим от своего брата почтальона (*postman*) [95; 105]. Не случайно нередко эталоном



постмодерной архитектуры признаётся зал Венского управления почтовых сберкасс. Письмо всегда одновременно и доходит не доходит, обещание одновременно выполняется и не выполняется, ведь это принципиально непригодное для чтения пред- или послесловие к книге, сожжённой ещё до написания до такой степени, что не остаётся даже пепла при том, что пишется с высунутым от усердия языком. Отправляются в любом случае чистые и безмолвные открытки.

Открыт(к)а представляет собой сдвиг, инверсию букв, «невыносимую партитуру письма», но её края ограничивают анекдоту. Открытка летает уже онтологически, становясь отправкой бытия, ведь она не *конвертирована* как склеенные губы, т. е. не содержит секрета, но, с другой стороны, её открытость и заурядность служат лучшим шифром. Поэтому её в принципе невозможно уничтожить, даже если сжечь. «Я ещё не уничтожил ничего твоего, твоих листков бумаги, я хочу сказать, может быть, – тебя, но твоего – ничего. Но, это неизбежно случится» [98, с. 57].

Поскольку марка – не метафора, но след, трансцендентальная марка всегда является фальшивой. Напротив, «метафора и есть марка: налог, пошлина на естественность языка и на голос, налог на добавленную стоимость» [Там же, с. 77]. Значит, любое письмо является уведомлением ~~о смерти~~ о почтовом переводе, который можно перехватить. Так, по мнению Ж. Деррида, Дж. Джойс прочитал и символически ограбил всех. Сама по себе почта также является не метафорой, ведь это пост властных структур, пункт бюрократического документа.

Между постами, пунктами, мечется голос уведомления, что отражается в ряду синонимов *voix* (фр. голос) – *invoice* (англ. счёт) – *voie* (фр. путь, дорога). В этих метаниях он рассеивается, но, утверждает Ж. Деррида, «понимайте, как вам заблагорассудится, если где-то нехватка и имеет место, но только не в рассеивании» [98, с. 694] между стоек-ног камина.

На первый взгляд почтальона как носитель истины (*postman*) с почтальоном как носителем удовольствия (*mailman*) можно соотнести таким же образом как принцип реальности соотносится с принципом удовольствия (фр. *mâle* – самец, грубый мужлан). Однако стоит отметить, что принцип реальности здесь уже опосредован символически, это то реальное, которое уже вписано в символический порядок языка. Это особенно явно воплощается в мейл-арте, где практикуется повторное использование чужих конвертов, дописывание не видя, почтовый танец (*correspondence – corresponge dance*) и др. Х. Р. Фрикер использовал понятие «мэйл-арт туризм», считая, что в конверте он пересылает не просто письмо, а часть самого себя. «Мэйл-артист по-другому видит результат и цели своего творчества, он отличается от обычного художника. Для него особое значение имеет коммуникативный аспект творчества, то есть его произведение обязательно должно провзаимодействовать с другими людьми. Мало того, эти взаимоотношения неотрывны от произведения и, в общем-то, именно произведением для него является этот сложный конгломерат произведения творчества и взаимоотношений с сетью. Как следствие получается, что результат в отрыве от сетевого контекста фактически теряет своё значение, то есть в мэйл-арте нет конечного продукта творчества (в традиционном понимании)» [65, с. 300].

Образ постчеловека как почтальона симптоматично выводится в *Лоте 49* Т. Пинчона: «быть может, именно потому, что Эдипа предчувствовала: внутри письма не будет новостей, – она с большим вниманием отнеслась к конверту, когда пришла почта. Поначалу она не заметила ничего особенного. Это был обычный конверт в стиле Мучо, стянутый с радиостанции, обычная авиамарка, а слева от погашения – аннотация, нанесённая правительством: СООБЩИ ОБО ВСЕЙ НЕПРИСТОЙНОЙ ПОЧТЕ *СВОЕМУ ПОСУДМЕЙСТЕРУ*. Она нехотя начала пробегать глазами письмо Мучо в обратном порядке в поиске возможных

ругательств» [253, с. 32]. Посудмейстер (*potsmaster*) содержит очевидно непристойные коннотации: *pots* (англ.) – горшки с нечистотами и вообще чем придётся. Избыточность их наполнения аллегорична, в одной из ключевых сцен романа персонажесса в преддверии эротического общения не обнажается, но, напротив, несколько часов надевает на себя несколько слоёв одежды. Воспользовавшись инцидентом, когда из лопнувшего аэрозоля начинает бить мощная струя, она натягивает на себя ещё несколько слоёв.

Такой подход изменяет Реальное: время замедляет ход, отражение в зеркале пропадает, слова воспринимаются только как затверженные шумы и узоры строк из пышных неестественных роз. Его удостоверяет только маленький фрагмент символического – марка «*посудсбор*». Как и Ж. Деррида, Т. Пинчон сопротивляется сортировке почты как полиции. Даже эпилептические вопли рожков негосударственной почты не изменяют того, что «истина невыразима в словах, её невозможно запомнить» [Там же, с. 118]. Вместо иерархии возникает извилистая поверхность: персонажу *Великих низин* или *К низинам низин* (*Low-lands*) его жизнь видится вогнутой, ограниченной в пространстве, но подвижной плоской формой и беспокоит неизбежное превращение в выраженную выпуклость размером с планету. Уменьшится ли планета или увеличится персонаж – в любом случае он переживает по поводу своей незащищённой фалличности, логоцентрической выписанности и отосланности по определённому адресу.

Возможно, это одна из причин того, что женщины пишут больше писем чем отправляют в надежде, что оно само найдёт адресата даже если вообще не написано, не отослано или отослано по ошибочному адресу. Они сжигают свои неуместные письма ещё не написав их, но, тем не менее, они доходят до адресата. Ведь темой любого женского письма является вопрос «о чём ты думаешь?». И провалом всей затеи будет вовсе

не шокирующий ответ, но отсутствие ответа по причине отсутствия мышления. Задавая этот вопрос женщина непременно обнаруживает и саму себя.

Истиной любого мужского письма является сглаживание контраста между письмом как предметом и письмом как процессом как в *Триестских письмах* Дж. Джойса супруге, содержащих обценную прозу и предложение поместить их в отверстия её тела. Трушное женское письмо, напротив, не может быть использовано, отправлено или даже закончено «поскольку особа, которая его пишет, незакончена» [375, с. 102]. Причём не закончена принципиально, говоря словами Ж. Лакана, всегда не-вся, ведь пока осуществляется намерение послать письмо, происходит нечто и письмо перестаёт быть актуальным, хотя оно может иметь любое содержание, важен сам факт его наличия. Она могла бы отправить любое из писем и именно поэтому не отправляет ни одного. Д. Лидер даже выдвигает предположение, что, напротив, отправка письма означала бы обрыв связи.

Разнообразие предположений вызвано разнообразием трактовок истины, непосредственно связанной с письмом. В отличие от А. Бадью, Ж. Лакан полагает действительно серьёзным только любовное событие, которое перестаёт не писаться в противовес сексуальным отношениям, которые не перестают не писаться или лишённой существования необходимости, которая не перестаёт писаться. В последнем случае смещение отрицания может приводить к темпоральному *suspens*'у и это «подмена, в которой заключена драма любви и ее судьба» [200, с. 172–173]. Именно распознавание этой подмены приводит к встрече как встрече аффектов.

Ж. Делёз высказывается по этому поводу следующим образом: «Любовные письма – о них можно сказать, что это борьба против невесты, чьи беспокойные плотоядные силы необходимо оттолкнуть, но это и

борьба *между* силами жениха и животными силами, которые он подключает, дабы вернее убежать от той, чьей добычей боится стать, а также вампирическими силами, которыми он хочет воспользоваться, дабы высосать кровь женщины до того, как она его сожрёт, – все эти сочетания сил образуют становления, становление-животным, становление-вампиром, может быть даже становление-женщиной, чего можно добиться лишь в борьбе» [76, с. 178]. Но это, разумеется, не *борьба-против*, а *борьба-между* или даже *борьба-в*, продуктивный диссенсус, движимый волей к творчеству и необходимый для становления в пространстве поля боя принципов и сил. И каждый принципиально одинок в этой борьбе множеств, в том числе и внутренних: «какими бы ни были постлюди, они не смогут искоренить одиночество, которое происходит от разницы между письмом и жизнью, написанным и воплощённым» [317, с. 353].

Именно в связи с этим персонаж романов Ч. Буковски бесповоротно вырывается с почтамта чтобы окунуться в жизнь, по большей части сексуальную, даже понимая, что вернуться к работе на почтамте ему никогда не удастся. Персонаж изначально попадает туда по ошибке, поскольку доставка писем превращает почтамт в репрессивную инстанцию, в которой служащие должны чётко придерживаться правил гигиены, в том числе моральной: «весь почтовый персонал обязан действовать с неуклонной порядочностью и безусловной преданностью интересам общества. Мы надеемся, что почтовый персонал будет соблюдать высочайшие нравственные принципы и блюсти законы <...>. Данные обязанности должны выполняться сознательно и с пользой. Почтовая Служба обладает уникальной привилегией ежедневного общения с большинством граждан Нации и является во многих случаях средством их наиболее непосредственного общения с Федеральным Правительством» [46]. Тогда как персонажу хочется вопить о том, что не может идти речь о доставке писем, если неизвестно, кто получатель, кто его окружает, да и

кто такой сам персонаж как постсубъект-в-процессе. Во многом именно для того, чтобы это выяснить, он принимается за роман.

Жизнь сквозит именно в приоткрытости, незавершённости писем, даже мёртвых. Персонаж «Обладать: Романа» А. Байет признаётся, что «мёртвые письма вызывали у него трепет, трепет прямо-таки физический. И всё из-за их незаконченности» [13] несмотря на то, что плоть представляется ему более загадочной. Но поскольку особенности письма, его грамматика, синтаксис и пр. в такой же степени являются признаками субъекта. «“Вы самое”, в какой хромота Клеопатры, была частью её самое в глазах млеющего Антония – и даже в большей мере, потому что в рассуждении рук, уст и глаз все люди хоть сколько-нибудь да похожи (хотя у Вас они обворожительны и наделены магнетической силой), но мысль Ваша, запечатленная в словах – это Вы» [*Там же*].

Э. Гендлин настаивает, что истина не станет хуже, если признать её и нет другой действительности, чтобы её прожить: «наши тела имплицитно следующие слова и действия, чтобы двинуть наши ситуации дальше» [353, с. 28]. Именно поэтому было бы преждевременно утверждать, что философия заканчивается.

### **Выводы к разделу 1**

В разделе исследуются ключевые вопросы проблематики поливерсии постчеловеческого. Прежде всего намечается линия перехода от человеческого к постчеловеческому через сверхчеловеческое. Сверхчеловеческое в современном философском осмыслении стоит рассмотреть как постчеловеческое. В таком случае постгуманизм как философская интенция только частично пересекается с постгуманизмом как подкастом трансгуманизма. Опасения либеральных исследователей в том, что постчеловеческое поглотит человеческое существо признаются

напрасными в связи с тем, что в постчеловеческом контексте человеческое и собственно постчеловеческое активно взаимодействуют.

Стоит также подчеркнуть, что постгуманизм в контексте данного исследования во многом пересекается с теоретическим антигуманизмом в русле проблематики смерти человека как формы и поисков путей реализации человеческого существа в ситуации постмодерна. В постструктуралистском и семиотическом контекстах постчеловеческое оказывается игрой освобождённых означающих как тактикой противостояния модерной человеческой претенциозности и серьёзности. Проективности противопоставляется открытость, поливерсивность в широком понимании, т. е. разнообразие тактик постчеловеческого.

Судьба постчеловека в таком случае оказывается нарративной линией, которая прочерчивается в пространстве гипертекста. Прочерчивающий эту линию постчеловек как номадическая сингулярность движим страстью к реальному, стремлением к насыщенным ощущениям, преодолению апатичности и проблематичности личностного высказывания. Но насыщенность жизни настоящим доступна только человеческому существу, умершему в качестве человека.

Искривлённая, расщеплённая, поливерсивная линия, очерчивающая фигуру Судьбы, проецируется во взаимообусловленности человеческого и постчеловеческого, современного и постмодерного. Признавая распрю очертаний человека, аналоговый актуализированный постчеловек сглаживает эти разрывы до поверхностных складок. Тогда проклятая участь бесконечного потребления под давлением конечных внешних сил — Жизни, Труда, Языка деконструируется посредством постконечных сил — Смерти, Желания, Закона. Эти постконечные силы действуют во многом алеаторически, что во многом и обуславливает игровой характер постчеловеческого.

Признаётся, что смерть, конец человеческого означает и то, что его цель достигнута, телос осуществлён, и значит человеческое существо предстаёт как постчеловек. Смерть человека необходима также для активизации смерти Бога. Человеческое же существо снова обретает ранее вытесненное влечение к смерти, ранее редуцированную онтологию бытия к смерти на реверсе человеческого. Действительно же пугает отсутствие как жизни, так и смерти, редуцирующее поливерсивность как таковую. Осознание возможности клонирования не предоставляет человеку возможность бессмертия, ведь когда уникальность субъекта ставится под вопрос, он как раз приближается к смерти. Поэтому смерть человека как проблему вполне можно соотнести с афинской «прекрасной смертью».

Осознание смерти обнаруживает подлинное человеческого существа, и осознав его предельно чётко, он только и обретает способность действовать. Поэтому одной из задач человеческого существа становится обретение смерти вопреки бессмертию. Тем не менее речь идёт о постчеловеке как человеке реанимированном, смерть которого так и не состоялась. Последний же человек, не сумев умереть прежде самого себя, остаётся бесполезно суетиться позади самого себя. Постчеловек же сумел выжить прежде самого себя и пытается жить после самого себя. Постчеловек, в отличие от человека, не выживший, а продолжающий жить после того, как смерть уже произошла.

Постчеловек движим уже не волей к власти, но волей к творчеству как поливерсивному процессуальному становлению. Человеческое существо как свой собственный конец, конец своего собственного осознаёт и обретает этот конец в постчеловеческом. Это осознание и обретение происходит в ходе реализации эстетик существования, практик заботы о себе как работы над собой. Конец человека в таком случае понимается как подвижная антропологическая граница, подвижная цель. Если усилие по обращению к самому себе больше не предпринимается, а работа со



страстями не производится, субъект окостеневает в собственной рациональности как односторонности [Подробнее см. 151; 272].

Опыт разрыва, конечности человеческого является исключительно плотским, деструктурирующим поверхность телесных означающих. Недифференцированная плоть трансgressирует человеческое до нечеловеческого. Подобно тому, как в ситуации постмодерна новое жертвуется с тем, чтобы предстать снова в другом виде, распад до нечеловеческого вызывает постчеловеческое. Здесь стоит отметить, что нечеловеческое может представлять не только как нечеловеческое систем, но и как нечеловеческое души-субъекта. Поэтому речь идёт о поливерсии не только человеческого, но и нечеловеческого.

Именно душа-субъект, практический субъект действия воскрешается после смерти субъекта картезианского. Субъект-душа не отделен от сексуальности и телесности, которые в фукианском контексте тесно взаимосвязаны с властью и истиной как основаниями субстанциалисткой субъективности *cogito*. Такая субъективность расщепляется, поливерсируется и постчеловек в таком случае является формой проявления именно расщеплённой субъективности. Подвергается сомнению также возможность дальнейшего существования свободной, автономной, либеральной субъективности на основе присваивающего индивидуализма. Стоит заметить, что такая коррекция либерального гуманизма подразумевает не ограничение индивидуальной воли, а её смешивание с волей чужой, причём априори не существует способа чёткой дифференциации этой поливерсии.

Поэтому расщепление, смерть инвертирует и трансфигурирует субъектность в постсубъектность, которая предстаёт в качестве субъекта-в-процессе, субъекта-как-субъекта и пр. Инверсия приводит к тому же к обращению не только к постсубъекту, но и к предсубъекту, тому, что предшествует субъекту, что позволяет рассматривать постсубъективность

не темпорально, но концептуально в контексте топологии поливерсивности.

Хотя судьба человеческого существа в конце концов всё же выписывается в субъект как сюжет, этот сюжет может у самого постчеловека вызвать удивление как отправную точку философствования. Философ в таком случае принципиально лишён «костей» как централизованной субъективности, это не столько субъект, сколько суперъект, объект же предстаёт как объектиль. Другими словами можно сказать, что постчеловеческая субъективация предполагает не интерпелляцию, но субъекцию.

Именно субъекция, ориентация на меньшее чем ничто делает возможным рассмотрение постчеловека без свойств, который существует всегда в виде следа, палимпеста. Он предпочитает не ставить целей, не стремится к телосу как осуществлению, отсутствует присутствуя и тем самым деконструирует метафизику. Это позволяет ему избежать прямолинейного возвышенного, осознав, что чем ближе к пику, тем меньше возможностей для поливерсии.

Речь вовсе не идёт о гуманизме, это своеобразный гуманизм без гуманности, который исходит из того, что мера этичности зависит от сноровки в использовании свойств. Стратегия же постчеловека без свойств предполагает событийность мысли, соотносящей смыслы, мышление о мышлении. Это позволяет остро чувствовать другие человеческие существа, развить чутьё на неуловимые, едва возможные смыслы. Тогда отсутствие свойств становится своего рода свойством, которое позволяет существовать гипотетически и эссеистически.

Таким образом образ-концепт постчеловека является собирательным, поливерсивным и апроприирует различные постмодерные философско-антропологические тенденции. Это вызвано ориентацией на различие

имманентное актуализации. В таком случае человеческое существо всегда уже является постчеловеком.

## РАЗДЕЛ 2. ТОПОЛОГИИ ВЕРСИЙ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

### 2.1. Неуместная универсальность постчеловека

Если Ф. Ницше писал о сверхчеловеке как об очередной ступени эволюции и соотносил его с человеком таким же образом, как человека с обезьяной, то его концепцию можно вполне соотнести с пониманием человека как ступени органического в терминологии полемизировавшего с ним Г. Плеснера. Однако эксцентричность человека не только не предполагает появления принципиально новой телесной организации, но и в каком-то смысле выводит его за пределы эволюционных преобразований. Эта концепция также очевидно учитывается М. Фуко, который, в отличие от Ф. Ницше, говорит не о положении человека (сверхчеловека) в космосе, но о положении соответствующих означаемых в семантическом пространстве. Таким образом, ницшевская генеалогия оборачивается фукианской археологией.

Ж. Делёз характеризовал Ф. Ницше как мыслителя глубины в его стремлении изрыть истину, дойти до её оснований. И, тем не менее, в его концепции обнаруживается потенциал поверхностного. «Немного мудрости ещё возможно; но эту блаженную уверенность находил я во всех вещах: они предпочитают *танцевать* – на ногах случая» [245, с. 119]. Ф. Ницше утверждал, что мог бы поверить только в танцующего Бога, Дух Тяжести же им демонизируется или, по крайней мере, оценивается негативно и присывается самому безобразному человеку.

«Все глубокие люди находят своё блаженство в том, чтобы однажды уподобиться плавающим рыбам и резвиться на верхушках волн; они наиболее ценят в вещах их свойство – иметь поверхность: их кожный покров» [244, с. 621]. По словам Ж. Делёза, бездна натурфилософии была переоткрыта Ф. Ницше после того, как он овладел поверхностью, более того, стал первооткрывателем поверхности, он «будто во сне, угадал

способ, как парить над землёй, едва касаться её, пританцовывая возвращать на поверхность чудищ глубины и формы небес» [77, с. 137]. Пребывающий в постоянном движении сверхчеловек – «это ни человек, ни Бог, а ещё меньше – человек на месте Бога» [*Там же*], тем более, что танцующий Бог и сам не имеет места. Но если Бог перемещается в бесконечно простирающемся пространстве, то сверхчеловек, а точнее, постчеловек, протанцовывает складчатую поверхность.

Ф. Ницше, как и многие другие мыслители, для Ж. Делёза является концептуальным персонажем, а его сверхчеловек – образом-концептом. Но беря его за основу, Ж. Делёз создаёт собственный. Несмотря на декларируемую ориентацию на имманентное, он учитывает и трансцендентное, грозившее исчезновением в эпоху доминирования формы-Человек. «У М. Хайдеггера, а затем и у Мерло-Понти трансцендирование интенционального свершилось в направлении Бытия, складки Бытия. От интенциональности к складке, от сущего к бытию, от феноменологии к онтологии» [87, с. 143]. Если М. Хайдеггер доводит сгиб до разрыва, то в трансцендентальной геологии М. Мерло-Понти, на которую в большей степени ориентируется Ж. Делёз, сгиб неизбежно переходит в другой сгиб.

Постмодерная культура является современной именно в предложенном смысле этого слова, поскольку речь идёт о «составной, сложной и запутанной (*complex*) одновременности, соответствии различных линий развития» [342, с. vii], которые очень часто не просто различаются, но противоречат друг другу. В связи с этим постчеловек как субъект такого рода культуры вынужден постоянно обозначать своё место в этой культуре. Однако это место далеко не всегда находится в пиковых точках культуры.

Изначально речь шла о пространственной проблематизации взаимопроникновения внешнего и внутреннего. Так, «двойное дно»,

скрытая глубина метафоризируется в виде тора. Углублением и одновременно проскальзыванием может считаться как движение по поверхности внутрь тора, так и проникновение в его полость, ведь его «внешние объёмы, как центральный, так и периферический, образуют одну-единственную область» [204, с. 90], по которой возможно скольжение-кружение Не Того Же Самого. Метафора тора является совокупностью означающих человеческой свободы с её многочисленными парадоксами. В результате Ж. Лакан признаёт, что тор является метафорой невротического субъекта, всегда обнаруживающегося на месте другого, т. е. наделённого воображаемым Эго.

Но тор, образованный путём вращения круга является пространственной метафорой искривления Требования и Желания в повторении, двойной записи З. Фрейда. Ж. Лакан полагал, что он, по сравнению с лентой Мёбиуса демонстрирует также инфляцию субъекта. В его понимании субъект – всегда субъект нехватки и поэтому его *ergo* является разрез, разъятие, (д)эффект и одновременно шов; асфера (*l'asphère*) и поэтому его особенности не передаются с помощью объёма. Так Ж. Лакан начинает активно использовать метафоры Борромеева узла с «защемлениями» регистров, своего рода тройной точкой, а также кросс-кат, плёнку Мёбиуса и др. Все эти конструкции являются асферами, демонстрирующими возможности а-мышления, инстинктивного мышления как эффекта взаимодействия означающих.

«Узлы с их сложной конструкцией позволяют нам показать относительность пресловутых трёх измерений, которые мы приписываем пространству лишь постольку, поскольку рассматриваем своё тело как объёмную геометрическую фигуру. Нельзя сказать, что анатомия не даёт к этому никаких поводов» [200, с. 157]. Но поскольку речь идёт об асфере, узлы представляют собой поверхность как расклад в плоскости, имеющий

*dit-mension* – измерение сказывания в лялязыке как языке бессознательного.

Тогда топология оказывается не только описанием структуры, но и самой структурой, а субъект как субъект осуществляет скольжение (*glissement*) по изгибам узлов.

Ж. Делёз подхватывает обращение к субъекту как асфере: «Его внешняя поверхность плавно переходит во внутреннюю: он обёртывает весь мир, да так, что то, что снаружи, оказывается внутри, и наоборот» [77, с. 25]. Таким образом обнаруживается непосредственное отношение смысла как сила опыта, в том числе опыта мысли. Условная «подкладка» предстаёт «внутренней стороной мысли» [87, с. 124], тогда как условное внешнее оказывается «шёпотом вещей», т. е. лялязыком. В определённом смысле его можно соотнести с трансверсальным разумом, ведь «вследствие множественности своих форм разум, определённо, сохраняет своё единство посредством возможности перехода между этими формами» [53, с. 272].

То, что вещи шепчут на лялязыке наилучшим образом объясняется трансцендентальной геологией М. Мерло-Понти: «Пространство – это не среда (реальная или логическая), в которой расположены вещи, средство, благодаря которому положение этих вещей становится возможным. То есть вместо того, чтобы воображать пространство как нечто вроде эфира, в который погружены все вещи, или абстрактно понимать его как некую особенность, общую для всех вещей, нам следует мыслить его как универсальную возможность их взаимодействий» [231, с. 312–313]. В определённом смысле это мышление о мышлении вещей, всегда случайное, алеаторичное. Вот почему «мыслить – означает излучать сингулярности, бросать игральные кости» [85, с. 152], «разыгрывать единичности, выстраивать цепочки розыгрышей и всякий раз создавать серии, которые проходят из области, смежной с одной единичностью, в

область, соседствующую с другой единичностью» [*Там же*, с. 153] как расщеплённой субъективностью. Именно поэтому стоит говорить не о постчеловеке, а о постчеловечестве, в том числе и самого человеческого существа, которое предстаёт в качестве шизо. Однако шизоидность после вычитания нехватки оборачивается такого рода избытком, который можно обозначить как меньшее чем ничто.

Прохождение серии создаёт пространство между, пространство *интерес(с)а*. «Скука – не что иное, как растворение боли во времени» [331, с. 29] – писал Э. Юнгер. Можно сказать то же самое и о любой другой, не только болезненной форме переживания, а значит скука представляет собой растворение во времени аффективности, связанной с телесностью. Растворяясь во времени, переживание маркируется как «строгое» или «скучное» и возникает стремление двинуться дальше в поисках новых интересов. С другой стороны, интересное может быть обнаружено не только в витальном, но и, напротив, в угасающем, декадансном. Г. Морев называет постчеловеком как раз декадента М. Кузьмина в связи с «принципиальной незаконченностью» [234, с. 303] его творчества.

В любом случае постчеловек оказывается неуместным, а-топичным, ближним (*Nebenmensch*) по отношению к самому себе, которого никогда не удаётся разместить. Он является местом места, с которым сам только ненадолго совпадает. Более того, неуместно и само понятие неуместности. «Идиома “уместно”, никогда вам её не перевести, не более, чем скрытое имя собственное, а ведь оно, которое всё уносит: к признанию, к долгам, к долгу, к предписанию» [96, с. 85]. Но ничто не будет иметь места, кроме места, уместна только зола. Зола, несмотря на то, что представляет собой означающее отсутствия, и сама является пространством. Тем не менее, это не прибавочная стоимость, но откуп, дар или, точнее, то, что приходит на место дара, признание и отрицание долга одной делящей чертой, броском кости – зона. Эта зона очерчивает ареал золы, это зола золы, изглаживание



без следа, которое и есть следом, оставшимся после окончательного рассеивания. След выводит за пределы вопроса *что это такое?* и на «на гладкой поверхности перемещает *в* в замкнутое пространство, *около* точки и даже *с* оседлого проживания» [340, с. 307]. Поэтому постчеловек всегда неуместен, эпифеноменален в своей уникальности, уни(верс)альности своего сингулярного (со)вращения [Подробнее см. 142; 159].

Пунктуационно он представлен дважды зачёркнутым, зачёркнутым и подчёркнутым одновременно тире, которое при чтении зачёркивает пробел, обозначающим пение на месте сгоревшего архива. Ж. Деррида, будучи последовательным в проведении неуместности, заявляет: «Если бы это был я, я предпочёл бы никогда этого не писать, я бы тотчас это сжёг» [96, с. 88]. Фраза «и вот – зола» не дожидаясь произносящего возвращается к «секрету своей тайны», тому огню под золой, который горячее всего. Постчеловек как то, что остаётся на месте человеческого, представляет собой его сгоревший архив, в котором, как ни парадоксально, он сквозит наиболее выразительно.

Однако секрет тайны проявляется только пунктирно, в челночном движении, каждый раз обновлённым в бесконечных повторениях *fort-da* или *with-out* (с-без) Ж. Делёза [77, с. 261]. Тогда, скажем, лицо предстаёт как чёрная дыра на белой стене, лицевость. «Не только язык всегда сопровождается чертами лицевости, но и лицо кристаллизует все чрезмерности, оно излучает и получает, освобождает и вновь захватывает означающие знаки» [86, с. 261]. Такие перепады процессуальности отражают де/ретерриториализацию, в ходе которой означающее теряет субстанцию и обретает её вновь.

Ландшафтная метафорика может рассматриваться также, как одна из характеристик метафизической интоксикации, обозначенной уже Д. Юмом и позднее описанной в качестве симптома. Так, скажем, Ж. Делёз очевидно интоксицирован спинозовской экспрессивностью. Ж. Лакан полагает

подобную динамику динамикой субъекта как субъекта, сущего, чьё бытие находится вне его. Означающее же выступает знаком такого субъекта. «Сказать: *есть субъект* – то же самое, что сказать: *есть гипотеза*. Единственное имеющееся в нашем распоряжении доказательство того, что субъект совпадает с этой гипотезой и что воплощает субъект в говорящем индивиде, состоит в том, что означающее становится знаком. [...] Субъект всегда остаётся мерцающим, эфемерным, ибо является он таковым лишь для одного означающего посредством другого» [200, с. 169]. Такое мерцание подобно роению означающих субъекта  $S_1$  (*essaim*): «говоря об означающем  $S_1$  я именно *их*, эти означающие, имею в виду, мне придется, при записи, соотнести его с  $S$  на двоих,  $S_2$ » [Там же, с. 170]. Но  $S_1$  при этом предстаёт в бесчисленности, рое версий.

Ж. Лакан неоднократно подчёркивает проблематичность пары как единицы исходя из первой гипотезы Парменида: «*Мы – одно (Nous ne sommes qu'un)*. Ежу понятно, что никогда ещё двое в одно не сливались, но люди, несмотря на это, не устают повторять: *мы-одно*» [Там же, с. 58]. Эти соображения охотно подхватывает А. Бадью, отсекая при этом следующий ход, который делает Л. Иригарей: «нет любви к другому без любви к одинаковому» [168, с. 94], которое, важно заметить, не осознаёт себя таковым, иначе другое нельзя было бы представить. Выходит, что любовь вдвоём подразумевает любовь к роящемуся, мерцающему множеству, что, по сути дела, её и обуславливает как и взаимодействия субъектов-как-субъектов в целом в отличие от взаимодействия субъектов-как-объектов.

По мере того, как постчеловек протанцовывает складчатую поверхность, роящееся, мерцающее множество структурируется фрактально. По мнению делёзианских философствующих именно фрактал является наиболее адекватной пространственной метафорой постэдипального, постонтологического мира [378]. С этой точки зрения фрактал аналогичен не столько совокупности симптомов, сколько синтому

как процессу означивания; метафоре, возвращающейся в Реальное. Именно его постэдипальность позволяет избежать психотизации и обрести Великое Здоровье с присущей ему номадической организацией наслаждения. К тому же в процессе трансформации психотической симптоматики в языковую синтональность обнаруживается истина субъекта как оплот сопротивления посредством ускользания. Синтом сопротивляется окончательной интерпретации в пользу экспериментирования подобно тому как фрактал сопротивляется взгляду.

Нерегулярное мерцание как игра сгибаний, границ пространства выступает оптической метафорой пульсирующего движения эластичной границы, номадичности. Сходные образы обнаруживаются в творчестве А. Введенского. Мерцающая мышь и мир, мерцающий, как эта мышь, демонстрируют само движение как опространствование времени на часах без цифр. Мерцание подразумевает субъективное участие в мире, взаимопроникновение субъекта и объекта до номинативной редукции, когда мы уже не знаем значения даже этих слов. Напротив, прекращение мерцания репрессивно, к примеру, приказ подданным звучит как «слушай ты и не мерцай».

Преодолевая визуальность метафизики присутствия, мы обнаруживаем аналоги мерцания в пульсациях и конвульсиях, спазмах и пароксизмах, многочисленных гримасах реального как его означающих, пользуясь терминологией Ж. Лакана. Гримасничающее человеческое существо, неприятное и отталкивающее, демонстрирует принципиальную человеческую неуместность.

Описывая феномен человека, П. Тейяр де Шарден обращает внимание прежде всего на его сознательную телеологичность. Детерминистский и финалистский характер тейярдизма обуславливает и специфику подхода к человеку: «Чем больше человек будет становиться человеком, тем меньше он согласится на что-либо иное, кроме

бесконечного и неистребимого движения к новому. В сам ход его действия включается что-то “абсолютное”» [292, с. 184].

Если человек рассматривается как феномен, тогда постчеловека адекватнее всего можно обозначить как эпифеномен. Эпифеноменальность может доводиться до предела – постчеловек часто не просто побочен, но неуместен, что, однако, позволяет адекватно сбалансировать открытость и закрытость. Это не означает, что постчеловек исключительно одухотворяется. Хотя, по мнению М. Шелера, именно дух – пассивное следствие, эпифеномен, сопровождающий человеческие влечения, он делает акцент на знаковый язык импульсов этих влечений, расщепляющихся до стихий в концепции Ж. Делёза.

Согласно М. Хайдеггеру, феномен показывает себя в самом себе или, по крайней мере, тематически подводится к показу: «“Я” и “самость” не являются и эпифеноменом, т. е. продуктом или осадком определённой бытийной констелляции вот-бытия. “Я”, “самость” – это не что иное, как “кто” этого бытия, т. е. само это бытие, которое, будучи “некто”, имеет возможность быть “Я”. Вот-бытие может существовать таким образом, что прежде всего и чаще всего оно не есть оно само, но растворяется в “некто”: это феноменальная данность, но она же указывает и на то, что бытие вот-бытия следует искать в возможных способах бытия, которыми обладает оно само» [316, с. 261]. Тогда феномен оказывается сущностью человеческого, а эпифеномен – явленностью или даже кажимостью постчеловеческого. И к такому пониманию возможно прийти, будучи последовательным хайдеггерианцем в преодолении метафизики в патафизику. Эпифеномен тогда о-казывается подлинным бытием, восприятием как процессом феномена в качестве восприятия как способности. Явление как сущая в самом сущем отсылающая связь проявляется не посредством феномена, но только благодаря ему, а в

результате казания взаимоотношение «что» и «как», в том числе «что» и «как» человеческого существа перестаёт быть очевидным.

Эпифеноменальность даёт возможность осуществления бытия-друг-с-другом не как суммативность вот-бытия, бытия-в-мире, но как со-бытие, вот-бытие сосуществующее. «В этом проявляется то, что вот-бытие, даже встречаясь в мире, не превращается в вещь, но сохраняет свой характер вот-бытия, при этом ещё и выходя навстречу из мира» [*Там же*, с. 252]. Именно поэтому дискурс о постчеловеческом может развернуться в этическом контексте: «Круг стал адекватным реальности, трансформировался в эллипс: Добро и Зло сблизились настолько, что впору говорить об их отождествлении, Я-человека и его Я-в-обществе стали настолько разностными понятиями, что можно заключить о присутствии феномена раздвоения личности у сегодняшнего населения; анализ мира заменён шизоанализом; художественный текст – деконструкцией; гармония – диссонансом; четий ритм – стенокардией, фанком, фьюжн; время утратило свои свойства, оно осталось сугубо утилитарной вещью и заменено на приборы; эллипс сжимает постчеловека по краям, оставляя место бежать к боковым сторонам – поиск спасения в Я – личном или Я-общественном/глобальном. Эллипс деформируется в каплю. Наступает эпоха постчеловеческого, слишком постчеловеческого» [*Демидов*]. Но хотя вполне в лаканианском духе знак (*signe*) понимается в том числе как Вещь (*Thing*), это уже не просто означающее, но конгломерат вибрирующих означающих.

Ж. Делёз настаивает на том, что страстное различие, «противоречие – лишь видимость или эпифеномен, иллюзия, вызванная вопросом, тень вопроса, остающегося открытым, и бытия, которое как таковое соответствует этому вопросу (прежде чем дать на него ответ)» [84, с. 88]. В определённом смысле эпифеноменальность предполагает симулятивную игру противоречий как различание. Открыться этой игре означающих,

впустить в себя её смыслы возможно сменив *по*-став на *пред*-ложение, *в*-пускание присутствия: «Впустить присутствие значит: вывести из потаённости, вынести в открытость. Выведение из потаённости вводит в игру место, а именно то, какое во впускании присутствия имеется у присутствия, т. е. у бытия» [314, с. 394]. Если всякий гуманизм остаётся метафизичным, то постгуманизм – патафизичным, ведь эпифеноменология упраздняет снятие в трансгрессию.

Такая переоценка присутствия оборачивается деконструкцией и присутствие обогащается отсутствием, а постчеловек предстаёт существом, которое при сохранении внешнего антропного вида и соответствующей физической организации перманентно переоценивает и преобразует внутреннюю человечность. «Цель *рассудительности* (*phronēsis*) – эсхатон, крайняя частность, полнота бытия в моменте как обнаруживается в его сингулярности. В этом смысле рассудительность – это обнаружение, *представленность* (*alētheuein*) чего-либо без *логоса*, хотя <...> Аристотель также усматривает говорение бытия в *сдвоенном* (*twofold*) смысле, так что *рассудительность* лишена *логоса* в одном смысле, но остаётся простым говорением бытия в высшем смысле. Хайдеггер убеждает, что ограниченность *рассудительности*, согласно Аристотелю, можно отследить до сведения (*confinement*) к этому одному смыслу разума (*nous*)» [339, с. 175]. Но это сведение и представляет собой целевую смерть (*fin*) человека.

Сведение же в совокупности с разведением, распрей, различанием размечает движение трансверсальной, пересекающей семиотической хоры в понимании Ю. Кристевой. Семиотическая хора представляет собой «диалектическую осцилляцию между семиотическим и символическим, отклонение происходящее как до, так и после символического порядка» [385, с. 44]. Это осцилляция между Трансгрессией и Законом, отклонением и статикой, поэтикой и теорией.

По мнению Ж. Деррида, такая осцилляция, пульсация и представляет собой «дар – существенный предикат женщины, возникший в неразрешимом колебании <oscillation> отдавания-себя/выдавания-себя-за, дарения/принятия, позволения-взять/присвоения, имеет издержку отравы. Издержку *фармакона*» [103, с. 120]. Такую осцилляцию адекватнее было бы обозначить как пульсацию, поскольку она предполагает не маятникообразное движение, но движения двух гетерогенных элементов.

Что же касается удовольствия или, по М. Хайдеггеру, эк-статики, то вряд ли мы сможем реально их испытывать в виртуальном пространстве, поскольку они тесно связаны с ощущением конечности, а сама реальность онтологически определяется как минимум сопротивлением воображаемому.

По мнению Д. Морана, М. Хайдеггер производит деструкцию деструкции, т. е. своего рода деконструкцию. Своеобразный постмодернизм М. Хайдеггера, который Р. Б. Пиппин рассматривает в качестве атаки на немецкий идеализм как парадигматическую версию модернизма, предполагает деструкцию оснований деструктивной же европейской метафизики. Затем возможно начало нового витка деструкции: «И так далее, далее в отказ мистифицировать понятие “того”, с чем мы *должны* столкнуться теперь, “*то*” отступление богов, нашу “судьбу”, нашу “долю”, нашу “размещённость”, наш “исток”, непредвиденность, то, что мы позволяем другому, чтобы сбежать с высказыванием, “*того*” Другого, “тот” язык Бессознательного, “то” невыразимое, текстуальность, “то” тело, гендер и так далее, по списку постмодернистских “реалий”» [386, с. 301].

Ж. Деррида предпринимает попытку осуществить деконструкцию как деструкцию деструкции в том числе и в отношении пола (*Geschlecht*), исходя из вопроса, почему М. Хайдеггер уделяет ему так мало внимания. Нейтрализованная «сексуальность» осуществляется как шанс, алеаторика, судьба, в крайнем случае телесность, а сексуальное различие как различие

онтологическое. «*Geschlecht* всегда называет сексуальность так, как она типизируется посредством *оппозиции* или дуальности. Позднее (и вскоре) ситуация станет отличаться (*different*) и эта оппозиция станет декомпозицией» [345, с. 83], а два пола (снова) подвергнутся дисперсии (*Zerstreuung*) и мультипликации (*Mannigfaltigung*).

Утверждение М. Хайдеггера о том, что обезьяна обладает хватательным органом, но не рукой и, следовательно, но, одновременно, из-за того, что лишена мышления, языка, способности дара и творения, Ж. Деррида полагает метафорой того, что он «связывает мышление — не только философию — с мышлением или с расположением-разбором тела (*Leib*), тела человека как *хомо* и человека (*Menschen*) как человеческого существа (*Menschenwesen*)» [106, с. 279]. Человеческий *Geschlecht*, соответственно, рукотворен, это всегда своего рода манускрипт. «Делается ли любовь, занимается ли человек любовью рукой или руками? И как обстоит дело в этом отношении с сексуальным различием? Можно вообразить себе протест Хайдеггера: этот вопрос носит выводной характер — то, что вы называете вожделением или любовью, имеет своей предпосылкой появление (*avènement*) *руки* из слова, и с того времени, как я указал на руку, которая даёт, подаётся, заверяет (*verspricht*), отдаётся, предоставляет, вручает и обязывает в уговоре и клятве, вы располагаете всем, что вам нужно, чтобы осмыслить то, что они вульгарно называют занятием любовью, лаской или вообще вожделением. — Может быть, но почему нельзя об этом сказать?» [Там же, с. 298].

Говорится, а также умалчивается и в этом случае, возможно, говорится наиболее красноречиво. «“*Geschlecht*” открыт некоторой полисемией, он движется, прежде и после всего, по направлению пути к определённом, собирающему это множество, единству. Это единство есть не тождество, а такое единство, которое хранит односложную простоту (*Einfalt*) того же самого — вплоть до формы складки (*Falte*). Эту



изначальную односложность Хайдеггер хочет дать мышлению вне рамок всякого этимологического выведения, по меньшей мере выведения, соответствующего строго филологическому смыслу этимологии [*Там же*, с. 301]. Но можно и нужно говорить по крайней мере о двусложности полов (*Zwiefalt der Geschlechter*). Кроме того, *Geschlecht* подразумевает, что место (*Ort*) обнаруживается одновременно *всюду* (*überall*), утверждая первую гипотезу Парменида «*Мы – одно*».

И это одна из причин того, почему оказывается актуализированной топология, анализ размещения Г. Лейбница и барокко в целом с его аллегоричностью, но не символичностью. «Как кто-то недавно уже обратил внимание, моё место – сам ли я его занял, или он мне его указал: йязык неисповедим – скорее всего, на стороне барокко» [200, с. 128]. Думать о чём-то не значит думать что-то, а говорить – наслаждаться и не знать. Поэтому кажется более адекватным переводить лакановский *lalangage* не как йязык, а как дискурлыкающий ляязык. Впрочем, в обоих переводах содержатся ценные нюансы.

Барокко, по мнению Ж. Лакана – это лицо возвращения к истокам, «регуляция души путем созерцания тела» [*Там же*, с. 139]. Сама зательливая орфография Ж. Лакана рассматривается многими исследователями в качестве барочной инкрустации. С. Бенвенуто усматривает в этом подходе парадоксальность лакановской теории и даже структурного психоанализа в целом, в котором субъект обнаруживается в барочном взаимопереплетении языка и реального. «В известном смысле, его теория может быть описана как изоморфная его модели субъективности: невероятно барочным образом теория эта вращается вокруг некоей вещи, которая ей эксцентрична, вокруг чего-то такого, чего самой этой теории не хватает (в каком-то смысле Лакан прибегает к самоограничению лакановской теории)» [27, с. 110].

Ж. Делёз рассматривает проблему «нового барокко» именно через сверхсгибание, инфлексию и, в отличие от М. Фуко, сетующего, что мы остаёмся викторианцами, считает нас лейбницеанцами: «Сгибать-разгибать, свёртывать-развёртывать суть константы этой операции как в эпоху барокко, так и в наши дни» [85, с. 215–216] и далее: «Мы же остаёмся лейбницианцами, хотя и наш мир, и наши тексты выражаются уже не в аккордах. Мы открываем как новые способы сгибания, так и новые оболочки, но остаёмся лейбницианцами, ибо речь по-прежнему идёт о складывании, развёртывании, изгибании» [*Там же*, с. 242]. Барокко также актуализирует спонтанность в понимании Г. Лейбница, т. е. алеаторичность. В определённом смысле сам Ж. Делёз остаётся лаканианцем, поскольку соотносит сверхсгибание и текстуальность, а его понимание поверхности близко к разкладу в плоскости, который подразумевает особое измерение, измерение сказывания (*dit-mension*), в котором Вещь (*thing*) не только омонимична, но и структурно соотносима со знаком (*signe*). *Dit-mension* – это также и «это *dit-manche*, рычаг речи, а значит, *dimanche*, воскресенье: тот, по выражению Кено, праздник жизни, что оборачивается, как он же показал, одичанием» [200, с. 127], а лингвистика – лигвистерией.

Барокко с его избыточностью и фрагментарностью особенно явственно актуализируется в ситуации постмодерна. Не случайно кинофильм «Дива» основоположника необарокко Ж.-Ж. Бенекса признаётся Ф. Джеймисоном первым постмодернистским фильмом. Также не случайно в «Диве» злодеем оказывается шеф полиции, а главный герой работает почтальоном, *postman*'ом. Интернет часто также рассматривают как необарочный рай. Однако стоит иметь в виду, что, как показывает А. Мердок в эталонном романе «Под сетью» (1958), сетью является прежде всего клубок судеб. Таким образом сетью, ризомой оказывается сама жизнь, сквозь которую можно прорваться только ценой жизни же. Тогда

как «всякое теоретизирование – это бегство. Мы должны руководствоваться самой ситуацией, а каждая ситуация неповторима. В ней заключается нечто такое, к чему мы никогда не можем подойти вплотную, сколько бы ни пробовали описать это словами, сколько бы ни старались забраться под эту сеть» [228]. Необарокко также выражено симулятивно и легко образует такой подкаст, как кибербарокко. Образ машины времени уже далеко не столь популярен как киберпространство, населённое кибер- или нейронавтами. Иногда на прошлое объявляется своеобразный мораторий: «сейчас было будущее», как формулирует К. Шарп.

Согласно уже упоминавшемуся Б. Максвеллу, ранее в литературе бытовало так называемое «просачивание благ сверху вниз» и, реже, использование высоким модернизмом стилистических норм литературы бестселлеров. Сужение такой петли, двойное кодирование в наиболее выразительном виде и представляет собой киберпанк, «постмодернистскую литературу с кибернетическим интерфейсом»: «постмодернизированная фантастика, переплетающаяся с постмодернизмом – здесь мы видим, насколько узкой стала эта петля обратной связи, – и насколько же быстрым стал взаимообмен между высоким и низким» [220, с. 46]. Петля, с одной стороны, формирует жанр, с другой – сразу же обозначает его пределы. В рамках киберпанка реализуется мысль о превращении времени в пространство, часто в форме прямых «полётов во времени». Иногда вместо того, чтобы создать очередную инсталляцию из «мусора», составляющего девяносто процентов культуры, предпочитают писать об оставшихся десяти процентах, используя в качестве материала их же.

Однако натуральное во многих киберпанковых сюжетах оборачивается средством гиперсимуляции пространства: «Бобби вспомнил, как в тринадцать лет был влюблён в Брэнди, брюнетку в синих

прорезиненных штанишках. Теперь он ценил проекцию [голографического порномодуля – *Н. 3.*] в основном за иллюзию пространства, которую она привносила в импровизированную спальню» [62, с. 58]. Трансцендентальное единство апперцепции в такого рода сюжетах компилируется с наборами данных, что и задаёт нарративную структуру.

В других случаях герои сюжетных линий встречаются и расходятся, так и не узнав друг друга, но тем не менее, эти встречи оказывают заметное взаимовлияние, даже если встреча происходит не в физическом пространстве. «Медиа, следовательно, являются необходимыми инструментами для того, чтобы синтезировать многосоставные стимулы чувств» [282, с. 90]. Правда, в таком случае существует опасность технофетишизма, а то и сетевого нарциссизма эскапистского толка, когда Нарцисс выступает наркозом.

«Противостояние этим утопическим видениям представляют собой социологические, философские и психологические комплексности (некую констелляцию, которую Йен Бенкс для пользы дела назвал “металогией”), которые имеют дело с их наибольшей обеспокоенностью репродукцией. В соответствии с трансгуманистским акцентом на индивидуальности, репродукция обычно фигурирует в трансгуманистской риторике как репродукция индивидуальности посредством клонирования, криогенной приостановки, радикального продления жизни и загрузки человеческого сознания в компьютер. Во всех этих версиях риторически допускается, что индивидуальная воля отстаивает целостность её идентичности» [364]. Тогда трансгуманизм оказывается ультрагуманизмом, в контексте которого человеческое существо неистово стремится к тому, что принимает за желаемое с минимизацией возможных рисков.

К. Хейлз уподобляет такого рода трансгуманизм навязчивому невротичному любовнику. Однако не стоит забывать, что в постсовременной ситуации человеческое существо уже по умолчанию

наделено многим из искомого: «вы – это киборг, а киборг – это вы» [282, с. 16], и стремление к большему как и в случае со стереолитографией может оказаться хотя и полезным, но излишеством.

Можно сказать, что постчеловеческое будущее – это постпечатное будущее. Одна из важнейших для трансгуманизма проблем – проблема самовоспроизводства – также решается в языковом ключе. Скажем, эпистемология У. Матурана предполагает ориентацию не на язык (language), но на языковой процесс (languageing), в который погружён «шизоидный андроид», как в романах Ф. Дика. Сам андроид погружён в языковой процесс, но не пишет, поскольку андроидизм одновременно придаёт способность к письму и уничтожает её, т. к. время останавливается в связи с отсутствием событийности.

События происходят только с вирусным двойником *яя*, который всегда был, есть и будет постчеловеком. Субъективность в таком случае представляет собой возможность собственно человеческого сознания, тогда как *яя* обеспечивает переход от репрезентативности к перформативности. Н. Бадмингтон также проводит мысль о том, что «они – это мы, а мы – это они».

Если бы мы не были наделены телами, причём телами, наделёнными полом, то, как тонко замечает персонаж М. Эмиса, мозгу было бы нечем себя занять: «наличие тела – это единственное оправдание, единственно возможная причина для существования иронии; что тело принадлежит сверкающему никелю и белому фаянсу уборной так же, как и приглушенной, более снисходительной теплоте спальни; и никому не дано знать, что может произойти с его телом в любой момент и что это тело извергнет из себя в один прекрасный день» [327]. Попытки такого рода Т. Пинчон комично описывает в V. Созданные в Ассоциации антропологических исследований андроиды носят красноречивые имена: ДУРАК – Действительно Усваивающий Радиацию Антропоморфный Киборг

и МУДАК – МногоУровневый Деформируемый Антропоморфный Киборг. Для сравнения, другое красноречивое название, *Шериф-экзистенциалист*, носит в V авангардный вестерн.

ДУРАК является венцом прогресса представлений о человеке от уподобления его механизму через уподобление тепловому двигателю до ёмкости накопления излучений. Он явно раздражает основного персонажа своей условностью и очевидной нежизнеспособностью. Ведь он олицетворяет то, что «возможно, ткань истории нынешнего столетия <...> собрана в складки, и если мы оказываемся <...> в углублении такой складки, то не можем различить основу, уток или узор ткани где-либо в другом месте» [254]. Субъективация в такой складке вызывает ложную память и липовую ностальгию по другим эпохам, что соответствует наиболее уязвимым особенностям постмодернизма, лишаящего, по сути дела, возможности преэминентности гребня волны, открывающей горизонт. В этом же случае имеет смысл только каждая отдельная складка и таким образом сама фактура ткани истории нарушается. Именно такой антропологический подход тесно связан с вульгарным пониманием концепции конца истории.

Зато к МУДАКу, у которого воссозданы все основные системы органов (интересно, что бета-версия предполагала отключение дыхания при ранениях половых органов) он чувствовал близость, но одновременно ему казалось, что «в нем ощущался некий комплекс превосходства, словно МУДАК собрался перейти на сторону людей, дабы его неодушевленная суть могла взять реванш» [*Там же*].

В. Мазин подчёркивает, что «антропогенез – всегда уже техногенез. Рождение человека – рождение двойника, *ка*, тени. Рождение человека – это не только удвоение себя, но еще и символическое (в терминах Лакана) удвоение окружающей среды [*Umwelt*], ее проекция» [217, с. 73]. Особенно явно это прослеживается в концепции человека-машины Ж. Ламетри.

В. Мазин, в отличие от Т. Пинчона акцентирует не столько его механические аспекты, сколько эмпирические: для Ж. Ламетри посохом, протезом была прежде всего эмпирика. Человек подобен машине в нарколептических состояниях, которые дают иллюзию бессмертия, попытки реализовать которую предпринимаются в иммортализме как подкасте трансгуманизма.

Однако, поскольку согласно Ж. Ламетри воображение является аниматрицей восприятия, то невозможно соотнести его исключительно с головным мозгом, а душа представляет собой своеобразный орган органов, пользуясь определением В. Мазина. При этом наиболее механизмируются органы «низкие», а их говорение и, шире, семиотизация представляется автоматической. Но это автоматическое письмо, которое осуществляется методом свободных ассоциаций, является автоматическим в связи с распрей, дисгармонией головного мозга и «низких» органов, которая ярко иллюстрируется *Нескромными сокровищами* Д. Дидро. Проявления последних фрустрируются ради соответствия категорическому императиву просветительской эпистемы, в соответствии с которой нюансированная проработка собственных аффектов позволяет проявлять толерантность по отношению к аффектам других. За пределами же этой эпистемы выясняется, что механически повторяющийся диск(урс) *Parlez-moi d'amour* может стать темой не только концептуализаций, подобных семинару *Ещё* Ж. Лакана, но и дон-жуанских манипуляций [175]. Это фантазматическое разделение, растление, рас-теление (*dis-corporation*) посредством ориентации на объект *a*.

Радикальное отчуждение приводит к самоотсвоению в пользу внутреннего нечеловеческого партнёра. «В исследовании “материально-реалистических” гуманитарных наук первенство отдаётся связям между терминами, которые выдвигают на первый план трансверсальные связи между материальными и символическими, конкретными и дискурсивными

данностям сил, которые включают не-человеческую Жизнь. Это то, что я называю *zoé* самой по себе, которая предоставляет нам рассмотреть науку как объект гуманистических исследований посредством трансцендирования обоих полей в транверсальном переопределении того, что считается субъектом постгуманитарной научной практики» [338, с. 159]. По мнению Ж. Делёза «интеллектуал, и даже писатель, могут (хотя это только лишь возможность) тем эффективнее участвовать в борьбе, в актуальном сопротивлении, чем больше они “трансерсальны”» [87, с. 122]. Как отмечает М. Фуко, только при таком подходе возможна трансерсальная борьба, не распря, но диссенсус.

Следующим шагом будет обращение к жизни вне себя, номадической *zoé*, позволяющей покинуть любого рода лагерь, избежать ангажированности. Дж. Агамбен считает, что новое пространство исследований может быть обнаружено за пределами границ существующих гуманитарных наук. Исследоваться в этом случае может «жизнь, неотделимая от своей формы» [1, с. 239]. Если естественное тело утрачено и не может быть замещено никаким другим телом, тогда пребывание сущности в существовании возможно только в процессе чистой жизни.

Ориентация на *zoé* не предполагает натуразма, а вызывает новые способы «искушения пространством» [170, с. 113], такие как 3D и предполагающая время как одно из измерений 4D печать. Причём пространство замыкается на себя: суть стереолитографии может быть передана известной шуткой «Купи 3D-принтер, напечатай 3D-принтер, верни 3D-принтер [производителю]». В условиях самодискредитации не только разума, но и нуса, начинается формирование стереолитографосферы, которая возвращает к «литосу» и вещественному [Подробнее см. 137].



Как и в случае совмещения картезианской когитальной и античной практической моделей субъекта, совмещаются античная и европейская модели. Это очевидно обнаруживается в 3D-печатной *Венере Google* М. Пламер-Фернандеса, представляющая своеобразный теизм, «возникающий с розовыми лучами технологического рассвета». 3D-моделирование не ограничивается отдельными объектами, изменяет само пространство и его восприятие. Одной из первых попыток продемонстрировать эту ситуацию стала выставка Д. Харле *Emerging Topologies, Топологии становления*. Он задался вопросом о том, чем заняться, когда Google Maps будут полностью завершены. Если «все истории – это рассказы о путешествиях», то, чтобы истории не заканчивались, нужно создавать для них новые перспективы.

Обращение к биоинформации актуализирует наиболее этические аспекты 3D-печати. Кроме производства протезов или органов для пересадки, стоит упомянуть печатные биомаски, которые позволяют выбрать, а также защитить свою личную жизнь. Правда, нелишне, в связи с этим, будет вспомнить и персонажа романа К. Абе *Чужое лицо*. Он был вынужден перенести пересадку кожи на лице и затем пытается снова вступить в связь с собственной женой, обуреваемый сомнениями, узнала ли она его или полюбила второй раз в новом виде. Любой из вариантов проблематичен: если узнала, то, возможно, тяготеет по привычке, несмотря на новое лицо, если нет – то, значит, изменила персонажу с ним же самим.

Постепенно размер 3D-устройств уменьшается, и это очевидно свидетельствует о том, что речь идёт именно об очередном информационном перевороте. Если круизный лайнер или лимузин поражают своими размерами, то ноутбук или мобильный девайс чаще ценятся как раз за компактность. В этот ряд уже можно встроить 3D-ручку, которая позволяет рисовать предметы прямо в воздухе, легко и

непринуждённо осваивая пространство. Футурологи много дискутировали о том, свернётся ли пространство и время в точку сингулярности как чистого сознания. Теоретики стереолитографии, напротив, дискутируют о возможностях изменения статуса произвольной точки объёма и свойств вещества в этой точке.

Наиболее этически обоснованным кажется проект доктора Вэй Сана, задачей которого является борьба с болезненными излишествами организма – раковыми опухолями. 3D-печать опухолей лишена недостатков двумерной чашки Петри, а к тому же моделирует индивидуальную опухоль со всеми её особенностями. Так 3D-печать становится излишеством для преодоления излишества.

## 2.2. Ракурсы формы-постчеловек

Описывая способы примирения с ближним, Ф. Ницше предлагает опираться на его *интер*-есные качества, а веру в сверхчеловеческие страсти считает предрассудком. Но в апатичной ситуации постмодерна происходит реверсия страсти, аффектации. Так страсть и апатия становятся аверсом и реверсом монеты, имеющей хождение в контексте сентиментальной экономики. «Бесконечное движение двойственно, и между его сторонами – всего лишь сгиб. В таком смысле и говорят, что мыслить и быть – одно и то же. Точнее, движение – это не только образ мысли, но и материя бытия. Мысль Фалеса, извиваясь ввысь, возвращается в виде воды. Когда мысль Гераклита превращается в *polemos*, на неё обрушивается огонь. У плана имманенции две стороны – Мысль и Природа, *Physis* и *Nous*. Поэтому столь многие бесконечные движения заключены одно в другое, сгибаются одно внутри другого, так что возвратный ход одного мгновенно приводит в движение другое и этим грандиозным челноком ткётся план имманенции» [88, с. 52].

Ж. Делёз называет М. Фуко человеком страсти и, более того, полагает, что он противопоставляет страсть любви [82, с. 115]. Будучи верным страсти, человеческое существо какое-то время остаётся цельным, но апатично замирает в круге небытия, когда её пароксизм достигает предела [Подробнее см. 131]. Чаще всего это происходит, когда страсть сталкивается с запретом: «конвульсивная плоть – это тело, освоенное правом дознания» [309, с. 257]. Конвульсивность как парадоксальность семантически встроена в «формы заикания: хореическую или клоническую форму конвульсивного циклического размножения; столбнячную или тоническую форму судорожной неподвижности. Как сказано в “*Poeta Fit, non Nascitur*”, спазм и свист – вот два правила стиха» [77, с. 50]. Ж. Делёз полагает заикание эффектом перпликации (*perplication*), замешательства, удивления, дистинктивного состояния Идеи. Если экспликация является условием дифференциации (*différentiation*), то перпликация – дифференциации (*différenciation*) как актуализации. Тогда «драматизация – это дифференциация дифференциации, количественная и качественная одновременно» [84, с. 267]. Сила, интенсивность драматизации задаёт меру страсти остатка, самого близкого к феномену ноумена. «Парадокс, а не здравый смысл, является философским проявлением. Парадокс – философская напыщенность или страсть. Есть много разновидностей парадоксов, противостоящих дополнительным формам ортодоксии – здравому и обыденному смыслу» [*Там же*, с. 278]. Здравый смысл же в таком случае является бредом, ведь глубина представляет собой чистую сложность, причём сложность без отрицания, которое есть не более чем увиденное искоса вечное бревно в глазу. Глубина аккумулирует задачи и различия, тогда как конфликты, оппозиции, противоречия являются «поверхностными эффектами, эпифеноменами сознания» [*Там же*, с. 323]. Поэтому эффекты всегда искажены, извращены и поливерсированны, тогда как внутренняя жизнь избыточна в своей полноте.

Текстуальность в таком случае оказывается графическим и семиотическим протезированием, и когда она становится составной частью субъективности, человеческое существо становится киборгом. «“Про(тез)ис” киборга – урезанное/объединённое существительное, которое проговаривает тело текста (проза) так же, как и название протезов (проз), пристроенных к нему и репрезентированных в нём» [Там же, с. 173]. Ориентация на письмо как протезирование рассеивает идентичность во взаимодействии текста тела и тела текста. В таком случае корректируется и традиционная точка зрения на тело как нечто сопротивляющееся изменениям [Подробнее см. 141].

Аверсия как разновидность апострофы может означать перерыв речи, обращённой к олицетворяемому предмету или заведомо отсутствующему лицу. Головокружительный полёт вращения сопровождается дискурлыканьем заигранной пластинки, например, семинара «Ещё» Ж. Лакана. «Возьмём для обозначения *disque-ourcourant* или дискурсивной пластинки. <...> Заведённый диску(р)с, то есть пластинка вращается и вращается, присмотревшись поближе, вокруг пустоты. Диску(р)с вращается в точности на том поле, от которого все дискурсы получают спецификацию и в котором все они снова поглощаются, где каждый дискурс может говорить об этом совершенно так же как любой другой» [175, с. 290]. Эта запиленная пластинка периодически заедает, заикается.

«Поэт приближает сходство вплотную к высказывающим его знакам, безумец же все знаки наделяет сходством, которое их, в конце концов, затушёвывает» [310, с. 98]. Сходство, аналогия метафоризирует ситуацию, в которой человеческое существо балансирует на грани между открытостью и закрытостью, используя язык в качестве шеста. Попытки самого текста вос-хитить, захватить, «пленить» читателя хотя бы посредством развлечения порождают вполне аполлоническую иллюзию

видимой доступности текста, тогда как на самом деле доступным и открытым встроенным в текст императивам оказываются как раз автор и читатель. В «Дудочке и кувшинчике» В. Катаева ягодки, одну из которых девочка берёт, на другую смотрит, третью примечает, а четвёртая мерещится, во многом сами захватывают, совращают девочку.

Согласно Р. Барту, «страсть по сути создана, чтобы быть видимой; нужно, чтобы это скрывание было на виду» [21, с. 345]. И она действительно всегда на виду как корпорально-архитектоническая семантическая поверхность, инфлексия места. Но «“показ” не означает, что близость выделена, извлечена из своей отделенности и, явленная взору, вынесена вовне. В этом случае тело выказывало бы “себя”, то есть было бы переводом, интерпретацией, инсценировкой. “Показ” означает, напротив, что сама выразительность есть близость и отделение. *Про себя* здесь не переводится, не воплощается, оно есть то, что оно есть: головокружительное отделение себя, необходимое для того, чтобы разомкнуть бесконечность отделения *вплоть до* себя. Тело и есть этот отход себя – к себе» [241, с. 59–60]. Поэтому тело не реально, но ареально, как ареол складок, аура смыслов и является неизлечимым безумием «нутра», доступ в которое открывается посредством мысли как письма, которое осуществляется с открытым ртом с/o(r)pus’a. «Мы рисуем, ваяем, сочиняем, пишем ощущениями. Мы рисуем, ваяем, сочиняем, пишем ощущения. Ощущения-перцепты – это не восприятия, отсылающие к некоторому объекту (референции); если они на что-либо похожи, то это сходство создано их собственными средствами, и улыбка на полотне сделана только из красок, линий, тени и света» [88, с. 59–60]. «Бессмысленная» сенсуальность лишает тело дна и оно уступает субъекту, уже гримасничая, а не заикаясь. И всё же, будучи «брошенным (*jeté*), а не “субъ-ективированным” (“под-брошенным” (*sub-jeté*)), но при этом столь же стойким, столь же сильным, столь же неизбежным и неповторимым,

как отдельный субъект (sujet)» [241, с. 36]. Тело становится означающим смысла, смыслом смысла, внутренним, выступающим в качестве внешнего, я (*moi*), взвеси различания.

Соотношение же внешнего и внутреннего осуществляется посредством крайнего без-различия. Ж.-А. Миллер обращает внимание на то, что интимность и экстимность несимметричны и «экстимность имеет отношение, на самом деле, к причине *jouissance*» [379, с. 270]. *Jouissance* вызывают смещения о-объекта, объекта-отолита как части субъекта. Эта конструкция отражает проблематичность сопряжения воображаемого и символического: процессуальность субъекта предполагает, что о-объектом становится субъект с включённым в него о-объектом и т. д., изначальный же о-объект всё более отдаляется вглубь субъекта. «Поскольку имеется место, которое мы можем обозначить термином, связывающим интимное с радикальной экстериорностью, постольку о-объект является экстимным и исключительно в отношениях устанавливается организацией субъекта как эффекта означающего» [373]. Этот эффект представляет собой избыток (*supplément*) *jouissance*.

«Идеологическое пространство содержит несопряженные, несвязанные элементы – “плавающие означающие”, сама идентичность которых “открыта” и предопределяется их сочленением в цепочки с другими элементами. Иными словами, их “буквальное” значение зависит от их метафорического “прибавочного значения” (*surplus-signification*)» [110, с. 45]. Таковы, например, различные политические партии, экологические движения и пр. Г. Дебор оценивает их взаимодействия резко негативно, как искажающие или отчуждающие, как инверсию жизни в спектакль по ходу движения небытия: «Спектакль, т. е. стирание границ между “я” и миром, посредством деформации “я”, одолеваемого присутствием-отсутствием мира, равным образом, есть стирание границ между истинным и ложным» [72, с. 113]. Схожие на

первый взгляд концепции Г. Дебора и Ж. Делёза-Ф. Гваттари обнаруживают существенные различия, подобные различиям между подвергнутому ревизии социализму и гошизму. Шизо переходит из деспотического означающего в субъективный аффективный режим. Это режим страсти, но, тем не менее, режим, режим пост-означающего. В этом режиме телом страсти становится книга, письмо с дырой уже не лицевости, но страсти, притягивающей избыток субъективного резонанса, и эта дыра – уже не только аффективный прорыв, но и складка субъективности, где шизо может укрыться в ходе ускользания [Подробнее см. 155].

В «Эпистемологии чулана» И. Кософски Сэдживик проблематика засекреченности и открытости становится центральной при построении эпистемологии: «Фобическая нарративная траектория, ведущая к воображаемому времени *после гомосексуального*, в конечном итоге неотделима от той, что ведёт к воображаемому времени *после человечества*» [190, с. 135]. Показательность чулана гомосексуальности даёт возможность рассмотреть его как наилучшую метафору для исследования маргинального как такового. В самом деле, если выход из расового или религиозного чулана не связан с отрывом от естественной среды как неких «живительных» корней, то в случае раскрытия гомосексуальности этот отрыв происходит, причём данное раскрытие чревато деструкцией этих корней: один из наиболее распространённых симптомов гомосексуального кризиса – фобия того, что раскрытие «убьёт» близких гомосексуалиста, хотя, по большей части, речь идёт об «открытом секрете». Таким образом, раскрытие гомосексуальности означает здесь завершение её формирования. Это отчасти объясняет, что «кризис гомосексуальной паники» становится жизненной вехой не только для геев.

Отталкиваясь от проблематичности *coming out* гомосексуальности, И. Кософски Сэдживик расширительно трактует её лозунг «Я вышел,

следовательно я существую», учитывая все значения концепта *closet* – клозет, чулан, камера, келья, будуар, кабинет, кладовая, берлога и др. «Понятия «чулана» (*closet*) (засекреченности) и «раскрытия» (*coming out*), включаемые нынче в любой контекст, связанный с возможным пересечением практически любых политически окрашенных границ репрезентации, явились наиболее значимыми и притягательными из этих образов» [*Там же*, с. 78].

Выход из подполья, чулана, клозета вовсе не означает установления новой конфигурации власти, но, тем не менее, обнаружение позволяет перестать быть жертвой шантажа и, соответственно, быть обязанным давать на него панический ответ. Накопленная психическая энергия паники может быть использована, напротив, для разоблачения канона. Сублимация паники позволяет осуществить это разоблачение тонким пинцетом дискурса. Это особенно важно, поскольку обычно интенсивная регуляторная видимость сопровождается дискурсивным затиранием и даже отрицанием тайны, сведением её к обыденному или нежеланием знать, имитацией неведения, каменной стеной пассивной невинности или, напротив, риторикой пустого секрета. Ведь тайна может быть заразной, а дискриминироваться на пределе может всё что угодно, кроме предельно абстрагированной власти. Тогда каждый и познаваем, и познаёт одновременно.

Все эти варианты являются способом увеличения степени эпистемологической надёжности посредством институционализированного неведения. Власть же особенно падка на хиазмическую возможность знать то, чего не знает о себе сам субъект, или то, что он не знает о раскрытии его тайны. Это своего рода прозрачный чулан познанного, например, подсчитанного, но не выраженного, дискурсивно неоформленного количества отклонений.



Но знание становится не открытым окном, а тем, что формирует сам ландшафт. Кроме того, чулан никогда не является полностью герметичным, а существование в нём конвульсивно. К тому же раскрытие никогда не окончательно, ведь содержание тайны пребывает в состоянии становления.

Предписать полное раскрытие – значит подвесить для изучения, подвергнуть *suspens*'у. Подвешенный как в «Билли Бадде» Г. Мелвилла уже не имеет эрекцию, но является ею, что в мазохистском контексте наделяет его властью. Открытая тайна одновременно маргинальная и центральна, а её носитель является, но не обладает приватным. Таким образом сохраняется возможность сладострастия и сентиментальности как альтернатива чрезмерной простоте. Сентиментальность в таком случае утрачивает топос и становится тропом. Это «ничего не меняет в чулане, но лишь меблирует его: камуфлирует для глаз посторонних, добавляет мягких сидений для его удобства» [*Там же*, 221] и поддерживает таким образом особую привлекательность, характерную для паникующего. Сентиментальность из точки зрения преобразуется в спектакль для своих, под сенью которого можно скрыться, обретая характерную баллистику. Объект страсти всегда в определённом смысле непознан, синтаксически позиционируется в чулане прилагательных «такой». Полное освобождение из чулана в таком случае будет означать исключение, но декларация о выходе из него, который никогда до конца не осуществляется – перформативом, особенно если обитатель чулана говорит на собственном ему языке.

«Разинуть рот на Закон и затем, протестуя, по принуждению проглотить его – значит чувствовать; но позволить ему врать в кожу, стать чужеродной, но частью собственного организма – значит одновременно совершенствовать его с трудом завоёванное безразличие и принятие (или подчинение) идентификации с ним» [*Там же*, с. 223]. В таком случае

тайной всегда остаётся ответ на вопрос, зверь ли пожирает субъекта или субъект зверя, кто через кого проходит и сколько ещё осталось пройти, и, значит, это тайна будущего в прошлом.

И она обнаруживается как полиморфный малиновый обелиск, архитектура ванильного мороженого как означающих топосов сексуальности, скажем, Альбертины М. Пруста. Альбертина вполне могла бы произнести и, по сути дела, непрерывно произносит фразу из «Песни любви Дж. Альфреда Пруфрока» Т. С. Элиота как манифест паники: «Я вообще не это имела в виду. Вообще не это» [*Там же*, с. 254; 326, с. 156]. Герой «Песни любви», который пережил символическую смерть и сравнивает себя с Лазарем, не решается на откровения в светском салоне, опасаясь травмы реального: «Пробуждаясь, мы идём на дно» [*Там же*, с. 161]. Но в большей степени обитателем чулана является дама, которая предположительно ответит на эти откровения, а точнее, (не) ответит, между прочим обронив, что она «вообще не это имела в виду». Вопрос о том, пережила ли она опыт онтологического разрыва или просто не понимает, о чём говорит персонаж, так и остаётся скрытым.

### **2.3. Открытость человеческого существа как экстраверсия**

«Шут преисполнен презрения, но презрение его продиктовано злопамятством. Он воплощает дух тяжести. Подражая Заратустре, он, мнится ему, преодолевает, покоряет. Но это преодоление мыслится так: или пусть его несут (вскарабкаться на плечи человека или даже самого Заратустры), или же он перепрыгнет и через них. И то, и другое суть два возможных заблуждения насчёт “Сверхчеловека”» [79, с. 61–62], но «когда под воздействием органического или иного процесса все маски смешались в маске клоуна, шута, – тогда болезнь слилась с завершением творчества. (Ницше случалось называть безумие “комическим исходом”, своего рода последней клоунадой)» [*Там же*, с. 24–25]. Ф. Ницше, уповая на приход

сверхчеловека, завершил свой путь великолепной эксцентричной химерой слившись со всеми масками одновременно.

Начиная с «Рождения трагедии» Ф. Ницше использует метафору химеры по отношению к порождённой эллинской «волей» аполлонической сновидческой иллюзии, вызывающей «ужасающую глубину миропонимания и болезненную склонность к страданию» [244, с. 68] как, скажем, в «наивном» гомеровском эпосе. Эту же линию он продолжает и в «Казус Вагнер», где прямо заявляет, что «эстетика *décadence* <...>, “красота сама по себе” – это химера, как и весь идеализм» [245, с. 553]. В известном «зловном» пассаже из «Антихриста» об И. Канте, где разгорячившийся Ф. Ницше прямо называет его идиотом, он употребляет метафору химеры в контексте критики всеобщих ценностей: «“добродетель”, “долг”, “добро само по себе”, доброе с характером безличности и всеобщности – всё это химеры, в которых выражается упадок, крайнее обессиление жизни, кёнигсбергский китаизм» [*Там же*, с. 638] и распространяет это суждение на «все этики».

П. Кэвеки, С. Моравский, Н. Маньковская и др. настаивают на том, что наиболее точным постмодерным образом-концептом является клоун: «Если старый жрец – создатель и хранитель ценностей, то юный клоун – скептический зритель, но не творец» [227, с. 149]. Поскольку постмодерн страдает недостатком новизны, юный клоун нередко ведёт себя, как старый жрец. Но этот ковёрный постмодернистских пэчворков уже не проводник возвышенного, но связной между номерами всплывших одновременно на поверхность смыслов.

Постсовременная культура предлагает нам такую модель игрового пространства, в которой театр через перформанс мутирует в хэппенинг, когда уже не жизнь выталкивается на сцену, а сцена просачивается во все аспекты жизни. Хэппенинг с его экстравагантной событийностью сходен с цирком. Ведь в пространстве хэппенинга не «актёры играют», а «артисты

выступают», в том числе и отыгрывают или осуществляют *acting out*. Публика напряжённо ждёт: а вдруг акробат сорвётся с трапеции или лев откусит голову дрессировщику, не замечая того, что на арене – дрессировщик в костюме тигра и статист в костюме дрессировщика.

Но человеку в ситуации постмодерна, по-настоящему скучающему и жаждущему сильных ощущений, конечно же, мало сопричастности и сопереживания, мало остроты от привычной реальности. Ему необходимо не *ощущать* себя героем действия, а *быть* им. Он хочет сорваться с трапеции и того, чтобы лев откусил ему голову. Причём, по возможности, одновременно. Таким образом, он хотел бы воплотить свою страсть к реальному. По замечанию А. Мёрдок, человеческое существо протяжённо и существует только в настоящем, поэтому «чувства, если разобраться, существуют либо в самой глубине человека, либо на поверхности. На среднем же уровне их только играют. Вот почему весь мир – сцена, почему театр не теряет своей популярности» [229].

Игра различений оказывается актом порождения, концептуально активным и продуктивным: «надо этим двойным письмом, да, стратифицированным, расклиненным и расклинивающим, обозначить дистанцию между инверсией, ставящей верх вниз, деконструирующей сублимирующую или идеализирующую генеалогию, и вторгающимся возникновением нового “концепта”, концепта, по своей сути уже не допускающего, никогда не допускавшего понимания в прежнем режиме» [101, с. 50–51]. Концепт как умопостигаемое, *signatum* обуславливает действенность философии в случае, если разнесение, рассеивание не редуцируется к разности, а является таким оператором общности, который продуцирует бесконечное количество семантических эффектов посредством расстановки (*espacement*) и импликации. Вы-ражение же как человеческое всегда-уже превзойдено и идёт вразнос, разносится, что

позволяет создать игровой пространственно-темпоральный контекст постчеловеческого.

Цирк маркированный в качестве такового часто оказывается прибежищем самой что ни на есть нормальности по сравнению с Настоящим Цирком, в котором играет сама игра. Эта идея красной нитью проходит в чёрно-белом фильме «Уроды» («Freaks») Т. Браунига. Главные герои этого фильма – исключительно артисты цирка и большинство из них не просто уродливы, а обладают явно выраженными физическими и психическими отклонениями. Вид одних невыразимо отталкивающ и вызывает омерзение, а других – леденит кровь от ужаса. А если некоторые из них и выглядят более или менее благообразно, то воплощают жуткое (*Unheimlich*) в силу других причин.

Так, например, в фильме присутствует некий гермафродит, всем своим видом демонстрирующий свою двойственность: одна половина её/его головы коротко подстрижена, другая – украшена длинными волнистыми волосами. Это не андрогин, обретший самость и гармоничность, а гермафродит со всей его болезненной демонической раздвоенностью и психологической уродливостью. И поэтому изобилие эротических возможностей остаётся лишь потенциальными, поскольку все силы гермафродита оказываются отданными борьбе с самим собой. В ситуации постмодерна, когда анатомия уже не является судьбой, Супергероями Вселенной становятся трансвеститы, которые серьёзно вживаются в карнавальный *eirop*. Они ярко подчёркивают свойства противоположного пола и заявляют: «Я не женщина, я лучше женщины». При этом они сохраняют и исходные свойства и при случае могут мощно противостоять даже физическому нападению.

Другие персонажи ненормальны именно в своей гипернормальности: акробатка патологически красива и гибка, силач – патологически маскулинен и мускулист, а также патологически туп, а по ходу развития

сюжета оказывается, что они ещё и патологически безнравственны по сравнению с остальными персонажами, уродливыми «всего лишь внешне». Так получается, что неотъемлемая черта циркача – уродство как аномальность, как культивирование непохожести любой ценой, как гипертрофия индивидуальности в ущерб гармоничности. В цирке даже совершенство уродливо, поскольку чрезмерно.

Цирковая эксцентрика немислима без факира, фокусника, колдуна, который уродлив в своей магической претензии сыграть сразу все роли, но в большинстве из них проваливается, однако пытается скрыть этот провал, но даже в тех редких случаях, когда он винится, то желает вызвать сострадание или внушить чувство вины и другому. Чародей в «Так говорил Заратустра» – это «человек нечистой совести, которая продолжает свою работу как при власти Бога, так и после его смерти. Нечистая совесть по существу своему – комедиантка, она выставляет себя напоказ» [79, с. 66]. Тогда эксцентрик становится ангелом, что позволяет перефразировать известную анекдоту: Бог умер, а ангелы остались.

Ещё один полюс циркового мира – опасные животные. Уродливость этих животных состоит либо в гипертрофии их брутальности, либо в её извращённости как приручённости. Лев оказывается подвешенным в раме кольца, сквозь которое прыгает, и всё это вместе образует некий портрет, который может быть маркирован как апофеоз *suspens*'а. Такая брутальность резко отличается от брутальности, подвешенной в квадратной раме клетки зоопарка, где её пленили, но не покорили. Круглая же рама «причёсывает» льва, извращает и уродует саму идею «львиности». То же самое можно сказать и о животных, традиционно плохо поддающихся дрессировке, но, тем не менее, покорённых, – тюленях, кроликах и пр. Отличие здесь состоит в том, что их брутальность пассивна и выражается не в агрессии по отношению к дрессировщику, а в игнорировании его приказов. В таком случае балансирующие с мячом на

носу тюлени столь же уродливы, как и львы, прыгающие сквозь кольцо. Уродство же домашних животных состоит, опять же, в гипертрофии специфических качеств, а именно, дрессируемости и артистизма.

В кунсткамере уродств можно выделить две основные группы: существа с предельно выраженной индивидуальностью, предельным выпячиванием имманентно присущих свойств («гуттаперчевые» акробаты, непроходимо заросшие мускулатурой силачи и др.), и извращение имманентно присущих свойств или комбинация этих свойств со свойствами прямо им противоположными (опасные животные, гермафродиты и др.). Специфическая же гармония циркового искусства, возможно, заключается в том, что все эти разного рода уродства собраны под круглым куполом, и не просто собраны, а составляют его в целом, будучи подогнанными друг к другу подобно частичкам некой круглой головоломки. Круг, (*англ.* circle) – этот образ всегда был символом гармонии, целостности, самости. В отличие от бинарной оппозиционности традиционного театра [Подробнее см. 149; 150].

Всякого рода фрики, както пришельцы, вампиры, мутанты и т. д. и т. п., во-первых, далеко не всегда маркированы как герои отрицательные, а во-вторых, одним своим количеством редуцируют исключительность собственного уродства. Более того, именно мутации, даже вирусные, признаются необходимым условием поливерсии: «“Постчеловеческое” предполагает не просто соединение с разумными машинами, а настолько тесное и разностороннее соединение, что будет уже невозможно чётко отделить биологический организм от информационных цепей, в которые он вплетён. Эти изменения сопровождаются соответственными изменениями в понимании процесса означивания и его “телесной” реализации. В противовес лаканианской психолингвистике, которая производна от продуктивного сочетания лингвистики и сексуальности, мерцающее означивание является плодом захватывающего и волнующего

спаривания языка и машины» [317, с. 63]. В таком случае мутация уже не рассматривается как кастрация, нехватка, как это было ранее, а предстаёт возможностью бесконечного избытка.

Особенно яркая иллюстрация того, как цирк проникает в жизнь, — кинокомикс «Возвращение Бэтмена» Т. Бёртона. «Озорные философы» А. Лазар, Д. Карлан и Дж. Солтер в своём списке «100 наиболее влиятельных людей», которые никогда не существовали, отводят Бэтмену 60-е место. Кроме него в списке присутствуют Санта Клаус, Микки-Маус, ковбой Мальборо и Большой Брат, без которых немыслима не только постчеловеческая эпистема, но и экономика.

Ранее комикс воспринимался всего лишь как лёгкая побрякушка измерениям по сравнению с одномерным человеком, который дополняется brutальными свойствами. «Природа *животного сознания* влечёт за собою то, что мир, который мы в силах осознать, есть только мир поверхностей и знаков, обобщённый, опошленный мир, — что всё осознаваемое уже тем самым *делается* плоским, мелким, относительно глупым, общим, знаком, стадным сигналом, — что с каждым актом осознания связана большая и основательная порча, извращение, обмеление и обобщение. В конце концов растущее сознание есть опасность, и тот, кто живёт среди наиболее сознательных европейцев, знает даже, что это болезнь» [244, с. 676]. Brutальные свойства животного сознания усиливают персонажей комиксов, особенно в случае, если комикс экранизируется. Но в любом случае он остаётся своего рода цирком в кармане, а то и в бездне.

«Если отвлечься на время от выступающего на поверхность и явного характера героя, который, в сущности, не более как брошенный на тёмную стену световой образ, т. е. сплошное явление <...>, аполлоническая маска — есть необходимое порождение взгляда, брошенного в страшные глубины природы» [*Там же*, с. 88–89]. Ж. Делёз в этом отношении занимает прямо противоположную позицию: «То, что прежде было глубиной,



развернувшись, стало шириной. Неограниченное становление целиком удерживается внутри этой вывернутой ширины. Глубина – больше не достоинство. Глубоки только животные, и оттого они не столь благородны. Благороднее всего плоские животные. События – подобно кристаллам – становятся и растут только от границ или на границах» [Делёз, 1995, с. 23]. И это выяснилось уже тогда, когда софисты и киники использовали философский юмор против сократической иронии, а затем стоики придали ему диалектичность.

Бэтмена можно сопоставить с ницшевским сверхчеловеком, который выдавливает из себя по капле как слишком человеческое, так и brutальное. Но то, что бэтмен побеждает именно благодаря наличию диаметрально противоположных свойств, выводит его за пределы ницшевского концепта в область постчеловеческого.

Раздвоенность человека-пингвина остаётся просто уродством, не лишённом, однако, всё той же сверхчеловечности, и выражается с помощью метафоры зонтика, с которым он почти не расстаётся. В целом в фильме фигурирует целых три зонтика, выполняющие различные функции. Аллегорическая фигура зонтика обычно понимается как «гермафродитическая шпора фалла, стыдливо укутанного в свои покровы, – одновременно агрессивный и апотропейный орган, который угрожает и/или подвергается угрозе» [103, с. 123]. Такое понимание предлагает Ж. Деррида в работе «стилях» Ф. Ницше. Последние слова побеждённого человека-пингвина таковы: «Я должен убить тебя, потому что ты притворяешься. Я настоящий урод, а ты только носишь маску... Всё сводится к тому, кто держит зонтик». Нужно заметить, что схватка эта происходит на фоне всеобщего карнавала, в то время как персонажи впервые снимают маски. Цирк мультиплицируется, поливерсируется, но уроды остаются таковыми на любом фоне. Человек-пингвин же не может выглядеть как обычный житель города и потому терпит поражение.

Современный комикс находится где-то на грани между элитарно-авторской (в Европе) и анонимно-массовой (в Америке) литературой [120, с. 432], а равноправие текстуальной и визуальной составляющих присуще комиковому жанру в целом. О комиксе можно сказать то же самое, что и о его старшем и более претенциозном предшественнике – конкретно-визуальном тексте: «слово, стих [здесь] уже буквально превращается в предмет» [194, с. 253], к тому же крайний минимализм сочетается с крайним же максимализмом, как текстуальным, так и визуальным (последнее отчасти сглажено в кинокомиксе). Не случайно В. Ерофеев провозглашает, что «Бог умер – родился комикс» [120, с. 432]. Бэтмен, Супермен или другие персонажи комиксов как бы вбирают в себя поливерсивность комикса, добро и зло одновременно, воплощая имморализм.

В программном эссе «О театре марионеток» Г. фон Клейст воспекает танцевальные возможности и управляемость марионеток. К тому же марионетка с её фиксированным центром тяжести неспособна жеманиться, как неспособен жеманиться человек с фиксированным центром душевной тяжести. Этот центр является рациональностью и должен быть предельно отяжелён ради обретения затем невиданной лёгкости марионетки. Подобным образом постчеловек-киборг с его возможностями появляется в связи с невиданной интенсификацией техне. Театр марионеток как переходная форма между цирком и комиксом позволят осознать также, каким образом в них сопрягается рациональное и иррациональное.

Но марионетка, скорее, акробат, канатный плясун, балансирующий на канате, протянутом между обезьяной и сверхчеловеком, чем собственно сверхчеловек. У. Эко обращает внимание на то, что, несмотря на новизну формы, персонажи комиксов подобны длинному ряду популярных персонажей.

В массовой, гадкой самой по себе культуре он проявляет и сверхчеловеческие качества. Не случайно сверхчеловек здесь обычно понимается как популярный персонаж – граф Монте-Кристо, кардинал Ришелье или Тарзан [348]. Все эти персонажи воплощают как величие, так и падение сверхчеловека. В повседневной жизни Супермен, как правило, человек маленький, трудится простым репортёром и обретает сверхъестественную силу только время от времени. «Супермен, по определению характер, которому ничего не может помешать, обнаруживается в неудобном нарративном положении бытия героя без противника и поэтому без возможности развития» [350, с. 16]. Ведь поскольку Супермен не имеет целевой причины, постольку он только потребляет и потребляет только самого себя.

«По Аристотелю трагическое открытие состоит в том, что когда персонаж проходит одновременно через происшествия, неувязки, жалкие случайности и ужасы, всё это завершается катастрофой; романическое открытие – я считаю – состоит в том, что когда эти драматические узлы развязываются серийным производством, которым и сочленяются, становясь своим собственным концом в популярном романе, они должны умножаться *ad infinitum*» [349, с. 118]. Эти катастрофы в пространстве сверхчеловеческого мифа не становятся катастрофами мысли и даже если и могут быть названы перипетиями, то только онейрическими.

Ж. Делёз усматривает в этом такой же потенциал, как в синестезическом творчестве, например, словесной живописи или музыке писателей. Он полагает его отражением «чистых видений, которые опять-таки соотносятся с языком, поскольку образуют его конечную цель, внеположность, изнанку, исподнее, кляксу, неразборчивый почерк. <...> Стиль – это экономия языка. Лицом к лицу или лицом к спине – заставить язык запинаться и в то же время подвести язык вообще к его пределу, к его внеположности, к его тишине. Вот вам и *boom*, и *krach*» [76, с. 154].

Комиксовые «“титры”, всевозможные “bang-bang”, “bum”, “shoom” или даже “!!!!”, лишённые фонетического эквивалента и знаменующие, по всей видимости, сверхзвуковые скорости перемещения» [195, с. 86] становятся означающими постчеловеческого, его вздохов, чего-то, «что уже является совсем не человеческим (кто он? Волк...). Это очень трудно передать, заставить понять новое различие между аффективными состояниями. <...> Такие модусы действительно допускают индивидуацию без субъекта. Это может быть очень важно. И страсть, состояние страсти – это, может быть, и значит сгибать линию внешнего, остаться в живых, научиться дышать» [82, с. 153].

Но страсти мало научиться дышать самой, нужно ещё поддержать дыхание её объекта. Супермен готов заставить землю кружиться вспять, чтобы предотвратить смерть объекта своей страсти. Время становится гетеронаправленным посредством разрыва: это уже время не *о*, а *в* котором разворачивается нарратив. «“Женщина – симптом мужчины” подразумевает, что сам *мужчина существует только посредством женщины* *qua* *его симптома*: всё его онтологическое постоянство поддерживается отстранённым от его симптома, “экстернализованным” в его симптом. Другими словами, мужчина буквально *су-ществует* (*ex-sist*): его целостное бытие располагается “вон там”, в женщине. Женщина, с другой стороны, *не существует*, она *настаивает* (*insist*)» [396, с. 155–156]. И всё же С. Жижек рассматривает сексуальность и гедонизм в целом в качестве слишком человеческого, тогда как А. Лайтман утверждает, что после сингулярности секс станет «отпадным», а степень удовольствия увеличится экспоненциально и оно станет крайне утончённым – наша сексуальная жизнь станет просто славной. «Пока мы не можем перемещать наши собственные тела, мы можем с тем же успехом начать наше путешествие по направлению беспредельного (и беспредельно приятного) существования посредством перемещения тела другого, или, более точно,

посредством перенаправления нашего расположения (*affection*) на другую разновидность тела, ту, что значительно менее беспорядочна и, возможно это более важно, остаётся всегда неподозревающей о множестве несовершенств наших собственных тел» [363, с. 11]. По мнению М. Хейма, это будет означать начало сенсуальных (эротических) отношений между самостью и киберпространством как таковым [365, с. 82–83]. И этот опыт будет по сути своей философским.

Такие эксцентричные заявления во многом уже сами по себе порнографичны, к тому же отсылают к порнографии как парадоксальному пределу сексуального, ведь «реалистическое усиление и маниакальная одержимость реальным и есть “обсценное”» [37, с. 50], – пишет Ж. Бодрийяр, подчёркивая таким образом, что человеческое существо в ситуации постмодерна не балансирует на пределе сексуального, но пытается преступить эти пределы. Именно транссексуалы становятся новыми Франкенштейнами, как отмечает в предисловии к «Забыть Фуко» Ж. Бодрийяра «Реквием сексуальному» Б. В. Марков. Транссексуальный киборг воплощает обсценное, которое более истинно чем истина: «Более зримо, чем зримое – такова обсценность. Незримое, чем незримое – это таинство» [39, с. 85]. Его больше не окружает ареол, даже тело. Так поливерсный шизо открыт для всего и воплощает крайнюю обсценность в крайне обсценном мире. Но на пределе эта порнография оборачивается изумительной экстатической галлюцинацией, в которой безработным платят за бесполезный труд: «Пролетарий становится проституткой в целлофановой обёртке» [Там же, с. 99]. Но при этом он снова обретает тело, которым, по замечанию Ж.-Л. Нанси, является только труд, остальное же – поэзия и соблазн. Однако при этом тело вовсе не объективируется, ведь оно «принадлежит миру вещей только благодаря нечёткости своих границ, оно соприкасается с ним своей периферической сферой» [230, с. 192]. Тогда сценичность как спектакль общества

представляет собой «разрезание и открывание пространства-времени распределения единичностей» [240, с. 109]. А действительно обценным, всегда происходящим за сценой, даже если прилюдным, оказывается мастурбация.

Сексуальность как таковая при этом исчезает или, по крайней мере, становится постгенитальной: «Можно сказать, что центр сексуальности находится везде, а окружность – нигде» [271, с. 331]. Но, с другой стороны, игра, деконструкция приводят к тому, что «удовольствие и повторение, таким образом, меняются ролями: таков эффект внезапного скачка, то есть двойного процесса десексуализации и ресексуализации» [83, с. 300]. Десексуализация как ресублимация в таком случае представляет собой либидинальную политическую экономию. Другим примером ресублимации может стать ещё одна разновидность эксцентрики – мюзик-холл. Время в мюзик-холле прерывисто и извлекает жест из сладковатой мягкости длительности создавая впечатление, что всё уже свершилось, что уже почти произошёл высокотехнологический взрыв оргазма, изменяющий человеческое существо. Но он, тем не менее, никогда не наступает, хотя бы потому, что в мюзик-холле по сути не обнажаются: «Даже будучи сняты, плюмаж, меха и перчатки продолжают наполнять её своей магической силой, она облекается их памятью словно роскошным панцирем; таков очевидный закон – весь стриптиз содержится уже в исходном наряде исполнительницы» [19, с. 218]. Стриптиз в таком случае не что иное, как косметика, которая служит для преодоления страха наготы. Таким образом, деконструкция десексуализации и ресексуализации обусловлена острой необходимостью в связи с нередуцируемостью телесной чувствительности.

Отыгрывание непреодолимого столкновения между желанием и законом до предела происходит в пространстве *hontologie* – онтологии стыда, причём чувство стыда возникает от «удивления» аффективными

бессвязностями. Означающее же стыда – единственный знак, генеалогию которого можно отследить, а все прочие обесценны. В этом случае почти любая сцена комична и смерть со смеху неотличима от смерти от стыда, который, по словам Ж. Лакана, остаётся единственным аффектом смерти, достойным смерти. Но если единственным, хоть и парадоксальным аффектом по его мнению является мысль, тогда эмоциональной подоплекой мысли является именно стыд, подобно тому, как эмоциональной подоплекой действия – тревога. Говорящее существо не может включиться в дискурс предварительно не устыдившись и не испытав желание прикрыть стыд и срам посредством языка. Дальнейший ход позволяет утверждать, что мышление принципиально порнографично.

К. Брейя в «Порнокрапии» противопоставляет *уже почти и только после*, которое зачастую вызывает ощущение насильственной интимности. Страсть предваряется тошнотой от неизменности и, одновременно, изменчивости, а затем предчувствием безумия в момент разотождествления с тошнотой: «Нет для неё никакого “заранее”, только “после”, после – с этой неформулируемой надеждой, которую лелеют все и которая почти всегда ведёт к краху» [42, с. 12]. Становящаяся субъективностью то центрируется на бёдрах с прибитым к ним ветром подолом, это состояние, которое метафоризируется как парализованность бархатным пауком, представляет собой романтическое возмещение утраты, своеобразную анестезию, естественную в анестетике К. Брейя.

Противопоставление порнографии соблазну подразумевает, что только подобным образом возможно выйти за пределы либидинальной экономии. Соблазн в порнографической культуре ошибочно понимается как неожиданный и бескорыстный дар. Действительно, на фоне унылой рационализации идеализация привлекает и даёт ощущение волшебства. Подобным образом в своё время снискало себе приверженцев яркое сияние фашизма в противовес скромному обаянию буржуазии, очарованность

впечатлением обольщения (*effet fascinant*) – отвратительности порно и сексуального торга, соблазн – производству и страсти. Фейерия гей-парада или гей-вечеринки как эссенция соблазна предельно высветляет желание и не вызывает отвращения: «Это видно, а потому не похабно» [*Там же*, с. 12]. Поскольку цену любви никогда не выплатить до конца и торг здесь неуместен, то персонаж, взяв деньги, её потерял, а смысл всего предприятия ускользнул. Соблазн является ставкой, вызовом другому и, значит, лишается привилегий натурализма.

Когда С. Жижек в «Метастазах наслаждения» задаётся вопросом, на чём должно базироваться влечение полов в случае субъект-субъектной формы отношений, он очевидно не подразумевает порнографию. К. Брейя придерживается другой точки зрения, учитывая её специфическую трактовку порнографии. Она полагает, что порнографии как таковой не существует, ведь это истина, лишённая смысла. Порнографичным произведение делает взгляд автора.

Власть непристойности, порнократия основана на послышке *Ничто как Всё*. В таком случае *только после* – это в том числе и состояние после травмы, когда человеческое существо ощущает себя одной сплошной раной и не видит само себя, тем более его не видят другие, оно становится человеческим существом вообще. Затем рана затягивается в *губцы* – слово-бумажник, сопрягающее губы и рубцы. В отличие от соблазнительности мюзик-холла жест в контексте порнократии всегда является жестом показной защиты от его собственной жестокости, а оголение – сбрасыванием савана. В таком случае движение приостанавливается, становится неподвижным и происходит сосредоточение на внутреннем пространстве в его вибрирующей прозрачности. Ведь имманентное наслаждение – это субъект субъекта, причина причин и нищета нищеты.

Порнократия, следовательно, крайне эксцентрична и горяча. Персонажесса «Хрюизмов» М. Дарьесек по мере увеличения степени



страстности превращается в свинью и при этом замечательно себя чувствует: «По спине погладило солнышко и в голове растёкся желток» [71, с. 79–81]. Но доходя в этом до крайности, резко остывает, становясь *cool*: «Очнулась я от холода. Лежу голая, видом опять баба. Может, потому опять я очеловечилась, что дальше освиневать было некуда» [Там же, с. 143]. Так происходит деконструкция экстравертной эксцентрики и интравертной конспирологии в поливерсивном контексте.

Но и после этого обнаруживаются ещё более эксцентричные возможности порнокрапии: «Когда я, не дождавшись телефонного звонка, на полном серьёзе обдумываю самоубийство, это столь же непристойно, как и у Сада римский папа, содомизирующий индюка» [21, с. 217; см. также 127; 128; 132; 158]. Непристойной в таком случае оказывается претензия на излишнюю близость, несовместимую с толерантностью. С. Жижек настаивает, что «у постсобытийной реальности есть непристойная оборотная сторона, разъедающая ее изнутри» [114, с. 169]. По его мнению приятие обнаруживается как раз в ходе обмена грязными шутками, которые обнажают слишком человеческое и делают возможной близость. Но в поливерсивном контексте сохранить личное пространство возможно только с помощью постчеловеческих до нонсенса грязных шуток. Таким образом реализуется не апатия, но, пользуясь формулировкой Б. Гройса, воля к отдыху.

#### **2.4. Открытие интравертной сокровитости**

Ф. Ницше в качестве метафоры неуёмного стремления к истине выводит молодых египтян, срывающие покровы со статуй и обнимающие их. «Нет, этот дурной вкус, эта воля к истине, к “истине любой ценой”. Это юношеское окаянство в любви к истине — опротивели нам вконец: мы слишком опытные, слишком серьёзные, слишком веселы, слишком прожжены, слишком глубоки для этого...» [244, с. 497]. И «философ в

маске» Р. Декарт приобщается к истине не тогда, когда выводит существование из мышления, а тогда, когда признаёт, что выходя на сцену жизни надевает маску. Таким образом он демонстрирует принципиальную параноидальность картезианского субъекта.

М. Хайдеггер настаивает, что «явно такое, что ближайшим образом и большей частью себя как раз не кажется, что в противоположность тому, что себя ближайшим образом и большей частью кажется, потаённо, но вместе с тем по сути принадлежит к тому, что себя ближайшим образом и большей частью кажется, а именно так, что составляет его смысл и основание» [314, с. 35]. Поскольку логос (не) позволяет ясно видеть, он остаётся в пределах оппозиции истинное-ложное, (не)потаённое и, значит, не является первичным местом истины. Ж. Деррида проводит параллель между *logos*'ом и *loxos*'ом, искривлением траектории голоса в поисках лаканианского о-объекта в ото-складках. Вестибулярное он рассматривает в том числе и как относящееся к пребывающему под эгидой Весты домашнему очагу: «Помещённые в вестибюль лабиринтные рецепторы равновесия именуются вестибулярными рецепторами» [102, с. 15].

Именно в закрытых пространствах, формирующихся разрушающим жестом, возникает дающий опору метафизический код, ограждённое действие которого может продолжаться бесконечно и диссеминировать само закрытое пространство. «Закрытие метафизики», таким образом нелинейно и философия узнаёт себя в окаймляющем контуре: «Предел здесь имеет форму всегда разных промахов, членений, мету или шрам которых носят на себе все философские тексты» [101, с. 68]. Эти промахи и представляют собой скрытые версии, которые дают внешний поливерсивный эффект.

Лабиринты страсти, согласно Ж. Деррида, помимо прочего, являются и образцовой тайной литературы за кулисами языка, её прозрачной вуалью (*kalumna*), из-за которой Апокалипсис всегда откладывается, для него

всегда находится от-маска, по-марка: «Филателия не означает любовь к расстоянию, завершению, телосу или телевидению, ни любовь к письмам <...>, и имеет сходство с “atéléia” (“Носитель”, но не истины). <...> Филателия, итак, это любовь without, с/без женитьбы, и коллекция всех марок, любовь к марке с/ или без любви, оплаченной маркой» [98, с. 93]. Обнажение обнажения происходит не в пространстве истины, но в пространстве метафоры метафоры, истины истины, истины метафоры, где каждая фраза, в тексте, который говорит всё, кроме самой тайны, не дожидаясь пишущего возвращается «к секрету своей тайны» [1992, с. 83]. Эта тайна является также хорошей, которая «ни идентична Богу, ни несовместима с Богом, но маркирует открытое местоположение (*site*), где божественное может задержаться и подлечиться» [369, с. 193] утверждает Р. Кирни, но в ситуации, когда форма-Бог не актуализирована, хора становится семиотическим местоположением означающих бессознательного, о чём говорит Ю. Кристева.

Ф. Ницше излишне напористо настаивал, что прежде чем начинать танцевать, необходимо научиться ходить, М. Хайдеггера также нередко обвиняют, как, например, Л. Иригаре, в забвении воздуха. Ответом на причины этих обвинений может стать концепт веера С. Малларме: «Что ему и звук и слово / Только взмах и в небо взлёт / Новый стих свои покровы / Драгоценные сорвёт». Отражение этого веера застывает в зеркале за спиной субъекта, и «раскрытый веер опускает и вздымает все гранулы материи, прах и туманы, сквозь которые мы воспринимаем видимое, словно через отверстия в покрывале, – сообразно складкам, в чьих резных углублениях видны камни» [85, с. 55], а у Г. Лейбница роль складок веера выполняют прожилки мрамора и сквозь складки материи, кишение дыр, вздор и вымысел проглядывает смысл.

Такого рода ухищрения являются признаками генитальности мысли. Ж. Делёз, вслед за А. Арто, противопоставляет «“генитальное”,

генитальность мысли как таковой, мысли, приходящей из внешнего, являющегося более отдалённым, чем весь внешний мир, и, следовательно, более близким, чем всякий внутренний мир» [77, с. 152–153]. Генитальность складки мысли также может быть понята исходя из концепции сочетания сексуальности, знания и власти М. Фуко, для которого сексуальность является скорее гносеологическим и эпистемологическим понятием. Сексуальность, по крайней мере новоевропейская, возникает в связи не столько с желанием, сколько с волей к истине.

Генитальное может пониматься также интериорность различания: «Это интериорность пространства, а пока ещё не понятие. Это интериоризация экстериорного, инвагинация внешнего, которая не случилась бы, если бы в других местах не имелось идеальных интериорностей» [85, с. 17]. Допонятийная мысль метафоризируется не только как инвагинация, но и как складка крайней плоти. «Синекдохически представленный в своих склонностях к статуям обнажённых юношей, викторианский культ Греции мягко, ненавязчиво и некатегорично позиционировал мужскую плоть и мускулы в качестве показательных примеров тела как такового, тела, чьи поверхности, особенности и способности могут стать субъектом или объектом для нефобического наслаждения» [190, с. 147].

Именно поэтому, в отличие от Ж. Бодрийяра, Ж. Делёз воспекает симулякр как копию, которая превосходит оригинал и позволяет взойти активному фантазму. «Повторяют не потому что вытесняют, но вытесняют, потому что повторяют. Или же – маскируют не потому что вытесняют; вытесняют, потому что маскируют, а маскируют в силу детерминирующего центра повторения. Маскировка не вторична относительно повторения; повторение не вторично относительно зафиксированного предела, предположительно последнего, или

начального» [84, с. 135–136]. Симулякр как различное с различным посредством различия ближе к подлинному, становясь уже не заблуждением, а интенсивной иллюзией, тогда как тождественное, одинаковое, подобное – фиктивно: «Источник предыдущей иллюзии, вечное возвращение создаёт её и сохраняет её только, чтобы радоваться ей, отражаться в ней как в эффе́кте собственной опти́ки, никогда не впадая в смежное заблуждение» [*Там же*, с. 160].

Акцент с самой истины переносится на её условия, одним из которых является набор необходимых масок. Маска может временно срастаться с лицом, иначе рискует свалиться с него в самый неподходящий момент, и тогда в отношения привносится ещё большая степень остроты и болезненности. Такого рода интрига требует определённой отваги, недостатком которой не страдал Ф. Ницше, который, по мнению П. Слотердайка периодически менял маски, выступал на философской сцене в сдвоенной дионисическо-аполлонической маске, неустанно раскачиваясь между её сторонами и колеблясь между выбором маски и её сбрасыванием, захваченный самопознанием как самоподозрением: «Вступающий на сцену стремится привлечь внимание весьма специфическим образом – саморазоблачением. Делает он это, однако, для того, чтобы в свете рампы предельно заострилась и в конечном счёте пришла к саморазоблачению дилемма, маской которой он себя ощущает» [281, с. 575]. Маска позволяет осуществить дерзкую попытку возвращения чтобы деконструировать метафизику театра воплощения. В каком-то смысле это стратегия самого безобразного человека, убийцы Бога, который не вынес того, кто видел его и убил также этого свидетеля [246, с. 190], а в его лице и метафизику присутствия в целом. Маска тогда становится болезнью, оценивающей здоровье, и одновременно здоровьем, оценивающим болезнь. Но когда Дионис встречает Диогена, обнаруживается, что маске не хватает своего другого и всё заканчивается

только как «я хочу мочь». Поэтому Ф. Ницше «изыграл себя до границ человеческого возможного» [*Там же*, с. 673], но так и не стал героем.

С. Жижек описывает положение героя, трансформируя семиотический квадрат А.-Ж. Греймаса. В таком случае он сразу же формально концептуализирует героя как означающее или, скорее, номадическую сингулярность, обеспечивающую схождение. Расположение героя слева в центре соответствует расположению тайны в семиотическом квадрате, что свидетельствует о принципиальной засекреченности героя. Также, С. Жижек неявно предлагает нам принять противоположность Героя и Супер-Эго, но они, скорее, взаимодополнительны. Чтобы оставаться таковым, герой вынужден сохранять инкогнито: признанный герой – уже не герой, но правитель, мудрец и т. д. Значит, он вынужден так или иначе вести двойную, обманную жизнь. Герой неотделим от собственного Супер-Эго, как эготически-идеальный Закон неотделим от своей непристойной, суперэготической изнанки [113, с. 51]. Он хотя и аморален, но высокоэтичен и нарушает нормы ради «высшей этики жизни» [*Там же*, с. 62].

Герой же массовой культуры, супермен ещё в большей степени апроприирует Супер-Эго. Он одновременно и морален и аморален. Скажем, Бонд, которому в списке наиболее влиятельных никогда не существовавших людей «озорных философов» отводится 51-е место, спасает мир только из тяги к приключениям. Бонд аморален, иначе он вряд ли смог бы совершить большинство своих подвигов, скованный рамками писаных и неписаных законов, но вряд ли можно сказать, что он выходит за рамки универсализабельности, оставаясь на её поливерсивной грани. Прямо говоря, желания Бонда вполне социальны его идеальности. Ещё прямее говоря, Бонд не садист. Это и даёт ему возможность разместиться между членами оппозиции Герой – Супер-Эго. Он не поступает своим желанием, «не разменивает его» и, соответственно, не испытывает в связи

с этим чувства вины, на котором «наживается» Супер-Эго, которому принципиально невозможно выплатить долг, потому что желание супермена, в общем-то, не выходит за пределы дозволенного, как, скажем, в порнографических экшнах, которые вызывают, скорее, комический эффект. «Романтические сцены подчёркнуты насилием, так что звезду избивают до потери сознания кулаками либо пистолетом в обязательных “экшн”-сценах. При этом полученные героем раны заживают практически мгновенно» [252, с. 295]. Женщины же предпочитают слэши с гомосексуальными контактами, наглядно демонстрируя актуальность Афродиты Урании и травматизацию возвышенным.

С другой стороны, Бонд находится и на этическом пределе, причём эта предельность вызвана несоответствием бондовской идеологии с бондовской же прагматикой. Он, конечно, ищет удовольствий (что вкупе с его аморальностью позволяет его назвать, в том числе, и Негодяем), но, в итоге, спасает мир (что вкупе с неизменностью его желания позволяет его назвать в том числе и Праведником). Социальность желания Бонда, его «обрамленность», требует количественной трансгрессии. Бонд испытывает острое наслаждение только в ходе сногшибательного приключения, а полное удовлетворение – только после его победного завершения. Возгонка этой остроты до немыслимых пределов и оборачивается ситуацией, когда пресыщенный Бонд может испытать удовлетворение только спасая весь мир. Стоит заметить, что эта ситуация воспринимается как трансгрессивная исключительно сторонним наблюдателем, поскольку со своей точки зрения он ведёт себя абсолютно естественно. Хотя Бонд, несомненно, и считает себя героем, он не маркирует своё поведение как героическое, а значит не вступает в роковой конфликт с Супер-Эго [Подробнее см. 134].

Попыткой ответа на вопрос, что же происходит после того, как мир спасён, является «Химера» Д. Барта, сюжет которой, по сути дела, как раз

и начинает разворачиваться там, где заканчивается сюжет традиционный [17]. Как жили Шахерезада и Шахрияр после того, как прошла тысяча ночей, полная телесных и нарративных экстазов, чем занимался Персей после победы над Медузой: парадоксальным образом эти постсюжеты оказываются сходными: и тех, и других в той или иной форме ждёт долгий путь к единению, который символизирует поиск внутренней целостности, скажем, в форме примирения Анимы и Анимуса. Если Медуза становится созвездием означающих, происходит продуктивное хоть и временное срастание с маской в ходе гиперреального приближения.

В качестве показательного примера такого рода может быть рассмотрена мифопоэтика «Твин Пикс» Д. Линча, апофеоз постмодерна в кино. Сериальное «проживание» начинается с первых гиперреальных кадров приквела «Твин Пикс: Огонь, иди со мной!», где картинка с движущимися туманностями оказывается всего лишь телеэкраном вплотную. Здесь используется один из традиционных приёмов «утраты реальности» через максимальное приближение к ней [113, с. 99]. «Твин Пикс», также как и бартовская *Химера*, предлагает нам выйти за пределы героического свершения и заглянуть под маску героя.

Герой сериала, секретный агент Дэйл Купер уверен в себе и целесообразности своей миссии. Но лавры Бонда не спешат увенчать его голову. Ему не придётся ни прыгнуть из горящего самолёта, ни покинуть место взрыва за секунду до того, как он произойдёт, ни вступить в захватывающую дух рукопашную схватку. Ему предстоит Мёбиусав процессе раскрытия больших тайн маленького города, где «совы не то, чем они кажутся», а многие из жителей ведут двойную жизнь. Здесь нет и намёка на гротескные чёрно-белости бондианы. С. Жижек подчёркивает, что лакановские пространственные метафоры, такие как лента Мёбиуса, презентуют субъектность не как соотношение глубины и поверхности, а как соотношение поверхности и поверхности же: это скрученная



поверхность, поверхность и её подкладка. Именно поэтому «совы» и кажутся нам не тем, чем они кажутся.

В терминах антипсихиатра Д. Купера эту ситуацию вполне можно описать как психотический срыв. «*Эти метафорические люди из космоса являются буквально матерью, отцом и братьями, которые собираются с утра за столом вместе с рассматриваемым психотиком*», – пишет он в своей программной *Психиатрии и антипсихиатрии* [цит. по 74, с. 154]. Но если мы, вслед за Ж. Делёзом и Ф. Гваттари, отметим, что антипсихиатры «всё ещё мыслят эту политизацию в терминах структуры и события, а не в терминах самого процесса» [*Там же*, с. 322], то сделаем шаг вперёд в сторону самого процесса и получим как раз случай агента Купера, прошедшего сквозь психоз перверта, как убедительно продемонстрировано в финале «Твин Пикс», где ментальное и социальное переплетаются, но не смешиваются.

В этом смысле агента Купера условно можно назвать постгероем. Его определённость, «свойственность» рассеивается в хаотичности «Боба». Если ницшевский сверхчеловек – это абсолютный герой, навсегда закреплённый в точке экстремума, человек без свойств останавливается за один шаг до этой точки, то постчеловек без свойств, постгерой это шага непосредственно, оказываясь одновременно героем и мистиком. В результате интраверсия оказывается внутренне поливерсивной.

Агент Купер также очевидно заимствует «советского Бонда» – Штирлица. В одном из интервью Д. Линч особо подчеркнул, что «Семнадцать мгновений весны» были одним из основных источников его вдохновения при создании *Твин Пикс*. Штирлиц сам является двойником, и в своей «исаевской» ипостаси, вполне может быть рассмотрен как носитель Духа Тяжести, скажем, всё той же институционализованной морали. Ведь он вполне отождествляет себя с теми советскими институтами, от имени которых действует. Но в ситуации, где он

вынужден вести двойную игру, это отождествление уже не выглядит столь однозначным, поскольку в таком случае остаётся открытым вопрос, какие законы (советские или германские) следует рассматривать как символический Закон, а что, напротив, может служить суперэготической подкладкой, «непризнанной опорой значения» [113, с. 52] того же Закона. Иначе говоря, шпионы на символическом уровне только укрепляют статус государства, секреты которого пытаются раскрыть: ведь они и придают значение этим секретам. В этом случае Штирлиц работает, скорее, не на советскую разведку, а на идеологию Третьего Рейха. Бытует мнение, что популярность Штирлица связана не с его самоотверженностью, выдержкой и высокоморальностью, а с тем, как он прекрасно выглядит в немецкой военной форме.

Куперовскую линию героики продолжают Маулдер и Скалли из «Секретных материалов». Эта парочка вполне иллюстрирует делёзовскую мысль о том, что мыслитель поверхности является метаморфозой супружеской пары, под которой стоит понимать, опять же, самостную интеграцию Анимы и Анимуса [В качестве примера см. 154; 161]. О том, что Малдера и Скалли вполне можно рассматривать в качестве символической супружеской пары, свидетельствует уже то, что на обложке посвящённого «Секретным материалам» журнала «Rolling Stone» они (а имеются в виду, конечно, уже только персонажи, а не актёры, исполняющие их роли) изображены под полураскрытым одеялом, а сама «передовица» называется «X-files Uncovered» («Раскрытые/Обнажённые Секретные Материалы»). Эта публикация может быть рассмотрена как яркая иллюстрация связи гносеологического и сексуального, а также методологии экспликации этой связи: вряд ли стоит полностью срывать покровы с героев (читай, статуй), о героях гораздо больше можно узнать, подглядывая за ними в замочную скважину, то есть наблюдая их путь по внутренней дуге.

Их «различие в едином» позволяет герою в целом закрепиться в центре семиотического квадрата, поскольку С. Жижек, применяя его для решения вопроса о соотношении сущности и субстанции, предлагает сопоставить две основные формы этого соотношения (субстанция как видимость и субъективность как сущность) с женским и мужским [Там же, с. 129]. Тогда герой в традиционном смысле этого слова в той или иной степени женственен, а герой-переверт, размещающийся в центре квадрата, так или иначе интегрирован. Не случайно У. Эко подчёркивает, что Бонд принципиально холост, то есть в каком-то смысле шизоиден: ведь причиной этого является боязнь “загрязнить” породу [349, с. 179], что отсылает к шизоидной анальности в её инвертированной форме. Боязнь заглянуть в «ночь» субъектной (и, по С. Жижеку, женской) депрессии выражается также в подчёркнутой мужественности Бонда.

Один Малдер также не выдерживает конкуренции с агентом Купером именно потому, что «может посрамить Гудини» и склонён к некому трюкачеству, Купер же является «почти сверхчеловеком ментально» к тому же ещё и по большей части благодаря силе своей интуиции, как и Шерлок Холмс, а кроме того, производит поверхностное впечатление “ботаника”». Но Малдер – это только полпостгероя, постгерой в целом – это Малдер и Скалли вместе взятые. Они представляют своего рода Ариадну и Диониса, детищем которых является сверхчеловек. Пока Ариадна держит в руках нить и тяготеет к Тесею, она является Пауком как воплощением *ressentiment*, который стремится опутать паутиной морали, подкрепляя реакцию заразительным ядом. «Лишь с приближением Диониса-Быка узнаёт она, что такое настоящее утверждение, подлинная лёгкость. Она становится Анимой утверждающей – той, что говорит “Да” Дионису. Эта супружеская пара составляет Вечное возвращение, порождает Сверхчеловека. Ибо: “когда герой покинул душу, тогда и только тогда приближается во сне сверхгерой”» [79, с. 61].

Минотавр как воплощение тупика в лабиринте, конечного в бесконечном даёт возможность паре преодолеть ложное бесконечное, мнимую вечность как «принцип смятения духа» [77, 362], причину душевной тревоги. Если ложное бесконечное – множество симулякров, которое не может быть воспринято, тогда фармаконом тревоги является аналоговый натуралистический атомизм.

Ж. Лакан полагает объяснением тревоги исчерпывающий ответ на ложное требование. Невротик никогда не демонстрирует тревоги и именно поэтому осуществляет *ressentimentальный suspens* в мнимой вечности. Тогда как от тревоги как причины сомнения, несомненного, ужасной уверенности можно двигаться во всех направлениях, «переводить стрелки на любые пути» [200, 96]. Этими стрелками становятся означающие симптомов как составляющие фигуры Судьбы, внешние причины желания. Поэтому по сравнению с *acting out* отыгрывание всегда обнажает фаллическую дыру в центре генитального. «Там, где фаллоса ожидают и требуют, в плоскости генитального посредничества, его не оказывается – вот почему истиной сексуальности, тем, что каждый раз обнаруживается на песке во время ее отлива, является тревога» [Там же, с. 334]. Транспонируя эту метафору, можно обнаружить, что на месте смытого человеческого как фаллического проступает постчеловеческое как генитальное. Его воплощением оказывается постшпион, мыслящий и активный, интра- и экстравертный одновременно: «действовать – значит вырвать у тревоги ее уверенность. Действовать – значит осуществить перенос тревоги» [Там же, с. 97].

В этом контексте обнаруживается также принципиальное отличие шпиона от вуайера, глаз которого не осуществляет внеположенную, непостижимую функцию. «Незнание актеров о своем положении носит принципиальный характер, поскольку, если им известно о вуайере, то он в свою очередь чувствует на себе взгляд и, тем самым, низводится до уровня

“яичек” [Латинское *testes*, свидетельствовать, этимологически происходит от *testicle*, яичко. – *Прим. пер.*]. Даже в этом случае пенис – наблюдающий за проникновением, исчезновением и возвращением – занимает место *i (a)*, образа объекта, но с другой позиции, нежели при эксгибиционизме: мерцающий пенис связан скорее с Другим, чем с субъектом» [27, с.87]. Наслаждаясь взглядом, вуайер превращает событие в сцену, исключаящую истину нехватки. «Несовпадение этой нехватки с функцией проявляющего себя желания, функцией, чье строение детерминировано фантазмом, с одной стороны, и мерцанием спаренного с частичным объектом субъекта, с другой, дистанция между ними – вот из чего берет свое начало тревога» [203, с.285]. Именно поэтому вуайер, будучи первертом, а не невротиком, бездействует, не принимая во внимание сингулярную событийность, имманентную трансцендентность Вещи. Если объект *a* можно соотнести скорее с причиной желания, то Вещь – с его целью. С. Бенвенуто делает следующий ход и предлагает соотносить Вещь с целевой причиной.

В любом случае «лакановская вещь – некий абсолют, в котором субъект ничего о себе не узнает, и, как таковая, она – скорее объект абсолютного отвращения» [27, с. 105–106], т. е. в определённом смысле её можно соотнести с абъектом, пользуясь концептом Ж. Лакана и Ю. Кристевой, который обосновывает тревогу и может быть соотнесен с объектом реального, л-объектом, латузой. Тогда ориентация на Вещь предполагает постгероизм, необходимый при появлении чувства отвращения неотделимого от *Unheimlich* в спектре от тревоги до ужаса.

Корпоральные складки становятся версиями и подобно тому, как складка существует только между двумя другими складками, версии актуализируются в контексте поливерсии. Так путь героя в целом переворачивается, сворачивается, семиотически со(из)вращается. И

именно поэтому мы можем назвать его постгероем, а точнее – постшпионом как интраверсией поливерсивного постчеловеческого.

## **Выводы к разделу 2**

Появление топологически-плоскостной метафоры в философской концепции в большинстве случаев является по крайней мере намёком на поверхностность и сверхскладчатость. Проблема же поверхности, складки и т. д. имеет непосредственное отношение к проблеме соотношения языкового и человеческого, а точнее, выхода за его пределы. В структурном психоанализе Ж. Лакана, его топологии неочевидности обнаруживается ряд пространственных метафор человеческого, его версий.

Эти метафоры означивают сверхчеловека в ситуации постмодерна, постчеловека. В отличие от интенциональности сверхчеловека ницшеанского (который скорее воплощает в себе максимум действия сгибания, чем сверхсгибание), такой сверхчеловек постоянно находится в процессе перехода между возвышенным и низменным. Этот переход – метафора перехода между членами любой бинарной оппозиции. Однако, в связи с тем, что это трансцендирование является трансцендированием за пределы любой бинарной оппозиции, неким деконструктивным действием по отношению именно к ней, оно носит нелинейный, мерцающий, поливерсивный характер в силу перманентности вышеупомянутой переходности.

Образ современного человеческого существа далёк от идеала как эйдоса. Происходит некий выход за пределы антропологической эпистемы, согласно которой зоны пространства оцениваются исходя из соотнесённости с человеческим телом. В современной ситуации любое положение, версия либо оценивается как обладающее собственной ценностью, либо не оценивается вообще в связи с изначальным

признанием неправомерности оценки как таковой, подразумевающей некую сверхпозицию оценивающего, инфляцию субъекта.

Фигуры неочевидной топологии, такие как лента Мёбиуса, тор, узлы, сгиб, складка позволили уточнить положение постчеловеческого как промежуточное, интер-есное, поливерсивное, своего рода место места. Постчеловек предстаёт номадической сингулярностью, перемещающейся в организованных посредством этих моделей пространствах и одновременно эти модели формирующей.

Однако, согласно деконструктивному подходу, само представление о неуместности человеческого существа неуместно. Его а-топичность в таком случае оказывается поиском такого промежутка, который сам по себе является местом. В качестве оптической метафоры неуместности предлагается мерцание как различание близости и дис-танции. В связи с этим постчеловек предстаёт как необходимый лингвистический эпифеномен.

Изучение специфики взаимодействия внешнего и внутреннего в философско-антропологическом контексте позволила осмыслить ряд постсовременных реалий таких как кибербарокко, 3D и 4D печать. Во всех случаях идёт речь о возвращении к чистой жизни, элементарной страсти как аффектированному конвульсивному наслаждению вплоть до безумного головокружения поэтического. В этом контексте внешнее и внутреннее предстают как телесное и психическое, реальное и воображаемое, Требование и Желание и пр.

В ходе исследования эпистемологии чулана была обнаружена его принципиальная негерметичность, провоцирующая на выход из него, в ходе которого топос означает как троп. Выход из чулана может происходить в различных, в том числе игровых формах, которые деконструируют принципиальную открытость, поливерсивность человеческого существа, предстающего постфриком.

В ситуации постмодерна эксцентричность и экстравагантность игры, отыгрывания означающих прослеживается на примере цирковых персонажей, персонажей театра марионеток, комиксов, порно и др как версий человеческого. Особенное внимание уделено порнографии как обценной эксцентрике в условиях изыгранности всех возможных маск. Такого рода эксцентрика вызвана неумеренной тягой к истине, доходящей до крайнего натурализма. Однако в контексте онтологии стыда постыдное, снова же, оборачивается смехотворным.

Эти крайности смягчаются, когда в качестве актуального положения человеческого существа рассматривается баланс порнографии и соблазна, открытости и закрытости, т. е. сокрытость. Поскольку прямолинейность логоса не способствует поиску истины, актуализируется ориентация на скрытое вестибулярное, которое, впрочем, может указывать на истину ещё более прямолинейно.

Для иллюстрации этих соображений предлагается образ-концепт постшпиона, который акцентирует специфическую постмодерную героику. Такая героика также может актуализоваться в игровой форме и быть закреплена в центре семиотического квадрата. Истина в этом случае очевидно просматривается сквозь маски как означающие субъекта, которые не только скрывают, но и обнаруживают Реальное. Действующий постшпион не прекращает наблюдение, в том числе рефлексивное, из-под маски. В связи с этим химерическое, симулятивное понимается не как иллюзорное, но как различающее в единстве. Это позволило также исследовать постгенитальную сексуальность, которая реализуется в паре как условии поливерсивной семантической поверхности.



### РАЗДЕЛ 3. ПОЛИВЕРСИВНОСТЬ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В СОБЫТИЙНОСТИ *ПОСТ*ПОСТМОДЕРНА

#### 3.1. Аспекты *пост*постмодерной субверсивности

21 сентября 2005 года произошла знаковая аварийная посадка самолёта авиакомпании «JetBlue». До этого, находясь несколько часов в аварийной ситуации, пассажиры смотрели новости о ней. Они вовсе не паниковали, полагая происходящее ирреальным. Когда произошла успешная посадка, они отказались от психологической помощи. «Страшно мне стало только когда картинка вдруг исчезла: я решил, что от нас что-то скрывают», – признался один из них. Это происшествие очевидно демонстрирует точку отсчёта *пост*постмодерной событийности, в которой симулятивное тесно взаимосвязано с реальным Реальным.

По этому поводу стоит вспомнить, что конец модерна связывают со взрывом здания аэропорта в Сент-Луисе М. Ямасаки. Этот взрыв был намеренным, поскольку, несмотря на продуманную инфраструктуру и повышенный уровень комфортности, этот комплекс был известен и повышенным уровнем вандализма, преступности, суицидов и психических расстройств. Проект модерна как проект разума дал прямо противоположные запланированным результаты. Конец же постмодерна большинство авторов связывают с печально известным взрывом нью-йоркских башен-близнецов 11 сентября 2001 г., который обозначил пределы политической корректности и толерантности ко всем возможным смыслам. Их обилие даже в отсутствие трагических эффектов зачастую вызывает раздражение и скуку. Засилье политической корректности как практическое воплощение постмодерного утверждения про плавное перетекание любой иерархии-вертикали в равноправность горизонтали отчётливо демонстрирует, что не всякий маргинальный дискурс хорош уже только тем, что он маргинален.

Положение человеческого существа в этой событийности наилучшим образом описывается с позиций постчеловеческой персонологии Г. Л. Тульчинского: «Абсолютная вненаходимость становится абсолютной вовлечённостью (“учасностью”), маргинальность – центром смыслообразования» [293, с. 131]. И хотя, как замечает А. В. Бугалин, закат постмодернизма эпистемологически необъясним, интеллектual уже не может вести себя как обыватель и вынужден занять активную позицию [45]. Особенно важно, чтобы эта активная позиция не отождествлялась с однозначной ангажированностью, но при этом была реалистичной.

Не случайно все упомянутые вехи так или иначе связаны с препонами воздухоплаванию. Таким образом нам предлагается вообразить, что воображение мертво, говоря словами С. Беккета. Образцовым же воплощением *пост*постмодерна становятся проекты группы *Архиграм*. Это архитектура без архитектуры, «спонтанная архитектура с её изящным хаотизмом и лёгким пространственным бредом» [269], с асфальтированием уже протоптанных тропинок и сдачей жильцам пустых коробок.

Таким образом понятый реализм в искусстве акцентирует пустоту, которая противопоставляется иллюзии, на нехватку которой сетует Ж. Бодрийяр. «Реализм – не свет материи: он касается нерушимой тайны отношения разума к миру. Это отсылает нас к энигме репрезентации, головоломке знаков, загадке языка, химере самого сознания. Так давайте ступать здесь осторожно. <...> запрещены только фальшь и притворство» [361, с. 46–47]. И. Хассан именно с пустотой ассоциирует истину и доверие, благодаря которым возможна ре-анимация философии, искусства и пр. С. Бенвенуто замечает, что такая пустота – это пустота Вещи как центр циклона событийности: «искусство и истерия организованы вокруг этой пустоты; религия и невроз навязчивости – средства избегания этой пустоты; наука и паранойя происходят из неверия в эту пустоту» [27, прим

к с. 105–106]. Эти соображения вполне можно соотнести с соображениями И. Хассана: «здесь подходит Эдип. Истина (truth) <...> покоится на доверии (trust), личном, социальном, когнитивном доверии. Но что такое доверие? Я отвечаю в общем: в большей степени чем консенсус доверие зависит от самоотвержения, самоопустошения, чего-то подобного кенозису. Она требует бесстрастия, эмпатии, внимания к другим и тварному миру, к чему-то, что не является нами самими. Но, в конечном счете, оно требует лишения прав на владение собой. Вот почему истина и доверие остаются духовными качествами – не просто психологическими, не только политическими, но, прежде всего, духовными ценностями» [361, с. 45]. Поэтому он предлагает рассматривать в качестве *пост*постмодерна сам по себе постмодерн (*postmodernity*), который выходит за пределы постмодернизма как стиля.

Проблема предельности постмодерна с самого начала формирования его ситуации стояла весьма остро. Рефлексия по поводу взаимоотношений и, соответственно, пограничных пространств между постмодерном и архаикой, классикой, барокко и особенно модерном всегда занимала значительное место в контексте осмысления постмодерна как такового. В данный момент проблема предельности постмодерна ставится ещё более остро в связи с тем, что формируется ситуация так называемого *пост*постмодерна, который также тесно граничит с постмодерном. Как и постмодерн, *пост*постмодерн частично ангажирует уже имеющиеся культурные пространства. В связи с исчерпанностью постмодерной и интеллектуальной игры одной из разновидностями *пост*постмодерна становятся постинтеллектуализм, постмодерн-фундаментализм и др.

Можно привести множество примеров такого рода, поскольку в *пост*постмодерне тенденция к культурному ангажементу выражена ещё сильнее, чем в постмодерне. Это связано с тем, что в ситуации *пост*постмодерна маски и цитации используются уже не для того, чтобы

скрыть своё истинное лицо, а для того, чтобы полнее проявить его, реализовать все имеющиеся потенции, используя все возможные средства. Такая постановка проблемы является частью проблемы человека в целом после «смерти человека» и направлена на поиск адекватных в ситуации *пост*постмодерна форм проявления человеческого. Н. Маньковская отмечает, что трансформация большинства стилей, традиционно считающихся постмодерными (концептуализма в постконцептуализм, соц-арта в постсоц-арт и т. д.), связана с появлением новой искренности и аутентичности, синтеза лиризма и цитатности, что и обеспечивает т. н. «вторичную первичность», характеризующую *пост*постмодерн. *Пост*постмодерная эстетика предстаёт в таком случае инэстетикой или «гиперэстетикой ультрамодернизма» [227, с. 154]. Постмодерная чувственность в таком случае трансформируется в чувствительность, а философская рефлексия по поводу сексуальности, прежде всего перверсивной и маргинальной, сменяется апелляцией к эмоциональному миру человеческого существа и актуализации сентиментальности. Вопреки распространённому представлению, запрет на прямое выражение чувств налагается и в ситуации постмодерна. Достаточно упомянуть только хрестоматийный пример У. Эко, описывающий проблематичность оригинального признания в любви образованного юноши образованной же девушке. Большинство авторов, в исследованиях которых подчёркивается проблематичность дальнейшего существования постмодерна в «привычной» форме, обращают также внимание на то, что эта проблематичность связана, с одной стороны, склонностью к излишнему теоретизированию [198, с. 256], в том числе и о значении самого концепта «постмодерн» и, с другой стороны, с интенсифицирующейся тенденцией к интеллектуализации постмодерной текстуальной игры. Изначально такого рода интеллектуализация выглядела спасительным кругом для автора, уставшего от собственного авторства и желающего раствориться в

пространстве текста. Но после испытания ставшей утомительной тотальной иронией и игрой, отстраненностью и саморефлексией, усредняющей политкорректностью и безответственной виртуальностью естественно заговорили об, хотя и локальных и сиюминутных, искренности и жизненности, сентиментальности и переживании, избирательности и телесности, объединив всё это под новым заголовком – *пост*постмодерн. Событийность после постмодерна предполагает дистанцирование от неумеренного постмодерного пристрастия к теоретизированию и актуализацию искренности и аутентичности.

Если одно из самых известных определений постмодерна, принадлежащее Т. Нэкунду, гласит, что это деятельность по определению самого понятия постмодерн, то это определение тем более верно по отношению к *пост*постмодерну. Большинство авторов, в исследованиях которых подчёркивается проблематичность дальнейшего существования постмодерна в «привычной» форме, обращают также внимание на то, что эта проблематичность связана, с одной стороны, склонностью к излишнему теоретизированию [198, с. 256], в том числе и о значении самого концепта «постмодерн» и, с другой стороны, с интенсифицирующейся тенденцией к интеллектуализации постмодерной текстуальной игры. Очевидно исчерпала себя также постмодерная ирония. И исчерпала она себя именно потому, что победила. «Раньше безотказность [иронии как универсального языка – Н. З.] обеспечивалась именно универсальностью: универсальностью тоталитарного культурного пространства, в котором иронисты выстраивали свои деконструкторские фигуры» [Там же, с. 258]. Кроме того, иронизируют всегда над чем-то, что, в принципе противоречит постмодерному положению об отрыве означающего от означаемого. В сочетании с постмодерным же избытком означающих это и становится условием многообразия языковых игр, в которые вступают свободные и разнообразные означающие.

Эмоциональный фон такого рода игр – не так или иначе центрированная ирония, а ненаправленный юмор. «Джереми Скотт – лицо уже другой эпохи, постпостмодернистской. По сути, его работы несут перевёрнутую идею Франко – “плохая копия лучше великого оригинала”. В отличие от Москино, Скотт не столько высмеивает материализм и капитализм, сколько спекулирует на теме. Там, где Москино тонко шутил, Джереми Скотт выкатывает на подиум один гэг за другим» [167]. Так *постпостмодернистский юмор* реализуется в моде, где наилучшим образом прослеживается видоизменение подхода к симулятивности.

В связи с этим предпочитаемыми модусами существования, практиками заботы о себе становятся наиболее интимный хоум-арт как наиболее ценное в коммуникативном плане искусство обыденности: домашние игры, мелкие подарочки друзьям, приватные фото и пр. И то, что этот арт очень быстро перестаёт быть хоум, незамедлительно документируясь в социальных сетях или на сайтах, не вносит коренных изменений. Каждый имеет право изобрести велосипед, выписать микронарратив без оглядки на метанарратив, создать версию, невзирая на множество уже существующих.

«Постпостмодерн, если рассматривать его в лингвофилософском плане, это та среда, где вопрос о придании пародии статуса нормы, вообще о выделении пародийного может не возникать» [270, с. 335], – замечает Д. И. Руденко, оставляя при этом открытым вопрос о том, приемлема ли в таком случае грубая карнавализация, что отчасти объясняет обилие не только милых приватных, но и брутальных материалов, выставляемых для обозрения, «“историй об историях”, обладающая выраженными чертами двойного кодирования. Постпостмодерн в некотором смысле является “рассказом о постмодерне” – хотя и критическим, менее произвольным, более “волевым”, выводящим голос из кавычек» [Там же, с. 355–356], игрой в создание собственной Игры.

Именно поэтому стиль является одновременно маской и откровенным признанием. Э. Сиоран настаивает, что поэтический стиль губит прозу, поскольку в таком случае выразительность жертвуется анемичности, болезненности. *Пост*постмодерн же, как не без доли эпатажа заявляет П. Хартнесс, – это постмодерн на стероидах, поскольку «художники работающие сегодня живут в эру, которую описали постмодерные теоретики, создают свои работы посредством входа и выхода из самих себя» [360, с. 17].

После постмодерна, как отмечает большинство авторов, осуществляется деконструкция оппозиции глубина/поверхность, а значит своего рода подкладка, постдеконструкция. «Следует толковать термин *пост*деконструкция в том смысле, что деконструкция перестаёт быть первичной, как метафизика, которую она критиковала, чтобы стать <...> *пост* в смысле последующей. Скорее, чем в качестве формы деконструкции, которая приходит на смену своей “классической” или ортодоксальной форме, её понимают как такую, которая определяется через это *пост* того, что следует за наукой. Не как форму деконструкции после другой её формы – способ обеспечить преемственность – но как второй ряд, идущий за наукой, и только она и определяет его в качестве второго. А значит, мы подходим к смещению (*déplacement*) деконструкции – вернее её размещению (*emplacement*), ведь смещение было бы дополнительной философской операцией, связанной с предварительным переворотом. Речь идёт о том, чтобы её описать в её же *реальном положении-вещей* (*état-de-chose réel*). А согласно с реальными условиями, она может следовать только во втором ряду» [374, с. 180]. Таким образом понятая деконструкция позволяет реализовать страсть к реальному, которая в событийности после постмодерна становится необоримой и может приводить даже к невообразимой и кажущейся невозможной деконструкции денег.

Особого рода деконструктивизм позволяет рассмотреть *постпостмодернизм* как *метамодернизм*: «Метамодернизм – это раскачивание. Он выражает себя в динамике. Но нужно быть осторожными, чтобы не воспринимать это раскачивание как некий баланс; это скорее маятник, раскачивающийся между многочисленными, бесчисленными полюсами. Всякий раз, когда метамодернистский энтузиазм тянет в сторону фанатизма, гравитационная сила тянет его назад, к иронии; как только ирония двигает его в сторону апатии, гравитационная сила тянет его назад, к энтузиазму» [54]. Помимо прочего, это раскачивание между казалось бы модернистскими стратегиями и казалось бы постмодернистскими тактиками, а также ряд практик и восприимчивостей, безусловно находящихся за пределами (отсюда: мета-) этих изношенных категорий. Метамодернистская структура восприятия вызывает раскачивание также между модернистским стремлением к смыслу и постмодернистским сомнением касательно смысла всего этого, между модернистской искренностью и постмодернистской иронией, между надеждой и меланхолией, между эмпатией и апатией, между единством и множественностью, между чистотой и коррупцией, между наивностью и искущённостью, между авторским контролем и общедоступностью, между мастерством и концептуализмом, между прагматизмом и утопизмом.

Деконструкция глубины и поверхности может конкретизироваться в деконструкции мягкого и твёрдого, музыки и скульптуры. «Изначальная культура, из которой вышел весь Запад, – это воплощение смерти. Земля гробов, цивилизация трупов, техника мумий» [278, с. 179]. М. Серр сетует на то, что Лот с женой не спасаются, а Орфей возвращается из тьмы без Эвридики. Связь бытия и места и вторичность сущего по отношению к ним он полагает шарлатанским топологическим фокусом и противопоставляет Периклу Ш. Бизе вслед за Ф. Ницше, который отдавал предпочтение



Дж. Верди перед Р. Вагнером. «Серра занимает здесь не столько сам предмет в его бытии или даже мысль о предмете, сколько путь этой мысли и обстоятельства – буквально: об-стоятельства – того пути. Занимает, я бы сказал, не сущность (существительное) и не процесс (глагол), а отношение (предлог “к”, “у”, “за”, “через”, но особенно “между”» [108, с. 339]. Это отношение воплощает именно музыка, которая лежит у истоков не только языка, но и математики, в связи с чем и становится возможной деконструкция денег, экономики посредством гармонии. В этом случае смысл уже не имеет места, а сам по себе является местом. В результате постчеловек оказывается неуместным, а-топичным, тем ближним по отношению к самому себе, для которого парадоксальным образом никогда не находится места.

В качестве *пост*постмодерной эстетической практики как модуса существования нередко рассматривают также фотографию, отдавая ей предпочтение перед кинематографом. Постчеловек немислим вне обыденного бытия. Именно оно, фиксируемое не медиа-артом, но «банальной» фотографией должно стать залогом «выживания», «сверхжизни» как жизни по ту сторону жизни при отказе от идеи изменить таковую без отказа от новейших технологий. Если кинематограф, особенно в его последних разновидностях, колеблется между расчленяющей аналитикой посредством монтажа, кадрирования и пр. и эскапистской развлекательностью, то фотография, как замечает Ж. Бодрийяр, в последние годы жизни практиковавший, в основном, фотоопыты, принципиально трогательна. Она призвана обеспечить выживание, постсуществование и сохранить остаток смысла: «Этот остаток – сокровище, которое мы должны сохранить, обессмертить, обеспечить ему “выживание”, “сверхжизнь” при помощи новейших технологий, протезов, клонирования. <...> Выживание – это отказ от стремления изменить жизнь» [34, с. 16], удалиться в «бункер», используя терминологию

П. Вирильо. Отказ от современных устремлений и трогательность фотографии воплощает также бартовский фотографический *punctum*, противопоставляющий аорист бесконечному механическому воспоминанию, порождающему сувенирную утопическую реальность [23, с. 137].

Что касается медиа-арта, то С. Жижек замечает, что начиная с рисунков на стенах пещер Ласко до интерфейса, мы обнаруживаем «раму, через которую можно увидеть Другую Сцену – элементарную диспозицию фантазмического пространства» [112]. Изменения этой рамы вполне в духе Ж. Бодрийера описывается как движение от имитации к симуляции. Децентрируется, расщепляется в таком случае не содержание субъекта, но его пустота, зазор между воображаемым и символическим, что свидетельствует о картезианском типе субъективации. В результате возникает антропотип, который Т. Зордаш метафоризирует как «компьютеризированный кадавр» [343]. В таком случае стоит говорить не об интерактивности, но об интерпассивности, что обнаруживает сексуальное в виртуальном: «Женщина может оставаться пассивной и одновременно *активной посредством своего Другого*, мужчина может быть активным и *одновременно страдать посредством своего Другого*» [111, с. 38–39]. Это «иронический мир обратимого времени, где реабилитированный субъект утверждает правомерность альтернативного стиля жизни во всех его ипостасях – от интимной до политической» [227, с. 184].

Но хотя после смерти субъекта любая субъективация невозможна теоретически, субъекция продолжает осуществляться в виде не фиксируемой даже средствами искусства стилистики жизни. В роли субъектов здесь выступают «танцующие частички в пыли невидимого, <...> подвижные плоскости в анонимном шёпоте» [82, с. 142], невидимые, но говорящие освобождённые элементарные стихии. Ставка на них

позволяет осуществлять перманентный эксперимент по раскрытию несокрытого. «Поверхность противоположна не глубине, а интерпретации. Никогда не интерпретируйте, экспериментируйте» [*Там же*, с. 117], – вслед за М. Фуко призывает Ж. Делёз, отмечая, что такое экспериментирование вряд ли возможно в линейных исторических рамках, но возможно в ходе философствования. С. Зонтаг в подобном ключе разрабатывает также противостояние герменевтики и эротики в эстетике и настаивает, что «вместо герменевтики нам нужна эротика искусства» [163, с. 14], «позволяющая просто наслаждаться им, минуя интерпретацию» [227, с. 128].

Складка – это уже не только и не столько сгиб книжной страницы, «не только одежда, но и тело, скала, воды, земля, линия» [85, с. 62]. И в ней обнаруживается особая разновидность номадической сингулярности, *Dasein*, «частичка в потоке света, это звуковая волна» [75, с. 142], стихийная энергия, то есть предельно индивидуализированное и эмоционально окрашенное бытие здесь-и-теперь, лишь случайно извлечённое из небытия оком власти. Чем меньше эта частичка, тем больший эмоциональный заряд она содержит, но и тем более кратким оказывается срок её жизни. Именно эмоциональная окраска не позволяет в полной мере обозначить номадическую сингулярность как дивидуума и частичку уже даже не массы, а рыночных банков данных и сэмплов, находящихся под неусыпным контролем власти.

Субъект в таком случае понимается как событие само по себе. Таким образом Ж. Делёз развивает подход П. Булёза: «Композиторское событие развивается по мере возможности и бесконтрольно (отсутствие контроля хотя и не похвально, но возникает добровольно и благодаря немоции), но размещается внутри определённой установившейся сети вероятных событий, поскольку необходимо, чтобы случай опирался на какую-то

модель события» [47, с. 107]. Событие здесь является смыслом и направлением произведения, и это постыдное стремление к бесконечному.

Хотя А. Бадью полагает, что опора на неопределённое является следствием подшивки к поэзии и, шире, поэтике в противовес процессуальности практики, опирается он также на неделимый остаток (*supplement*), бесконечно малое, хотя и математическое, которое полагает субверсивным: «Формальное высказывание (*énoncé*) архимедианизма остаётся валидным, поскольку в умножении бесконечно малого на подходящее целое бесконечное число, единица может на самом деле превзойти данное целое число» [333, с. 137]. Это бесконечно малое становится чистым событием, пополняющим ситуацию непредвиденным означающим, что и создаёт возможность событийности. Поскольку это происходит, «провозглашение “конца великих повествований” столь же нескромно, как и само великое повествование, убежденность в “конце метафизики” движется в метафизической стихии убежденности, деконструкция понятия субъекта требует некоей центральной категории (например, бытия), историчностная предписанность которой ещё более определённа и т. д.» [10, с. 12].

Для реанимации субъекта с точки зрения А. Бадью, и в этом его мысль смыкается с мыслью Ж. Делёза, необходима сингулярность, поскольку в двойце объект цепенеет. Это чистое существование вне швов, в котором субъективность, подошедшая к своему свершению отходит от него вновь. Но если поэзия дезобъективирует, будучи диагональной по отношению к субъект-объектной оппозиции, то субъект как место истины лишён объекта, визави. «В свете возможного возрождения философии я считаю центральной проблеме *субъекта без объекта*, точно так же как дезобъективация, отъединив истину от знания, послужила основой для века поэтов и тем самым определяющей критикой позитивистского и промарксистского швов. Впрочем, я полагаю, что одно-единственное

понятие, понятие родовой процедуры, объединит в себе дезобъективацию как истины, так и субъекта, в результате чего субъект предстанет просто-напросто конечным фрагментом некоторой пост-событийной истины без объекта» [*Там же*, с. 59]. Т. е. объектом в этом случае станет субъект, добравшийся до самого себя, как полагал Ж. Лакан. Если принять во внимание понимание *пост*постмодерна как трансавангарда, пользуясь термином Б. Оливы, тотального события акционизма, которое проникает в трещины идентичности, выстраивая лабиринт стилей, то стоит учесть, что «всё здесь подвергнуто инверсии: именно объект – потребительская вещь – охотится за субъектом» [249, с. 19].

Субъект, с точки зрения А. Бадью, – это не пустой кантовский трансцендентальный или вторичный хайдеггерианский субъект, это субъект неподшитого картезианского размышления. И хотя А. Бадью называет такой субъект язык-субъектом, он признаёт, что «телам придётся платить за произвол их языка» [11]. Ведь искомый новый язык извлекается из имманентного разрыва, вычитания, но такая травма является не травмой реального, а травмой возвышенного [См. также 125; 126; 156; 157].

И в этой точке А. Бадью радикально расходится с Ж. Делёзом, определяя его онтологию как виталистскую. Между тем, образцовым событием для Ж. Делёза является смерть как условие становления, чистого события (*événement*), события как приключения, невозможное без аффекта и одновременно концептуализированное: «Концепт – это событие, а не сущность и не вещь. Он есть некое чистое Событие, некая этость, некая целостность – например, событие Другого или событие лица (когда лицо само берётся как концепт). Или же птица как событие» [80, с. 32]. Подобный подход обнаруживается уже у Г. Зиммеля, который замечает, что ни во что не верящий авантюрист-скептик не только невероятное мнит вероятным, но и, напротив, вероятное – невероятным. Приключение позволяет выпасть из общей связи, слоя жизни за счёт активного

авантюризма, встречи различного с различным. Острота такой встречи может быть передана с помощью концепта раны (*tilt*) Р. Барта, которая, в отличие от *punctum*'а не только сопрягает смыслы, но и служит их возникновению, что соответствует постмодерной актуализации уже не воли к творчеству, но событию как приключению.

Именно в таком случае событие становится субверсивным, а субъект ниспровергается до того самого основания, которое Ж. Лакан полагал объектом, что позволяет осуществиться поливерсивности. Как и субъект в понимании А. Бадью, «субъект Лакана не является простым повторением картезианского субъекта, но, тем не менее, остаётся “картезианским по своей сути”, и это накладывает определённые ограничения на требование его ниспровержения» [263, с. 94]. Но картезианство тут корректируется тем, что лаканианский субъект – это субъект нехватки, что, собственно, и обуславливает его актуализацию в ситуации постмодерна, в которой распространённым типом субъективности является субъект избытка, инкорпорирующий все возможные смыслы. «В этом комплексе [кастрации – Н. З.] и заложена главная пружина того ниспровержения, которое мы пытаемся здесь, прибегнув к его диалектике, артикулировать. Ибо без комплекса этого, до Фрейда, впервые включившего его в механизм формирования желания, практически неизвестного, никакая теоретическая разработка в данной области в наши дни обойтись не может» [202, с. 175].

С. Жижек развивает мысль о необходимости подрыва до введения метафоры хайдеггеровской «пыточной языка», в которой нет места для реального, в котором субъект существует как разрыв в символическом обретает *jouissance*. *Jouissance*, в свою очередь, прерывает бытие, что, по мнению Ж. Лакана, обуславливает реверсию к картезианству как чистому мышлению, совпадающему со своей противоположностью – мышлению, лишённому содержания, не-мышлению: «“субъект” существует потому, что человеческое животное не “вписывается” в язык» [118, с. 16] и

«проблема в том, что, хотя прямой и явный приказ приводит к господству принципа удовольствия, позволяющего поддерживать гомеостаз, действительное функционирование приказа разрушает эти ограничения в стремлении к избыточному наслаждению» [117, с. 442]. С. Жижек настаивает, что субверсия заключается том, чтобы воспринять Закон более серьёзно, чем он воспринимает себя и эта серьёзность оборачивается крайней степенью комического, а значит поливерсивного.

Особенно внимания, в связи с этим, заслуживает далеко не случайная ре-анимация эпистолярного жанра в виде электронной переписки. Смысл электронного послания может быть сколь угодно интимным, но это уже иная интимность, иная искренность, навсегда лишённая высокого стиля как стилоса. Мускульное усилие руки, выводящей букву, сворачивается в тычок по клавише, открывая широкое поле для импровизации. А то, что переписка может происходить в открытом режиме, обнаруживает возможности деконструкции общества спектакля. «Манера любого писателя обусловлена физиологически: ему присущ характерный неповторимый ритм, настойчивый и властный» [279, с. 207].

Делёзовская концепция также предполагает субверсию – умеренную субверсию форм [355]. «В одной серии он [парадоксальный элемент – *Н. З.*] появляется как избыток, но только при условии, что в то же самое время в другой серии он проявляется как недостаток. Но если он – избыток в одной серии, то только как пустое место. А если он – недостаток в другой серии, то только как сверхштатная пешка или пассажир без купе» [77, с. 94]. Это одновременно как субъект недостатка, так и субъект избытка, как слово, так и объект, поскольку является эффектом, распространяющимся по всей поверхности, деконструкцией бинарной оппозиции глубина/поверхность.

По мнению Дж. Агамбена, проведение политик исключения приводит к тому, что беженцем становится каждый, причём не сходя с места. «Он – чистое *зоэ*, и как *зоэ* его жизнь оказалась заложницей суверенного исключения; он ежесекундно помнит о ней, ищет способ обойти или обмануть её. В этом смысле, как известно изгнанникам и ссыльным, нет жизни более “политической”, чем ничейная жизнь отверженного» [1, с. 233]. Но парадоксальным образом освобождает именно доведённая до предела степень онтологической отверженности, например, в порнографической чистой *зоэ*, лишённой поэтичности и трогательности возвышенного.

Именно в этот момент особенно важно прибегнуть к заботе о себе как прежде всего «интенсивности отношения к себе, внутренних связей с самим собой, или тех форм, в которых индивидуум должен воспринимать себя как объект познания и сферу деятельности, дабы трансформировавшись, исправиться, очиститься и тем самым спастись» [306, с. 50]. Как кажется, именно поэтому Ж. Бодрийяр предлагает «забыть Фуко»: «истина – его лейтмотив, но сами процедуры истины не имеют значения» [33, с. 38]. По его мнению, соблазн фукианства состоит в том, что его дискурс является зеркалом стратегий власти. Но это свидетельствует как раз о том, что пересматриваются и переоцениваются сами тактики истинностных процедур с позиций реанимации не только истины, но и субъективности. Причём предполагается, что этот пересмотр принципиально незавершим и «предполагает наличие у жизни некоего неинтеллигибельного субстрата, который невозможно изменить или осмыслить» [273, с. 349]. Данное обстоятельство не даёт возможности окончательного возвращения к ориентации на истину, которая становится горизонтом мышления. Адекватным же образом осуществлённая, забота о себе создаёт возможность игровых обменов и «случается и так, что игра



между помощью другого и заботой о себе проникает в уже существующие отношения и придаёт им новые оттенки и теплоту» [306, с. 61].

М. Бланшо полагает, что М. Фуко доходит до крайности в своей неангажированности, отвергая саму идею значения, когда, казалось бы, важность обретает только наружу, внеположенность, случайности которой и становятся отправными точками событийности, когда поверхность чистой истины образует обратный загиб. «И вот, предлагая *событие, серию, регулярность, условие возможности*, он пользуется ими, чтобы противопоставить термин за термином принципам, доминировавшим, согласно ему, в традиционной истории идей, противопоставляя тем самым событие сотворению, серию единству, регулярность оригинальности и условие возможности значению – закопанному кладу сокрытых значений» [28, с. 23]. И хотя Ж. Делёз полагает, что реанимация субъекта только приписывается М. Фуко, М. Бланшо придерживается точки зрения, что «субъект не исчезает: сомнение вызывает его слишком уж определённое единство, поскольку привлекает интерес и возбуждает поиски исчезновения (то есть та новая манера быть, каковой является исчезновение) или рассеивание, его не уничтожающее, но приносящее нам от него только множественность позиций и прерывистость функций (здесь обнаруживается *система прерывистостей*, которая, справедливо или нет, на протяжении некоторого времени казалась свойственной серийной музыке)» [Там же, с. 24].

Но, как замечает П. Слотердаик, скольжение между сериями не позволяет в полной мере осуществлять различание. «Человеческое пространство <...> формируется как биполярное, а на более развитых стадиях – как многополярное образование; оно обладает структурой и динамикой, старомодно выражаясь, одушевляющего взаимодействия живых существ, предрасположенных к близости и причастности друг к другу; нередко это тесное слияние порождает извращённую близость

первичной агрессии, ибо эти живые существа, вмещающие друг друга, могут и интернировать и аннигилировать друг друга» [284, с. 8]. Обманчивая гомогенность сферы деструктурируется, буквально взрывается, поскольку в центре обнаруживается не наиболее, а наименее совершенное. Но когда маргинальное обнаруживается в центре, деструкция оборачивается деконструкцией. «Одновременно с возникновением различия между теми, кто осознаёт значение шара, и теми, кто не подозревает о нем, даёт о себе знать и своего рода эротическое различие, последствия которого оставляют в человеческом обществе ещё более глубокую трещину» [283, с. 530]. Наиболее адекватным заявлением, выражающим такую проблематичность, будет провозглашение не смерти Бога или человека, но смерти шара, которые, как и в предыдущих случаях, способствовали бы как раз поддержанию его существования уже хотя бы самым утверждением того, что когда-то существовали, а следовательно, могут существовать в принципе. Слова «шар умер» так и не произносятся, чем ещё в большей степени его существование поддерживают, ведь «оставшееся произнесенным, и есть самое пылкое» [*Там же*]. Однако реанимированный шар бесконечно умножается в пене как воочию представленной поэтике плюрального, поскольку «пена, в своей недолговечной форме, позволяет нам собственными глазами наблюдать субверсию субстанции» [284, с. 23].

Сферические метафоры по сравнению с неочевидными топологическими моделями, с одной стороны, подчёркивают разницу между внешним и внутренним, а с другой – редуцирует её, бесконечно расширяясь на пределе. Они позволяют избежать выбора между частью и целым, что, по сути дела, означает выбор принципиально другого. В связи с этим П. Слотердаик предлагает отмежеваться также и от деконструкции, которая исходит из угловатых форм как знаков знаков, в пользу своеобразной диалектики, которая, по его мнению, и является диалектикой

как таковой: «Диалектика – это не всё, всё – не диалектика, а не всё – диалектика самая что ни на есть» [286].

Подобно А. Бадью, П. Слотердаик полагает неуместным представление об утраченном объекте, в определённом смысле субъект – это всегда субъект без объекта. Если С. Жижек рефлексировал о проблематичности субъект-субъектных отношений, то П. Слотердаик предлагает помыслить отношения объект-объектные, некий объективный дуэт, который и представляет собой субъект без объекта. «В правильно понимаемом понятии объекта уже должно мыслиться его строгое отделение от субъекта, поэтому реальная утрата объекта в точном смысле слова ни при каких обстоятельствах не могла бы ставить под вопрос стабильность Я» [282, с. 480]. Отчасти это объясняется именно принципиальной плюральностью, когда мир предстаёт быть скопищем объектов, в том числе текстуальных, т. е. означающих, как бы скептически не относился П. Слотердаик к формулировке «мир есть текст». Среди объектов особенно проблематичны нобъекты как «вещи, среды или лица, выполняющие для субъектов функцию живых гениев или интимных дополняющих фигур» [Там же, с. 481].

Вступая в полемику с Ж. Лаканом, П. Слотердаик соотносит нобъект с вещью (*la chose*) как до-предметным предметом. На первый взгляд, представляется очевидным, что было бы более адекватным соотнести нобъект с Вещью (*Das Ding*). Но П. Слотердаик подвергает критике именно ориентацию на взгляд, очевидность и предлагает обратить внимание не на зеркальную стадию, но на стадию сирен, подвергая критике скопоцентризм.

По сравнению с достоверностью и естественностью чувствительности не в такой мере предполагающих дистанцирование, визуальная чувствительность принципиально фантазматична. И «тем хуже тому, кто оказался не в силах оставить область воображаемых фантомов, и

тем более реальную любовь, и двинуться навстречу достоверной картине своей собственной способности быть целостным» [*Там же*, с. 553]. П. Слотердаик подчёркивает субверсивный потенциал физиологической дискурсивности, восстанавливающей целостность, но, с другой стороны, замечает, что субверсивным является и представление о бессмысленности отрицания смерти любого рода целостности, если она не даёт возможности оживить представляющего в его поливерсии. В таком случае он существует как застывший в депрессивном ступоре меланхолический субъект, неспособный на становление несмотря на то, что застывает он как раз в миграционной мобильности. Но именно это лишает субъект, обнаруживающийся одновременно везде и нигде, витальности как «настроения».

Для оживления, реанимации необходим как раз запуск деконструктивной процедуры метафизики присутствия, которая даёт возможность также и отсутствию. Причём как раз отсутствие наилучшим образом метафоризируется именно визуально как мерцание, в связи с чем восходит фантазм и восстанавливается воображаемое как необходимый для субъективации регистр психического. Именно взаимодействие инстанции как травмирующей близости Реального с воображаемой незыблемостью субстанции вспенивает сферу в бесконечное множество лопающихся и вновь возникающих пузырей.

Система прерывистостей, мерцание позволяет соявиться событиям, в которых бытие становится ответственностью за существование, актуализовать присутствие посредством его сопряжения с отсутствием. Ответственность уже не соотносится с инстанцией, в ней учитывается качество человеческого, даже если это заурядный эталон и нестойкий остаток, и не должна быть чрезмерно глубокой: «Наша ответственность уже активирована и иным образом: как ответственность мысли» [240, с. 157].

Именно поэтому *пост*постмодерный антропотип является своего рода «верным предателем»: «Предатель, по определению, существует сбоку, занимает косвенную позицию и раздваивается, двуличествует, то есть находится на непроходимом бездорожье лицемерия и раскола» [249, с. 78]. «Верный предатель» подрывает идеологию самым фактом существования, причём, и это особенно важно, не какую-либо конкретную идеологию, а идеологию как таковую. Такого рода модульный субъект, пользуясь термином Э. Бодя, восстанавливает связи с реальным, подрывая сам подрыв органического абстрагированным.

### 3.2. Противоверсия кэмпера как постденди

Эталонный дендистский роман Ж.-К. Гюисманса имеет красноречивое название – *Наоборот, À Rebours, Vice versa*. Это название представляет собой свёрнутую программу дендизма с его безгловым отношением ко всему естественному, натуральному, природному. Денди сближает с постмодернистом закавыченность жизни, её цитатность – не случайно современными денди принято считать кэмперов и владельцев намеренно протёртой и нарочито немодной одежды в стиле *винтаж* (англ. *vintage* – выдержанный, подержанный) или порванной в стиле панк. Такого рода одежда выступает аналогом затёртых до дыр цитат в постмодернистских романах и эссе. Использование чужих дыр-травм позволяет скрыть собственные, которые стали бы помехой реализации эстетского скольжения по поверхности.

Постмодернист иронично самовыражается в лакунах и зазорах между цитатами из разного рода классиков и авангардистов. После постмодерна актуализируется уже не столько воля к творчеству, сколько к событию как приключению. Невозможность сделать костюм фундаментально иным, приводит к появлению новой эстетической категории в моде – «детали» как «пустячка», «не знаю что», «манере» как

приключению, позволяющей выделиться из общей массы, как замечает Р. Барт.

О. Вайнштейн в предисловии к *О дендизме и Джордже Браммелле* Ж.-А. Барбе д'Оревилли специально обращает внимание на то, что «сам Барбе считал маргиналии особым жанром, вроде стихотворения в прозе, и без ложной скромности сравнивал их с “ониксами и камеями, вырезанными самым искусным мастером”, <...> “золотыми гвоздями, скрепляющими страницы текста”» [14, с. 75], десонстрирующими об(о)р/абот/ку мысли. В его книге мы сталкиваемся даже с примечаниями к примечаниям, которые чаще всего цитируют исследователи дендистского стиля жизни. Исследователи дендистского стиля жизни, «манеры жить», зачастую обращаются именно к Ж.-А. Барбе д'Оревилли, минуя так называемый «литературный дендизм», и чаще всего цитируют именно примечания. О. Манн также обращает особое внимание на то, что дендизм обретает смысл в обществе как форме культуры, эстетически ограничивая и облагораживая естественную жизнь [225].

Маргинализм обуславливает также и то, что «его [денди – Н. З.] своеобычность абсолютна в плане сущности, но сдержанна в плане субстанции, ибо он ни в коем случае не должен впадать в эксцентрику – форму чрезвычайно удобную для подражания» [20, С. 395–396], например, не бросать, а ронять слова. Денди как, на первый взгляд, праздношатающийся фланёр реализует стратегию грациозного ускользания от пристального, фиксированного взгляда (в лакановской терминологии – *regard*, англ. *gaze*), неизбежно сопровождающего выходящего на арену мира эксцентрика. При этом фланирующий денди позволяет миру ускользнуть от его собственного взгляда, поскольку смотрит рассеянно, бросая «просто взгляд» (*glance*). Стремление денди «всегда поступать неожиданно, так, чтобы ум, привыкший к игу правил, не мог, рассуждая логически, этого предвидеть», явно отличается от

эксцентрики, которая «преследует ту же цель, но совсем по-иному – необузданно, дико и слепо. Это мятеж личности против установленного порядка, порой против природы: отсюда недалеко до безумия. Дендизм, напротив, издевается над правилами и всё же их соблюдает» [14, с. 75].

Фланирование как переходный и процессуальный тип субъективности явно выводится у В. Беньямина, который предлагает использовать образ *le flaneur*, фланёра, философа-ситуациониста в качестве персонификации этой субъективности. Д. Ойхлер в «Науке и поэзии цитат: В Passagen-Werke (Труде о пассажах)», убедительно показывает, что беньяминовская «поэзия цитат» имеет выраженный онтологический статус и располагается в пространстве «между Малларме и Хайдеггером» [284]. Развитие фланирования как онтологической стратегии номадической сингулярности, поливерсии можно обнаружить в концепции дрейфа, который «содержит в себе как свободу, так и её необходимое отрицание: господство психогеографических вариаций в знаниях и расчёте их возможностей» [73, с. 201].

Вместе с тем денди, перманентно позируя, и сам ощущает на себе взгляд символического зрителя, трансценденция же тела в этом случае означает становление его про/израчным. Эта про/израчность подчёркивается облегающей одеждой, скажем, тончайшими перчатками, которые изготовлены четырьмя портными, специализирующимися на разных деталях, которые так облегают руки, что позволяют получить чёткое представление о форме ногтей. Представление о значении такой прозрачности позволяет получить обращение к феномену «нагой моды», которой следовали современницы денди. И хотя привлекательность женщины, одетой по «нагой моде» «достигалось благодаря игре просвечивающихся поверхностей» [50, с. 126], но она была основана на подражании не античным красавицам, а статуям, что способствовало идеализации образа. Ф. Ф. Вигель так описывает «нагую моду»: «Не

страшась ужасов зимы, они были в полупрозрачных платьях, кои плотно охватывали гибкий стан и верно обрисовывали прелестные формы; поистине казалось, что легкокрылые психеи порхают на паркете» [цит. по *Там же*, с. 127]. Образ психеи возникает здесь далеко не случайно, ведь считалось, что «нагая мода» позволяет увидеть сущность женщины, душу во всей её мимолётности. Ж.-А. Барбе д'Оревильи высказывается о туалетах денди в том же духе: «Одежда тут ни при чём. Её даже почти не существует больше» [14, прим. авт. к с. 71], гораздо более важны не поддающиеся рационализации способность со вкусом её выбрать и неподражаемая манера её носить, которая, как и манера в целом, понимается как мимолётный и сопротивляющийся запечатлению сплав движений души и тела. Стоит отметить, что речь идёт именно не о голом, а именно о нагом. Кроме того, опора на ощущения, вкус и чутьё, привлекают внимание денди именно к телу: «Я нахожу землю такой же красивой, как небо, а тело – таким же прекрасным, как душа», – замечал О. Уайльд. Именно денди, в противовес аристократической неопрятности, ввели моду на бритьё и гигиену, обеспечивавшую максимальную телесную открытость и первозданность.

Так «нагая мода» выступает своеобразной альтернативой анатомическому театру и скульптуре экорше, которая оголяет не только кожу, но и мускулы, или «анатомическим Венерам», иллюстрирующим расположение внутренних органов, а взгляд денди – медицинскому взгляду. Это означает, что пассаж – это движение не столько спекулятивное, сколько сенсуальное. Такой подход позволяет избежать и предостережений Ф. Ницше по поводу неуёмного стремления к истине и развить вкус как инстинкт самозащиты. Тогда интуитивное движение оказывается кожностью (*hautlichkeit*) как телесной поверхностностью, местом встречи взглядов. «Поле уникальной визуальной напряжённости, в котором замыкались и разряжались друг на друге мощные



сублимированные влечения – вуайеризм и эксгибиционизм» [50, с. 285] на следующем уровне обобщения оказывается полем деконструктивной напряжённости.

Вуайеризм и эксгибиционизм как оптические стратегии обуславливают многомерность дендистской ориентации на ощущение, объединяя особенности, которые К.-Г. Юнг описывает как свойственные ощущающему типу. «Ощущающий тип <...> базируется, так сказать, исключительно на элементе чувственного ощущения. Его психология ориентируется на влечение и ощущение. Поэтому он всецело зависит от реальных раздражений» [330, с. 198]. Парадоксальным образом именно в силу своей излишней чувствительности этот тип вынужден дистанцироваться от раздражителей, чтобы избежать излишней затронутости. П. Козловски, Дж. Агамбен и другие обращают внимание на дендистское приятие как раз ирреального и последующее обращение к реальному уже посредством него. И при этом денди необходимо раздражать самому, нравиться, не нравясь.

Дендистская невозмутимость является следствием вытеснения субъективной стороны ощущения с позиций экстравертной установки, порог которой обнаруживается в точке перехода от перцепции к апперцепции. Причём ощущения вовсе не обязательно должны быть приятными, обязательным же является их высокая интенсивность, именно поэтому денди слыли в той же мере эстетами, как и антиэстетами. «Он [ощущающий тип] даже доказывает, что ради стиля безусловно стоит приносить некоторые жертвы» [*Там же*, с. 444], а значит, при всём внимании к производимому им внешнему впечатлению, этот тип никогда не станет жертвой моды. Безусловно, речь идёт не о стиле искусства, а о стиле жизни как искусства, обращение к которому корректирует классическое понимание стиля. Спектр ощущений расширяется также за счёт его дополнения настолько же интенсивными ощущениями

субъективной реальности интровертного ощущающего типа. Несмотря на иррациональность внутреннего мира, этот тип может «обратить на себя внимание своим спокойствием, своей пассивностью или разумным самообладанием» [Там же, с. 481], что также объясняет дендистскую невозмутимость, обычно не свойственную людям искусства. Также ощущенческий субъективизм, предполагающий обесценивание объекта, легко приводит к констатации неразрешимости проблемы смысла жизни, то есть сплину, который не могут развеять даже только став эстетом, но в данном случае речь идёт о своеобразной эстетике, которая, кроме ощущения, основана также на инвертированной интуиции как «способности пронюхать всё двусмысленное, тёмное, грязное и опасное на задних планах действительности» [Там же, с. 484]. Этот тип также содержит в себе психологический ресурс для противостояния эксцентрике, ведь он стремится обуздать экстравагантность для того, чтобы не допустить слишком сильного воздействия реального, скажем, в острых ситуациях не бросать, а ронять слова.

Согласно философской установке, описанной Ж.-Л. Нанси, омонимия «ощущения» и «смысла» (*sens*) во французском языке позволяет ввести образ-концепт «тела означающего», которое «*воплощает* лишь одно: абсолютное противоречие невозможности быть *телом*, не будучи при этом телом *некоего духа*, который его дезынкorporирует, то есть отторгает» [241, с. 99]. Типичные новоевропейские установки «я мыслю, следовательно, я существую» и «я действую, следовательно, я существую», описанные Д. Ньюсом, М. Моссом, Б. Д. Бэрмом и др., сменяются установкой «я ощущаю и ощущаем, следовательно, я существую», а преобладание рационализма смягчается сенсуалистской нотой. Не случайно в дендистском контексте перформативность высказывания сменяется перформативностью говорящего и многозначительного взгляда. «Подобная избирательность зрения автоматически постулирует свою

систему критериев, заключая целый ряд вещей в невидимые кавычки, увеличивая их или уменьшая в размерах или вовсе изничтожая по своему усмотрению» [50, с. 289]. Однако, как видно, подобного рода сенсуализм содержит в себе потенциал для деконструкции не только лого-, но и сенсоцентризма. В этом смысле показательной является известная фраза Ж.-А. Барбе д'Оревильи «я видел, что на меня смотрят» [цит. по *Там же*, с. 284].

Если денди XIX века нередко предстаёт как сверхчеловек, как в анализе О. Вайнштейн посредством силовых метафор, употребляемых при описании денди, то денди в ситуации постмодерна и после, постденди, является, скорее, версией постчеловека. Ситуация и событие актуализируют, скорее, фамильярность, которая не профанирует и, стараясь держаться на равных с сильными мира сего, денди остаётся трогательным гадким человеком.

Ироничность и склонность к мистификациям, которые традиционно считаются неотъемлемыми атрибутами постмодерниста в полной мере присущи и денди, а фантазийность их безупречного вкуса вполне совместима с необарочной аллегоричностью. Начиная с Т. Манна очерчивание эстетизма и преодоление эклектизма принято рассматривать сквозь призму философии Ф. Ницше и О. Уайльда, которые позднее были названы В. Вельшем «родоначальниками постмодернизма». Если в концепции С. Кьеркегора, несмотря на её выраженную неклассичность, переход от эстетика к этику происходит по принципу снятия, Ф. Ницше и О. Уайльд выводят эстетизм за пределы морали, деконструируя оппозицию эстетик-аристократ/этик-буржуа. Как отмечает О. Манн: «Жить для Бога или для самого себя – такого выбора у человека нет. У него есть другой выбор: быть слугой Господа или сатаны» [225, 2001], а значит денди создают только очаровательные цветы зла. Однако стоит заметить, что если денди, каких бы высот в искусстве он не достиг, не может быть

назван гением, то он не может быть назван сатанистом и конвертируется не в демона, а в даймонион как презентацию вытесненного в бессознательное дионисийского начала [331, с. 188]. Внешне же денди, даже в своих неприглядных проявлениях, выражено апполоничен [50, с. 436 и прим. авт. к ней], оставаясь элегантным даже в состоянии сильного опьянения и вынужденный протрезвляться только после опьянения словесного, как замечает М. Пруст. Напряжение между апполоническим и вытесненным дионисийским полюсами порождает харизму, шарм, очарование денди, которое может казаться демоническим. Кроме того, очевидно, что дендистский, как и любой другой, сенсуализм вовсе не обязательно является аморальным, скорее он имморален или ориентируется на особую мораль объективного ощущения. В понимании А. Камю дендизм представляет собой упадочную форму аскезы, ведь они как истинные эстетика продолжают состязаться с Богом, не находя в себе ницшеанской смелости признать его смерть. По мнению дез Эссента из «Наоборот», прототипом которого был известный денди-декадент Р. де Монтескью, «обустроить [спальню – Н. З.] можно было только двумя способами: либо превратить в альков, место для ночных усад, либо – в келью, уединённое пристанище для дум и покоя» [68, с. 51]. Оборачиваясь, денди своеобразно воплощают авантюрный индивидуализм как единственную возможность существования утончённого духа согласно Э. Юнгеру. Так, А. де Монтералан «полагал, что человек должен изжить себя, испытав на себе всю шкалу жизненных возможностей – от культа чувственности до строжайшего аскетизма, т. е. быть то Казановой, то Игнатием Лойолой» [225, 2001]. Критически развивая мысль А. Камю, Р. Барт замечает, что своеобразный дендистский аскетизм имеет не только эстетический, но и выраженный этический характер. Однако этика дендизма тесно связана с его техникой: «Денди – продукт соединения того и другого, причём техника, разумеется, служит гарантом этики, как и во

всех *аскетических* философиях (например, индусской), где определённое телесное поведение даёт путь для выработки некоторой мысли» [20, с. 395]. Как замечает С. Зенкин по поводу статьи *Дендизм и мода* Р. Барта, эта мысль является автометаописательной. Но стоит заметить, что эта автометаописательность вызвана не *ressentimentальным* обращением психики на саму себя, а тем, что для денди индивид хотя и противопоставлен толпе, но не является «абстрактной идеей – это он сам, очищенный от сравнения с кем бы то ни было» [*Там же*].

Трасценденция тесно связана с оптическими стратегиями денди, выразившимися в их всевидящих оценивающих взглядах, зрении как презрении и дерзости. Эта тенденция усиливается за счёт пристрастия денди к использованию оптических приборов: лорнетов, моноклей и пр. Среди них выделяется особенно причудливый оптический геджет: трость с моноклем как «метафора властного дендистского зрения», «трость-указка и “наглядный” фаллический символ» [50, с. 291]. Геджет как автомат, который «шизофункциональном» мире служит «лишь алиби для обсессивных манипуляций и созерцаний» [38, с. 94–95], является элементом реальности, которую Х. Бхабха обозначает как «протезную». В этой реальности денди фигурирует как человек-машина, киборг, наделённый взглядом с проникновенностью лазера.

О. Вайнштейн подчёркивает также и дендистскую трансценденцию «уже не только одежды, но и тела» [14, с. 30]. Лингвистическим её выражением является двусмысленность понятия, обозначаемого французским *grâce* [*Там же*, с. 18–19]. С одной стороны, речь идёт об изяществе, собственно грации, телесной и языковой, с другой – о благодати, милости, даре.

От либертена денди отличает также выраженное стремление заботиться о себе, что «во многом исключает для него целый ряд

любовных приключений; для настоящего денди они – просто лишние утомительные хлопоты» [50, с. 271].

Но, как замечает С. Зенкин по поводу статьи *Дендизм и мода* Р. Барта, дендистская мысль является автометаописательной, а основным положением эстетики эталонного дендизма является «заметная незаметность» (*conspicuous inconspicuousness*), «сдержанность» (*understatement*), а метафизики – про/израчность. Ж. Бодрийяр однозначно оценивает предпочтение сдержанных красок, «нулевую степень красочности» как «моральный “стэндинг”» [38, с. 24]. Дендистский стиль жизни, видится денди как «дитя анализа» и одновременно – «дитя пресыщения» [14, прим. авт. к с. 74]. Денди живёт за счёт обмена дарами, развлекая и облагораживая общество, которое взамен содержит его. Для того чтобы вступить в этот обмен, необходимо дать себе единственный труд – родиться. Сплин является результатом травмы, притормаживающей мыслительный процесс, но запускающей процесс интуитивный.

Стадия зеркала как необходимый этап становления субъективности оказывается непройденной, и персонаж возвращается на исходные позиции, что и позволяет А. Камю всерьёз воспринять девиз денди Ш. Бодлера – «Жить и умереть перед зеркалом». В таком случае денди – это уже не романтический герой, но декадансный персонаж, предполагающий зрителя как зеркало, в котором персонаж видит самого себя. Бунт и эпатаж служат в этой ситуации лишь способами поддержания внимания зрителя. Но А. Камю признаёт, что они умели говорить и о боли как единственном оправдании и подлинном благородстве. Когда боль становится помехой проживания жизни, эксцентрик не проживает, но, намеренно проваливаясь, проигрывает её. Денди, обнажая принципиальную эксцентричность человеческого существа, сторонится явной эксцентрики. При внешнем сходстве денди избирает более утончённую стратегию проживания жизни, противопоставляя её переживанию и прямой сентиментальности: «Эти

трезвые люди не терпели туманной сентиментальности» [14, прим. авт. к с. 141]. И тем не менее денди была присуща душевность и трогательность, так что обозначение *butterfly-dandy* (англ. букв. бабочка-щёголь), ставшее устойчивым, служило метафорой переменчивой мимолётной душевности денди, а также «гибельного блеска», ведь денди как бабочки, летящие в огонь, обычно сами подрывают своё положение в обществе [50, с. 102].

Эксцентрика можно назвать скорее щёголем, чем денди, который если и играет, то так, чтобы его игра ничем не отличалась бы от жизни и в итоге и была бы столь же травмирующей, как и сама жизнь. Дендистская скука, сплин возникают именно в ходе осуществления попытки сгладить разрыв между означающим и означаемым, ведь мобильность границы между членами этой оппозиции обуславливает утрату связи между жизненным и текстуальным опытом. Сплин, который в бесконечной борьбе с правилами, над которыми денди издевается, но которые он всё же соблюдает, формирует дендистский стиль жизни, видится денди как «дитя анализа» и одно временно – «дитя пресыщения», цивилизованная римская скука, характерная для общества потребления, «которая умножила бы число “Тибериев на Капри”, Тибериев без императорской власти, – конечно, если бы само это общество состояло из людей более крупных» [14, прим. авт. к с. 74]. Сплин как двойственная скука позволяет деконструировать оппозицию трудящийся/фланёр, ведь денди подвержен сплину даже тогда, когда не ведёт праздный образ жизни и говорит о необходимости работы, противопоставляя себя праздным аристократам. «Главное для женщины – постоянно работать, только работа заботится об участии тела», – заявила однажды Коко Шанель, хотя известно, что нередко позволяла себе многодневные передышки и корректировала рабочий график, чтобы получить возможность полного бездействия. Денди живёт за счёт обмена дарами, развлекая и облагораживая общество, которое взамен содержит его. Для того чтобы вступить в этот обмен, необходимо



дать себе единственный труд – родиться. Сплин является результатом травмы, притормаживающей мыслительный процесс, но запускающей процесс интуитивный. Поскольку, по мнению Р. Барта, денди полагает, что его сущность, словно сущность божества, заключается *ни в чём*, то есть в зиянии раны, «вестиментарная “деталь” уже не является здесь конкретным предметом, пусть и маленьким, скорее, это некий способ (зачастую хитро скрытый) разрушения, “деформации” костюма, его освобождения от любых ценностей, разделяемых с другими людьми» [20, с. 395]. Дендизм, который вряд ли сто прямо отождествлять с декадансом, предполагает выражение боли в форме «заметной незаметности» как постчеловеческой версии эксцентризма. Но хотя денди уже осознаёт расколотость собственной субъективности, он всё ещё тяготится ею и остро воспринимает принципиальную нереализуемость проекта единого жизненного стиля, то есть, по сути дела, проекта человека. Он судорожно пытается остаться стильным в ситуации краха стиля как метанарратива. Денди, разумеется, не является демократом, но он также не является и аристократом как олицетворением стиля. Именно поэтому в дендистской среде формируется интуитивное представление о специфической маргинальной стильности, в контексте которой стилем выступает сам процесс становления стиля. Такой стиль в принципе не может состояться, он может стать «удачным», реализоваться только частично и только относительно определённого временного момента.

Постчеловеческие черты денди в полной мере воплощаются в кэмпере как концептуальном персонаже кэмп (*camp*), ведь, как отмечает С. Зонтаг, кэмп является одновременно оптикой и открываемым качеством. Основными качествами кэмпера являются неизменность и эксцессивная интенсивность – это «персонаж», который сам по себе и во всём, что он делает является артефактом. Всё его бытие заключено в эстетические скобки, поскольку кэмп – это «бытие как исполнение роли»



[163, с. 52]. При этом кэмпер переигрывает, относясь к роли слишком серьёзно, серьёзно до вульгарности, что оценивается как *хорошо, потому что ужасно*, искренности как невинности и неосознанности.

Очевидно также, что осмысление кэмпса содержит выраженную антропологическую проблематичность, ведь, подобно тому, как человеческое существо ускользает от всякого рода определений, кэмп, по мнению С. Зонтаг – это понятие, которое можно ухватить, но нельзя удержать. Его определения звучат, как правило, парадоксально: «ложь, которая говорит правду», «хороший дурной вкус» или «серьёзный китч» и в определённой мере отражают промежуточный и парадоксальный характер постчеловеческого. Одна из причин этого – затруднительность определения кэмпса как такового, а не кэмпса в его конкретных проявлениях, таких как балет, дендизм, глэм-культура или метросексуализм, и продвинуться дальше парадоксальных формулировок в дзенском или кэрроловском духе. В каком-то смысле такое ускользание от возможных дефиниций передаёт эту внутреннюю парадоксальность и принципиальную процессуальность кэмпса как явления и кэмпера как концептуального персонажа.

С. Зонтаг прямо пишет: «В наивном, или чистом, кэмпе неотъемлемый элемент – это серьёзность, серьёзность вплоть до полного провала» [*Там же*, с. 55]. Представляется возможным считать эту «провальную серьёзность» отличительной чертой кэмпера в целом. Кэмп как стиль спасает только увлечённость тех, кто так или иначе к нему причастен. Эта увлечённость определяется В. Власкиным как «внутреннее эстетическое переживание» «непреложной очевидности» «метафизики вкуса» [59], что, собственно, и позволяет/вынуждает кэмпера ускользать от рациональных определений.

В таком случае возможно рассмотреть кэмп как одно из тех обещаний, которые никогда не выполняются; идей, которые никогда не

воплощаются; очевидностей, которые никогда не присутствуют. Кэмпер судорожно пытается остаться стильным в ситуации краха стиля как метанарратива. Поэтому он остаётся концептуальным персонажем как (не)возможным человеком. Обещание, которое никогда не выполняется, по мнению Ж. Деррида, позволяет деконструкции остаться в перманентно «недеконструктабельном состоянии», поскольку продуцирует некое семантическое дополнение или остаток. Этот остаток, по словам С. Жижека, и «порождает контуры текстуального процесса» [113, с. 167] в связи с тем, что избегает положения Господина-Означивателя. Именно деконструкция Ж. Деррида чаще всего обозначается как интеллектуальный дендизм. Осмысляемый и внедряемый Ж. Деррида принцип двойного кодирования может быть рассмотрен как реализация «современной эстетики “заметной незаметности”»: на новичков они [особенности стилистики – Н. З.] производят впечатление эзотерических, но доставляют удовольствие опытным читателям тонкими знаковыми деталями» [50, с. 606–607]. Как отмечает Ж.-Ф. Лиотар в «Интеллектуальной моде», «вкус перестаёт быть общей чувствительностью, закреплённой правилами. Общность вкуса необходима только, в качестве некоего горизонта универсальности» [209, с. 11]. В связи с этим приверженцев деконструкции можно обнаружить как в среде интеллектуалов, так и среди читателей модных журналов. Фотография Ж. Деррида появляется на обложке журнала «Vogue», и он выступает в связи с этим наследником С. Малларме, который в одиночку издавал дамский журнал «Последняя мода», поскольку «мир взыскует красоты профессионально отточенной элегантной мысли» [50, с. 570] и, замыкая круг, в мире моды также появляются деконструктивисты, его последователи. Но, и это касается собственно элегантности мысли, умение интеллектуальных денди держать дистанцию не позволяет блеснуть только беглым знакомством с текстами Ж. Деррида, «придётся начать с Гуссерля и Хайдеггера» [Там же, с. 600].

Однако главное сходство между дендизмом и деконструкцией состоит в изначально заложенной неизбежности провала, невыполнения обещания, обеспечивающих дальнейшее становление. «С самого начала, с первого слова нашего обещания – вспомните, – мы думали, что должны отказаться по тысяче причин от *post-scriptum*, который удлинняет и дробит ответ. <...> Любой немедленный ответ будет поспешным и самонадеянным, а на самом деле – безответственным и мало “отвечающим”. Нужно было бы подождать ещё (*postpone*) на стоящего *post-scriptum*» [104, с. 86]. Не случайно здесь имеется в виду прежде всего онто-теологическое обещание, которое явно отрицает и тем не менее даёт, но не выполняет негативная теология. Деконструктивисты присоединяются к посвящённому ей коллоквиуму только ассоциативно и письменно, балансируя на грани между общностью (коллоквиумом, рандеву, синагогой) и индивидуализмом. Этот подход вполне объясняет и теологическую позицию денди, которая также выносится в пост-скрипtum, на маргиналии, по приведённому описанию мерцающие райскими драгоценностями об(о)р/абот/ку мысли. «Даже если это было всего лишь обещанием, – разборчиво-неразборчивый текст, теолого-негативный приговор остаётся в качестве *post-scriptum*» [Там же, с. 9] и событие, которого не произошло, всё же переживается. Речь идёт о той форме обещания, которая всегда выходит за рамки собственного смысла, в результате чего оно не может быть исполнено принципиально и, более того, его исполнение излишне – деконструкция принципиально остаётся(ся) в «недеконструктабельном состоянии». Но именно это и запускает «текстуальный процесс», порождая всё новые попытки всё же исполнить обещание и воплотить идею. Двусмысленность и зыбкость кэмповой эстетики так или иначе отражает этот процесс. Денди, проводящий полдня в попытках «правильно» повязать шейный платок, – хороший пример такого рода процесса,

потому что он не знает, как это можно сделать, а чувствует, как он должен выглядеть в итоге.

Избегание положения Господина-Означивателя осуществляет за счёт двойной жестикюляции, скажем, денди «попеременно господствует сам и терпит над собой господство: двойственный переменчивый характер! Для этой игры надо располагать всей той гибкостью, из которой складывается грация, подобно тому, как из сочетания оттенков спектра рождается игра опала» [14, с. 75]. Денди не отказывается от власти в принципе, его власть – это власть суверена, отсутствующего в своём присутствии. «Он [Дж. Браммелл – Н. З.] занимал господствующее положение и господствовал <...>. Только казалось, что совершённый эстетический образ Бреммеля не предполагал воздействия на окружающих. Благодаря этому образу Бреммель господствовал, а посредством господства проявлял и вводил в действие свой вкус. Для этого он использовал преимущества своей персоны и личности» [225, 2001], – описывает О. Манн господство вкуса и чутья, упоминая, что Дж. Браммелла называли Наполеоном элегантности и даже тираном, правда речь шла о «своеобразной тирании, не вызывавшей восстаний» [Там же]. Не случайно одни из первых русские денди назывались *петиметрами* (фр. *petit-maître* – букв. маленький господин). Воплощением этой стратегии выступает экоэстетика: «Олицетворяя собой неестественность, искусственность, плохой вкус, кич вместе с тем может обрести эстетическую ценность, если он используется как пародия, а кэмп – как символ эстетической игры (пластиковые деревья вместо настоящих)» [227, с. 277]. Денди выворачивает наизнанку, деконструирует бинарную оппозицию властное/эстетическое, где центром выступает властное, а периферией – эстетическое. По словам О. Вайнштейн, то, что, Георг IV в бытность принцем Уэльским часами просиживал в доме Дж. Браммелла, наблюдая за его туалетом, который «в перевёрнутом варианте буквально воспроизводит классический ритуал утреннего туалета короля, на котором

присутствуют придворные (*petit lever*)» [50, с. 73]. Эстетическое здесь становится центром, но центром мобильным, т. е. отчасти тем семантическим дополнением, которое ранее исключительно зависело от Господина-Означивателя. И если денди мог позволить себе одеться по свободной от ограничений «голой моде», то король остаётся в плену избыточной роскоши «платья».

Древнегреческое *kljnh*, застольное ложе и ложе мертвеца одновременно, в эпоху Просвещения сменяется пышной театральной сценой, в которую превращается кровать «короля солнца» Людовика XIV. В театре как таковом свет рамп освещал лицедеев, тогда как зрители-аристократы оставались в тени. Декорированную же сцену королевского ложа освещает сам король, хотя зрителями остаются всё те же аристократы, но теперь дивертисмент единственного актёра, отправляющего при этом физиологические потребности, не развлекает их, поскольку становится формой распоряжения, как замечает Б. Паскаль. Демонстрация власти голого короля являет собой закат метафизики присутствия, за которым вскоре последует её трансформация в идеологию отсутствующего объекта, наиболее явными воплощениями которой станут паноптикум и сон в шкафу как аскетическая практика субъективации. Параллельно денди противопоставляют театру зеркало, которым является и сам денди и те, кто на него глазеют. Гедонизм же постденди нарциссически нормализован: «лозунг “наслаждайтесь без стеснений” отошёл в прошлое, но это означает не реабилитацию пуританства, а социальное развитие нормализованного, поставленного на поток гигиенического и рационального гедонизма. Вместо безудержного гедонизма возник гедонизм благоразумный, “чистый”, с налётом грусти» [211, с. 322]. Но по большому счёту такой надломленный грустный нарцисс представляет собой разновидность самоосмеяния человеческого существа как существа принципиально преступающего. Если романтики,

скажем, Дж. Байрон, который восхищался Дж. Браммеллом, остаются мятежниками, то денди становятся носителями власти неуловимого, не преступая законов общества, ведь «“господство” денди обусловлено бытийным воплощением» [225]. В каком-то смысле речь идёт о власти вкуса и о мистификации, но не о мистике, хотя денди нередко и сравнивали с богами и считали их достойными религиозного почитания. При этом то специфическое господство, которым обладал денди было для него весьма значимым. «На свете полно всяких герцогинь, а Коко Шанель — одна», — эта фраза мгновенно стала и остаётся крылатой. Схожие властные стратегии внедряются и кэмпером. Проблематика власти в контексте кэмпса пожалуй более, чем в любом другом связана с проблематикой сексуальности и брака. Специфика этой связи отличает денди от либертена: «Для денди светская власть ничуть не менее важна, чем для либертена — эротические победы. Власть денди менее физически конкретна, но не менее жестка» [50, с. 271]. Отношение к эротизму дополняется прямо сформулированным отношением к браку как форме власти: «Самые нежные объятия — всё же оковы <...> разрывая столь нежные объятия, вы рвёте лишь одно звено своих оков. Вот рабство, которого избежал Браммелл» [14, с. 105]. Куртизанки также не прельщают подверженного сплину денди, роль женщины в его жизни сводится к даме как партнёру по светской жизни. В статье Г. фон Бальё, опубликованной в русском журнале *Дэнди* в 1910 г., даму характеризует прежде всего равнодушное отношение к напряжённости в отношениях между полами, у неё «совершенно отсутствует склонность к патетическим примирениям с врагом, всякое стремление к духовному сближению» [цит. по 50, с. 272]. Мужчина чужд даме из-за стремления к деятельности, серьёзности и страстности, но она не прочь пожать их плоды. Дамы, от приятельниц Брэммела герцогини Йоркской и графини Бессборо до Коко Шанель и Жаклин Кеннеди, выступают женскими эквивалентами денди. В силу

сильного сходства притяжения между ними не возникает, остальные женщины хотя и прислушиваются к суждениям денди, могут увлекаться ими лишь эпизодически, порывами, в силу андрогинности денди быстро распознавая в них конкурентов. Другая причина того, что денди предпочитает не поддаваться чувствам и не проявлять их, *nil admirari* (лат. ничему не удивляться) – опасение попасть под их власть. Именно на этом основании денди часто сравнивают со стоиками. Но дендистская позиция определяется не столько стремлением к атараксии, сколько стремлением сохранить дистанцию и апатией. Поэтому денди постистории «открыт, он способен изумляться» [178, с. 165]. Такой денди, как правило, является также анархистствующим гностиком, что позволяет П. Козловски означить самого этого означивателя как анарха. Тогда даже дендистское отвержение «туманной сентиментальности» не позволяет лишний раз соотнести денди и с киборгом, как это зачастую происходит в постсовременной культуре.

Чувством же дистанции обязательно должен владеть и современный лансёр (от *фр.* lancer – запускать, вводить, кидать). Искусство дистанции позволяет лансёру стать лидером моды и использовать её специфическую власть [50, с. 34–35]. Однако, снова же, он умело дозирует недоступность и в этом случае дис-танция протанцовывается взглядом, а очередная парадоксальная колкость выводит пресыщенное цивилизованное общество из оцепенения. Дистанция является пространственным аналогом дистинкции как маскировки и одновременно сублимации «социального превосходства, которое по демократическим правилам уже нельзя было грубо афишировать» [20, с. 394], а с другой стороны – маргинализма без эксцентричности.

Чуткий к нюансам, денди скорее прохладен (*cool*), чем холоден, и является подчёркнуто *cooltoor'*ным. Именно лимфатическая прохладность отличает дендизм от фатовства, которое может использовать особенности любого другого темперамента и удовлетворять, а не культивировать

тщеславие. Прохладность обуславливает и специфику дендистского стоицизма, в котором автаркия не дополняется атараксией как невозмутимостью мудреца, ведь денди балансирует на краю пропасти, то есть на границе между глубиной и поверхностью.

Описанная в *Адольфе* К. де Ребека «реакция против вторжения лиризма», противопоставление сентиментальности «статуарного хладнокровия» неизбежно проваливается онтологически, порождая расщеплённое я [225]. Поскольку «придание формы культуре – это всего лишь граница, не угрожающая бытию, а придание формы бытию чревато крахом», дендизм в результате становится «консервативной формой жизни», сам же денди из авантюрного индивидуалиста превращается в изгнанника, ведь «последнее место свободы – “глушь”» [*Там же*]. Однако дендистская холодность продолжает эксплуатироваться культурой. Прохладной (снова *cool*) является современная манекенщица. Такая инструментовка имеет дендистское происхождение: «Браммелл, сидящий в пол-оборота возле клубного окна, вполне возможно воспринимался с улицы наподобие манекена в витрине, хотя в начале XIX века манекенов в современном смысле ещё не было» [50, с. 285]. Однако в отличие от манекена или манекенщика, денди, и особенно современный денди с его вниманием к детали, пусть только одной, но обязательно знаковой, подчёркивает свою индивидуальность, выступая *master of the game* (англ. господин игры). Кроме того, денди далёк от искусственности высокой моды, предпочитая одежду, не стесняющую движений и выгодно подчёркивающую форму тела, удобную и функциональную.

Ж. Бодрийяр настаивает, что «мы идём <...> к абсолютной власти формы – только она осознаётся, и на глубинном уровне “стиль” вещей определяется функциональностью форм» [38, с. 46]. Именно подобным образом понятый стиль имела в виду Коко Шанель, когда утверждала, что «любая мода выходит из моды, стиль – никогда», ведь, по общему мнению,



её костюмы одинаково хорошо смотрелись с фамильными драгоценностями и кэмповой бижутерией, а смешанные запахи её парфюмерии считались неприличными.

Кэмпер хотя отчасти и является Господином-Означивателем, но слишком самоироничен, чтобы пытаться институционализировать своё господство. Так, «эстеты конца XIX века уже выступали в невидимой броне кампа» [50, с. 480]. Создавать эту броню начал уже Дж. Браммелл, который был далёк от того, чтобы издать правила повязывания шейного платка, оставляя привилегию владеть этим искусством в совершенстве только за собой. Именно поэтому не случайно считается, что Дж. Браммелл никогда не был превзойдён и остался единственным денди. Значение имеет только харизма законодателя вкуса: тот, кто имеет «вкус к вкусу», задаёт стилистику высказывания. Содержание же этой стилистики оказывается исключительно вторичным. В самом деле, Георг IV с его пристрастием к броской роскоши выглядит куда более кэмповым в своём розовом шёлковом камзоле с пуговицами из драгоценных камней, шляпе с пятью тысячами металлических блёсток и в туфлях, украшенных пряжками шириной в пять дюймов, по сравнению с Дж. Браммеллом, который перед тем как надеть новый костюм, давал его разносить слуге или протирал по всей длине остро отточенным стеклом, а «Шанель давала своим состоятельным клиенткам совет: одеваться как служанки. В известном афоризме кроется софистический парадокс: для того чтобы создать впечатление “изысканной простоты”, надо иметь средства, и для начала – служанок» [Там же, с. 280]. Дендизм становится прообразом всякой европейской субкультуры, возникшей впоследствии. Если «усердие адепта моды сродни “мукам стиля”» [51, с. 26], а совмещение автора и персонажа в одном лице – романтической героике гениальности, то кэмп не в такой же степени связан с проблематикой личностного высказывания. Если обладатель *stone-washed* джинсов заимствует из дендизма только его

демократизм, возможность стать живым произведением искусства подчеркнута минимальными выразительными средствами, т. е. минуя властную дискурсивность, то кэмпер эксплуатирует все уровни дендисткой двусмысленности и травестийности. И если субкультурная эстетика может массовизироваться, а субъект субкультуры вполне может приобрести промышленным способом потёртые или порванные джинсы то кэмпер, как и денди, лично занимается изготовлением своего костюма и построением своей судьбы. Кэмп всегда так или иначе индивидуален и ориентирован на *пост*постмодерную событийность.

Эта событийность всегда современна, скажем, М. Фуко в *Что такое Просвещение?* (пер. С. Ч. Офертаса) пишет о позиции денди Ш. Бодлера как о «современности», вслед за В. Беньямином обозначая современность как «сейчасность» любой эпохи, т. е. её событийность. «Быть современным для него отнюдь не означает признавать и соглашаться на это вечное движение; наоборот, это значит занять определённое положение по отношению к нему; и эта добровольно принятая установка состоит в том, чтобы ухватывать нечто вечное, но такое, которое таится не по ту сторону настоящего мгновения, не позади него, а в нем самом. Современность отличается от того *обыкновения* [фр. *mode*; курсив мой – Н. З.], когда мы только и делаем, что следуем бегу времени; это установка, которая позволяет схватить то, что является “героическим” в настоящей минуте. Современность – не в том, что мы чувствуем убегающее настоящее, это – воля “героизировать” настоящее» [303, с. 345] и даже определённая форма аскезы. С. Фокин переводит «обыкновение», «способ», «модус» как «моду» [311, с. 141], и такая трактовка позволяет понять, что если щёголь или модник следует течению времени, то денди или кэмпер занимает определённую, хотя и мобильную позицию по отношению к нему, обеспечивающую «согласие по поводу интереса к разногласию», поскольку «современное есть чувствительность к событию как таковому,

неподготовленному, неименуемому, неотложному, обезоруживающему и знание, и сознание. Событие является абсолютным перформативом: оно прибывает» [209, с. 11]. В таком случае мы имеем дело не с модерной тенденцией прорыва временных связей и следованием текущей моде и не с постмодерной актуализацией сразу всех возможных мод, а с *постпостмодерной* событийностью. Кэмп также является формой проявления «особой чувственности», мимолётной и тонкой, но вместе с тем референциальной, тем, что искрой вырывается из бесконечной игры перемигиваний (*clins d'oeil*), отражений, исходящих из самой глубины, которой поверхность пассажа отвечает мыслью.

Ж. Деррида, вслед за Ж. Лаканом, проводит мысль о том, что истинность как подлинность вписана в речевой сюжет и адекватна собственному действию как собственной сущности: «Адекватность – как удостоверение подлинности – проходит через интерсубъективность» [98, прим. авт. к с. 743]. Тогда вкус может быть тем, что лучше всего обозначить как «вкус к чужому вкусу», но «в пределе, подобно Нарциссу, он предъявляет свой костюм для прочтения себе и только себе самому» [20, с. 395]. Особенно это касается «самозабвенного нарциссизма» ретроспективного, преднамеренного кэмп, подчёркнуто самоироничного и акцентирующего свою «искусственность» и формальную избыточность. Не случайно К. Ишервуд, автор романа *Мир вечером* как одного из первых очерков кэмп, в качестве примера высокого кэмп приводит классический балет, а низкого – «женственного паренька с обесцвеченными волосами, в большой шляпе со страусиными перьями и боа, пытающегося подражать Марлен Дитрих» [цит. по 59], то есть феномены выраженно субкультурные. Нельзя сказать, что кэмпер и в самом деле хотел бы стать Жизелью или Марлен Дитрих. Он хочет оставаться собой, но собой подражающим, таким образом кэмп деконструирует традиционные

стилистики, но не разрушает их. Это и отличает кэмп от травестийных и гей-субкультур при всем их внешнем сходстве.

Но когда маленькое чёрное платье и серая пиджачная пара становятся достоянием масс, денди не остаётся ничего иного, как разрядиться в пух и прах, а именно в боа и блёстки, чтобы сохранить изысканность, понятную только избранным, а остальным кажущуюся лишь дурным вкусом. Это – типичное проявление кэмпа как дендизма в эпоху массовой культуры. Когда служанка получает возможность одеться как госпожа, госпоже не остаётся ничего иного, как снова сменить имидж.

Это отчасти объясняет и, пожалуй, ключевой аспект современной моды: *haute couture* всё чаще заимствует тенденции моды уличной не просто как тему для вариаций, а в первозданном, «неокультуренном» виде. Вместе с тем глэм напрямую наследует дендизму с его искусственной естественностью, декадентством, травмированностью и, как следствие, маргинализмом. Название культовой глэм-группы «T.Rex», представляющее собой сокращение латинского названия «королевского тиранозавра» намекает на господство и, одновременно, принципиальную провальность этого господства. В песне «Dandy in the Underworld» задействованы оба значения слова *underworld* – преисподняя и преступный мир, в которых денди становится не просто *cool*, но даже замораживающим солнечные лета собственной апатией, что несколько уравнивает подчёркнуто кэмповый имидж исполнителей. Однако новый виток развития кэмповой эстетики воскрешает «заметную незаметность». Наиболее показательным примером «ревайвела» глэма может служить группа «Placebo». Уже одно её название говорит о том, что это, конечно, стилизация, но стилизация свежая и драматичная, а значит, вполне *пост*постмодерная. Ведь, хотя здесь и идёт речь о посткарнавальской или постапокалиптической усталости, присущей постмодерну, это вовсе не усталость как посткатарсическая

расслабленность, а депрессивная посткоитальная усталость. Но хотя лидер «Placebo» Б. Молко прямо определяет настроение наиболее известного альбома группы «Без тебя я – ничто» как посткоитальную депрессию, эта депрессия выглядит достаточно бодро. *Пост*постмодерн как новый сентиментализм трансформирует постмодерную чувственность в чувствительность, присущую сентиментализму [Подробнее см. 124].

Как замечает фотограф и теоретик К. Шорр, более-менее удачная модная фотография всегда успешна. Она и сопровождающие её тексты пребывают также и за пределами искусственного/искушающего возвышенного, поскольку вплотную приближается к повседневности, запечатлевая модели тогда, когда они об этом не подозревают. Соблазнительный саспенс становится исходной точкой тенденции к воспроизведению буквально просящихся на фотоплёнку эмоциональных состояний меланхолии и томления. Соблазнительный «немеркнущий свет» мерцает, а модная фотография намеренно проваливается, не переставая при этом продолжать давать обещания. Кроме того, как утверждает Р. Барт, снимок подвешивается на *punctum*'е с его тяготением к аористу. *Punctum* как «деталь», частичный объект приоткрывает душу зрителя, и благодаря ему фотография становится приключением. В таком случае *punctum* модной фотографии и фотографии в целом как её бытийный просвет может быть рассмотрен как способ отражения описанных Р. Бартом ударов, которые нанесли дендизму индустрия готового платья и «оригинальные» магазины, бутики, когда даже «само слово “денди” надо заключать в кавычки и пользоваться им с большой осторожностью» [50, с. 484]. Но, отдавая дань справедливости, не возможно не отметить, что уже Дж. Браммеллу приходилось «противопоставлять дендизму дендизм» [14, с. 145], поскольку ещё при его жизни дендизм стал активно популяризоваться. Это уже не самозабвенный нарциссизм настоящего денди и даже не нарциссизм как психиатрический диагноз, а «нарциссизм

в футляре» как неонарциссизм в ситуации, когда «за пародийным обесцениванием социума следует литургическая переоценка нашего “Я”» [211, с. 247] как инфляция Эго. Метросексуал не может ни сохранить, ни разделить своё одиночество, по словам М. Теркессидиса, колеблясь между страхом и тошнотой, приводящих к адиафоре, индифферентности: «Отнюдь не являясь проводником мистификации и пассивности, обольщение – это *destruction cool* социума посредством изоляции, осуществляемой уже не грубой силой или регламентирующей сеткой, а с помощью гедонизма, информации и ответственного отношения [*Там же*, с. 43]. Просьюмер как продвинутый потребитель проводит немалую часть времени в торговых пассажах, лишённых связи с улицей, тогда как концепция пассажей В. Беньямина предусматривала их гибридизацию. Культуризм в качестве вариации на тему дендизма формирует «торс с красиво проработанными мышцами как метонимию классического тела» [50, с. 576] также, как статуя или манекен. Возможно, тело бодибилдера является даже не метафорой, а барочной аллегорией и не нуждается в прикрытии тканью текста, написанного по правилам гламурной грамматики.

Европейские интеллектуалы словно родившиеся во ффраке текста, в том числе Р. Барт и Ю. Кристева, отправляются в маоистский Китай в поисках наиболее адекватного воплощения левых идей. Текстуальность их кэмп позволила им дистанцироваться от концентрационности кэмп маоистского. Эстетский же кэмп достаточно легко попадает в фундаменталистские ловушки. Ещё легче попадают в эти ловушки просьюмеры, праздно шатающиеся по захолустным местам в поисках искреннего. В романе К. Крахта «1979» лагерь третьего мира принимает в судьбе персонажей активное участие, несмотря на то, что чувство вины перед ним конденсируется в стремлении «исправить себя». Событий в коротком романе действительно так много, что ботинки от Берлутти как

символ не только идентичности, но и долговечности изнашиваются уже к середине романа, когда главный персонаж пытается реализовать неумеренное стремление к совершенству на новом уровне – совершая паломничество к горе Кайлаш. Результат этого оказался крайне анекдотичным: персонажу послышалось, что встреченный им монах назвал его *Body Shattva* [192, с. 190]. Кемпинг паломников, куда затем ненадолго попадает персонаж, иллюстрирует сходства эстетского и духовного кэмпа.

Один из этапов прозрения персонажа из 1979 связан с типичной дендистской «чёрной» темой. Одетый в «ежевичного цвета» одежду, живущий в тёмном жилище, путь в которое пролегает по подземному ходу, внук основателя анархистско-маргинальной республики, предлагает ему чёрную пищу со словами: «“Белое” – это выведение к зримости, а значит, чем больше “тёмного” мы съедим, тем, собственно, меньше всякого разного, – тут он улыбнулся, – может с нами произойти» [*Там же*, с. 146]. С помощью депрессивного очернения осуществляется отход субъекта в самого себя как первичный акт его становления. Так денди снова оказывается в *underworld*'е не теряя присутствия духа: «Ты не можешь меня ненавидеть. Я слишком хорошо выгляжу» [*Там же*, с. 63], – заявляет он. Но освободившись из плена иранского фундаменталиста, оказывается в китайском концентрационном лагере.

Подобным образом стихия *пост*постмодерной событийности приводит постмодерниста к поиску человеческого в семантической глубине, ведь если говорить можно на многих языках, но очаровательно непринуждённо беседовать, становясь недостижимым для осмеяния, как это делали денди – только на одном. Э. де Герен, пытавшаяся понять Дж. Браммелла, к концу концов заключила: «Вы – дворец в лабиринте» [цит. по 14, с. 123]. Сквозь лабиринт освобождённых барочных складок шейного платка, бандана или палиакате, ставшими крыльями его души-

психеи, очевидно проглядывает она сама. Как это свойственно поливерсии постчеловеческого в событийности после постмодерна, она отчётливо обнаруживает Реальное.

### 3.3. Транссентиментальная перверсия гадкого человека

Новый сентиментализм смыкается с постинтеллектуализмом, который возникает в ходе поисков замены исчерпавшему себя интеллектуалу, *men of letters* как разновидности постчеловека перверсивно предающегося прибавочному наслаждению от текста. Ещё одна причина изменения сентиментализма и терминологической коррекции состоит в том, что изменение большинства стилей, традиционно считающихся постмодерными в *пост*постмодерные связано именно с формированием новой искренности, что обеспечивает так называемую «вторичную первичность», характеризующую *пост*постмодерн [226, с. 24–25, см. также 227, с. 326–327]. Ещё одна причина изменения сентиментализма и терминологической коррекции состоит в том, что изменение большинства стилей, традиционно считающихся постмодерными в *пост*постмодерные связано именно с формированием новой искренности, что обеспечивает так называемую «вторичную первичность», характеризующую *пост*постмодерн [226, с. 24–25, см. также 227, с. 326–327] как и возможность открыто проявлять перверсивную чувствительность в самых трансгрессивных формах поливерсивного контекста

Критика рациональности оказалась недостаточно прицельной, так же, как и введение телесности в круг философских проблем. И, естественным образом, они должны были быть дополнены актуализацией *sentiment* – активного чувствования, первичного утверждения. Прямого возвращения к *sentiment* после доминанты массовой культуры, базирующейся на *ressentiment*, произойти уже не может, скорее всего, речь



идёт о Вечном Возвращении Нетождественного, согласно трактовке Ж. Делёза. Поэтому *sentiment* и *ressentiment* здесь дополняют друг друга.

Колебания чувств Августин Аврелий помещает в контекст своей метафизики «душевных глубин» и оформляет на основании *ordo amoris* (лат. порядки любви) как порядков сердца. Подобным образом размышляет и Б. Паскаль, противопоставляя порядки и беспорядки сердца (*фр. désordre du coeur*). Лишённый оснований человек легко впадает в скуку праздности и тоску эксцесса, а затем пытается забыться с помощью эксцентричного *divertissement* (*фр.* развлечение), пользуясь концептом Б. Паскаля. *Divertissement* как форма реализации эскапистской стратегии служит способом сохранения достоинства, однако развлечение неизбежно оборачивается раз-влечением и разрывом связей. Традиционные аристократические *divertissement*'ы, образующие непрерывную цепь, служат паллиативом разорванных сердечных связей, позволяя господам оставаться таковыми, избегая жизненные трагедии.

Событие после постмодерна предполагает понимание грации не столько как милости, но как, в свою очередь, баланса между глубинностью страсти и поверхностностью соблазна, «единства переживания и действия», противостоящих неупорядоченной современной любви. Развивая традицию Августина и Паскаля, М. Шелер в *Ordo amoris* полагает порядок любви сердцевиной этоса, т. е. условием открытости как важнейшей отличительной особенности человека, расширения пределов сердца. Особенности судьбы человека также непосредственно зависят от присущего ему *ordo amoris*, поскольку он сопрягает слепую фактичность и индивидуальное предназначение. Реализация судьбы вполне соотносима с заботой о себе М. Фуко: она базируется на подлинном само-любии, в отличие от так называемого себя-любия.

Гадкий человек является в большей степени чувствующим типом, когда «чувство прогрессивно эмансипируется от отношения к объекту и

создаёт себе лишь субъективно связанную свободу действия и совести, которая иногда отрекается от всего традиционного» [330, с. 448]. В связи с этим подавлением чувствующие психологические типы оказываются репрессированными и невротизированными. Экстравертный чувствующий тип, описанный К.-Г. Юнгом, подчиняет субъективный фактор объективному, а в клинических случаях «вовлекает личность в объект» [Там же, с. 433]. В большинстве случаев гадкий человек является импульсивным экстравертным чувствующим типом: «Субъект до такой степени всасывается в отдельные чувствующие процессы, что наблюдатель выносит такое впечатление, как будто перед ним был один только процесс чувствования и не было бы более субъекта чувства» [Там же, с. 434]. Но в связи с маргинализированностью и ограниченностью способности самовыражения их чувствительность инвертируется, обращаясь на саму себя и проявляется в виде интересничания, болезненного самолюбования», то есть «бессодержательной страстности, которая чувствует только самое себя» [Там же].

Но этот имморализм далёк от нигилизма, поскольку одновременно гадкий человек испытывает интенсивное сострадание, рас-чувствование, которое «замыкается и воздерживается от всякого выражения и приобретает таким образом страстную глубину, которая вмещает в себя всё страдание индивидуального мира и застывает в этом. При чрезмерном сострадании оно способно, быть может, прорваться и повести к поразительному поступку, который будет иметь, так сказать, героический характер, но к которому ни объект, ни субъект не сумеют найти правильного отношения» [Там же, с. 474–475]. Внешне эти героические поступки могут выглядеть как проявления остервенелого, яростного, но одновременно и жалкого беспутства, которое с властной точки зрения является «прогулкой убогого разума по неведомым путям» [Цит. по 303, с. 250].

Долгое время гадкий человек может казаться вполне *cool*, однако это, безусловно, прохлада «тихого омута». Когда глубина его вод прорывается на поверхность, окружающие, особенно близкие люди, оказываются шокированными. Именно поэтому большинство материалов о жизни гадких людей М. Фуко находит в делах заключённых по *lettres de cachet*, незаполненным бланкетным указам короля. Бланкетные указы выпрашивали у короля родственники гадких людей, чтобы внести соответствующее имя и навсегда избавиться от человека, который неожиданно не оправдал их ожиданий.

По одному из таких указов был помещён в тюрьму Д.-А.-Ф. де Сад, трансгрессировавший пределы Просвещения, которыми оно само себя ограничивает, а также, парадоксальным образом, садизма как маркера. Учитывая нюансы, рассмотренные П. Слотердайком и др., стоит различать садизм и «садизм». Д.-А.-Ф. де Сад олицетворяет как раз принципиально провальную попытку антишизоидного реализма «спасти жизненное достоинство жизни от разрастания реализма власти» [280, с. 150]. М. Энафф предлагает считать метафорой спасения множественность зеркал в произведениях Д.-А.-Ф. де Сада, положительным образом избавляющих от нарциссического отрицаемого разрыва и связанных с ним ложной глубины зеркального отражения субъекта и плоскости столешницы таблицы (*tableau*), воображаемого и вообразимого [328, с. 179–181]. Даже «апатия не убивает желание, напротив, она его усиливает, создавая вокруг него *вакуум знаков*» [Там же, с. 146]. Апатия становится методом, сочетающим практику и критику, общим коэффициентом, инвариантом страстей, устраняющим причинно-следственные связи между ними и помещающим их в автономные серии, в которых они становятся нетранзитивными.

Поверхностная рациональная мыслительная деятельность может быть метафоризирована в образе-концепте идеально гладкой поверхности,

отражающей свет Просвещения и реализующейся в виде политической или сознательной цензуры, которая вычленяет только вполне определённые значения нововременного девиза «знание – сила», трансформируя его в тенденциозное «власть – знание». «Она [просвещенческая поверхность – *Н. З.*] рефлектирует в двойном смысле слова – рассматривает саму себя и отражает свет Просвещения, направляя его обратно» [280, с. 145].

И эта поверхность то и дело прорывается неистовой сентиментальностью, которая, концентрируясь, принимает шизоидно-садистские формы. Так, к примеру, шизофреник, заключённый в рамки семантической стереотипии, оказывается бунтарём, который прорывает поверхность смысла и восклицает: «“Всё, что пишется, – ПОХАБЩИНА” (то есть, всякое зафиксированное или начертанное слово разлагается на шумовые, пищеварительные или экскрементальные куски)» [77, с. 114]. Поэтому честнее всего будет изначально, не маскируясь, писать похабщину в самом широком смысле этого слова. Так, разделение серьёзного шизоидного и дерзкого антишизоидного реализма нередко возгоняет расщепленность, превращая её в собственную противоположность.

Д.-А.-Ф. де Сад, несмотря на приверженность концепции метемпсихоза пифагорейского толка, также желал бы, чтобы его могила исчезла и память о нём не сохранилась, о чём упомянул в своём завещании и это перекликается с сообщениями Ж.-А. Барбе д’Оревильи: «Слава была для Браммелла только лишним зеркалом. При жизни она отражала его в сверкающей глади своей хрупкой поверхности; по смерти, как и все зеркала, когда перед ними никого нет, она не сохранит и памяти о нем» [14, с. 83].

Когда власть перестанет ассоциироваться с катастрофой, а поэтические вскрики окончательно сгинут в недрах дел, возникнет литература в современном смысле этого слова, которая берёт на себя

«обязательство излагать самые распространённые из секретов» [*Там же*, с. 273]. Роман избавляется от романического как вымышленного в пользу реального. М. Фуко полагает, что «новеллы» гадких людей и о гадких людях не стоят даже самых незначительных повестей А. П. Чехова или Г. де Мопассана о них же. Именно поэтому, скажем, он отдаёт предпочтение литературному дендизму и Ш. Бодлеру, а не дендизу как образу жизни и Дж. Браммеллу. Дендизм может быть рассмотрен как перверсивное косоглазие (*perversus oculi*), учитывая особенности дендистской оптики *cogito*.

Поскольку «желание и его невыполнимость — одно из обязательных свойств, присущих извращению» [250, с. 45], циник, который стремится избежать кастрации посредством пересмотра закона, не является в полной мере перевёртом. Гадкий человек — это всегда «тот, кто может высунуть язык, избегает опасности кивнуть в тот момент, когда ему хотелось бы отрицательно помотать головой» [280, с. 233]. В любом случае уже невозможна критика как отстранённая позиция и гадкий человек обнаруживает себя между тюрьмой и хаосом.

П. Слотердаjk, разводя цинизм и кинизм, отмечает, что цинический *cool* после апроприации работ Э. Беглера, как правило, трактуется как «моральное безумие», позволяющее сгладить амбивалентность аффектов [280, с. 608]. Кинизм подразумевает осмысление и использование как «морального безумия», так и амбивалентности аффектов, но не отстранения от них, оставаясь при этом *cool* как лирический персонаж *Он-ля, мы живы* Э. Толлера, члена правительства Баварской советской республики и видного экспрессиониста, которого цитирует П. Слотердаjk: «в каждом лают ледяные псы» [*Там же*, с. 703]. Поскольку «желание и его невыполнимость — одно из обязательных свойств, присущих извращению» [250, с. 45], циник, который стремится избежать кастрации посредством пересмотра закона, не является в полной мере перевёртом. Гадкий человек

во многом киник в отношении целей, но его средства могут выглядеть циничными. Он совершает прыжок в жизнь, которым может быть и созерцание. П. Слотердаик приводит в пример В. Бенямина, которому удалось то, что не удаётся человеку борьбы в силу его «твёрдости». В ходе же размышления судорожно зажатый субъект расслабляется, плавится его Я-кость. Но гадкий человек – это всегда «тот, кто может высунуть язык, избегает опасности кивнуть в тот момент, когда ему хотелось бы отрицательно помотать головой» [280, с. 233]. В любом случае уже невозможна критика как отстранённая позиция и гадкий человек обнаруживает себя между тюрьмой и хаосом.

М. Фуко надеялся на приход именно гадкого человека, более того, признаёт неизбежность его распространения: «Быть подлым человеком – это словно сон для Фуко, его сон-комедия, его смех над собой: не я ли и есть подлый человек? Его текст, “Жизнь подлых людей”, является шедевром» [82, с. 143], «...несомненно, текстом неисчерпаемым, действенным, эффектным, позволяющем в полной мере испытать силу его мышления» [Там же, с. 121]. Ж. Делёз идёт дальше в понимании гадкого человека: он настаивает на его тождестве с современным человеческим существом как таковым.

Гадкий человек осознаёт свою гадость и одновременно обретает себя в ходе всегда случайного столкновения с властью. Ж. Делёз предполагает: «Может статься, что “слава” и не приходит иначе: быть схваченным властью, некой инстанцией власти, которая видит нас и говорит о нас» [Там же, с. 142]. Так подчёркивается тонкое различие между «славой» и бесславием. При этом внимание М. Фуко привлекают прежде всего не обыватели, а те гадкие люди, которые либо изначально оказываются вне закона, либо сознательно идут на конфликт с ним, не обладая подлинно героическими качествами, то есть люди *ressentiment*'а, переживающие и действующие. Цикл «Жизнь гадких людей» (или, в другом варианте

перевода, – «Жизнь подлых людей») представляет собой жизнеописания людей маргинальных рискованных профессий.

М. Фуко задумал и частично осуществил [366] цикл *Параллельные жизни* исходя из соображений, что параллельные линии рано или поздно пересекаются хоть на мгновение и зачастую в точке вынесения приговора обречённому на утрату доброго имени. Эти пылающие линии представляют собой лучезарные следы, прочерченные яркими, но краткими судьбами гадких людей. Особенно показательной кажется история о греховном монахе, который учинил драку во время трактирной оргии, в ходе которой возник пожар, в котором нашёл свой бесславный конец и сам дебошир.

Сама по себе «Жизнь гадких людей» М. Фуко – краткий, но меткий и, одновременно, трогательный текст – становится в один ряд с собранными им свидетельствами. Вот только некоторые из метафор, которые употребляет М. Фуко при описании гадких людей: «тёмные и злополучные», им присуще «мрачное упрямство», «беспутство и остервенение», «лихость в злобе, в сраме, в подлости, закоренелости или в незадачливости», «жалкое величие», «дикая дрожь и неистовая напряжённость». Сильное, но краткое воздействие текста М. Фуко также быстро угасает, растворяясь в основательности его более академичных текстов. Этот текст также как и исследуемые отрывки, позволяет телесно ощутить, прочувствовать перформативность текста, в котором только и проявляется и одновременно сокрушается жизнь гадкого человека. Учитывая, что речь идёт о судебных свидетельствах, эта жизнь становится первой и последней искрой, краткой молнией столкновения со слепящим светом речи власти и проходят «ниже уровня всякого дискурса».

Эти тексты обладают «минимумом исторической значимости» [303, с. 252] и особенно значимости философско-исторической, ведь, как отмечает М. Фуко в «Нужно защищать общество», в основании законов

обнаруживается «засохшая кровь», тогда как теоретики стремятся рационализировать неистовство субъектов истории. Кроме того, свидетельства разрознены и это обрекает исследователя на «скромный лиризм цитирования» [*Там же*], а свидетельства – прообразами отражения *пост*постмодерной событийности, фиксирующей только в случайных разрывах. Это усугубляется и тем, что свидетельства далеки от «житийной» чудесности и баснословности комического романа и разыгрывают «драматургию действительного», где, напротив, вымысел и действительность полностью тождественны. Память обо всем зле мира уже не выметается в идеальное на исповеди, а оседает в архивах, состоящих из мириад отдельных документов. Именно бланкетные указы воплощают абсолютную власть, в сетях которой «каждый, если он знает правила этой игры, может становиться для другого грозным и незаконным монархом: *homo homini rex*» [*Там же*, с. 265].

Мимолётный шёпот молитвы и невнятное бормотание проклятья, будучи зафиксированными, становятся уже не возвышенными, но отвратительными. В проникнутых властной высокопарностью свидетельствах мимолётных жизней гадких людей обнаруживается «какая-то лучезарность, ибо в изгибе какой-нибудь фразы они раскрывают такой блеск и буйство, которые тотчас же изобличают <...> ничтожность заведённого дела или весьма постыдную мелочность помыслов» [*Там же*, с. 260]. М. Фуко стремился показать именно эту сторону свидетельств, подбирая их так, «чтобы столкновение этих слов и этих жизней и поныне оказывало на нас определённое воздействие – смешение красоты и ужаса» [*Там же*, с. 253]. Ю. Кристева подобным образом характеризует отвратительное: «В целом, наслаждение. Ибо заблудившийся воспринимает себя как равного некоторому Третьему» [193, с. 44]. Даже будучи выброшенным Другим, перверт ищет иной фантазматический



закон, желает власть, которая даёт возможность выйти за собственные пределы и создать «топологию катастрофы».

«Густота событий» после постмодерна заставляет литературу обратиться к свидетельствам и чётко маркировать литературное воображаемое. Если в классической литературе замысел романа мог родиться из незначительного происшествия, то в современной литературе роман сжимается до происшествия, наилучшим образом описывая мимолётную жизнь гадкого человека. Столкновение с властью формирует «застывший лик извращений», для реализации которого производится имплантация перверсий как «некий эффект-инструмент» [301, с. 148–149].

В «Воле к истине» убедительно описывается его использование для установления диспозитива сексуальности, который способствует размножению удовольствий, но становится препятствием для наслаждения и страсти. «Вырисовывается мир извращений – мир, который по отношению к миру нарушения закона или морали является секущей плоскостью, а отнюдь не простой его разновидностью» [*Там же*, с. 138]. Наряду с этим в «Ненормальных» обнаруживается и более общий контекст перверзии, распространяющийся за пределы сексуальности. Но сексуальность признаётся «*сердце-виной* [выделено и разделено мной. – Н. З.] проблемы неисправимых» [304, с. 85]. Возникает предположение, что речь идёт не столько о сексуальности, сколько о страсти, тем более, что ненормальному, как правило, приписываются «глубокое аффективное расстройство» или «серьёзные эмоциональные потрясения» [*Там же*, с. 37]. Под «сердцем» здесь понимается прежде всего не эмоциональная сфера, но сфера морали и именно поэтому никакие увещания «не имеют никакого впечатления на сердце его [гадкого человека – Н. З.]» [303, с. 261–262]. В результате, после прыжка человека страсти с обрыва рациональности и появляется ацефал Ж. Батая или Ж.-Л. Нанси, движимый своим сердцем как мобильным телесным центром.

Деконструкция как декапитация, различание обнаруживает эффект как аффект.

Показательным примером экспрессивного перверта может служить образ Жерара Дюприе, процесс по делу которого описывает Р. Барт в «Мифологиях». Юристы и психиатры реконструируют его яростные убийства с помощью классической психологии, но наиболее рациональным их объяснением парадоксальным образом признаётся сама ярость как предмет моральной кардиологии. На основании этого «защите оставалось лишь одно – добиваться, чтобы это преступление признали как бы абсолютным состоянием, лишённым всякой квалификации, представлять его именно как *безымянное преступление*» [19, с. 168]. Защита желала бы передать подсудимого в руки на основании его душевного расстройства, психиатрия – в руки обвинения на основании презумпции свободной воли, а обвинение недоумённо апеллирует снова к защите, не сумевшей подыскать хоть приемлемой и извиняющей причины преступления. Как замечает Ж. Делёз, ни медицина, ни правосудие ничего не извлекают из извращения, поскольку оно не поддаётся означиванию. Если значение можно обнаружить как подоплёку невротического поведения, перверт обречён вращаться в пределах замкнутого круга и одновременно находиться за пределами его компонентов. Не случайно Ж. Дюприе не сделал попытки скрыть своё преступление, но Р. Барт иронизирует над итоговым признанием его одержимым. Необходимость разделения нормы и патологии формирует «велеречивую риторику» «выспренного театра повседневного» [303, с. 261–262], ведь гадкий человек – «это обычный человек, каким-то образом оказавшийся на свету» [Делёз, 2004, с. 142].

Обращаясь к архивам жизней бесславных (*infâme*) людей М. Фуко очевидно пересматривает наиболее распространённую концепцию славы (*fama*) Дж. Вико, которая основана на антропоморфизме непознанного.

Человек, теряясь из-за принципиальной ограниченности *cogito*, начинает ориентироваться на ум в целом со всеми его чувствованиями, интуициями и, что особенно важно в этом случае, домыслами при этом полагая себя по умолчанию познанным. Таким образом возникает фигура протоГосподина, главы семьи (*familiae*), а впоследствии нации, владельца протоРабов (*famuli*), отражающих их славу, молву о них. Пространство, принадлежащее им, буквально, поле, становится полем герба рода, ценного символической насыщенностью, ведь, как настаивает Дж. Вико, молва растёт по мере удаления, а присутствие молву уменьшает.

По мере увеличения расстояния в связи с ростом рода, качества Господина преувеличиваются. В крайнем случае возвышение доходит до представления о его бессмертии. Напротив, человеку, лишённому славы не остаётся ничего иного как немедленно умереть. Но для этого сгодится только смерть бесславная, поскольку, скажем, Сократ после смерти становится настолько же славным и благожелательным мужем [55, с. 502]. Гадкий же человек принципиально злонамерен в безмерности притязаний на реализацию его страстей, что приближает его гибель в отсутствии «Молвы-щитодержательницы». Тем не менее сам Дж. Вико, прославивший безумцем, полагал себя счастливее Сократа. Ощущение счастья в таком случае подпитывается как раз энергией провала, неудачи. Однако он не выглядит последовательным даже исследуя процесс гетерогенизации целей в архаической культуре, которая, в таком случае, сама становится золотым веком, а вовсе не олицетворяет мглу невежества «ничтожного, грубого, самого тёмного» Происхождения Культуры [*Там же*].

М. Фуко явно отталкивается от концепции *fama* Дж. Вико, но первертирует её, обращая внимание как раз на истоки *fama*, которые обнаруживаются в её Другом – бесславии. Приближение этих истоков позволяет усмотреть в сложности и извилистости троп человеческого сознания как условия гетерогенности целей прогулку убогого разума

близких по неведомым путям, а не основание свободными и славными мужами (*viros famosos*) Семей (*familiae*), принимающих бесславных беглецов (*famuli*). «*Parcere subjectis et debellare superbos* – Ниспроверженных щадить и ниспровергать горделивых», – цитирует Дж. Вико Вергилия (Энеида, VI, 854) [*Там же*, с. 225], полагая, что руководство именно этими практическими законами обусловило величие римлян.

Временная ажитация не способствует адекватному проявлению интенсивных чувств, поэтому гадкий человек – одновременно человек бесславный: французское *infâme* содержит в себе оба этих значения, актуализирующиеся в разных вариантах перевода. «Славное бесславие» гадкого человека вызвано его принципиальной неспособностью выразить захлёстывающие его чувства, сублимировать их и вписать в символический порядок. Это всегда человек внешне маленький, неспособный даже на великое злодеяние, приносящее, хотя и видоизменённую и тем не менее славу (лат. *fama* – слава, молва, слух, общественное мнение, доброе имя), но конечно не универсальную славу (лат. *gloria*).

Гадкий человек представляет собой такую разновидность постчеловека, которая возникает после того, как последний уже практически достиг вершин совершенства – человеческого и сверхчеловеческого – или, может быть, уже достиг их потенциально. Но даже в этом состоянии он остро ощущает скуку, свойственную совершенству в связи с его поставленностью, несовместимую со становлением, и, пока ещё не поздно, начинает обратное движение. Впоследствии это движение ритмизуется по принципу *fort-da* Фрейда-Деррида, что в случае *пост*постчеловека, означает движение между поверхностью и глубиной. Это особая разновидность номадической сингулярности, мельчайшей частички, персонифицированного и предельно

эмоционально окрашенного бытия здесь-и-теперь. Гадкий человек – концептуальный персонаж постдеконструкции, который может быть назван гадким человеком лишь весьма условно, когда обозначаются только его внешние характеристики.

Такие характеристики позволяют избежать пафосности современной и, отчасти, постмодерной героики, а также сугубо постмодерного смешения высокого и низкого. Утрирование низкого, его жизненные и творческие прорабатывание и обработка способствуют преодолению страха перед высоким, который является помехой в поиске соответствия индивидуального бытия бытию царства ценностей. Гадкий человек – безусловно не герой, но и не персонаж, в его лице реальный человек возвращается к самому себе. В результате снова актуализируются искренность, субъективность и пр. Однако это воскрешение происходит в форме, соответствующей *пост*постмодерной событийности.

В контексте поливерсивной событийности гадкий человек становится первертом в связи со склонностью к эксцессивной сексуальности: «Женщины любят в мужчинах чрезмерность, потому что она отделяет от братьев и делает одинокими. Все, что женщинам известно о мужском мире, они узнали от одиноких, невоздержанных изгоев отсюда. Перед яростными гомиками они не могут устоять из-за их крайне ограниченного ума» [191, с. 209]. Но и «вся человеческая сексуальность по своей сути является перверсией в природе <...> как данная, как то, что нужно считать приемлемым – другими словами как “нормальная”» [351, с. 39]. В «Прекрасных неудачниках» Л. Коен обращает внимание на то, что отвратительным представляется предельно оригинальное, более того, вкусы внешне нормального человека как правило оказываются предельно извращёнными. Именно поэтому «нам следует научиться смело тормозить у поверхности. Нам следует научиться

любить видимости» [191, с. 6] и пристраститься к совокуплению в качестве «секс-философов» непосредственно в череп.

Перверт с лёгкостью меняет смыслы местами, вращает и извращает их, так или иначе, в отличие от истерика, решая проблему немоты. Он может быть фетишистом, который удовлетворяется частичным объектом и поэтому крайне редко нуждается в помощи психоаналитика в отличие от невротика, который, находясь в позиции другого, избегает риска встретиться с собственным желанием. Перверт же может воображать себя другим ради усиления наслаждения и тогда, как замечает Ж. Делёз, перверсия может пониматься как альтруицид. Но одновременно перверт выступает в роли соблазняемого, впечатленного частичной оголенностью истины в виде из-бранного смысла.

«Перверт — это субъект, для которого кастрация оказалась недостаточно эффективной, и субъект этот находится в постоянном поиске того закона, который способствовал бы завершению кастрации. Перверсия, следовательно, находится не по ту сторону закона, но являет собой попытку закон обрести» [276, с. 161]. Постлакановской трактовке перверсии противостоит концепция Р. Столлера, согласно которой «извращение — это взятие под контроль и месть первоначальной травме» [250, с. 54]. Наиболее распространёнными формами перверсии является мазохизм и фетишизм, которые, в силу своей договорной природы устанавливают частичные законы как элементы мазохистского лжепослушания закону.

Сентименталистская слезливость сопровождается присваивающей деструктивной перверзивностью фетишистского толка. В соответствии с концепцией Р. Столлера, деструктивности предшествует ревность, сопровождающая страх кастрации. «В страхе за свою сексуальность ревнивец кастрирует сам себя, или, вернее, с помощью символической кастрации — секвестрации — он предупреждает страх перед кастрацией

реальной. Эти отчаянные потуги и порождают гадкое наслаждение ревнивца. Человек всегда ревнует сам себя, себя он оберегает и стережёт, собою он наслаждается» [38, с. 83–84]. Однако этой тайной неустойчивой системе имманентно разочарование, и она вскоре начинает работать вразнос, порождая садистскую расчленяющую деструктивность и затем объектную кристаллизацию желания. Ж. Бодрийяр описывает в связи с этим сцену из «Презрения» Ж.-Л. Годара, в которой разглядывающая себя в зеркало, то есть деструктурирующая сама себя женщина, усугубляет собственную дискретность обращаясь к партнёру с вопросами, любит ли он ту или иную часть её тела. Утвердительные ответы позволяют обоим сделать вывод о том, что он любит её целиком. Ж. Бодрийяр не сомневается, что в этой сцене можно усмотреть «здоровую алгебраичность демистифицированной любви» [*Там же*, с. 85]. Справедливости ради стоит сказать, что фетишистская алгебраичность имеет долгую историю и воплощается, скажем, в парадоксальной стилистике блазонов или даже живописных позах. Парадоксальным образом рациональность тогда оборачивается иррациональностью: «В наготе экстаза воля сдаёт свои позиции, телом овладевает некая иррациональная сила; теперь оно не движется от одной точки к другой наиболее рациональным кратким путём, а, изгибаясь и резко меняя позы, откидывается назад, как будто пытаюсь преодолеть неумолимые и вечные законы тяготения» [176, с. 317].

Не случайно Ж. Бодрийяр утверждает, что «всё, что обладает полом, противится проективному раздроблению, а стало быть, и тому способу освоения, который мы охарактеризовали как аутоэротическую страсть и, в предельном случае, как перверзию» [38, с. 86]. Тогда в определённом смысле перверсией оказывается сам симулякр. Однако прошедший через культурную энтропию, расщепление *Я* и кризис личностного высказывания человек в ходе события ситуации после постмодерна восстанавливает чувствительность в контексте нового сентиментализма.

Перверсия как составляющая поливерсии позволяет избежать невротизации и даже психотизации и далеко не всегда провоцирует перверсивное поведение: «Извращенец извращён не конституционно, а исходя из авантюры, наверняка прошедшей сквозь невроз и коснувшейся психоза» [78, с. 302], – замечает Ж. Делёз в предисловии к «Пятнице, или тихоокеанскому лимбу» М. Турнье. Сначала Робинзон и Пятница, который появляется слишком поздно, создают себе двойников и они начинают жить вчетвером. Затем, когда «Пятница стал Робинзоном, Робинзоном прежним, хозяином Пятницы-раба, то Робинзону ничего не оставалось, как стать Пятницей, прежним Пятницей-рабом» [295, с. 110]. Различание достигло невиданных масштабов, что для Пятницы, который считает бабочку летающей маргариткой, а маргаритку – оседлой бабочкой; Луну – небесным камнем, а камень – песчаной Луной и т. д., является обычной практикой, поскольку он, уже будучи постчеловеком, мыслит аналогиями.

Результатом всей авантюры становится десубъективация как непосредственное восприятие Другого, «Другого чем Другой», происходящее вне структуры собственного перцептивного поля, «по ту сторону Другого». Мир извращенца-робинзона – мир, где необходимое вытесняет возможное, это мир без Другого, поскольку перверт сливается с ним в игре элементарных стихий, элементируя невроз в Великое Здоровье, *sana in sania* (лат. – здоровое безумие), т. е. в Весёлую Науку.

Хотя объекты в мире без Другого становятся на дыбы и норовят ударить в спину, Другой – это выражение возможного мира, тогда как Реальное стихийно, а его структура принципиально извращена, поскольку необходимое полностью заменяет возможное. Тогда робинзонада сама по себе является извращением, но если Робинзон Д. Дефо как метафора картезианского субъекта монологичен, то Робинзон М. Турнье паралогичен, что подчёркивается алеаторической структурой романа: «Робинзон в силу апофатической структуры своей динамичной души не в



состоянии долгое время пребывать в лоне какого-либо одного сюжетного русла» [206]. Такой Робинзон – это актуальный человек, выхваченный в момент возникновения и становления, в момент развязки узлов тотализации и начала следования за волнистой линией подкладки.

Можно сказать, что это также и момент развязки узлов не только тотализации, но и субъективации и, следовательно, некоторой регрессии во властное измерение. Но сопротивление гадкого человека неизбежно разбивается при столкновении с институционализованной властью. Однако именно образ-концепт гадкого человека позволяет наилучшим образом понять, что субъективация не доводится до субъективности как измерения или модуса и снова и снова провоцирует волну семантического сопротивления поверхности, выносящую на эту поверхность смытое человеческое лицо. Это одушевлённое, но обезличенное лицо, очищенное от элементов лика и личины, существующее, но невидимое. Поэтому наилучшим обозначением для него является безличное местоимение третьего лица, *он* (*фр.* безличное местоимение) или *оно*, отражающее *ничтожность* гадкого человека. Исследователи перверзии также часто помещают её в биполярный контекст ненависти и любви. Именно поэтому «любовь не служит основанием для брака, скорее, контроснованием: глубокое чувство скрывает себя», замечает Ф. Ницше в черновых заметках [244, прим. к с. 758] и считает гением сердца Диониса. Поскольку страсть создана, чтобы быть видимой, обуянный ею устроить закрытый стриптиз, в ходе которого из-под изящной маски вдруг показывается лишённое кожи лицо влюблённого. Если любовь является наиболее выраженной перверсией, то страсть актуализирует трактовку перверсии, из-вращения как вращения извне, трансформирующего фантазм любви в реальность желания. Любовь, понятая по Ф. Ницше, скорее, напоминает страсть, ведь «любовь – это определённое состояние между личностями, субъектами. Однако страсть является событием

субличным, которое может длиться всю жизнь <...>, силовое поле, где есть индивиды и нет субъектов» [82, с. 153], не случайно одной из примет ненормальности до сих пор считается «слабо структурированная личность».

Ж. Делёз в качестве примера страсти как игры стихий на робинзоновом острове, внеличного события приводит отношение между героями «Грозного перевала» Э. Бронте, обращая внимание на то, что страсть как «ужасное родство душ» выводит человеческое существо за пределы человеческого.

Субъект и объект страсти могут обрести гадкие, скажем, животные черты. Сострадание выплёскивается на самое дальнее, но не запредельное. И наиболее подходящим объектом сострадания становится животное как наше ближайшее другое, включённое в человеческий субъект, пользуясь фразеологией Н. Левашова. Три основные типа мазохистских обрядов – «перерождение» с его суровостью, «земледелие» с его скрытой чувственностью и «охота» на диких животных, меха которых позволяют несколько сгладить жестокость, – воскрешают образ Великой Богини. Тем не менее «обряд есть присущая ему [мазохисту – Н. З.] деятельность – в той мере, в какой обряд представляет собой стихию, в которой реальность фантасматизируется» [83, с. 273], очерчивая контекст Мифа о Вечном Извращении.

Как замечает Ф. Ницше, человек как рискованное животное «постоянно мыслит, но не знает этого; *осознаваемое* мышление есть лишь самомалейшая часть всего процесса, скажем так: самая поверхностная, самая скверная часть, – ибо одно только это сознательное мышление и *протекает в словах, т. е. в знаках общения*, которыми и возвещается начало сознания» [244, с. 675]. А. Данто критикует такое восприятие наследия Ф. Ницше, когда подход к сознанию как рудиментарному органу притворства может использоваться поборниками инстинктивной жизни.

Тогда как М. Фуко и герои его книг описываются как олицетворения стоической прагматики, по сравнению с которой, скажем, Р. Барт выглядит прагматиком эпикурейского толка [82, с. 120].

Используя brutальные метафоры, Ж. Делёз предлагает образы-концепты «старого монетарного крота» как «животного пространств изоляции» и змеи как «животного обществ контроля», которые отражают производство энергии и связи, волны [Там же, с. 230]. По словам Д. Деннета, змея или даже её часть, с одной стороны, способна испытывать страдание, а с другой – не обладает достаточно развитым самосознанием для того, чтобы вписаться в систему значений [цит. по 276, прим. к с. 115 на с. 195].

Р. Д. Джиблетт использует к качестве метафоры постмодерна болото как амбивалетное и ризоматичное пространство с подвижными границами [354]. Однако, скорее, эта метафора подходит для обозначения *пост*постмодерна: тогда в качестве метафоры гадкого человека, гада можно использовать образ-концепт змеи со столь же эластичной кожей. Если летающая рыбка изгибает границу между высотой и глубиной, то змея – между глубиной и поверхностью. М. Серр эпистемологически концептуализирует гада как паразита, мутанта, вирус, пирата, который демонстрирует, что норма является всего лишь перпендикуляром, максимумом силы при минимуме дискурса.

Различие между чувственностью просьюмера и чувствительностью перевёрта воплощается в паре персонажей «1979» К. Крахта. Один из них явно чужд сентиментальности, другой – даже в начале романа, ещё будучи просьюмером, цитирует Ш. Хафиза Ширази: «Мне любовь казалась лёгкой, да беда всё пребывала» [192, с. 34]. Явно стыдясь самого себя, он умалчивает о рецепте, позволяющем избежать этой беды, артикулированном в финале стихотворения, которое приводит в послесловии Т. Баскакова: «Пламя страстных помышлений завело меня в

бесславье: / Где ж на говор злоречивый ниспадают покрывала? / Вот Хафиза откровенье: если страсти ты предашься, / Всё отринь – иного мира хоть бы не существовало» [*Там же*, с. 283]. Если склеротик симулирует память, то преступник как убийца Другого, гадкий человек, перверт симулирует как раз склероз. Симуляция склероза выступает тактикой достижения бесславия как славы в контексте *пост*постмодерной событийности. Согласно Ш. Хафизу Ширази бесславие обретает тот, кто оглядывается в страсти.

Показательным примером может служить также жизненная и творческая стратегия М. Алмонда, безусловно гадкого человека, который так высказывается о коллегах: «Члены его группы [«Psychic TV» Дж. Пи-Орриджа – Н. З.] выглядели жутковато – почти угрожающе – но мне редко приходилось встречать более приветливых и милых людей. Вообще это вполне закономерное сочетание, вы не находите?» [2, с. 217], а также считает, своими самыми бескорыстными поклонниками умственно отсталых. Он и сам демонстрирует принципиальный «садизм» неприкрытых чувств.

Медиа характеризовали самого М. Алмонда как «“скользкого”, “мерзкого”, “пошлого”, “уродливого”, “мелкоглазого”, “слаборотого” (значение не установлено), “назально ущербного”, “жалкого”, “сопливого”, “убогого”, “жеманного”, “склизкого”, “грязного”, “извращённую мелюзгу”, “недомерка”, “птицегрудого”, “пизду”» [2, с. 113], несмотря на его очевидную трогательность и чувствительность. Сам он считает, что не сделал ничего, что могло бы стать причиной такого отношения, кроме того, что стал известен, а это уже само по себе делает артиста удобной мишенью. В своих мемуарах он обращает внимание на то, что именно успех вызывает демона саморазрушения у артиста, с которым происходит физическая

метаморфоза, вопреки распространённому представлению о том, что артист принципиально склонён к саморазрушению. Во многом именно поэтому ни трансгуманизм, ни новая субъективность не решают проблематичности существования человека после постмодерна.

В качестве стратегии, позволяющей ускользнуть от славы М. Алмонд называет намеренный дилетантизм, принципиальную ущербность, становление лузером (англ. *loser* – неудачник), дауншифтером (от англ. *downshift* – переход на менее престижную работу). Например, намеренно не включать в альбомы заведомые хиты, включать песни с заведомыми техническими изъянами или отказываться от воплощения наиболее выигрышных планов. Важным аспектом этой стратегии является также наивный кэмп как двойная имитация, когда «жизнь начинает имитировать искусство, которое имитирует жизнь [Там же, с. 76]. Например, музыка может провоцировать и сопровождать сцены, более драматичные, чем в мыльных операх, которые, в свою очередь, становятся новыми сюжетами. Однажды М. Алмонд использовал для написания песни «Сексуальный Карлик» сюжет из таблоида, а вскоре стал персонажем подобного сюжета в том же таблоиде: «Таблоиды пожирали собственные фантазии, после чего срыгивали их в полупереваренном виде, чтобы скормить публике» [Там же, с. 174].

Трансгрессируя пределы спектакля, гадкий артист пытается остаться искренним, отдавая предпочтение песням в стиле торч (англ. *torch* – факел, свечок) о неразделённой или безраздельно утраченной любви. Но в любой культуре можно обнаружить модификации этого жанра и исполнителей, которых называют *érotché* (исп. – обнажённый, душа наружу, весь на виду, лишённый кожи; букв. – с разрушенной поверхностью) и которые «поют об ушедшей любви и страсти, тем самым зажигая горячий факел, чтобы освещать жизни всех брошенных и несчастных» [Там же, с. 200]. Исполнителя песен в стиле торч можно описать словами журналиста С.

Суверланда: «Он ранил себя, смакуя боль со словами: “Взгляните, что вы заставили меня сделать”. Он стал представителем самого опасного типа артистов – романтиком, пестующим свои мучения, сжигающим себя дотла во имя своих песен» [*Там же*, с. 214]. Безнадёжного, неизлечимого романтика, пестующего свои мучения, интригует именно померкшее великолепие: «Моей настоящей страстью всегда были так называемые китчевые знаменитости – скандальные, прославившиеся своей дурной репутацией, своей странностью или просто своей знаменитостью» [*Там же*, с. 421].

Он тяготеет к тёмной стороне наивного кэмп, который скорее трагичен, чем драматичен. Чем более искренним старается быть наивный кэмпер, тем более театральным он выглядит: «Мне предстояло сменить своё жалкое подобие жизни на “настоящую жизнь”» [*Там же*, с. 388], – описывает М. Алмонд один из жизненных этапов. Но в какой-то мере действительно она оказывается ещё более жалкой. И в очередном альбоме сквозной становится тема прекрасных неудачников, заимствованная у Л. Козна. В одноимённом романе он так описывает соответствующую позицию: «Я хотел рыдать о невинных людях, которых изувечит брошенная мною бомба. <...> Я хотел насмехаться над догмой, однако погубить своё эго в борьбе с ней» [191, с. 29], «Я всего лишь сгнивший герой» [*Там же*, с. 222]. Но прекрасным неудачникам как гадким людям не свойственна неумеренность: они никогда не бывают слишком трезвы или слишком пьяны, слишком богаты или слишком бедны. Они выработали иммунитет к разрушительному эффекту экстаза предаваясь ему перманентно, но в гомеопатических дозах.

«В музыке мы лишь царапаем поверхность эмоции» [*Там же*, с. 318], а литература и особенно кино позволяют «вывести глаза помочиться, кино запихнёт меня обратно в кожу» [*Там же*, с. 90], чтобы иметь возможность не растечься, но снова и снова просачиваться. Крайняя перверсивная

сексуальность кино и литературы, ярко описанная в *Прекрасных неудачниках*, является наилучшей иллюстрацией соответствующих концепций К. Метца, Л. Малви и др. [250, с. 36–46] Эта перверсивность возникает в промежутке между первичной и вторичной идентификацией зрителя, скопофилией и нарциссизмом, для развёртывания которых идеальным пространством является кинозал. «Задрапированный роскошными портьерами, завешанный блестящими канделябрами VIP-зал пользовался популярностью у воротил шоу-бизнеса, знаменитостей, уродов и маскарадных див. Не могу точно сказать, к какой из этих категорий я относился – может быть, ко всем сразу» [2, с. 280], – описывает эту ситуацию М. Алмонд. Он замечает, что пишет песни как саундтреки к несуществующим фильмам в жанре индустриального кабаре. Он стремится быть не только театральным как Арлекин, но и кинематографичным как персонаж Феллини или киноэпопеи о Бэтмене. Очевидно, что эти трикстеры из кабаре выглядят не столько комичными, а скорее уродливыми, а их ущербность воплощает парадокс *прекрасного безобразия*, личностность, борьба и сексуальность. «Маска – сообщник, она скрывает нашу уязвимость» [*Там же*, с. 52], «чрезмерная замкнутость и беззастенчивый эксгибиционизм связаны в своей полярности» [*Там же*, 68], а убожество становится гламурной роскошью [*Там же*, 76], как замечает М. Алмонд. Несмотря на постмодерную склонность к написанию каверверсий он уверен, что вряд ли кого-либо заинтересует их исполнение артистом, который не имеет под маской собственного лица.

В «Прекрасных неудачниках» М. Алмонд так характеризует гадких людей: «Почти бриллианты, / Меченное совершенство, / Почти бриллианты, / Слёзы в глицерине». Способный к такой прекрасной и трогательной имитации, один из героев Л. Коэна на вопрос о, мягко говоря, неблагоприятных обстоятельствах своей жизни: «Ты думаешь, я

способен научиться различать алмазы добра в этом дерьме?», – отвечает: «Это всё – алмазы» [*Там же*, с. 13]. М. Алмонд наделяет этой способностью каждого, видя в нём прекрасного неудачника с разбитым сердцем: «Вот ты / вот я / вот наша философия».

Истоки этой позиции обнаруживаются также во французской шансонной традиции, в частности в *Одиночке* Ж. Бреля, каверверсию которой исполнял М. Алмонд. «Мы сделали это / Мы достигли торжества и славы (*fame*) / Но мы никогда не знаем, почему / Чувствуем себя такими пристыженными», однако ответ на это вопрос даётся почти сразу же: потому, что играли со своими и чужими чувствами. Гадкие люди стремятся покинуть «меховой ад искривлённой сцены», прожив моментальную жизнь, но «кто будет следующим на большом кресте славы (*fame*)?» Маленький уличный хастлер, «торреадор в дожде» из одноимённой песни М. Алмонда, чьей ареной становится опустевшая соборная площадь, капой (плащом торреадора) – поношенное пальто, а аплодисментами – звуки дождя, «становится на колени, чтобы осознать свою славу (*fame*) / И он забывает всю свою боль». В радужных неонах своеобразных славы и свободы, хастлер «преклоняет колени и целует того самого зверя / меньше всего ужасаясь / зная, что смерть не найдёт его». За этим образом отчётливо просматривается образ Ф. Ницше в туринском эпизоде. Если Д.-А.-Ф. де Сад, по мнению М. Фуко, всего лишь осуществил себя, то Ф. Ницше – превзошёл [303, с. 523–524].

Ярким примером гадкого человека можно считать образ незадачливого философа Эдди Гроббса из *Философов с большой дороги* Т. Фишера, которому власть над *Великим может быть* нужна, чтобы посмеяться. «Нехватка будущего. Прошное, промелькнувшее мимо. <...> Я поддался непреодолимому желанию обрести мир реальный; сия причуда порой находит на каждого из нас – можно подумать, будто в мире есть места, где сконцентрировано нечто особо истинное. Это как с пылью,



которая почему-то предпочитает скапливаться в одном углу и совсем не оседает в другом: мы верим, что истинная реальность реализована там, где нам реализоваться не светит» [297, с. 13]. Его также оценивают как бездельника, пьянчугу, заядлого игрока, пустое место, наркоторговца, мошенника, мудилу, неряху, ходячий хаос, а главное, как лишённого скелета, Я-кости. Будучи маргинальным перипатетиком он движется от центра к периферии к «прелестным» ограблениям банков в различных философских стилях, например, в масках Ницше. Созревая, он поставил на zero, но очень скоро убедился, что «бесчестие – тяжкий труд» [*Там же*, с. 48], даже если речь идёт о том, чтобы ненадолго «вынести деньги на воздух» прежде чем они осядут в другой банке. Он сентиментален и сострадателен, не пишет, разве что похабщину, соответственно не оставляет свидетельств и утверждает, что достаточно того, что «хотя бы афоризм от меня останется» [*Там же*, с. 412]. Тогда постмодерн представляет собой частную стратегию в постинтеллектуальном поле, а значит постинтеллектуализм трансgressирует пределы постмодерна и может быть обозначен как *пост*постмодерн. Маргинальный пафос постинтеллектуализма, в отличие от постмодерного псевдоса, основывается ещё и на том, что если постмодерн складывается на фоне усталости от творчества, то *пост*постмодерн и постинтеллектуализм в частности – на фоне усталости от потребления.

Проживает каждый день как последний, ведь лучшее – преходяще и прославляет силу, а также считает, что «деньги – род фальшивой никчёмности» [*Там же*, с. 312]. Полагает, что шестерёнки судьбы крутятся сами по себе, а если и возникает необходимость в действии, то лучше, чтобы его совершил за тебя кто-то другой, а то и просто махнуть рукой на проблему. И эта стратегия оказывается исключительно успешной.

«Неизлечимый романтик» Д. Роудс, не так давно утвердившийся в литературе, но уже планирующий закончить свою писательскую карьеру в

«Антропологии», ярком образце sms-литературы (101 расположенная в алфавитном порядке согласно названию новелла из 101 слова) выводит ряд персонажей, сила чувств которых доходит до невыносимости, нелепости и обесмысленности в духе традиционного английского нонсенса. Эти чувства перехлёстывают текстуальные формы, подобно тому, как чувства гадких людей перехлёстывали классицистскую риторику. В условиях же либеральной демократии как раз реакционность желания оказывается на маргиналиях, привлекая постинтеллектуалов. Эта «мода», снова же, оказывается «немодной» и архаичной, поскольку речь идёт о попытке построить общество, которое опиралось бы на этническую и национальную традицию, но не на государство.

Персонажи настолько увлечены друг другом, что теряют лицо, растворяясь в другом и, одновременно, других, внимающих этому растворению. Однако эта стратегия редко становится успешной. Например, в рассказе «Я», девушку персонажа не пустили в самолёт из-за слишком большого багажа, причём, как не без толики самолюбования замечает главный герой рассказа, «большую часть багажа составляли мои фотографии. Она взяла портреты в рамке, несколько фотоальбомов и подушечку, на которой было вышито моё лицо. Вышивку Эмеральда сделала собственноручно» [268, с. 165]. В одном из немногих рассказов со счастливым концом описываются персонажи, которые, чтобы не отпугнуть друг друга силой своей страсти, даже перед алтарём тщательно скрывают её под маской безразличия [*Там же*, с. 11], проходя отклоняющуюся траекторию. Мысль здесь наполнена страстью, вулканирует ею, скрепляя уайльдовскую связку парадокс мысли – перверсия страсти. Страсти до слияния как в заглавном рассказе «Антропология», в котором англичанка, отправившаяся изучать обычаи монгольских гомосексуалистов, со временем становится одним из них [*Там же*, с. 7]. Персонажи рассказа «Вулкан» Д. Роудса решили

увековечить свою страсть, целуясь под извергающимся вулканом, чудом выжили и теперь окружающих поражают их «изуродованные лица, испещрённые рытвинами, подобными лунным кратерам, и складками, похожими на крокодилью кожу <...>, сливающиеся в порыве любви» [*Там же*, с. 25]. Перверсия в крайнем случае перехлестывает саму себя, не оставляя место для собственно перверсии, которая диссеминируется в поливерсии.

### 3.4. Постинтеллектуал как диверсант

Чувствительность всегда послана (*англ. sent*), облечена в форму если не приговора, то сентенции (*sentence*). И эта чувствительность аккумулируется в любовь как фил-ателию, любовь с/без женитьбы, позволяющую деконструировать оппозицию любовь-страсть. *Atéléia* как освобождённая от налогов истина становится даром текста как «вуали в пространстве истины» [98, с. 655]. Эта вуаль является препятствием, вызывающим отклонение истины, её диверсию. *Диверсия* (*англ. diversion* – отклонение, отступление, отвлечение, развлечение, затея, отвлекающий манёвр) становится основной стратегией интеллектуала, который обычно является интровертивным мыслительным типом. «Повышенная склонность к уединению должна защитить его от бессознательных воздействий, однако она обыкновенно ещё глубже уводит его в конфликт, который внутренне изнуряет его» [331, с. 470]. Но когда травма этого конфликта достигает критической глубины, становится возможным такого рода высказывание, которое поясняет, не профанируя. Тогда постмодерн представляет собой частную стратегию в постинтеллектуальном поле, а значит постинтеллектуализм трансgressирует пределы постмодерна и может быть обозначен как *постпостмодерн*.

«Ты читаешь немного старомодное любовное письмо, последнее в этой истории. Но ты его ещё не получила. Да, по недосмотру или из-за

чрезмерного старания оно может попасть в чьи угодно руки: открытка, открытое письмо, в котором секрет угадывается, но не поддаётся расшифровке. Ты можешь воспринимать его или выдавать, к примеру, за послание Сократа к Фрейду» [98, с. 5], – так Ж. Деррида начинает «О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только», в самом названии которого подчёркивается возможность продолжения любовного старомодного любовного письма (*фр.* *au delà* – не только «не только», но и «далее», «дальше»). Принимая во внимание присущее транссентиментализму сочетание лиризма и цитатности, можно сказать, что в какой-то степени соответствующая ему чувствительность тесно связана с интеллектуализмом как одной из наиболее приемлемых форм рациональности. В отличие от интеллигента интеллектуал может быть маргинальным, ненормальным, преодолевая тем самым Дух Тяжести нормативности. Ж. Деррида настаивает, что «безумие, определённое “безумие” должно подстергать [*нас*] на каждом шагу, и в самой сущности бодрствовать над мыслью, также, как и разум» [92, с. 53].

Но предпочтение, которое отдаётся эксперименту перед интерпретацией (послание только «к примеру» адресуется Сократом Фрейду), является следствием того, что «литература, ожесточённая в раскапывании под самою собой повседневного, в преодолении пределов, в насильственном или лукавом разоблачении сокровенного, в перестановке правил и установлении, в побуждении говорить то, в чем невозможно признаться, <...> будет стремиться помещать себя вне закона или, по крайней мере, возлагать на себя бремя греха, преступления или бунта. Больше чем всякий иной вид речи, она продолжает быть дискурсом “бесславия”, ведь именно ей назначено говорить самое неизъяснимое – самое худшее, сокровенное, нестерпимое и постыдное» [303, с. 274]. Поскольку, согласно замечанию М. Фуко, что ни одна из «новелл» о гадких людях не стоит самых незначительных литературных текстов о них

же, транссентиментализм смыкается с изводом интеллектуализма в постинтеллектуализме, своеобразной диверсией интеллектуализма. Постинтеллектуал в силу своей «немодности» представляет собой осуществление постмодерной утопии – творца, читателя и критика в одном лице.

Угадываемый, но не поддающийся расшифровке секрет послания Ж. Деррида отсылает к приоритету, который гадкий человек отдаёт экспериментированию в противовес интерпретации, что обуславливает отсрочку (*délai*) чувствительности, её посылку, «отправление» как дара, который «воздаётся *начиная* с “чего-нибудь”, что не является ничем, ни чем-нибудь» [98, с. 105], то есть ни ничто, ни сущим, ни не-сущим; ни воображаемым, ни реальным, ни символическим. Чувствительность всегда послана (*англ.* sent), облечена в форму если не приговора, то сентенции (*sentence*). И эта чувствительность аккумулируется в любовь как филателию, любовь с/без женитьбы, позволяющую деконструировать оппозицию любовь-страсть. *Atéléia* как освобождённая от налогов истина становится даром текста как «вуали в пространстве истины» [*Там же*, с. 655].

Метафора вуали отсылает также к метафоре гимена, одновременно мембраны и её проницаемости в самом общем смысле, скажем, девственной плевы и брачного союза или затемняющей работы языка и его прозрачности. Образ-концепт гимена также выразительно отражает промежуточное пространство между поверхностью и глубиной и, скажем, плевы и утробы, хоры. Однако значение образа-концепта хоры в интерпретации Ж. Деррида парадоксальным образом распространятся за пределы метафоры глубины и поверхности, поскольку то, что обозначено как «хора» противостоит бинарной логике. Ни «чувственная», ни «умопостигаемая» и, шире, «*ни то, ни это*» и «*одновременно и то, и это*» хора [104, с. 138] сопротивляется присвоению определённого артикля и

установлению рода. С психоаналитической точки зрения это ребёнок и кормилица в одном лице, уносящемся вдаль от эдипова треугольника.

Эти соображения кристаллизуются в образе Алкивиада, который, по словам Ж.-А. Барбе д'Оревильи, был натурой «неопределённого интеллектуально пола, в котором изящество ещё более изящно в силе и сила обретает себя в изяществе» [цит. по: 48, с. 556]. Неопределённость именно «интеллектуального пола» позволяет отделить Алкивиада от мифологических и сказочных андрогинов и назвать одним из первых исторических андрогинов, согласно свидетельствам Плутарха и Платона.

В перипетиях отношений Сократа и Алкивиада, Сократ, по крайней мере в интерпретации Платона, выведен расщеплённым субъектом, образцовым интеллектуалом, который обнаруживает травматическую, пустотную природу как любви, так и истины [276, с. 43]. Это позиция психоаналитика в ситуации трансфера, предполагающая пустотную природу объекта *a*, агальмы как объекта любви и, одновременно, его отсутствия [*Там же*, с. 59]. Для Алкивиада, напротив, агальма Сократа становится непреодолимо влекущей песней сирен и именно он, позиционируя Сократа в качестве объекта желания, провоцирует интеллектуальное расщепление субъективности Сократа. Одиссей, напротив, и во время встречи с сиренами использует стратегию, которую он уже опробовал при встрече с Полифемом, назвавшись никем, что провоцирует расщепление его, Одиссея, собственной субъективности. Обострить эти сравнения может упоминание и о Платоне, который осуществляя идеализацию интеллигентского толка, преломляет трагедию Сократа в собственную жизненную драму.

Постмодерные интеллектуалы предпочитают, чтобы «политика была бы маргиналией их карьеры: «Моя карьера должна изменить мир, и что-либо ещё, что я делаю, безотносительно работы, которую я выполняю, независимо от того, чем я ангажирован, будет подчинена этому и будет

использоваться прежде всего для поддержки этого» [337]. Описывая эту ситуацию, М. Букчин сетует на то, что «живая человеческая поэма эпических размеров» уже не разыгрывается, людьми не движут высокие идеалы и страсти, бросающие в борьбу за изменение мира, а либертарианские левые (*libertarian Left*) уступают позиции либералам (*liberal*). Р. Джейкобай в *Последних интеллектуалах* выражает сожаление по поводу того, что все интеллигенты стали профессорами и поглощены академией не менее рынка или захвачены социальным контрактом с любой другой институцией. И это, по мнению П. Слотердайка, приводит к провалу в интеллектах [280, с. 155–157].

С другой стороны, во многом именно сопротивление косных академических сред приводит к интеллектуализации постмодерна в процессе доказательства его теоретической значимости. Однако критика либерализма и демократии предполагает как раз ответственность специфического интеллектуала, скажем, технолога или генетика, который, согласно М. Фуко, занимает важную стратегическую позицию, за результаты собственной деятельности, учитывая, что в либеральных и демократических обществах истина не ищется, но производится, а значит, и распределяется на тех или иных основаниях. Да и идеология как таковая по определению не может быть гуманистической, ведь, как отмечает М. Фуко, «этика и есть практика и этос, то есть способ существования» [303, с. 329], а этические действия оказывают политические эффекты.

Ressentiment постмодерного суверена тесно связан и с уже упоминавшейся усталостью от личностного высказывания. Вкупе они и составляют собой ядро проблематичности бытия постчеловека, поскольку это сочетание приводит к некоторому противоречию, которое не может быть разрешено в рамках постмодерна. Так, Н. Маньковская предлагает обратить внимание на то, что «эволюция современного кинематографа свидетельствует о кризисе образа-действия» [200, с. 105]. Актуализируется



же ментальный образ, «образ, берущий себе объекты *из* мысли, объекты, обладающие собственным существованием за пределами мысли, подобно тому как объекты перцепции обладают собственным существованием за пределами перцепции. *Это образ, берущий в качестве объекта отношения*, символические акты и интеллектуальные ощущения. Он может быть – хотя и необязательно – сложнее прочих образов. Он с необходимостью вступает с мыслью в новые и непосредственные отношения, что резко отличает его от прочих образов» [75, с. 269]. Ментальный образ извлекает объекты непосредственно из мысли. И эти объекты наделяются собственным существованием за пределами мысли, кадрируют прочие образы и дают возможность снятия ярлыков принадлежности к серии: «Ментальный образ является не столько завершением образа-действия и прочих образов, сколько сомнением относительно их природы и статуса» [*Там же*, с. 277]. Из подобных ментальных образов формируется комплекс, который может быть обозначен как *ressentimentализм*, учитывая, что они «характеризуются отрывом восприятия от действительности, ситуации, чувства» [227, с. 105].

*Ressentimentализм* проявляет себя не только в кино и киноэстетике, но является универсальным способом осмысления реальности в ситуации позднего постмодерна, ведь, по мнению Ж. Делёза, «кино представляет собой новую практику образов и знаков, а философия должна создать теорию последней как концептуальную практику» [75, с. 616], так что в этом случае ответ на вопрос *что такое кино?* представляет собой также и ответ на вопрос *что такое философия?* В свете этого изменения в области актуального кино, когда приоритеты определяются стилистикой *Догмы*, тяготеющей к отражению «сырой» реальности с помощью минимальных изобразительных и технических средств, вовсе не выглядят данью моде. *Ressentimentализм*, понятый подобным образом, может инициировать и реванш субъекта над сувереном. Субъект в данном случае понимается как



продукт дисциплинарных практик и одновременно как способ ускользания от этих практик. Перефразируя Ж.-П. Сартра, можно сказать, что «*ressentimentализм* — это трансгуманизм», учитывая выраженное стремление к улучшению человеческих возможностей. Подход к человеческому как симулятивному с возможностью улучшения его качества также во многом *ressentimentально*. Однако критика либерализма и демократии предполагает как раз ответственность специфического интеллектуала, скажем, технолога или генетика, который, согласно М. Фуко, занимает важную стратегическую позицию, за результаты собственной деятельности, учитывая, что в либеральных и демократических обществах истина не ищется, но производится, а значит, и распределяется на тех или иных основаниях. Взгляды трансгуманистов можно определить как постсовременную форму позитивизма, абсолютизирующего не только научные, но и паранаучные достижения. Аналогичным образом в постсовременном искусстве «реабилитированный субъект утверждает правомерность альтернативного стиля жизни во всех его ипостасях — от интимной до политической, ссылаясь на архетипы садизма, донжуанизма и т. д.» [227, с. 184]. В любом случае, реабилитация гуманистической идеологии, тесно связанная с реабилитацией субъекта, далека от суверенности. Да и идеология как таковая по определению не может быть гуманистической, ведь, как отмечает М. Фуко, «этика и есть практика и *этнос*, то есть способ существования» [303, с. 329], а этические действия оказывают политические эффекты.

В ситуации постмодерна которого «бытие вытеснило экзистенцию, искренность стала считаться за моветон» [256]. В основе постинтеллектуалистской квантовой логики, близкой к логике модальной, по мнению Л. Пирогова, лежит описанный Р. Пэнроузом эффект «квантового мышления», которое подразумевает расширение двоичной схемы.

В области статистики эффект квантового мышления иллюстрируется летящей монетой, которая ещё не заняла определённого положения (то есть не легла «орлом» или «решкой»), в области гносеологии – семантически бесконечным «может быть» (дополняющий традиционную оппозицию истина/ложь), в области морали – ницшевским имморализмом, а в области эстетики, привлекающей особое внимание постинтеллектуалов, – это «литература, которая может быть. Это не значит, что её нет (зачастую она даже уже кем-то написана), но это и не значит, что она совершилась» [Там же]. Эффект квантового мышления в целом можно, в таком случае, описать как осознание «будущего, исподтишка присутствующего в настоящем» [Там же]. Этот эффект в сочетании с деконструированной *ressentimentальностью* порождает постинтеллектуала как суверена, лишённого какой бы то ни было субъективности.

Наиболее известный пропагандист постинтеллектуализма Л. Пирогов предлагает краткий, но ёмкий манифест постинтеллектуализма *Трэш, угар и жареная*: «Брынбрыннн нн нннн нн нн нннннн нн нн нннннн нн нн нннннннн нн нн нннннннн нн нн нннннннн нн нн нннннннн нн нн нннннннн нн нн нннннннн нн нн нннннннн нн, – сбацал Кобэйн на гитаре, только тут пробелы тоже надо считать, это вам не Бушков, бым, бым, ыб б дддыды бдыды бджы ды быб дыбы ды бы ыды дддыбыбыб дыб ыд быд быд быд быд быд быд быд дыбыдыбыдыбыдыб ыдыбы ыдыбыбыбыбы быбыбы бы быбыб ыб быбыб ыб быбыб бы быбыб бы быбыб бы быбыб быы ы ыб ыб быбыб бы быбыбы быбыбыб ыб джлывоадывхжэщзш вzzzzzzzzzzzzzz!!!!!!! Да. Потому что в музыке главное – слова, а в литературе главное – чувства» Здесь очевидно и недвусмысленно утверждается приоритет первичной эмоциональности, чуждой как традиционной, так и массовой культуре, олицетворением которой в данном случае выступает автор популярных детективов, а также тяготение к культуре альтернативной, олицетворением которой выступает,

в свою очередь, один из наиболее ярких рок-музыкантов и рок-поэтов К. Кобэйн. Далее Л. Пирогов поясняет свою мысль: «Случился постмодернизм, чтобы кровью своих приспешников и прислужников склеивать рвы и пересекать границы» между высоким и низким. «В общем, склеили. Впору распарывать на фиг обратно» [356]. Постмодернистская иллюзия относительно доступности и вместе с тем чувствительности масскульта таким образом окончательно развеивается.

Далее Л. Пирогов поясняет свою мысль: «Случился постмодернизм, чтобы кровью своих приспешников и прислужников склеивать рвы и пересекать границы» между высоким и низким. «В общем, склеили. Впору распарывать на фиг обратно» [*Там же*]. Постмодернистская иллюзия относительно доступности и вместе с тем чувствительности масскульта таким образом окончательно развеивается.

Такой подход показывает очевидную близость постинтеллектуализма к транссентиментализму и «новой искренности» [Подробнее см. 139]. Наиболее ярко они репрезентируются в творчестве постконцептуалистов и отрефлексированы в работах Н. Маньковской. Новая искренность присуща и постинтеллектуализму, среди слоганов которого есть и такой: «Постинтеллектуализм – это страдание». Лучше всего этот лозунг проясняет следующая ситуация: музыкант, который провёл всю жизнь в поисках страдания, «блюзы» (*англ.* blue – хандра), на склоне лет случайно обретает покой и счастье. И это тоже становится источником страдания, ведь теперь на него больше «не накатит блюза» и он больше не сможет играть. Но в итоге оказывается, что даже такого рода страдание может иметь креативный потенциал: в результате музыкант выпускает альбом «И-Что-Мне-Теперь-Делать-Раз-Я-Счастлив-Блюз» [238, с. 379].

Однако сленговое «блюза» хотя и близко к постинтеллектуалистскому «страданию», но не накладывается на него полностью. Да и само по себе

«страдание», как видно, не вполне отражает то, что здесь имеется в виду, поскольку в данном случае «имя вытесняет явление». Это снова же сближает постинтеллектуализм с деконструктивизмом, но постинтеллектуализм не был бы постинтеллектуализмом если бы не предпринял попытку своеобразной деконструкции деконструкции, обойтись «без дерриды». Л. Пирогов иронично замечает, что не помнит, читал он или писал «Эссе об имени». Так, образ-концепт постинтеллектуала вполне соотносим и с образом-концептом маргинала или «гадкого человека» с его подчёркнутой сингулярностью.

М. Фуко обращает внимание, что гадкие люди – это персонажи, существовавшие в действительности, и повествования о них только презентуются в качестве анекдочи. Необходимо «чтобы так или иначе (ибо это были жалобы, доносы, приказы и сообщения) они на самом деле выступали как часть неприметной истории этих жизней, их бедствий, ярости и сомнительного безумия; и чтобы столкновение этих слов и поныне оказывало на нас определённое воздействие – смешение красоты и ужаса» [303, с. 253], а их подавление «как подавляют, гасят крик, огонёк или душат зверя» выглядело бы абсолютно бесполезным, в связи с чем ответом на вопрос «Отчего кто-то вдруг с таким рвением возжелал помешать убогим умам гулять по неведомым путям» может быть только утверждение избыточности власти. Эти персонажи более чем реальны и их жизнеописания впечатляют не менее, чем литературные шедевры. В постинтеллектуалистской критике и публицистике речь зачастую идёт о маргиналах в самом прямом смысле слова и активно используется эстетика криминальной субкультуры, которая, будучи оборотной стороной садизма как криминальной практики, сама по себе достаточно сентиментальна. Это своеобразный «владимирский логоцентрал», ведь «в писательском посёлке Переделкино живут два вида людей: Писатели и Бандиты» [66]. При этом не только Бандиты уважают Писателей, но и Писатели Бандитов,

поскольку «нормальные пацаны работают впереди, – если лошадь привязана сзади телеги, значит, её ведут на продажу или убой... Литература ушла из книг. Звякнув горшками, перевалилась животом через тын. Пацаны такие за ней» [260].

Но не стоит считать, что «Бандиты» олицетворяют норму. «Извращенец относится к объекту своих желаний не просто как к другому субъекту, но как к сообщнику, который рассматривается им в качестве субъективного объекта, и которого он принуждает стать участником сценария, созданного его фантазиями» [250, с. 57]. Вместо межсубъективной данности занимает своего рода маргинальная «сделка», отчасти это межсубъектный фетишизм и мазохистский *suspens* в форме «постановки на счётчик». В качестве способа противостояния ей может быть рассмотрен и альтерглобализм, осуществляющий эверсию, выворачивание локального как сингулярного в пространстве поливерсии.

По мнению К. Крахта, Писатели слишком впечатлительны и легко становятся жертвами Бандитов. Но не стоит считать, что «Бандиты» олицетворяют норму. «Извращенец относится к объекту своих желаний не просто как к другому субъекту, но как к сообщнику, который рассматривается им в качестве субъективного объекта, и которого он принуждает стать участником сценария, созданного его фантазиями» [250, с. 57]. Вместо межсубъективной данности занимает своего рода маргинальная «сделка», отчасти это межсубъектный фетишизм и мазохистский *suspens* в форме «постановки на счётчик». По мнению К. Крахта, Писатели слишком впечатлительны и легко становятся жертвами Бандитов. Тогда тюремная решётка может восприниматься как защита от внешнего мира, что уже проявляется у гадкого человека: «Глядя из зарешёченного окна, я постоянно чувствовал себя узником собственной жизни – жизни известного человека, ещё не преданного забвению, но переставшего двигаться вперёд, принимать в своей карьере активное

участие, как подобает зрелому, самодостаточному артисту» [2, с. 272]. И специфические интеллектуалы, такие как М. Фуко, принимают участие в группах, способствующих улучшению условий заключения таких маргиналов, как Ж. Жене, М. Алмонд и др.

М. Фуко уделяет подчёркнутое внимание непролетаризированной черни, маргиналам, которые наименее затронуты технологиями власти, а значит, именно им присуща изначально ная и незамутнённая креативность и искренность, несмотря на то, что, на первый взгляд, они не способны ни к любви, ни к труду.

Однако при всём сходстве гадкий человек и постинтеллектуал обнаруживают и существенные различия. Если незамысловатая жизнь гадкого человека описывается классицистским «высоким штилем», то постинтеллектуал, хотя и является потребителем pulp-fiction в стиле «трэш» (*англ.* trash – мусор) повествующем «о главном», стремится, но вряд ли способен самостоятельно создать нечто подобное. Виной тому – унаследованная из постмодерна ироничность, которая создаёт условия для того, чтобы любая попытка создать нечто аутентичное обернулась производством «хорошо сделанной салонной поделки». Из этих соображений кристаллизуется и ещё одно явно выраженное свойство постинтеллектуализма – неконвенциональность как опора на опыт, а не приём, позволяющая выразить несостоявшееся. В результате, хотя постинтеллектуал и очарован аутентичным маргинальным искусством, но всё же в той же степени отчуждает и отчуждается массовой культурой, как и культурой элитарной или, говоря другими словами, в определённом смысле отказывается как от поиска истины, так и от её производства, то есть так называемой «правды жизни».

«Когда я читаю трэшовые боевики, меня мутит от корявости языка и замученности сюжета, но я вижу в них правду. В тех комплексах, соблазнах и фобиях, которые эксплуатирует автор-трэшовик (бабки и

бабы, мужественность и крутизна, Хозяин и Всемирный заговор) видно нешуточное отношение писателя к предмету» [257] – сетует Л. Пирогов. Такая «правда» интеллектуала-маргинала выгодно отличается от показного гуманизма интеллектуала-ментора или интеллектуала-филантропа, претендующего на обладание «истиной». В результате, хотя постинтеллектуал и очарован аутентичным маргинальным искусством, но всё же в той же степени отчуждает и отчуждается массовой культурой, как и культурой элитарной или, говоря другими словами, в определённом смысле отказывается как от поиска истины, так и от её производства, то есть так называемой «правды жизни».

Как бы постинтеллектуал не отрекался от постмодерна, он всё же так или иначе с ним соотносится. В культовой для отечественных постинтеллектуалистов книге «Постинтеллектуализм и упадок демократии. Крушение Разума и Ответственности в двадцатом веке» Д. Вуда выделяется три эры: цикличная (прединтеллектуальная), линейная (интеллектуальная) и паутинообразная (постинтеллектуальная). Очевидно, что третья эра может быть обозначена и как постмодерн с его поверхностной ризоматичностью сетевого типа. Другие признаки третьей эры также вполне сопоставимы с характеристиками ситуации постмодерна: утрата ценности знания, потеря способности к аналитическому мышлению, ярко выраженный дисбаланс между когнитивным и аффективным факторами интеллектуалистского мышления и, как следствие, потеря баланса между стремлением к свободе и представлением об ответственности; «истеблишментизм» как отсутствие критического отношения к существующим элитам и, наконец, воля ко все более и более узкой специализации, которая может приводить к потере перспективного зрения: «миллионы компьютерных зелотов и хакеров уединились в их слабо освещённых кибер-чуланах» [395, с. 118]. При этом уровень грамотности резко падает. Очевидно, что Д. Вуд оценивает

постинтеллектуальную эру в целом негативно, а, скажем С. Жижек и П. Слотердаик пытаются внедриться в этот контекст.

Однако, с другой точки зрения, эти характеристики могут выглядеть как вполне позитивные: критика разума служит основой для его обновления, пересмотр расстановки сил между мышлением и эмоциональной сферой приводит к установлению более благоприятных отношений между ними, выясняется, что соотношение между свободой и ответственностью вовсе не является прямо пропорциональным (то есть расширение пределов дозволенного вовсе не ведёт к уменьшению ответственности), а узкая специализация, как уже упоминалось, позволяет интеллектуалу осуществлять пусть и локальную, но результативную деятельность по производству истины.

Не следует также путать постинтеллектуальность как характеристику массовой культуры третьей эры с постинтеллектуализмом, который представляет собой не столько апологию, сколько способ сопротивления постинтеллектуальности. Не случайно постинтеллектуал хотел бы именно писать в стиле «трэш», но не жить в нём: «сырой» реальностью постинтеллектуала остаётся текст сам по себе. Если это так, то «предмет и объект вашей деятельности совпадают. Но если предмет деятельности является её объектом, это называется “постмодернизм”» [257]. Именно этим, а вовсе не очарованием демократией и масскультом обусловлена поверхностная тяга постинтеллектуалистов к лёгким жанрам. Скажем, один из «манифестов» постинтеллектуализма создан в форме изложения актуальных и неактуальных тенденций в глянцевах журналах: колонка «модно» соседствует с колонкой «немодно». Однако при этом сам «манифест» назван «Или книжка Мураками, или банька с пауками», а его облегчённая стилистика подчёркивает некатегоричность положений [324]. В колонке «модно» рефреном выступает фраза «бросить всё», а после неё следуют описания внешне бесполезных, невыгодных и даже не всегда



приятных форм поведения. Очевидно, что «бросить всё» вполне тождественно «свободе от» (это тождество подчёркивает финал: «Зачем? Нет ответа»). В итоге оказывается, что в контексте постинтеллектуализма «модно» быть «немодным». Стремление к «немодности» доходит здесь до симпатии к фундаментализму, который видится единственной альтернативой либерализму, потерявшему бдительность из-за излишней толерантности и сдавшему свои позиции. «Либеральная общественность с аппетитом слопала предложенные постинтеллектуальные наживки и на глазах превратилась в фундаменталистскую <...>. Удел любого фундаменталиста – грызня и ожесточённое выживание. Что ж, и такая мода меня устраивает» [*Там же*]. Очевидно, что здесь идёт речь не о фундаментализме, а о постфундаментализме или постмодернфундаментализме. Согласно Ж. Делёзу, даже реакционное желание и, как следствие, чувство, может быть освободительным, и это особенно ярко проявлено в концепции В. Райха [303, с. 17]. В отношениях незападного мира и власти появляется принципиально новая проблема – проблема национальной независимости [*Там же*, с. 173]. Власть западного типа здесь выступает уже властью второго уровня. Власть же первого уровня подвергается критике не столько сама по себе, сколько за её зависимость от власти второго уровня. Отсюда проистекает патриотизм постинтеллектуалов третьего мира, ведь они борются не только против властных структур как таковых, но также и против их собственной подчинённости.

«История превыше политики, а география превыше всего», – утверждает Л. Пирогов, планируя с нуля создать общество принципиально нового типа: «...так, будто ничего до нас не было. Будто мы заново родились. На необитаемом острове. Вот тебе двенадцать топоров – и пожалуйста...» [259]. Полагается, что именно после постмодерна возникает возможность реанимировать цивилизацию в той степени, в

которой она этого достойна, насколько она того стоит. Если, согласно Д. Вуду, паутинообразная культура не имеет корней, значит, она особенно подвержена деконструкции и, более того, деконструируется сама по себе. Результаты этой деконструкции абсолютно непредсказуемы и парадоксальны. Вместо усугубления ситуации постмодерна неожиданно актуализируются тенденции к «консервативному террору».

«Здоровый консерватизм» постинтеллектуализма объясняется ещё и тем, что паутинообразная постинтеллектуальная цивилизация включает в себя множество элементов, осмысление которых невозможно с помощью разума: «разум терпит провал всякий раз, когда пытается применить то, что он считает критериями разумности к тем явлениям, которые заведомо находятся вне поля действия этих критериев» [199]. Консерватизм или, точнее, постконсерватизм обеспечивает ощущение некоторой стабильности и необходимого фундамента в ситуации «конца истории» и «конца стиля». Именно поэтому постинтеллектуалист «не мыслит об истории: он о ней мыслит, но мыслит, так сказать, аисторически» [321].

И всё же, несмотря на утверждение изначальности или даже исконности постинтеллектуализма и отрицание существования интеллектуализма (который отождествляется с постмодернизмом), такой подход в какой-то степени уже стал традиционным. «Одной из приводящих в замешательство дилемм интеллектуального предприятия является то, что существует множество инстанций, где одно неотъемлемое предписание (*precept*) нашей современной философии конфликтует с другим современными установками» [395, с. 73]. Также можно упомянуть размышления Р. Барта или М. Фуко о политической и культурной функции интеллектуала, который подвергает критике позицию интеллектуала-универсала или интеллектуала-теоретика как «специалиста по идеальному». Тем более, что, по мнению Ж. Делёза, говорить за других подло и нелепо, а интеллектуал-специалист является в какой-то степени

интеллектуалом-«социалистом», роль которого состоит в том, «чтобы бороться против всех видов власти там, где он сам представляет собой сразу и объект, и орудие: в самом строе “знания”, “истины”, “сознания”, “дискурса”» [303, с. 14].

Таким образом, интеллектуализма действительно не существовало как конкретного культурного направления, но он отчётливо просматривается в качестве определённой тенденции. Постструктуралисты противопоставили интеллектуалу как таковому интеллектуала в действии, *in actu*. Кроме того, интеллектуал как таковой всегда, так или иначе, признаёт, что его теория есть всего лишь инструмент, подходящий для осуществления только конкретных целей, то есть локальная практика. В связи с этим Ж. Делёз упоминает М. Пруста, чистого интеллектуала, который предлагал использовать его книги как очки, то есть инструмент, подходящий только в определённой ситуации и в какой-то мере представляющий гипотезу *ad hoc* в терминологии П. Фейерабенда.

После постмодерна роли интеллектуала-«социалиста» и интеллектуала «проклятого», интеллектуала-«изгоя» (как правило, литератора или «пишущего» в терминологии Р. Барта), которые М. Фуко считал несовместимыми, в условиях, когда массы говорят сами и их голоса многообразны, снова совмещаются в связи с окончательным признанием того, что письмо всегда освобождает и является подрывной деятельностью. Однако постинтеллектуал уже, конечно же, не говорит от имени массы, он сам является её частью и поэтому предстаёт уже не «социалистом», но «антиглобалистом».

Постструктуралисты противопоставили интеллектуалу как таковому интеллектуала в действии, *in actu*. В связи с этим, Ж. Делёз упоминает М. Пруста, чистого интеллектуала, который предлагал использовать его книги как очки, то есть инструмент, подходящий только в определённой ситуации и, в какой-то мере, представляющий гипотезу *ad hoc* в

терминологии П. Фейерабенда. После постмодерна роли интеллектуала-«социалиста» и интеллектуала «проклятого», интеллектуала-«изгоя» (как правило, литератора или «пишущего» в терминологии Р. Барта), которые М. Фуко считал несовместимыми, в условиях, когда массы говорят сами и их голоса многообразны, снова совмещаются в связи с окончательным признанием того, что письмо всегда освобождает и является подрывной деятельностью. Однако постинтеллектуал уже, конечно же, не говорит от имени массы, он сам является её частью и поэтому предстаёт уже не «социалистом», но «антиглобалистом».

Это означает, что язык уже не является «домом бытия» и не говорит человеком, а также сам по себе ещё не наделён творческим потенциалом, как полагали М. Хайдеггер и Н. Хомски. Но это не означает возвращения к классической онтологии и эстетике: «Истина не важна и красота не важна. Тем паче не важны истина или красота “ради неё самой”. Важен человек, люди. И связывающие людей тонкие материи. Они суть истина и суть красота» [255], – утверждает Л. Пирогов во введении в проблематику круглого стола «Вытаптывание окружности. В шаге первом. Бабы на элеваторе». Под «вытаптыванием окружности» здесь можно понимать очерчивание пространства поливерсии посредством диверсии.

Под «вытаптыванием окружности» здесь понимается установление контекста диалога. Эта стратегия явно отличается от прогулок по просёлочным дорогам и лесным тропам: лабиринты мысли превращаются в поля ближнего боя. Однако в этом бою явно сохраняется игровой элемент: «Кому-то слушать Бритни Спирс – интересно, а как бабы поют после работы на колхозном элеваторе, дожидаясь машины, – неинтересно. А мне вот интересно – как бабы! Меня это гораздо, гораздо сильнее трогает, чем world music группы “Иван Купала”» [*Там же*]. Постинтеллектуалы, с одной стороны, явно абсолютизируют аутентичную культуру, а с другой – всё же не исключают возможности существования и

различных культурных контекстов: в принципе, места для «вытаптывания окружностей» достаточно, ведь культурное пространство необозримо, в отличие от конечности земельных и сырьевых ресурсов. Окружности же напоминают скорее неисчерпаемые альтернативные источники энергии природы. Критика преувеличения роли языка сопоставима с деконструкциями логоцентризма, когда литература – это «больше чем всё» и отличается безразличием к читателю. Постинтеллектуал же в силу своей «немодности» представляет собой осуществление постмодерной утопии – творца, читателя и критика в одном лице. К тому же отечественной культуре чужда «игровая цитатная культура», так как в силу её пост(недо)модерности в ней нет ни основательно усвоенной всеми слоями общества классики, ни, опять же, общепринятого масскульта. Постинтеллектуализм в этом случае выглядит попыткой вернуться к исходной точке и всё-таки сформировать аутентичный контекст из пристрастия к «сырой реальности».

В таком подходе снова проявляется консерватизм постинтеллектуализма, ведь, как замечает М. Фуко, утверждения типа: «“Письмо – это вытесненное” или “Письмо есть подрывная деятельность”, – по-моему, полностью выдают определённое число манипуляций, которые необходимо решительно изобличать» [303, с. 77], ведь, по его мнению, на данном этапе необходимо выявление не бессознательного, но тайного, на основе которого возможны властные манипуляции. По мнению постинтеллектуалов, опирающихся на эпикурейскую точку зрения (которую они предпочитают излюбленному постмодернистами стоицизму), искусство принципиально не может быть утилитарным, поэтому политической позицией постинтеллектуала и является антиглобализм как постанархизм.

Проблематичность объединения консерватизма и стремлению к первозданности лучше всего описана близким к постинтеллектуализму

критиком И. Куликовым: «Реализм начинает рисовать единственную с его точки зрения реальность, которая на самом-то деле может быть известна только Богу. Эта “точка зрения” и есть узурпация реализмом божественных функций Первой Доли. <...> Поэтому истинный фанк ушёл в синкопы – в постоянное смещение сильной доли. Фанковый музыкант всегда помнит о благодати первой доли, но никогда не проигрывает её, “смещается” (в музыкальной теории это смещение носит название “shuffle” – ловчить, вилять, шаркать)» [196]. В стилевом отношении принцип синкопирования выражается в стремлении к искоренению «приёма», поскольку настоящий, трушный художник не присваивает красоту посредством него, а только на неё указывает. Средством борьбы с приёмом выступает мовизм (англ. *move* – движение, действие, поступок). На пределе постинтеллектуал является гением, но в связи с упразднением института гениальности ему приходится рефлексировать о собственном несуществовании. И это проблема в том числе и этическая: «Человеческие существа могут попытаться совместно жить в соответствии с этическим кодом, который *трансцендирует человеческое авторство* или мы можем попытаться совместно жить в соответствии с кодом *женщины и мужчины созданы смертными*» [395, с. 179]. Будучи с трудом приобретённым по мере Просвещения, второй код отвергается иммортализмом без возврата к первому, что Д. Вуд рассматривает как провал в интеллектах.

Исходя из этого, можно получить объяснение, почему те или иные формы творчества являются постинтеллектуальными. Кроме того, то, что создаётся с помощью «медиальных сдвигов», – это сетевое искусство, особенно в форме графомании живых журналов, где публикуется то, что даже «бумага не стерпит». Эту литературу вряд ли возможно и целесообразно копировать – интереснее и легче создать нечто принципиально новое, поэтому если постмодерное искусство утверждает копии без оригиналов, то постинтеллектуальное – оригиналы без копии.

Такое искусство безусловно уникально, будучи «читательским» в той же степени, в какой и авторским, ведь в данном случае единственный реципиент изначально задаёт особенности текста. Сравнивая эту ситуацию с ситуацией в элитарной культуре, можно увидеть, что единство личности читателя вовсе не является гиперболой. Ведь если постинтеллектуальная культура сблизится с контркультурой, то дедушка, оставивший интересные его внукам письма окажется тем же Пушкиным, а письма будут навечно замурованы в культурный архив. Значит, «постинтеллектуализм нужно не открывать (и не “теоретически” обосновывать его), о нем можно только молчать» [255], небезосновательно утверждает Д. Савельев.

Но в таком случае приходится вновь обратиться к социально-политической проблематике: ведь штучное одноразовое искусство и творчество в целом является маргинальным вне зависимости от любого рода маркирования. Это очень точно описано уже М. Фуко: «Чернь *как таковая*, судя по всему, не существует, однако существует *что-то от* черни. Потому что чернь есть в телах и в душах, есть чернь в индивидах, в пролетариате, что-то от неё есть и в буржуазии, однако же в расширительном смысле имеются самые разные её формы, энергии, несводимости» [303, с. 307–308]. Таким образом понимаемая «чернь» тождественна тому содержанию общества, которое существует, но в то же время отвергается, поскольку не является позитивным.

В Новое время всё большую долю в выражении маргинальных аспектов общества начинает занимать литература. Именно тогда в психологии и эвристике образ литератора, шире, творца или гения, всё теснее связывается с образом безумца. Завершая «Историю безумия в классическую эпоху» М. Фуко замечает, что «безумие существует лишь как конечный миг творчества — творчество неустанно вытесняет его за свои пределы; *где есть творчество, там нет места безумию*; и однако безумие современно творчеству и творению, ибо кладёт начало времени

его истины» [305, с. 524]. Тем самым он подчёркивает, что именно в творчестве торжествует хитрость безумия по сравнению с присущей разуму прямолинейностью, воплощённой в архивистике. Современная мысль акцентируется в этой связи не столько на сравнении психических и психологических особенностей безумца и творца, но на том, что оба имеют определённое отношение к перво-бытию и являются первооткрывателями. В контексте концепции М. Фуко первооткрыватель принципиально не может быть социализирован и является социопатом в терминах современной психологии.

Социопатия порождает романтичность пионера: он пробивается к истине сквозь сложившиеся мнения и собственную субъективность. Его ответственность за открытое является ответственностью суверена, но не ответственностью субъекта, которым является классический учёный. Отсюда – необходимость и проблематичность личностного высказывания, связанного с «романтикой одиночества человека истины». Однако М. Фуко стремится «поместить индивидов и их познание внутри развития знания» [303, с. 96], для него история открытий менее важна, чем деконструкция понимания, а учитывая эпистемологический контекст его исследований – и ментальности в целом. Ж. Деррида убедительно показывает, что «деконструкция деконструируется», но выявляет эти деконструкции человек говорящий и, тем более, человек пишущий. Именно поэтому возникает необходимость в воссоздании пусть и не перво-бытия, но перво-события.

Интеллектуал по своей сути маргинален и отстоит от событий, а значит, его речь является описательной и вряд ли сможет противостоять императивной речи властных приказов и распоряжений, существующей в настоящем [Там же, с. 149]. Поэтому интеллектуал всегда осмысливает настоящее как кризис, причём причины этого кризиса, а также возможные пути выхода из него, как правило, располагаются вне сферы деятельности



самого интеллектуала, который в связи с этим и может выступить в роли советчика и «специалиста по идеальному», «всеобщей совести», а также стратега и тактика. Наиболее остро чувствующие интеллектуалы воздерживаются от того, чтобы выступить в этой роли и занимаются только описанием ситуации. «Интеллектуал может дать инструменты анализа, и в настоящее время это по сути своей роль историка. В самом деле, речь идёт о том, чтобы иметь плотное, длительное восприятие настоящего, которое позволяло бы замечать, где проходят линии разлома, где сильные точки, к чему привязали себя власти (сообразно организации, возраст которой насчитывает ныне полторы сотни лет) и куда внедрились. Иными словами, делать топографическую и геологическую съёмку поля битвы...» [*Там же*, с. 169–170]. Это уже огромный шаг вперёд по сравнению с ролью интеллектуала как субъекта, «о которой от Солона до Канта грезил законодатель и философы: устроиться между противниками, в середине или над схваткой, навязать перемирие, установить примиряющий порядок» [*Там же*, с. 214]. Конечно, здесь не идёт речь о философе-правителе или воспитателе правителя, но даже философ-«почтённый законодатель» или «профессионал правосудия», прообразом которого являлся Вольтер, не смог прорвать всё ту же стягивающегося двойного кольца политической технологии и научной практики. Когда это кольцо окончательно сформировало культурное пространство, философу осталось мыслить время, как и поступали Гегель, Бергсон, Хайдеггер и многие другие, пространство же оказалось окончательно обесцененным. Интеллектуалы-маргиналы же, такие как Ницше, формировали пространства мысли на сгибах границ, то есть на маргиналиях. Интеллектуал-маргинал становится прирученным, карманным бунтарём, «леопардом в храме», занимающим определённую нишу, но не более того.

М. Фуко полагал, что «природа человека» – не научное понятие, но скорее «эпистемологический показатель» [*Там же*, с. 86]. Исходя из теоретического гуманизма Л. Альтюссера, любой человек, попав в определённые обстоятельства, под давлением определённой телесной конституции или врождённой индивидуальной судьбы, поступил бы точно так же, то есть совершил бы тот же самый проступок. Область власти постепенно расширяется, неявным и рассеянным образом захватывая всё неординарное и потенциально успешное, что расположено на маргиналиях. Охотники за талантами уже являются фабрикантами звёзд, обтачивающих любой всплеск спонтанного самовыражения до приемлемых культуриндустрией очертаний, руководствуясь при этом зачастую не столько потребностями публики и спросом, сколько собственными вкусами. Эти соображения очевидно повлияли на концепцию неэффективности рекламы Д. Вуда, который утверждает, что создатели рекламы являются своеобразными жрецами, а она сама – родом жертвы. Л. Пирогов саркастически иронизирует по этому поводу, замечая, что для удачной охоты нужно соблюсти ритуал, а вопрос о том, каким образом и достигнет ли вообще эта жертва места назначения избыточен. Таким образом интеллект-маргинал только способствовал укреплению власти, которая не может существовать без какого-либо сопротивления. Чтобы быть эффективным, сопротивление должно осуществляться не на маргиналиях, но именно в тех точках, где осуществляется и сама власть. Поэтому любые реформы, революции и бунты оказываются бесполезными: в условиях рассеянности власти попытка централизованного сопротивления непременно терпит неудачу. Для эффективного сопротивления власти необходима целая обойма действий. Такого рода действия было бы лучше всего назвать партизанскими или террористическими, а в культурном пространстве они лучше всего были описаны Р. Бартом в его концепции сопротивления посредством

ускользания. Учитывая вышесказанное, можно понять стремление постинтеллектуалов к первозданности как ситуации, которая предоставляет возможность изменений в каждой точке культурного пространства. Действия в различных точках могут быть разнонаправленными, ведь каждое из них направлено на прорыв отдельного участка линии обороны политики и науки. Поэтому если интеллектуал – всегда маргинал, то постинтеллектуал – всегда радикал. Его деятельность направлена на то, чтобы «установить асимметричное право, действующее как привилегия, которую приходится поддерживать или восстанавливать; речь идёт о том, чтобы использовать истину в качестве оружия» [*Там же*, с. 214]. Интеллектуал мог вскрыть экономические причины власти, но избыточность власти в связи с её рационализированной иррациональностью может изобличить только постинтеллектуал. Так интеллектуал-специалист как концептуальный персонаж соотносится с постинтеллектуалом также, как с концептуальным персонажем.

Причём следует заметить, что интеллектуал-специалист может не отождествляться с интеллектуалом-профессионалом. Как уже отмечалось, это, скорее, не писатель, но «литератор» или «пишущий». В этом случае интеллектуал выходит за профессиональные рамки и может более эффективно вести борьбу и на уровне обыденности, и в широком социальном контексте одновременно, то есть трансформируется в постинтеллектуала.

Можно сказать, постинтеллектуал стремится к чистой свободе. Не случайно в теории постинтеллектуализма мы не находим практически ничего, имеющего прямое отношение к сексуальности как дискурсу о сексе. Эта тема не случайно привлекала такое пристальное внимание М. Фуко, ведь отказ от дискурса о сексе представляет собой попытку противостоять власти, вымогающей признание. Это ещё одна причина

того, что постинтеллектуализм можно соотнести, скорее, с транссентиментализмом, чем с постмодернизмом. То же касается и постинтеллектуалистской трактовке телесности.

Когда «власть проникла в тело, но оказалась “подставленной” в самом теле» [303, с. 162], телесное освобождение является целью непролетаризированной черни, маргиналов, богемы, студенчества и др., стремящихся ускользнуть как от контроля-подавления, так и от контроля стимуляции. Не случайно спектр постинтеллектуалистских практик простирается от «радений» до похмельных рефлексий, включая страдания от неразделённой любви, но остаётся в стороне от прямолинейной сексуальности, которая выступает лишь дискурсивным эпифеноменом, дерридой спама вроде «бесплатно mp3 / mp3 сосут член / сосут член FAQ / FAQ анал / анал реферат».

В целом, постинтеллектуальные практики осуществляются в постконфессиональных формах – уже упомянутых радениях, дзена, мистицизма и разгильдяйства и др. Это связано с критикой культа книги в иудеохристианской традиции и обращение к архаике с утверждением о том, что если бы литература развивалась из культов плодородия, то была бы матом [259]. Постсекулярность в этом случае проявляется в качестве некоего универсального секстанства, ритуальной практикой которого является «радение» о трёх китах постына: медиальном смещении, неконвенционализме и «квантовой хуйне» [*Там же*]. Л. Пирогов эпатажно заявляет, что «жизнь с апорой на первичную сигнальную систему» превосходит эпикурейство. Он полагает, что философия не продолжается, а заканчивается тогда, когда начинает рассуждать о собственных основаниях. Когда же она не рассуждает, она полагает объект адекватным описанию и, следовательно, совершает над ним насилие. Кроме того, самодостаточность описания системы является признаком её неполноты, а исследователь-профессионал, стоящий на определённых методологических

позициях теряет исследовательский азарт, драйв. В какой-то мере под описание такой системы попадает и постмодерн. Для преодоления кризиса новизны необходим дилетантизм, так же, как и для выживания «конвенциональной литературы», позволяющей читателю обманываться, не задумываясь над тем, что его обманывают, и по праву получать наслаждение от текста. Описывая механизм получения удовольствия от текста Р. Барт уподобляет удовлетворяющегося читателя «сладострастнику, перерезающему – в конце рискованной затеи – верёвку в тот самый миг, когда его охватывает наслаждение» [18, с. 465]. Это сравнение принципиально обуславливает зыбкость границы между удовольствием и наслаждением от текста. Постмодерный читатель всё более сдвигает эту границу в сторону удовольствия в «счастливом Вавилоне» смешавшихся языков и перестаёт наслаждаться. Р. Барт начисто отрицает наслажденческий потенциал «лепечущего», «фригидного» текста, «потока причмокиваний», не отягощённого ни желанием, ни тем более неврозом. Между тем, возможно, именно такой инфантильный, наивный, примитивистский текст способен воссоздать предтравматическое состояние, бытие до акта письма и стать новым источником наслаждения.

Для преодоления кризиса новизны необходим дилетантизм, так же, как и для выживания «конвенциональной литературы», позволяющей читателю обманываться, не задумываясь над тем, что его обманывают, и по праву получать наслаждение от текста. Описывая механизм получения удовольствия от текста Р. Барт уподобляет удовлетворяющегося читателя «сладострастнику, перерезающему – в конце рискованной затеи – верёвку в тот самый миг, когда его охватывает наслаждение» [18, с. 465]. Это сравнение принципиально обуславливает зыбкость границы между удовольствием и наслаждением от текста.

Именно поэтому постинтеллектуал отдаёт предпочтение наивной литературе, способной рассмешить или выжать слезу. Однако при этом всегда бросает лукавый взгляд через плечо. Лучше всего эту ситуацию описывает Н. Бабинцева в «Конце эпохи Мураками», который обычно упоминается в постинтеллектуальной критике как жупел постмодерна: «Забросив в пыльный угол родительской квартиры напыщенный романтизм и натужный интеллектуальный пафос, они поминают Ролана Барта между двумя кружками свежего пива, в ряду именовании крупных торговых лейблов. Это не снобизм. Это суперснобизм. Они не интеллектуалы. Они постинтеллектуалы. Повседневный мир с его маленькими гастрономическими, MTV-ишными и от-кутюрными радостями куда важнее вековой культурной пыли, которую они сносят одним выдохом своих молодых промарихуаненных лёгких. “Мир сделан из йогурта”, – бубнит Альдо Нове. “Мир – это коллекция торговых брэндов”, – твердит Крахт. “Мир – это красивые девушки из телерекламы”, – утверждает Лу. “Мир – это набор кулинарных изысков”, – говорит Есимото Банана. Им непонятно давнишнее состязание вербального и визуального, матового и глянцевого» [9, с. 1]. Л. Пирогов подытоживает эти определения в инверсии вульгаризированного выражения постмодерной стратегии «мир – это текст» и настойчиво проводит утверждение о том, что, напротив, «текст – это мир». Можно дополнить это утверждение названием фильма Э. Кустурицы, явно проводящего постинтеллектуальную стратегию в кино «Жизнь – это чудо». В итоге оно будет звучать как «текст жизни – это чудесный мир». И чудесен он как раз тем, что не является ни «старым пыльным», ни «дивным новым», ни какой-либо их комбинацией постмодерного толка.

Расколотое *Я* обитателя этого мира включает буферную фракцию, которая позволяет сохранить субъект после его смерти. Такой субъект значительно отличается от нововременного, учитывая его определённую

обскурацию. При попытке определения он сопротивляется как герой мультфильма: «Он меня посчита-а-ал!...» [261]. Сопротивление исчисляемости не только по отношению к себе, но и в целом приводит к автономии, трансверсальной «колонизации поперёк», потому что «вдоль» «все хорошие места уже захватили» [258]. Но, несмотря на «железную синкопу постинтеллектуализма», он представляет собой отчаянную попытку избежать признания, остаться «классом для себя», под вопросом. Достаточно пережить «потрясение, которое не обязательно должно преуспеть или дойти до определённого конца, цели, поскольку, длясь или не длясь, оно самодостаточно, и в конце концов санкционирующий его провал его не касается» [28, с. 84]. Постинтеллектуала же как раз касается к его неопишуемой радости, ведь, в итоге, наилучшей диверсией как составляющей поливерсии оказывается именно провал.

### 3.5. Эверсивность постглобалиста

Дальнейший шаг деконструкции *еврантропоцентризма* после антиглобализма – альтерглобализм как эверсия, выворачивание локального как сингулярного. «“Деконструировать” его [Абсолютное Господство – Н. 3.] невозможно – само по себе оно лишено всякой определённости, деконструкции можно подвергнуть только его эпифеномен, те конкретные цели, программы и методы, которое оно ставит себе на службу. Даже конкретное выражение программы утилизации – всего лишь средство, от которого оно может отказаться в любой момент. Его можно поймать только задним числом, обнаружить его в его делах» [181]. Но, разумеется, речь не идёт о возврате к глобализму. Исследователями предлагаются различные коцепты, описывающие эверсионный процесс. Так, У. Бек говорит о глокализации, Дж. Н. Розенау – о фрагментации, а Т. де Дюв – о глокальном и сингуниверсальном.

«Антиглобализм» в таком случае закавычивается, поскольку речь идёт о некапиталистическом, без капиталистов капитализме как глобализации снизу, ведь только так возможно сопротивление капитализму не только как цель, но и как средство. В этом случае национализм и интернационализм сходятся как серии, исходя из соображения, что каждое человеческое существо является нелегалом, номадой. Причём номадой активно действующей, избегающей своеобразного «нигилизма» постмодерна.

Противостояние власти, великолепному зверю, вызывает появление различных форм постинтеллектуализма и постинтеллектуалов как образов-концептов постчеловека. Это уже ставший традиционным типом критический интеллектual, нередко занимающий позицию стороннего критического наблюдения, антиглобалистски настроенный и стремящийся по возможности не отрываться от корней органический интеллектual и, наконец, специфический интеллектual, неангажированный альтерглобалист, остающийся в определённой степени профессионалом: «Работа интеллектuala, которого я называю “специфическим интеллектualом”, состоит в попытке обнаружения – в их принуждающей силе, но и в случайности их исторического формирования – систем мысли, ставших теперь нам хорошо знакомыми, представляющихся нам очевидными и составляющих единое целое с нашим восприятием, с нашими позициями и поведением. Впоследствии же необходимо работать сообща с практиками, не только ради изменения институтов и практик, но и для переработки форм мысли» [304, с. 30]. Критерии нормы очевидно расплываются, а в том случае, когда так или иначе сохраняются, сама норма воспринимается как некая патология в ситуации тотальной иннормальности.

Так, альтерглобалист склонён к прямому действию, иммедиатизму, трансверсальной и непосредственной борьбе, которая освобождает



индивида от самого себя, позволяет избежать подчинения как себе, так и другим. Если антиглобалист ориентирован на автономию как перманентно самовопрошающее и действующее согласно моменту этого самовопрошания бытие, то альтерглобалист – на гетерономию, пользуясь терминологией Ж. Рансьера или гетеротопию, «другое место», «нигде» М. Фуко. Во многом им становится альтернет, которым в определённом смысле является интернет.

Говоря об автономии эстетического процесса, А. Бадью обращает внимание на то, что не воображаемое отражает реальное, а, напротив, реальное – воображаемое. Именно поэтому искусство не может быть идеологическим. Б. Херцогенраф идёт дальше и настаивает на том, что искусство не может иметь смысл, поскольку провозглашает невыразимое [318]. Как только появляется смысл, он тут же получает товарную стоимость, альтерглобалист же до предела следует максимам *«Даёшь другой мир»* и *«Мир – не товар»*.

Альтерглобалист прежде всего полагается на интуицию. «Интуитивный человек никогда не находится там, где пребывают общепризнанные реальные ценности, но всегда там, где имеются возможности. У него тонкое чутьё для всего, что зарождается и имеет будущее» [330, с. 473]. Именно поэтому его особенно сильно корбит от общества спектакля как явной инверсии жизни, которая представляет собой движение небытия: «Инверсия, если дать ей наивысшее, метафизическое определение, есть абсолютизация реальности, т. е. неадекватная перестановка, перенос этой отсутствующей в реальности характеристики (абсолютности) на нечто вполне реальное (или на ничто – если речь идёт о попытке выдать за «абсолют» также вполне реальный Принцип небытия)» [323, с. 28]. Инверсии противопоставляется эверсия как частный случай поливерсии. Поэтому в альтерглобалистском контексте в связи с ориентацией на интуицию актуально стремление к

мистике, но мистике особого рода: «Решение дилеммы Делёза, по Ницше, – это Мистика через Звёздные Войны. Единственная мистика, которая нам сегодня доступна – это Мистика Звёздных Войн. Мистика Тотальной Утилизации» [183].

Революция также может инвертироваться в ирреволюцию как революцию, ставшую чересчур сложной и политизированной. П. Лене описывает ирреволюцию от лица провинциального преподавателя: «Моя ирреволюция – это не один май; это повседневность. Каждый день всё та же повседневная скука, каждый день всё тот же неизменный я; и всё тот же страх утратить себя, если один из моих поступков, случайно вырвавшись из-под моего контроля, осуществится и заведёт меня дальше, чем я хотел, чем я рассчитывал» [207, с. 260]. Философия в его случае выступает только как неодолимая склонность, но не *Beruf*, что придаёт движениям противоречивость. В каком-то смысле ирреволюция – революция не столько консервативная, сколько отрицательная. Так принципиальная противоречивость проявляется также в исследованиях специфических интеллектуалов: «Если пост/оксидентальное/колониальное теоретизирование окажется не способным сломить узкое понятие теории, связанное с модерной эпистемологией, то оно станет ещё одной версией такой эпистемологии наряду с другими. Другими словами, оно станет теорией о новом предмете, но не конструкцией нового эпистемологического субъекта, который мыслит из и о границах» [232, с. 179].

Однако хотя постмодерн и не предполагает какого-либо и тем более линейного развития, расщепление достигло угрожающих масштабов и привело к тому, что Запад-Север утратил право на культурное авторство как таковое. Возможно, это результат излишне поспешной ассимиляции неправильно понятых восточно-южных культурных ценностей. Возможно, это расплата за еврантропоцентризм, бывший долгое время присущим

западной культуре. И если Восток-Юг подчёркнуто избегает личностного высказывания, то для Запад-Севера, как правило, характерна выраженная мировоззренческая позиция. Зачастую эта выраженность заимствуется именно из западносеверной культуры. Получается, что Восток-Юг продуктивно использует позитивные аспекты западно-северной культуры, не отказываясь при этом от своеобразия собственной, тогда как Запад-Север слепо копирует чужие культурные образцы. Не случайно постмодерн в ряде случаев понимается как самодеконструкция Западно-северной культуры. Ситуация усугубляется ещё и тем, что ещё в 80-х гг. на Западо-Севере термин постмодернизм становится «респектабельно-академическим», лишённым конфронтационности [227, с. 9].

Поэтому альтерглобализм стоит соотнести с *пост*постмодерном. Общим местом для описания социальных аспектов ситуации постмодерна является указание на состояние атомизации общества, социальной апатии и аномии, усталости и растерянности. Обозначившись в конце 60-х гг. XX в. мощным зарядом радиальных социальных движений, ситуация постмодерна распыляет и рассеивает этот заряд, обуславливая осознание падения всего спектра – от ультраправых доинфральных – великих идеологий и социальных метанарративов. И хотя теоретики и практики постмодерна являются в большинстве случаев инфралевыми, они же, как М. Фуко, убедительно демонстрируют, что микрофизика власти обладает не менее выраженным репрессивным потенциалом, чем её макрофизика. К тому же демократы зачастую ведут себя как правые, а правые – как демократы, что само по себе деконструирует оппозицию правое/левое.

Исследования актуальных социальных процессов показывают, что состояние распылённости и рассеянности, которыми обычно характеризуется ситуация конца века и тем более конца тысячелетия, очевидно проходит. Точнее, преодолевается. Ещё точнее, его так или иначе приходится преодолевать.

В конце концов оно преодолевает само себя: когда в результате ряда трагических событий конца XX – начала XXI вв. социокультурное пространство снова становится бинарным, противостоящие элементы так или иначе подвергаются аксиологической ревизии. Однако, апроприировав стратегию социальной критики франкфуртской школы и деконструкции бинарных оппозиций, общество приобретает иммунитет против исчерпавших себя и утративших первоначальную искренность как экстремистской пассионарности, так и политкорректности. Утрата искренности приводит к тому, что и сам конфликт между членами бинарной оппозиции становится игрой, которая разворачивается на телеэкране, как ни кощунственно это звучит. Ведь современная психоаналитическая традиция, скажем, структурный психоанализ, убедительно показывает, что зрелище всегда включает в себя удовольствие. А поскольку здесь идёт речь об экранированном и отчуждённом зрелище, а значит, о символическом удовольствии, то его игровой характер не вызывает сомнения. Попирая чувства пострадавших, катастрофа, показанная по телевидению, перестаёт быть таковой, она становится неким музейным экспонатом и тем самым похищается из реальности. Не случайно П. Вирильо называет телевидение «музеем катастроф» [56, с. 208], и это определение остаётся верным по отношению к последующим войнам, терактам и контртерактам. Несомненно, что этот музей является виртуальным, но не реальным, поскольку здесь идёт речь не о реальной катастрофе, а о «катастрофе реального» [Там же, с. 210]. Телевизионная война, в значительной степени является игрой, имеющей только отдалённое отношение к реальности со всей её проблематичностью. Очевидно, что любимые средним классом криминальные хроники или хроники службы спасения отличаются от репортажей с *театра* военных действий только масштабом. Кроме того, специалисты в области актуальной идеологической мифологии и манипуляций сознанием с

помощью медиа подчёркивают, что незамедлительность подачи информации как краеугольный камень современных медиа вырывает событие из реальности, разрушая его пространственно-временной контекст: «Здание судебного театра превратилось сначала в кинотеатр, а затем в видеозал, и у адвокатов и прочих представителей защиты пропадает всякая надежда осуществить при помощи средств, которыми они располагают, эффект реальности, способный покорить присяжных и зрителей процесса, для которых едва ли не единственной возможностью получать и передавать информацию о реальности, воспринимать реальность и ориентироваться в ней стали видеомагнитофоны и телевизоры, телемониторы и экраны компьютеров» [57, с. 85]. Конечно, телевидение не является собственно виртуальной реальностью, а представляет собой, скорее, переходную форму к ней от «реальной» реальности. Это и обуславливает его особенно выраженную симулятивность. Если компьютерная виртуальная реальность, как правило, прямо маркируется как таковая, то телевидение пытается претендовать на отражение реальности «объективной». Такая претенциозность вкупе с очевидным эскапизмом позволяет говорить о наркотическом воздействии телевидения и о телезависимости, как это делает Т. Маккена.

Реанимация бинарной структуры вовсе не свидетельствует об очередном разделении по религиозному, национальному или идеологическому критерию. В качестве доказательства этого утверждения можно сослаться, скажем, на интерпретацию мифа как деполитизированного слова Р. Барта. Так что упомянутая бинаризация представляется значительно более глубокой: это оппозиция реальностей. Под виртуальной реальностью уже стало привычным понимать мир компьютерных игр и симуляторов не учитывая ни этимологии, ни аристотелевских коннотаций. В таком случае, виртуальная реальность вполне может быть описана с помощью бодрийеровской теории

симуляции и быть отождествлена с гиперреальностью. «Гиперреальность – это стирание всяких ожиданий вроде Судного Дня, Апокалипсиса или Революции» [35, с. 5], – пишет Ж. Бодрийяр, подчёркивая некую отмену, точнее приостановленность, отсроченность, *suspens* событийности, некую «забастовку событий». Парадокс состоит в том, что события продолжают происходить и формировать со-бытийное пространство, но эта событийность вовсе не совпадает с событийностью телевизионной.

Поэтому П. Вирильо резонно не соглашается с Ж. Бодрийяром и предлагает обратить внимание на тот факт, что виртуальная реальность уже не является симулятивной, а существует наряду с объективной, «реальной» реальностью [56, с. 210–211]. Он несколько гиперболизирует ситуацию, говоря о том, что «убивается уже не один, не два, не сотня или тысяча человек, но сама реальность целиком» [*Там же*, с. 214]. Если реальность и убивается в том смысле, что происходят попытки её уничтожения, в результате чего она умирает для зрителя, она все продолжает существовать наряду с реальностью симулированной. Телевидение же просто пытается подменить последней реальность актуальную.

Таким образом, стоит отвлечься от текущих событий в пользу анализа глубинных причин новой бинаризации социокультурного пространства. Эти события заставляют нас усомниться в жизнеспособности подхода к событию как чистому эффекту или свободному означающему: под ними очевидно проглядывает некая глубинная, точнее «изнаночная» подоплёка, если под изнанкой понимается обратная сторона эффекта. В этом смысле постмодерн очевидно исчерпывает себя, но только частично, конфигурируясь как *постпостмодерн*.

В социоантропологическом отношении все вышеупомянутые соображения позволяют соотнести *постпостмодерн* с целым рядом

явлений – антиглобализмом, постмодерн-фундаментализмом или альтерглобализмом, которые можно обозначить в целом как постглобализм. В этом случае социоантропологическим коррелятом постчеловека можно считать постглобалиста

Образ антиглобалиста, наиболее рельефно очерченный А. Цветковым, демонстрирует радикального субъекта, децентрализованного и автономного, альтруистичного и неотчужденного, но при этом «неуловимого и опасного как ртуть» [319]. Этот радикальный субъект владеет широким дискурсивным спектром – от академической терминологии до блатной фени, что позволяет ему избежать ангажированности и окончательной означенности. Скорее, он сам, как и денди, во многом является господином-означивателем, но ускользает также и от господства, используя новые означающие в соответствии с потенциалом их резистентности.

В отличие от нового левого, антиглобалист не боится быть модным, резонно полагая, что оружие медиа должно быть направлено против них самих. Как убедительно показывает Р. Кайуа и мн. др., фашизм всегда в определённом смысле гламурен, чем, собственно, и обуславливается его привлекательность на фоне пуританской буржуазности. И апофеозом гламурности фашизма является демократия, в контексте которой традиция нивелируется до обычая, а порыв изводится рутиной. Но постсоветский антиглобализм, возникающий на фоне не столько постмодерной апатии, сколько специфической постмодерной героики в принципе (анти)гламурен. Только в ситуации постмодерна здесь начинают осуществляться локальные действия, учитывая предшествующую смазанность постмодерного распыления. В связи с этим именно постсоветский антиглобалист в наибольшей степени становится постглобалистом.

В профессиональном отношении антиглобалист чаще является интеллектуалом с техническим или естественным образованием, чем гуманитарием, что позволяет точно прогнозировать эффективность акций прямого действия. Так, описанный Ж. Делёзом шизоидный полюс приобретает в антиглобалистском контексте архические черты. Скажем, К. Нетов для их обозначения прямо вводит понятие-оксюморон – шизархия. Его парадоксальность обусловлена тем, что шизоидный полюс принципиально номадичен и потоки желания проходят по касательной к нему, не образуя властной конфигурации: «Из нового хаоса будет кристаллизоваться вначале иная, новая социальность, а после воссоединятся (но уже на иной основе) территории земли (это и будет новая, вновь воссоединённая земля – ge-geon)» [242]. Таким образом предполагается изменить глубинную ткань человеческого бытия, пропитанную властными традициями, а шизархия является синонимом креатократии.

Поэтому антиглобалистская теория формируется не на основе извода социальной критики в лице Ю. Хабермаса и др., а к смысловым и стилистическим аспектам фундаментальной онтологии М. Хайдеггера. Так А. Ашекров в «Морали, разуме, глобализации. Против Хабермаса» критикует без-различие и без-ликость глобального мира как мира мобилизующегося и виртуализирующегося. «Нет ничего более серьёзного в современной политической теории и нравственной философии, в современных рассуждениях о целях и прерогативах практического разума, нежели подобная заведомо не осознанная театральность, неуловимо сопровождающая творчество двух упомянутых мыслителей [Ю. Хабермаса и К.-О. Аппеля – *Н. З.*], не отдающих себе отчёта в том, насколько обречены на фарсовость их сложные и продуманные теоретические стратегии» [289, с. 95]. Именно неосознанность театра рациональности не оставляет шанса избежать фарсовости и открыть стиль жизни, а ведь



именно сочленение этического и эстетического даёт надежду на противостояние микрофизике власти.

Эти соображения подкрепляются А. Панариным в «Глобализации как вызову жизненному миру. За Хайдеггера». Онтолого-феноменологические вызовы жизненному миру, бросаемым глобализацией могут быть отражены с помощью опоры на исходные области опыта как естественный опыт, волю к бытию как реальность и достоверность. Именно реконструкция не только первичного опыта, но и первичного смысла позволяет избежать опасности как конструктивизма, так и деконструктивизма. Безыскусность понимается как «стартовая и подлинная позиция человека в мире, в которой одновременно соединяются, совпадают и непосредственная погруженность в мир – в противовес теоретическому (или игровому) отстранению, и живое ощущение соприсутствия других, наделяемых статусом незаменимых свидетелей о мире, озвучивающих все его значимые для нас, но могущие быть сокрытыми грани, и, наконец, модус подлинной, нестилизованной, озабоченности» [*Там же*, с. 149]. Тогда наиболее стильным оказывается оригинальное, наименее стилизованное, т. е. онтологически анархическое как радикально оптимистичное.

С точки зрения необходимости реконструкции первичного опыта В. Корнев описывает и постмодерн-фундаментализм как форму избегания «однозначности и наивной “серьёзности”». У всех относительно тебя должна быть путаница в голове: кто ты такой на самом деле – постмодернист, гуманист, фашист? – это должно быть неясным. Это ощущение подвоха помещает твои действия над классификационными схемами общества спектакля, заставляет отказаться от готовых клише и воспринимать твои слова как они есть, а не через призму какой-то одной установки» [182, с. 9]. Именно для того, чтобы подчеркнуть условный, искусственный характер большинства культивируемых в обществе

ярлыков и различий, возникает необходимость введения этого парадоксального термина – *постмодерн-фундаментализм* [186]. Это развоплощение как сопротивление без-ликости, позволяющее сохранить уникальность и свободу субъекта, избежать включения в Великий Каталог как довлеющей власти любой структуры. Свобода и реализация уникальности индивида в такой ситуации может осуществляться только на грани структур, «как определённый дефект, возникающий при их контакте» [182, с. 6].

Такая форма существования субъективности вовсе не тождественна фрагментарному индивиду, дивиду ситуации постмодерна [Подробнее см. 140]. Хотя стратегия саморазвоплощения заимствуется из постмодернизма, постглобалист сопротивляется представлению и буквально нарывается на травму реального в том числе и посредством смены масок, в которые временно вживается «с полной серьёзностью, – он использует их не для игры, а для того, чтобы проявить, пробудить какие-то черты собственной личности, собственной логики поступков» [Там же, с. 7]. Но смена модальностей Реального посредством масок также оказывается своеобразной игрой.

Постглобалист – некая постмодерн-фундаменталистская вариация на тему сверхчеловека, основной характеристикой которого В. Корнев, вслед за Ж. Делёзом, предлагает считать «вездесущность Диониса». «В вечном возвращении возвращается то, что достойно возвращения, его цель – “освободить волю от всего, что её сковывает, сделав из повторения сам объект воли”. И потому субъект вечного возвращения вовлекается в бесконечную игру по смене ролей и масок. Сверхчеловек потому и сверхчеловек, что не укладывается в ролевой удел обычного человека, скованного на всю жизнь одной ролью, одной маской, повёрнутого к миру какой-то одной своей стороной. Сверхчеловек – это всечеловек, “полный человек”, который, “умножая надетые одна на другую маски, вписывая в

это наслоение вездесущность Диониса”, избавляет себя от следов человеческой конечности и ограниченности и одновременно наделяет используемые им роли и маски подлинным содержанием, заполняет их внутреннюю пустоту. Именно так достигается *“непосредственное тождество вечного возвращения и сверхчеловека – высшая форма всего сущего”*» [Там же, с. 11].

Постглобалист с помощью многочисленных масок отнюдь не скрывает собственную пустоту. Напротив, он наполняет каждую маску собственным содержанием, а значит оперирует уже не симулятивными объектами, а объектами-трансгрессорами как указателями на подлинное, когда сама возможность подлинного кажется утраченной. Объект трансгрессор определяется как «симулякр, используемый как оружие против других симулякров» [187, с. 14], «симулякр, используемый как указатель на подлинное» [Там же] «в мире, где подлинного нет и быть не может» [Там же, с. 15]; «мысль об ином» [Там же, с. 16].

Такое обозначение выражено подчёркивает фундаменталистский аспект проблемы: «Если симулякр, контртрадиция – это блестящая голограмма моста на глухой стене, то трансгрессор – это обрушенный мост, мост, который ведёт в никуда: после нескольких шагов он обрывается в пустоту и ставит того, кто рискнул по нему пойти, перед выбором – рухнуть вниз или научиться летать» [Там же]. Представляется, что трансгрессивной может считаться только первая возможность, вторая же может быть обозначена как фантазматическая. Если не рассматривать полёт исключительно как метафору, то очевидно, что человеческое существо может испытывать только фантазматическое ощущение полёта. Тогда стоит скорее говорить не о трансгрессоре, а об объекте *а*. Существует «большая разница между разрушением ради консервации и увековечения установленного порядка репрезентаций, образцов и копий – и разрушением образцов и копий ради установления творящего хаоса,

который приводит в движение симулякры и даёт взойти фантазму» [77, с. 56], – писал Ж. Делёз, возможно, это замечание становится наиболее актуальным именно в ситуации *после* постмодерна.

Представляется, что такое восхождение в чем-то совпадает с трансгрессивной революцией, к осуществлению которой призывает В. Корнев. Эта революция призвана оживить умирающую культуру, безжизненность которой подчёркивается её превращением в посткультуру, когда даже самые элитарные её образцы деградируют до массового уровня. Но это, конечно не новая революция, а, как и в случае с *пост*постмодерном, продолжение революции старой [198, с. 256], что отчасти оправдывается присоединением эпитета «трансгрессивная». Ведь сам автор обращает внимание на то, что «западная рациональность деконструирует сама себя, отрицает себя в своих истоках» [186], чего нельзя сказать о традиционных культурах.

Поэтому «постмодерн-фундаментализм, в отличие от классического фундаментализма, который отвергает все чужое с порога, – это как раз и есть способ обеспечить наиболее безвредное, безопасное усвоение чужого культурного наследия, когда из элементов другой культуры – её техники, науки, социальных и политических институтов, – вычищается чужая Воля, творением которой они являются» [Там же]. Сопротивление посредством ускользания может быть рассмотрено и как возможность не попасть в Великий Каталог и для самой трансгрессивной революции. Кроме того, не лишне вспомнить и современные формы микрофизики власти или власть соблазна, сопротивление которым связано с уже упомянутой способностью западной рациональности к автодеконструкции.

Деконструируется здесь как раз образ Большого Другого, лежащий в основе любой традиционной культуры и причастный к формированию Великого Каталога. Но только деконструируется, а не уничтожается, поскольку, по мнению Р. Салецл, полное неверие в Большого Другого

чревато регрессией к различным формам насилия. Это объясняется, виртуализацией жизни и, как следствие, произвольным выбором идентичности. Реакцией на такого рода ситуацию может являться синдром самокалечения [276, с. 18]. Проявляясь в виде специфических форм телесных трансформаций (пирсинга, татуинга или культуризма как форм боди-арта) он позволяет «современному субъекту преодолеть тупиковые пути развития так называемого постсовременного (*post-modern*) общества» [Там же, с. 147].

Такие практики, с одной стороны, архаичны только по форме, а с другой – не являются и прямым продолжением модерного подхода к субъекту как живому произведению искусства, достигшего апогея в дендизме, как убедительно показывает М. Фуко на примере житнетворчества Ш. Бодлера [подробнее см. 303, с. 345–348]. В актуальном социокультурном контексте дендистское фланирование трансформируется в ситуационистский и постглобалистский дрейф и, меняя форму, остаётся со-временным. Дрейф предполагает уже не просто событие, но приключение и может доходить до дромомании. Темп дрейфа может меняться, но в любом случае противопоставляется монотонному передвижению в случае и активного прямого броска, и подчёркнутой медлительности ради избегания суетливости, в связи с чем фланёры брали на прогулку черепашку. Из фланирования заимствуется также предпочтение одних мест прочим в связи с их большей насыщенностью событийностью, географический эксклюзивизм [50, с. 95]. А то, что ставшие модными деталями арафатка и пасамонтаньяс могут считаться аналогами шейного платка денди, не вызывает сомнений. Эти модные детали используются, исходя из стратегии постдендизма против эксплуатации. Наиболее высоко оцениваются трансформации с максимально выраженной болевой компонентой, такие как скарификация (искусство нанесения шрамов) или брэндинг (клеймирование).

Эти приметы уже упоминавшего воскрешения Большого Другого в каждом маленьком *Я*, вынужденном непрерывно устанавливать своё место в обществе. Создание уникального образа в таком случае сочетается с обретением некой устойчивости этой уникальности так или иначе относительной: вряд ли может идти речь об устойчивости абсолютной, если белый представитель среднего класса делает себе татуировку. Таким образом он пытается преодолеть навязанную ему социальным положением усреднённость, но при этом, конечно не вписывается в криминальную иерархию или, тем более, не становится аборигеном. Его идентичность одновременно размывается и стабилизируется в своей размытости: как вполне удачные оцениваются только перманентные телесные трансформации, тогда как, скажем, временная татуировка у истинного ценителя вызовет только ухмылку.

В целом можно сказать, что после постмодерна уже никто не хочет и, более того, не может быть нормальным. «Моё извращение в том, что я патологически нормальна. В конце концов, разве желание избежать в любви избитого не избито само по себе донельзя?» [43, с. 87] – размышляет персонажесса «Похитителей красоты» П. Брюкнера. И это при том, что будучи наполовину марокканкой в глазах окружающих обладает повышенной и затейливой, а не нормальной чувственностью.

Но ей не позволительно быть нормальной в силу врождённой этнической принадлежности. Она вынуждена играть в перверзию на Западе-Севере, а значит стать его жертвой. С. Жижек подчёркивает, что «истинным объектом тревоги является тот другой, который уже не хочет играть роль жертвы, и такого другого немедленно *клеят* [именно так: означивают и осуждают одновременно – *Н. З.*] как “террориста”, “фундаменталиста” и т. д.» [113, с. 182]. Это звучит как ещё одно доказательство исчерпанности политкорректности: «Либерально-универсалистское “право на различие” наталкивается на своё ограничение

в тот самый момент, когда спотыкается об *настоящее, фактическое различие*» [Там же, с. 183]. Загвоздка в такого рода рассуждениях возникает тогда, когда мы вспоминаем, что Восток-Юг сам не прочь играть роль жертвы. Так, героиня П. Брюкнера сама приезжает в затерянную мызу с тайным желанием быть пленённой и поделиться с похитителями своей жизненной энергией. Но они не спешат захватить героиню в плен, поскольку, как уже было упомянуто, она вовсе не страдает избытком такой энергии.

Зато похитители по умолчанию страдают чувством вины: «Дело в том, что Старый Свет в целом предпочитает ответственности виновность: её не так тяжело нести, и так легче договориться со своей нечистой совестью» [43, с. 117]. Они извиняются не только за проступки прошлого, но и будущего, чтобы избавиться от преступлений нынешних. В результате всё непохожее отторгается, но отторгается уже измученным, а мучители предпочли бы вернуться на исходные позиции чтобы начать снова, но не сталкиваться с эффектами своих действий.

Когда С. Жижек предлагает обратить внимание на лакановскую интерпретацию десадовской фантазии, он подчёркивает, что зачастую её сюжет состоит в мучении молодой, прекрасной и невинной женщины аристократами-декадентами. Однако та не умирает и, более того, сохраняет свою красоту для новых мучений [113, с. 181]. Она как будто желает снова и снова быть соблазнённой и претерпевать все новые и новые мучения. При этом «нет ничего более унижительного, чем принуждать женщину, против её воли, подчиняться её желанию» [Там же, с. 72]. В нашем случае Запад-Север, персонифицированный в собирательном образе аристократов-декадентов действует аналогичным образом. Тогда Восток-Югу остаётся пожелать большей степени осознания собственных желаний, если он не намерен долее играть роль жертвы.

В этом случае революция, хотя бы даже и трансгрессивная, вряд ли способна решить эту проблему, как и любые другие проявления экстремизма, поскольку постмодерн также выглядит слишком опасным оружием. С. Корнев предлагает метафору меча для харакири, которое должен совершить Восток. Но «с детства мы знаем – *кто к нам с мечом придёт, от меча и погибнет*. Сегодня эта древняя истина получила своё продолжение. Оказалось, что меч, который приносит смерть старому погибающему телу – тот же самый меч, что дарует жизнь новому», поэтому «харакири Запада должно превратиться в *кесарево сечение*» [186]. Тогда *пост*постмодерн можно рассмотреть как такой способ деконструкции Запада, который даёт возможность экспликация собственно восточной специфики в виде постмодерного хэппенинга, имеющего, однако, вполне определённые цели.

Стоит обратить внимание на уже практикующиеся формы такого рода перформансов: рок-концерты, рэйвы и, конечно, собственно художественные перформансы, которые можно рассмотреть как проявления экстатической событийной соборности, поскольку в данном случае «“коллективность” не сопряжена с отречением от себя, отказом от собственной воли и подчинением воле другого» [*Там же*]. В качестве *пост*постмодерных практик заботы о себе можно было бы упомянуть и экстремальные виды спорта с их реальным риском повреждения телесности. Их рассмотрение в сравнении со всё ещё популярным погружением в компьютерную симулятивную реальность иллюстрирует описанное разделение реальностей.

Если постмодерн-фундаментализм в общих чертах отождествим с антиглобализмом, то постглобализм предлагает принципиально отличный подход к реальности и отличный образ постчеловека. Политизированные антиглобалистами лозунги «*Мир не товар*» и «*Иной мир возможен*» в альтерглобалистском контексте приобретают онтологическую окраску,



актуализируя вопрос о «новом качестве социопространственного бытия современного мира» [4, с. 9]. Таким образом, с одной стороны, подвергается критике концепция «объективной», целиком материальной реальности, которая без остатка конвертируется в товарно-денежный поток. А. Бугалин и А. Колганов в «Противоречиях глобальной гегемонии капитала (к вопросу о содержании и противоречиях так называемой «глобализации»)» связывают эту концепцию с неолиберальным стремлением к гегемонии корпоративного капитала, которое нарушает *«даже чисто буржуазные принципы социально-экономической и политической организации, те достижения в прогрессе рода Человек, что принесла с собой буржуазная формация (“негативная” свобода от внеэкономического принуждения и т. п.)»* [Там же, с. 25].

Альтерглобалист сопротивляется глобальному отчуждению глокализации, которая наилучшим образом иллюстрируется картиной «МасДоналдса в трущобах». С. Долматова полагает, что эту картину можно обозначить как «оглобление», с присущими ему односторонностью и однополярностью; как гласит пословица: «Об одной оглобле ездить грешно». «“Оглобление” – это огрубление, оглупение, озлобление и, фактически, угрождение богатого своим многообразием и взаимосвязями глобального мира» [Там же, с. 231]. Таким образом появляется ещё один социоантропологический образ-концепт: антиглобалист. Мир, управляемый транснациональными корпорациями, признаётся исключительно виртуальным и далёким от реальности, многообразие которой не позволяет ею управлять. Альтерглобалисты же призывают к созданию также глобальной креатосферы – иного мира неэкстенсивных и транзитивных ценностей. Возможность этого мира зависит от того, насколько анти- сможет сдвинуться в сторону альтер- и пост-, т. е. насколько возможным станет созидание актуального мира, состоящего из множества миров. По словам Субкоманданте Маркоса: «Необходимо

создать новый мир. Мир, в котором будет место для многих миров, место для всех миров...» [288, с. 290]. Причём в связи с установкой «*Думай глобально – действуй локально*», дромомания ограничивается семиотикой, и прогулка становится концептуальной.

Имидж Субкоманданте Маркоса можно считать наиболее ярким образом постглобалиста. Особенно ярким он становится, будучи дополненным созданным им же сказочным персонажем – жучком Дурито. Этот образ прямо коррелирует с героями «Жизни насекомых» В. Пелевина, становясь способом более полного самовыражения. Именно этот рыцарь и трикстер в одном лице представляет максимальную угрозу существующему миропорядку, поскольку является Субкоманданте Маркосом не столько надевшим очередную маску, сколько снявшим многочисленные маски. Не случайно книга интервью с Маркосом М. В. Монтальбана названа *Субкоманданте Маркос – рыцарь зеркал*. Сам Субкоманданте Маркос так поясняет данную метафору: «Шлифованное с внутренней стороны, зеркало перестаёт быть зеркалом и превращается в стекло. Зеркала служат, чтобы видеть эту сторону, а стекла – чтобы видеть другую. Зеркала существуют для того, чтобы их шлифовать. А стекла – чтобы разбить их... и перешагнуть на другую сторону...» и далее: «Каждое одиночество – зеркало, отражающее другое одиночество, которое как зеркало отражает одиночества» [*Там же*, с. 149–150]. Такая метафора зеркала отсылает к проблеме разделения реальностей и её решению в пользу реальности актуальной. Человеческое существо в таком случае, пройдя стадию зеркала и преодолев нарциссизм, становится способным вместить в себя множество различных форм, будучи действием, но не субстанцией, зеркалом, но не отражением. Он принципиально не хотел бы, чтобы его душа его нашла и признаёт, что «за нами всегда находились вы». Даже датой своего рождения он предлагает считать 30 февраля. Как всегда в подобных случаях, возникают подозрения в том, что Маркос – это целая

группа авторов. Но право на собственно шизофрению он оставляет властью имущим, принципиально оставаясь тем, кто не производит и не потребляет, а значит является обузой. Но, с его точки зрения, чтобы победить, нужно прийти последним или хотя бы вторым: *«Ниже всех, медленнее всех, слабее всех»*.

Постглобалист, будучи во многом постмодернистом, зачастую акцентирует именно семиотические возможности [Подробнее см. 138]. Когда Субкоманданте Маркоса в одном из интервью спросили, поддерживают ли сапатисты контакты с шаманами, он ответил, что «люди в общинах очень рациональны и не прибегают к магии. За исключением магии слова в виде метафор» [Там же, с. 345]. «Постепенно они [артизированные, метафорические, иронические формы протеста – Н. З.] все более эволюционировали в сторону подчёркнутой аллегоричности, нарративности, акцент переместился с суперполитизации на героизацию личного, интимного чувства протеста. В искусство начала возвращаться историко-героическая тема – свеобразный римейк Пуссена и Давида» [226, с. 125]. Поскольку с точки зрения Маркоса сопротивление отличается от оппозиции, наилучшим образом оно может осуществляться в поэзии как реализации воли к власти. Если действия субъекта власти можно назвать абсолютным преступлением, а гадкий человек трансгрессирует, то постглобалист отстаивает право на преступление, прежде всего артистическое. Так, Маркос разрабатывает концепцию видео для чтения как технологию сопротивления медиа, видеофилии власти, в результате чего времена смешиваются и возникает иллюзия конца истории, несмотря на её бесконечные постскрипты. Осуществляя самосамоубийство, постглобалист скандирует *«Да здравствует жизнь! Смерть смерти!»*.

Если постмодерные теория и практика, пожалуй, слишком глубоко апроприировавшие психоаналитическую концепцию, демонстрируют скорее разочарованность в возможностях человеческого существа, то во

многом замешанный на анархических утопиях альтерглобализм, напротив, вселяет веру в эти возможности. Субкоманданте Маркос подчёркивает, что «верил и верит в человека, в его способность неустанного поиска того, как с каждым днём становиться немного лучше» [*Там же*, с. 121]. И это происходит в ходе раскрытия всех аспектов потенциала человеческого существа.

По последним данным новое поколение названо поколением фаундеров, фундаменталистов. И фундаментализм этот также лучше было бы обозначить как постглобализм, если бы это вписалось в медийный контекст. Ведь это поколение тех, кто не склонен к риску потому, что уже не застал мир без интернета и отчаянно ищет оснований в этом дотла деконструированном мире.

### **Выводы к разделу 3**

Проблема предельности постмодерна с самого начала формирования его ситуации стояла весьма остро. Рефлексия по поводу взаимоотношений и, соответственно, пограничных пространств между постмодерном и архаикой, классикой, барокко, и, особенно, модерном всегда занимала значительное место в контексте осмысления постмодерна как такового. В данный момент проблема предельности постмодерна ставится ещё более остро в связи с тем, что формируется ситуация так называемого *постпостмодерна*, который также тесно граничит с постмодерном. Как и постмодерн, *постпостмодерн* частично ангажирует уже имеющиеся версии культурных пространств. В связи с исчерпанностью постмодерной иронической интеллектуальной игры одной из разновидностями *постпостмодерна* становятся постинтеллектуализм, постмодерн-фундаментализм и пр. версии.

После испытания ставшей утомительной тотальной иронией и игрой, отстраненностью и саморефлексией, усредняющей политкорректностью и

безответственной виртуальностью естественно заговорили об, хотя и локальных и сиюминутных, искренности и жизненности, сентиментальности и переживания, избирательности и телесности, объединив всё это под новым заголовком – *пост*постмодерн, который сам по себе может быть рассмотрен в качестве версии постмодерна.

Отслежена тенденция тяготения к новой искренности и аутентичности, синтеза лиризма и цитатности, что и обеспечивает т. н. «вторичную первичность», характеризующую *пост*постмодерн. После постмодерна тенденция к культурному ангажементу ещё более выражена по сравнению с постмодерном. Это связано с тем, что в ситуации *пост*постмодерна маски и цитации используются уже не для того, чтобы скрыть своё истинное лицо, а для того, чтобы полнее проявить его, реализовать все имеющиеся версии, используя все возможные средства. Такая постановка проблемы является частью проблемы человека в целом после «смерти человека» и направлена на поиск адекватных в ситуации *пост*постмодерна версий проявления человеческого.

*Пост*постмодернист не смешивает эпохи, образы жизни, дискурсы и жанры. Он придерживается одной из версий, при этом постоянно осознавая, что в любой момент он может сменить её на другую. *Пост*постчеловек является такого рода формой человеческого существа, которая актуализируется в ситуации истощенности не только либерального автономного субъекта, но и расщеплённого индивида. Воскрешение Большого Другого в каждом маленьком я видится основной отличительной чертой *пост*постмодерной стилистики.

Цитата в этом случае становится композиционным приёмом и выступает уже не столько дискурсивной игрой, сколько способом самовыражения. Это позволяет отождествиться с той или иной точкой зрения на мир, реальный или возможный, версией и тем самым расширить чувственные возможности за счёт возможностей языковых. Тогда

«деконструкция идеологий» приобретает уже не просто абстрактное значение, но и определённую убедительность.

Прослежено, что концептуально *пост*постмодерн проявляется в целом ряде направлений, таких как метамодернизм, постдеконструкция и пр. версиях. Положение человеческого существа в этом контексте обозначается посредством деконструкции бинарной оппозиции глубина/поверхность.

Поливерсия постчеловеческого после постмодерна может быть упорядочена с помощью юнгианской типологии. В результате ощущающим типом после постмодерна признаётся кэмпер, чувствующим — перверт, мыслительным — постинтеллектуал, а интуитивным — постглобалист. Показано, что эти типы не обособлены, а пересекаются и отдельное человеческое существо иметь характеристики различных типов.

Кэмпер, постденди как ощущающий тип разрабатывает психологический ресурс преодоления постмодерной апатии, сплина и проблематичности личностного высказывания, стильности. Апатия не сменяется эксцентричным щёгольством, ведь кэмпер если и играет, то так, чтобы его игра ничем не отличалась бы от жизни и в итоге и была бы столь же травмирующей, как и сама жизнь. Дендистская скука, сплин возникают именно в ходе осуществления попытки сгладить разрыв между означающим и означаемым, ведь мобильность границы между членами этой оппозиции обуславливает утрату связи между жизненным и текстуальным опытом.

Кэмпер вполне осознаёт расколотость собственной субъективности, тяготится ею и остро воспринимает принципиальную нереализуемость проекта единого жизненного стиля, то есть, по сути дела, проекта человека. Кэмпер не является демократом, но он также не является и аристократом как олицетворением стиля. Кэмп формирует интуитивное представление о специфической маргинальной стильности, в контексте

которой стилем выступает сам процесс становления стиля. Такой стиль в принципе не может состояться, он может стать «удачным», реализоваться только частично и только относительно определённого временного момента.

«Густота событий» после постмодерна заставляет литературу обратиться к свидетельствам и чётко маркировать литературное воображаемое. Если в классической литературе замысел романа мог родиться из незначительного происшествия, то в современной литературе роман сжимается до происшествия, наилучшим образом описывая мимолётную жизнь гадкого человека, перверта.

Перверт, предпринимающий попытку отклониться от общего маршрута развития разума, часто маркируется как человек страсти, но это страсть особого рода. Как кажется, акцент здесь стоит сделать, скорее, на внечеловеческом, имея в виду самые различные его нюансы. Ведь тут описывается потеря головы, ацефалия, которая служит метафорой потери здравого смысла, рассудка. Это позволяет обозначить перверта как ненормального.

Такие тактики можно считать киническими, поскольку они позволяют избежать пафосности модерной и, отчасти, постмодерной героики, а также сугубо постмодерного смешения высокого и низкого. Утрирование низкого, его жизненные и творческие прорабатывание и обработка способствуют преодолению страха перед высоким, который является помехой в поиске соответствия индивидуального бытия бытию царства ценностей. Гадкий человек — безусловно не герой, но и не персонаж, в этой версии человеческое существо возвращается к самому себе. В результате снова актуализируются искренность, субъективность и пр. Однако это воскрешение происходит в форме, соответствующей *постпостмодерной* событийности.

В интеллектуальном контексте такая событийность выражается в «квантовой логике» постинтеллектуализма как *пост*постпозитивизма, который является специфическим направлением мысли, своеобразной эпистемологией. Такая эпистемология подразумевает сближение гуманитарных, естественных и технических наук ради изучения изменчивого положения человеческого существа после постмодерна. Это изучение предполагает также поливерсию жизненных практик и практик письма, в ходе которых происходит становление постинтеллектуала.

Актуальные социальные процессы также свидетельствуют, что состояние распылённости и рассеянности, которыми обычно характеризуется ситуация конца века и тем более конца тысячелетия, очевидно проходит, преодолевается, а точнее, его так или иначе приходится преодолевать. Но в конце концов оно преодолевает само себя: когда социокультурное пространство снова становится бинарным, противостоящие элементы так или иначе подвергаются аксиологической ревизии. В социоантропологическом отношении эти соображения позволяют соотнести *пост*постмодерн с целым рядом явлений — антиглобализмом, постмодерн-фундаментализмом или альтерглобализмом, которые можно обозначить в целом как постглобализм. В этом случае социоантропологической версией постчеловека можно считать постглобалиста.

Итак, в разделе рассмотрена и типологизирована поливерсия постчеловеческого в событийности после постмодерна. Субверсивный характер этих проявлений способствует поиску искренности, аутентичности, события истины и чистой жизни как основания поливерсии.



## РАЗДЕЛ 4. ПОСТЧЕЛОВЕК КАК КИБОРГ: СЕНСУАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ

### 4.1. Одоративная версия: постпарфюмер

Несмотря на укоренившееся в западной философской традиции представление об обонянии как наиболее примитивном вторичном чувстве, становится очевидным его не только онтическая, но и онтологическая ценность. Ольфакторная версия синестезии как поливерсии увеличивает степень сенситивности и позволяет более эффективно противостоять логокулоцентризму. Акцент же на семиотических аспектах одоративного даёт возможность ввести связанную с ним проблематику в философский контекст [См. 136].

Конструирование постчеловеческой сенсуальности стоит начать с рассмотрения обонятельного как первичного, архаичного, близкого к первоистокам чувства. Осфрезиология как свод познаний об ольфакторной перцепции приобретает более концептуальную форму и акцентирует прежде всего её смысловые аспекты. Если в истории философии (Э. Б. Кондильяк, И. Кант, Г. Зиммель) обонятельное оценивается как очевидно ущербное, то в современной мысли обонятельному приписывается особенное значение в контексте необходимости преодоления апатичности утомлённой логокулоцентризмом мысли. Ведь именно посредством обоняния возможно преодоления выраженных противоречий между возвышенным и низменным как интуитивным и инстинктивным.

Самый приблизительный этимологический экскурс позволяет установить, что одоративное как ароматное, приятно пахнущее может также отсылать к «нюху», чутью как предчувствию, интуиции, необходимости держать нос по ветру. Кроме того, одно из значений *odour* (лат.) – репутация, слава как запах совокупности поступков. А первое

значение итальянского *sapere* – «иметь запах (вкус) чего-либо, отдавать чем-либо» – «знать». Одна из наиболее значительных осфрезиологов С. Толаас уверена, что только современная фрустрированность обоняния не позволяет нам получить практически всю необходимую информацию о человеке подойдя к нему на расстояние возможности ощутить запах.

М. Диакону в «Размышлении об эстетике осязания, обоняния и вкуса» обосновывает необходимость обратить пристальное внимание на неклассические формы чувствительности и особую роль среди них играет именно обоняние. «В то время как прикосновение кажется скромно прикреплённым к другим чувствам, в частности зрению и таким образом теряет свой специфический характер, парфюмерия не может быть сведена или даже приблизительно реконструирована с помощью любого другого искусства» [347]. Ж. Рансьер в интервью «Смыслы чувствительного» («Senses of the Sensible») предлагает обратить внимание на то, что «события и формы искусств, которые создают чувственные формы умалчивают относительно друг друга» [395, с. 30]. Но если аудиальное говорит даже посредством тишины, а зрительное (и посредством него тактильное) за счёт тесной взаимосвязи зрительного восприятия и мыслительных процессов не оставляет попыток высказывания мысли как таковой, минуя собственно язык, то обонятельное даёт возможности передачи состояния как такового минуя саму мысль (по крайней мере в её традиционном понимании), зачастую с помощью других чувственных конструкций, как в случае одофона С. Пиесса.

По мнению М. Диакону, ароматическая композиция всегда является смещением памяти и фантазии, мемуарного и фиктивного, а значит может дать возможность восстановить распавшуюся связь времён. Выставка *Ароматные пределы*, которая помимо пределов обонятельного, демонстрирует и пределы визуальных искусств посредством невидимой пахучей живописи, концептуально обосновывается тем, что «обоняние

присуще субъективности и интимности, эти ольфакторные работы обобщают провоцирующие мысль прозрения [здесь вместо «прозрения» точнее было бы использовать не вполне стилистически укоренившееся «проницание» – Н. З.] культурных различий, одухотворённость и философию тела» [382].

Так, самой выразительной работой, представленной на *Ароматных пределах* стал чисто белый пахучий холст. Возвышенное и низменное конкретизировались в этом случае в чистое и грязное. Однако одной из основных коллизий цивилизационной стерилизации является поиск идеально чистого запаха. Когда персонаж романа *Парфюмер* П. Зюскинда Жан Гренуй приближается по грязным улицам к учуянному издали искомому запаху он замечает, что «странным образом запах стал не намного сильнее. Он только становился чище и благодаря этому, благодаря этой всё большей чистоте, приобретал всё более мощную притягательность» [166]. Гренуй представляет собой парфюмера как версию постчеловеческого, безгливую из-за повышенной чувствительности и в связи с этим одержимую поисками идеально чистого запаха как квинэссенции идеального человеческого. Помимо этого он буквально воплощает известную мысль И. Канта о том, что чем человек чувствительнее, тем он несчастнее. И именно это заставляет Гренуя прибегнуть к крайним мерам.

Олицетворением цивилизационной стерильности может быть, на первый взгляд, диаметрально противоположный концептуальный персонаж – декоратор. Декоратор восхищается формами и поверхностями и основывается на абстрактной объективности Миса ван дер Роэ. Наилучшими женскими качествами он полагает ровную доброжелательность, сдержанность и элегантность, и любит ими на расстоянии: «Катрине утверждает, что никогда не встречала человека, который мог бы так же долго, как я, что-то разглядывать, да ещё всухую,

без сигареты» [325, с. 12]. Он сближается не сближаясь, а страсть лишь отыгрывает в фантазме. Именно поэтому критики и называли *Декоратора Антипарфюмером*, но точнее было бы обозначить его как постпарфюмера.

Вероятно, ему пришёлся бы по вкусу, точнее, по запаху антипарфюм *Odeur 71* от *Comme des Garçons*, в композицию которого входят запахи горячего асфальта, жженой резины, пыли на раскаленной лампочке, окиси металла, чернил для каллиграфии, электробатарейки и лака для ногтей. Как видно, все эти элементы вызывают ассоциации с прогрессом и динамикой. И в этом случае становится особенно актуальной мысль Г. Зиммеля о том, что аромат, в отличие от зрения, скорее разъединяет и вызывает антипатию. Ведь такая палитра запахов передаёт ощущение урбанистической скученности и при этом разобщённости. Здесь стоит вспомнить и о том, что обонятельное восприятие частиц не осуществляется непосредственно соответствующим органом, для этого необходима дистанция.

М. Серр поясняет мнение Г. Зиммеля следующим образом: «конечно, все оттого, что обоняние и вкус подчеркивают отличия, тогда как речь, подобно зрению и слуху, объединяет. Рот сперва складывает, затем тратит. Слова скапливаются в словарях, пища, замороженная, хранится в холодильниках, словно счета в банке. Эфемерные – дифференцирующие – аромат и вкус исчезают, улечиваются. Карта становится все более причудливой, словно легкий шелк, паутина. Она не знает ни складов, ни счетов, никакой ветоши» [7, с. 38]. Другой здесь предстаёт в его перманентном становлении и, вероятно, поэтому Ж. Лакан, который полагал, что в достижении измерения Другого важнейшую роль играет фрустрация обоняния, ориентировался, прежде всего, на глаз / взгляд. Но подлинную поливерсивность, как свидетельствуют многочисленные примеры, буквально «унюхивают».

Как показывает З. Фрейд, важнейшим элементом сублимации либидо которая, собственно говоря, и стала основой появления человека, является возможность зачатия и, соответственно, пик привлекательности не в период менструаций, сопровождающихся в животном мире притягательными запахами, а как раз между ними. В человеческом сообществе эти запахи сменяются запахами-фетишами, что во многом и становится причиной появления и развития парфюмерии как культурного явления. Помимо прочего, эти соображения позволяют рассмотреть психоанализ как возвращение к аристотелевской материальной причине.

Но даже в фетишизированном виде запах продолжает противостоять беспристрастности зрения прямоходящего. Его глубинная, но неуловимая истина угрожает основанному на ней социальному порядку, с помощью чего бы этот порядок не обеспечивался. Колдун, часто буквально, — обоняющий зло, исходящее в виде запаха от людей, подверженных страстям. Печаль как своеобразная страсть приводит к утрате обоняния, святые мощи же, предположительно, благоухают. Праздничные, сакральные время и пространство пахнут благовониями и деликатесами, а профанные, по возможности, лишены запаха. Согласно Г. Маркузе, обоняние является несублимированным удовольствием-в-себе, подрывным чувством, которое становится помехой отчуждённого труда, тогда как его условием — обонятельная фрустрация, в том числе и с помощью цивилизационных запахов — смога, пыли и пр. А в стерильных условиях они воспроизводятся с помощью антипарфюмов, которые только в рекламных слоганах ассоциированы со свободой. Однако ухищрения рекламной микрофизики власти могут использовать как раз эту ассоциацию, как в случае рекламы «New Axe Anarchy. Unleash The Chaos» — буквально «Спусти с цепи хаос», используемый аналог — «Манящий аромат беспредела».

Э. Б. Кондильяк полагал обоняние чувством ущербным по сравнению с чувствами «совершенными» и наименее способствующим познанию: «если мы преподнесем ей [статуе как метонимии человека – *Н. З.*] розу, то по отношению к нам она будет статуей, ощущающей розу. Но по отношению к себе она будет просто самым запахом этого цветка» [180, с. 19]. Статуя не может достичь даже объёмности запаха, учитывая, что она и есть запах, поскольку ориентация на обоняние приводит к отождествлению с запахом, т. е. предельному сокращению дистанции между субъектом и объектом. Отождествившаяся с ароматом статуя не способна даже на сладострастие. Как замечает М. Фуко в *Ненормальных*, «сладострастие начинается с прикосновения к самому себе. В порядке грехов то, что впоследствии станет статуей Кондильяка (сексуальной статуей Кондильяка, если хотите), заявляет о себе, не становясь ароматом розы, но прикасаясь к своему собственному телу» [309, с. 227]. Но затем приводит пример-опровержение о монахинях, нашедших в коридоре монастыря букет роз неизвестного происхождения. Эти «дьявольские козни» привели к тому, что монахини, понюхав розы стали вести себя как одержимые и, не в силах успокоиться, залезли на деревья и просидели там пять дней [*Там же*, с. 252–253]. Этот пример показателен: только аромат способен свести на нет длительную и кропотливую внутреннюю работу по осуществлению самоконтроля.

И. Кант заходит ещё дальше: прекрасное не имеет запаха, а запах не бывает прекрасным. Оценка запаха никогда не становится суждением вкуса, условием которого является беспристрастность. К тому же, красоту нельзя вдохнуть, она предельно чиста. Её «пары» могут кристаллизоваться в изображение, но в современной культуре человек, влюбившийся в запах, а не в «портрет», вызывает скорее недоумение.

Поэтому память, тесно связанная с обонянием, – это всегда память о «дурнопахнущей истории». Даже если речь идёт о чистейших чувствах,

существует, скажем, такая разновидность памяти о возлюбленной, как флакон в форме её гроба. Пример достаточный показательный, поскольку в архаических культурах умереть означает потерять зрение, а руководствуются мертвецы обонянием. Ж.-Л. Нанси следующим образом интерпретирует подобные представления: «будучи опространственным, это мертвое тело, будучи выведенным наружу, это нечистое тело. Мертвое тело от-граничивает скверну и возвращается в свет. Однако тело, которое выводится наружу, ставит нечистоты в самый центр света. Наш мир делает то и другое: двойная приостановка смысла» [241, с. 139–140].

Но символически мёртвый, слепой приобретает взамен небывалую пронизательность. Обоняние обволакивает и одновременно проникает внутрь как сама душа. Оно создаёт такое мерцающее, прерывистое присутствие, которое предпочтительнее изображения за счёт «зияний» кожи и слизистых оболочек, источающих естественный запах. Именно поэтому даже в наиболее пуританских культурах опрятность ограничивается внешним, доступным взгляду: стирать, но не мыться. Это означает, что цивилизационная приличность образует не более чем тонкую плёнку культуры, а иногда банально маскирует банальную моральную нечистоту, как в случае буржуазного желания отмыть запах денег и смыть запах простонародного происхождения. Богатые посредством чистоты отмежевываются от бедных, а бедные подозревают изысканные запахи в испорченности: любой запах – это запах нечистот.

Юная девушка в буржуазной среде не должна иметь запаха, её «лёгкое дыхание» должно служить признаком её чистоты и неопытности как девичьего капитала. Она, по сути дела, не имеет тела и задача и привилегия мужчины – дать ей тело. Более того, её воображаемое также должно быть чистым от восприятий чужого опыта. Примером подобных представлений может служить известное мнение о том, что девушка, которая прочитала хотя бы несколько страниц «Ста двадцати дней

Содома» Д. А. Ф. де Сада потеряна навсегда. «Тлетворный», ядовитозловонный, мефитический дух, напротив, ассоциируется с опытностью вплоть до присыщенности и, как следствие, извращённости.

Отсутствие запаха также говорит о хорошем пищеварении исправно функционирующей человекомашины. Аристократ же может позволить себе не только прихотливо пахнуть, но и смердеть. Более того, Господин-Означиватель намеренно создаёт атмосферу упадка, старости и вони. Неприлично быть моложавым и чистым: это сразу же выдаёт нувориша. Родовитость же аристократа семиотически проявляется посредством декадентских признаков, в том числе зловония. Если одоральное считается репрезентаций инстинктивного, тогда имеющий долгую и полную поворотов, пересечений и самопересечений родословную просто не может пахнуть как новорожденный ягнёнок. Ведь он по определению не может быть здоров, а если вдруг это действительно так, то он вынужден это тщательно маскировать. Сказанное может относиться и к интеллектуальной сфере. Так, покупатели свечей с запахом старых книг хотели получить запах более старых книг.

Такое отношение к аромату позволяет считать его своего рода одеждой, что объясняет известное высказывание М. Монро о том, что она надевает на ночь только немного «Шанель № 5». Сама же Коко Шанель в духе протестантского пуризма чаще избегала духов, также как и многих цветов. В этой связи можно вспомнить также соображение А. Мюссе, что минимизация цветовой гаммы в одежде является приметой не только работы траура, но и разочарования, которое может за ним следовать: когда гризетку покинули, она продалась и сменила серое на чёрное. Стоит заметить, что нередко чёрное имеет семантику близкую к семантике красного, но страстность в этом случае доводится до крайности и перетекает в апатию.



Но известный своим пристрастием к одоративному Ж.-К. Гюсманс подчёркивает, что во многих случаях именно чёрное выступает нулевой степенью красочности, её отсутствием, и именно на этом фоне максимально выраженной становится одоративная перцепция. Романтики и денди, тяготевшие к нему, обладали выраженной брезгливостью к обыденности как пошлости и в то же время имели безукоризненный «нюх» на тренды. Большинство из них представляли собой парфюмера и декоратора в одном лице.

Дама-денди Коко Шанель утверждала, что чёрный муслин был выбран для маленького платья как наиболее дешёвый. Но более дотошный исследователь обнаружит, что образцом для него стала униформа продавщиц русских эмигранток-аристократок, да и денди Эрнест Бо, создавший аромат «Шанель № 5», был русским эмигрантом. И этот аромат стал таким же эталоном абстрактной парфюмерии, как работы русских абстракционистов в живописи. Это впечатление усиливает квадратный флакон, необычный для женских духов. А в лучах света он и вовсе невидим, и ароматное содержимое словно зависает в них. Но визуально приближая, стекло (скажем, витрина), по мысли Ж. Бодрийяра, на самом деле отдаляет содержимое, как в случае формальной близости. Обилие стекла в футуристических проектах утрирует урбанистический парадокс: сочетание скученности и аутичности. Если традиционно зрение связывается со стихией огня, а обоняние – земли, то помещение парфума в стеклянный флакон добавляет к ней стихию воздуха с её семиотикой легковесной контактности. А кроме того, чем является сочетание земли и воздуха, как не пылью, прежде всего городской.

Постепенно названия ароматов уже не просто имеют номер, а начинают называться только цифрой. С другой стороны, абстрактная форма уподобляется аромату: *«неизбежное взаимоотношение формы и краски приводит нас к наблюдению воздействия формы на краску. Сама*

форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой. Подобным существом является треугольник (без дальнейшего уточнения – является ли он остроконечным, плоским, равносторонним): он есть подобное существо с присущим лишь ему одному духовным ароматом. В связи с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призвучные нюансы, но по существу остается неизменным, как аромат розы, который никак нельзя принять за аромат фиалки. Так же обстоит дело и с квадратом, кругом и всеми возможными другими формами» [172, с. 48], – именно так описывает форму В. Кандинский. Наиболее известным и впечатляющим живописным полотном на тему запахов является абстракция А. Горки «Аромат абрикосов в полях». А выставка абстрактных работ Ю. Ваткина *Сквозь запах* создаёт ощущение «остроты и колкости плоскостей».

«Даже идеальная квартира никогда не бывает так хороша, как на стадии голых стен» [325, с. 7], – утверждает декоратор. По его мнению, вещьность становится панацеей против безотчётного онтологического страха (*Angst*), который онтически выражается как *Horror vacui*. Работа «Под горизонтом» О. М. Рикардо с выставки «Ароматные пределы» создаёт ощущение бесконечного движения как попытки противостоять этому страху, но не впасть в вещизм.

Другим способом является попытка означить принципиально неозначиваемое. Однако для человека, излишне отягощённого культурой, скорее названия запахов вызывают определённые ассоциации чем наоборот. В известном эпизоде с пирожным «Мадлен» из «В поисках утраченного времени» М. Пруста Ж. Делёз обращает внимание на то, что персонаж, ощущая запахи, мечтает о существах и местах, которые

ассоциируются с их названиями. Таким образом, одоративная семиотика преобладает над обонятельной эмпирикой.

Изменить эту ситуацию пытается исследователь и художница С. Толаас. Например, страницы номера журнала «mono.kultur» № 23, который посвящён её исследованиям и творчеству, начинают пахнуть, если их потереть. По мнению С. Толаас, деньги как раз пахнут и это запах не золота как алхимической субстанции бессмертия (души), но меди.

Другим проектом такого рода стал «Чувство/смысл города» («Sense of the City») архитектора и дизайнера М. Зардини [387]. Этот проект представляет собой попытку вернуть стерильным городам их уникальные запахи, которые часто отражены уже в их названиях, таких как Флоренция, вызывающих одоративные ассоциации, в данном случае с цветочными ароматами. По мнению М. Зардини, по ту сторону ландшафта как явления визуального обнаруживается запахошафт (*smellscape*).

Вероятно, открытки, посланные из таких городов будут иметь ароматные марки, что станет реализацией принципиальной одоративности следа, в том числе смыслового. «Вся история почтового *tekhne* ведет к связыванию определения с идентичностью. Марка, какова бы она ни была, кодируется для того, чтобы оставить след наподобие духов. С этого момента происходит ее деление, оплаченная единожды, ее цена оборачивается многократно: и нет больше единственного получателя. Вот почему по причине этой делимости (источника разума, безумного источника разума и принципа идентичности) *tekhne* не достигает языка – того, на котором я пою тебе» [98, с. 310], – сетует Ж. Деррида. Но М. Серр описывает и возможность обратного движения: «обоняние, дающее ощущение встреч и союзов, редкостное чувство своеобразия, – претворяет знание в память, пространство – во время, а быть может, и вещи – в живые существа» [7, с. 43].

Для полноценной реализации одорального необходимы колебательные движения в обоих направлениях, ведь духи воспринимаются как духи только тогда, когда есть уверенность, что этот аромат создан человеком, а на их восприятие сильное влияние оказывает сопровождающее описание. И хотя слово не пахнет, пахнет его смысл и, с другой стороны, запах в контексте постчеловеческой сенсорики обретает утраченный смысл. Парфюмер и декоратор же в одном лице воплощает фазы этого движения и может быть назван постпарфюмером как одоративной версией постчеловеческого.

#### **4.2. Тактильное как корпоральная версия**

Акцент западной философии на визуальной перцепции и репрезентации задаёт её скопоцентризм. Деконструкция визуального в актуальной философии его значительно смягчает, но, с другой стороны, и значительно усиливает его значимость. Монтажные технологии могут как лишить зрителя привилегии вуайера, так и её усилить за счёт фетишизирующего фрагментирования. Ж.-Л. Нанси связывает приостановку образа, в частности, кинематографического, с прикосновением, которое останавливает развитие сюжета-субъекта (*sujet*), но при этом никогда не становится фотографией со всей травматичностью её *punctum*'ов [241, с. 255]. В связи с этим в кинематографе выраженную важность приобретают спецэффекты объема и касания.

Именно с фрагментирующим видением соотносится аналитическое мышление, а в некоторых случаях и мышление как таковое. Полагается, что гарантом истинного является зрительное в связи с его перспективностью в отличие от ограниченности тактильного — так продолжает развиваться шпенглеровская тематика причин приоритета неограниченного над умеренным, несмотря на его изначальность в западной культуре. Однако именно хаптика с последующим импринтингом

обеспечивает первичные контакты со средой, а затем и топологию мысли. В связи с этим актуальным становится исследование тактильного в современном философско-антропологическом контексте. Исходя из тактильного, предпринимается попытка вернуть целостность «сенсорного дома», стать телом, а не продолжать только иметь его, но не замыкаться в теле, а оставаться приоткрытым [Подробнее см. 153]. Так тактильное становится корпоративной версией в поливерсивном контексте.

Ж. Бодрийяр настаивает, что даже дигитальное восприятие при чтении с экрана, виртуальное общение, в том числе и голосовое, имеет характер «тактильный и прерывистый»: «голос, встроенный в современную электронную связь, – тактильный, функциональный голос, нулевая ступень голоса» [32, с. 37–38]. Эфемерная и воображаемая аудиальность оказывается травмирующей, поскольку, по замечанию С. Жижека, именно голос, лишённый всякого материального наполнения и произносящий слова, которые имеют статус Реального, буквально сдирает кожу, уничтожая саму возможность телесности. Дигитальная культура в таком случае изначально сейсмична, «это расчлененная, промежуточная культура, вышедшая из разломов древнего мира, культура тактильная, хрупкая, непостоянная, поверхностная – и, чтобы уловить ее игру, нужно двигаться, соблюдая эти правила: сейсмический сдвиг, экологически чистые технологии» [Там же, с. 78]. Ж. Деррида отмечает, что наружу всегда только подражает нутри, но ею не является, оставаясь своеобразной «наружей наружи» с тех пор как письмо как трещина в языке наносит удар по непрерывности. Травматичное по своей сути письмо в таком случае обозначает утрату возможности видения после взрыва тактильного взглядом и слышания телесного после его уничтожения голосом. Попыткой возвращения этих возможностей может стать обращение к первичности тактильного, восстанавливающего полноту целого в каждой

точке. Таким образом начинает формироваться своего рода сенсуальная поливерсия.

Однако тактильное само по себе поливерсивно и не может сводиться исключительно к кожному. Даже ницшевская кожность (*hautlichkeit*), подвижная и игривая, эластичная и изменяющаяся, становится скорее метафорой «любви к дальнему», не предусматривающей интимности, а, соответственно, тактильности в целом. Кожное как таковое до такой степени самодостаточно, что не предполагает дополнений (*supplement*): «У юной красавицы Лэнь Пик была такая гладкая кожа, что ни одно из платьев не удерживалось на ней, а тут же соскальзывало вниз. Однажды Лэнь Пик опечалилась и запела: Только ветер / оденет меня. / Милый мой, / неужели и ты / быстро, / как платье мое, / упадешь? Здесь надо оговориться, что в оригинале эта песня звучит несколько иначе» [197, с. 326]. Предполагает же, напротив, дальнейшее обнажение.

Во многом именно поэтому Ж. Делёз продолжает рассмотрение кожного как поверхностного и принципиально мазохистского, исходя также из утверждения Ж. Лакана о том, что вхождение в символический порядок является следствием травмы. Л. Иригарей выходит за пределы этого контекста и обозначает собственно тактильное как слизистое. Тогда частными версиями тактильного становятся не только осязательные, но также вкусовые и обонятельные рецепция и репрезентация. Более того, такими частными версиями оказываются также рецепции и репрезентации визуальные и аудиальные.

И. Аристархова обращает внимание, что традиционно видение соотносится со знанием, а слепота метафоризирует неведение и такой подход используется в том числе и в пространственных пластических искусствах: лепить, делать слепок – значит быть хотя бы частично слепым, «глупым». Западный тип мышления, в отличие, скажем, от античного, если и предполагает похвалу такого рода «глупости», то не более чем условную.

Именно поэтому затрудняется концептуализация маргинальных форм рецепции и репрезентации – тактильного, обонятельного и др. Оптика *cogito* доминирует даже в случае, если визуальные практики предполагают «касание», буквально «трогают» зрителя – тогда происходит усиленное вторжение в перцептивное поле, задействующее больший спектр образований бессознательного. Тактильное в таком случае становится условием перцептивного и утверждается как постчеловеческое.

Выход за пределы жёстко фиксированной в западной философии связи зрительного и мыслительного можно обнаружить, обращаясь к дерридианскому подходу к излагаемой Плинием легенде о первой художнице, которая очерчивает тень отплывающего любимого. Деконструкция визуального здесь происходит естественным образом, поскольку их взгляды влюблённых в такой диспозиции принципиально не могут встретиться. Восприятие в таком случае изначально является воспоминанием, во многом воспоминанием вытесненного материала бессознательного [см.: 6, с. 197].

Но эта история оказывается слишком трогательной, щемящим жалом в плоть её реципиента, чтобы остаться только воспоминанием. Платоновско-киркегоровские ассоциации здесь вовсе не случайны, учитывая то, как удачно вписывается концепция любви как воспоминания в контекст романтического идеализма. Тень как максимальное сгущение утраченного образа вплоть до без-образного становится метафорой размытого «взгляда *object a*», видящего только идеальное, которое до травмы метафоризировалось с помощью без-образного же и ослепляющего множества отблесков и отражений от драгоценного гранёного зеркала. И то, и другое центрирует внимание на «дыре в невидимом», т. е. собственном взгляде, что, конечно, не расширяет пространства видимого, парергона гранёного зеркала с его аллегорическими деталями и нюансами.

Так художница сохраняет дорогой образ ценой утраты целостности собственной «кожности», когда разбитой оказывается не сердце, но телесная поверхность. Шизоидный характер этого действия подчёркивается сочетанием возникновения семантической дыры, в которой зияют глубины реального, и, одновременно, удержания «хорошего» частичного объекта. По мнению Р. Барта, признание освобождает, позволяя выйти за пределы сферы действия «гипноза любви» как пространства воображаемого, визуальная же фиксация признания, напротив, поработывает, если не навсегда, то на время существования изображения. Причём ситуацию не изменяет даже присутствие оригинала как означаемого, что следует из эталонного пассажа К. Гамсуна: «она говорит, что у тебя взгляд зверя и когда ты на нее глядишь, она сходит с ума. Ты как будто до нее дотрагиваешься» [60, с. 397]. Эффекта слепоты сумасшествия персонаж достигает именно концентрацией взгляда вплоть до его рассредоточения.

Такого рода зрительная стратегия в целом обозначена М. Мерло-Понти и подразумевает, что смотрящий подобным образом поворачивает мир навстречу ему самому, сам же переходит на его другую сторону, т. е. возвращается к самому себе. Л. Иригарей обозначает эту стратегию как солипсическую игру в серсо с миром, который необходим только как зеркало самого взгляда, обеспечивающее саму возможность видения. Взгляду необходимо видеть себя, чтобы видеть. Именно солипсический нарциссизм создаёт возможность зрительных иллюзий, ощущение реальности которых обеспечивается квазиодновременностью зрительного и тактильного, когда взгляд разоблачает посредством создания иллюзии. Тактильное событие может и состоять в том, что не только взгляд обволакивает увиденное «кожей видимости», но и видимое обволакивает взгляд. В таком случае необходимо выражение тактильного опыта в тактильном же опыте, когда одна рука пытается ощупать другую руку,



которая, в свою очередь ошупывает какой-то объект и «словно зарница, пересекает пространство, обнаруживая находящийся на своем месте внешний объект» [231, с. 129].

Это тактильное событие может интерпретироваться как про-зрение, само условие зрения. Особенно явно такая возможность обнаруживается за пределами нарциссического солипсизма контакта рук, принадлежащих одному человеку. В определённом смысле эта возможность обнаруживается и в без-различном видении глазами другого. Без-различие в таком случае может быть различанием доведенным до предела, экстимности как взаимоперехода внутреннего и внешнего. С одной стороны, экстимное и интимное образуют бинарную оппозицию, с другой — являются предельным состоянием друг друга, взаимопереходом. Ж. Лакан в качестве одной из метафор наслаждения предлагает образ вакуоли, на поверхности которой располагается объект-отолит, о-объект. Импульсы наслаждения в таком случае вызывает не сам объект, но его смещения и вместе с тем он, будучи присвоенным клеткой-субъектом, является его составной частью. Исходя из этой метафоры, очевидно, что именно такая объективация позволяет дистанцироваться от нежизнеспособного субъект-субъектного нарциссизма и, с другой стороны (впрочем, эти стороны также могут сливаться), идеализации объекта до объекта *a*. Эта метафора впоследствии усложняется, учитывая, что при динамическом развитии о-объектом для вакуоли другого уровня становится вакуоль в целом и т. д. Таким образом происходит становление субъекта как эффекта означающего [373].

3. Фрейд для описания того наиболее интимного, которое может быть идентифицировано только в случае, если оказывается вовне, использует более громоздкую, но и более наглядную терминологию — «эякуляторная экстериорность». С онтологической позиции экстимность оказывается ядром собственного бытия. В антропологическом контексте

экстимную функцию выполняет ближний (*Nebenmensch*) – «самый близкий человек, который является двойственным, поскольку никто не знает как разместить его» [*Ibid.*, с. 180]. Такой ближний одновременно является и дальним – по мере углубления о-объекта он отдаляется вглубь субъекта. Ж.-А. Миллер предлагает под экстимностью понимать «проблематичную манеру поведения реального в символическом» [379, с. 75] и подчёркивает, что именно осознание этой проблематичности позволяет избежать иллюзии разделения внешнего и внутреннего, содержания и содержимого – наилучшей метафорой экстимности в таком случае является противоречивая поверхность ленты Мёбиуса или узлов.

Интимное – качество экстериорного, его наиболее глубокая, непроницаемо-матовая точка. Точка волнующая, а значит вызывающая далеко вовне распространяющиеся колебания-эффекты, что возможно только при взаимодействии с радикально другим. Возможно также использовать концепт «интимативность» для обозначения онтологически процессуального установления близких отношений с чьей-либо уникальностью. В ходе такой процессуальности образуется избыток наслаждения (*jouissance*). Отличием от эксцессивного наслаждения, связанного с ориентацией на объект *a* является то, что о-объект подразумевает использование такого наслаждения и объективацию другого как о-объекта, т. е. не фрагментировано, как в случае необходимости разбить статую силена, чтобы добыть агальму.

Использование *целиком* – лучшее, что мы можем сделать для кого-либо, что и предусматривает отношение к другому как цели без его идеализации. И исходя из структурного психоанализа, такой подход обеспечивает избыточное наслаждение не только субъекта, но самого объекта, в котором они сливаются не смешиваясь. Такая киническая обесценивающая, экстимизирующая объект тактика парадоксальным образом конституирует его в качестве бесценного – скрытым механизмом

безжалостной объективации является безмерное самоценное дарение. Овнешняющее без-различие, обнаруживающее реальное в символическом и ограничивающее полномочия воображаемого, обеспечивает помимо прочего и возможность мышления.

Но если мышление с опорой на объект *a* – это мышление визуальное, мышление «наличное», то с опорой на о-объект – висцеральное и тактильное. В таком случае помимо всего прочего подчёркивается также уникальность о-объекта, в отличие от универсализирующей за счёт нарциссического противопоставления зеркальности. Л. Иригарей отмечает взаимосоотносимость спекуляризации (от лат. *speculum* – зеркало, отражение, подобие) и спекуляции, поскольку следствием обоих становится потеря субстанции, скрадывание спектральной поливерсивности. Метафорой спекулятивного зеркала становится гинекологическое зеркало из полированного металла, касающееся и самокасающееся, с которым связан репрессивный морализаторский дискурс. В определённом отношении оно является стоической бестелесной поверхностью чистых следствий-событий, которые, как замечает С. Жижек, являются «стерильными», «асексуальными», ни активными, ни пассивными. Таким образом обнаруживаются семантические пределы постмодерной поверхностности.

Эффектная субъективность сохраняется, если речь идёт не о разогнутой поверхности, а о поверхности складчатой, сворачивающейся в узлы. Эта субъективность обнаруживается не просто в промежутке, а, как обращает внимание Л. Иригарей, в промежутке между временем и пространством, материей и формой, силой и действием, а также любыми другими членами, образующими бинарную оппозицию. Примером может служить диалектика Диотимы, которая не доходит до синтеза, оставаясь промежуточной, посредничающей между чувственным и умопостигаемым, знанием и реальностью, смертью и бессмертием.

Посредником, даймоном этого перехода становится, как отмечает Ж. Деррида, третий род, хора, утроба как висцеральное, размещающее тактильное между внутренним и внешним. «Диалектика Диотимы – это по крайней мере диалектика основных терминов. Вот они: *здесь*, два полюса встречи, и *там*, но такое *там*, которое никогда не порывает со *здесь*» [168, с. 26] и, можно добавить, *тогда*, которое не порывает с *сейчас* – так обеспечивается непрекращающееся становление, непрерывная перестановка времени и пространства, субъекта и объекта и т. д., когда событие не откладывается. Медиумичность токоса, творчества, плодородия приоткрывает онтологический проход не доводя его до зияния – в антропологическом отношении это позволяет избежать крайностей как закрытости, так и открытости.

Промежуток *между* может соотноситься также с местом места, которое Аристотель обсуждает в качестве апории Зенона. Место места обволакивает обволакиваемое, вбирает его в само себя, сворачивается в себя, обеспечивая обмен оболочками. Это сферическое, аксиологически не маркированное место без верха и низа, андрогинное и без-различное в половом отношении. Так сглаживается в том числе и принципиально половое измерение дискурса как такового. Ж. Лакан обозначает эту ситуацию как внесексуальную, внеполовую, такую, в которой «души не чают в душе» и, как следствие, непрерывно меняются с другим местами. Зеркало растворяется, освобождая потустороннее пространство зазеркального и внезеркального, что задаёт координаты пространственной поливерсии.

Упорствующая реальность иконического становится в таком случае не изнанкой видимого, но самой его текстурой. Во многом именно это объясняет, почему с лаканианских позиций сексуальных отношений принципиально не существует, ведь речь идёт не о субъект(ах) и объект(ах) и даже не их отношениях, а промежутке, месте места сущих,

которые перестают быть в случае, когда сублимация уже активно не задействует саму структуру сублимируемого. В таком случае собственно сексуальных отношений не существует, поскольку онтологически любые отношения являются сексуальными, на что обращает внимание Ж.-Л. Нанси в «Сексуальных отношениях?», которые представляют собой отношения по преимуществу. Экстимность в таком случае подразумевает не совпадение, но совмещение с местом.

Такая при-открытость позволяет избежать визуального диктата, когда непрочность эмоциональной связи приводит к преувеличению риска ошибиться. Активизация осязательного, например, в процессе манипуляций с чётками, вызывает эффект эмоциональной оптимизации и интенсификацию эмоционально подкреплённой интуиции: рельеф позволяет отличать подлинные банкноты, а виброрежим – оставаться на связи при шумовых помехах. Особенно показательной в этом отношении является широкая популярность шрифта Брайля в актуальном книгоиздании. Предельно обнажая, визуальное интенсифицирует не сознательное, но бессознательное как настаивал З. Фрейд. В таком случае обнажённость становится лишённостью места, что компенсируется символическими оболочками. Лучшая из таких оболочек – восторг, восхищение, которое помимо всего прочего может стать отправной точкой философствования, поскольку эффект неожиданности исключает как оппозицию, так и повторение. Восхищённый похищается ради такого взаимообволакивания, когда уже ничто не может ни касаться, но эти касания не доводятся до травмы. Согласно Р. Декарту, аффект кроме воздействия, затрагивания, подразумевает также восхищение, единственную не сковывающую, не запирающую, закрывающую страсть. Приоткрытость, одновременное приближение и отступление в восхищении позволяет варьировать промежуток между параличом и танцем. Восхищённый взгляд всегда скользит, мечется, силясь справиться с

захватывающей избыточностью самого восхищения, не подразумевающего оптического похищения и присвоения новых энергий. Ставка познания трансформируется в аппетит к знанию, желание вобрать восхитившее в себя, узнать его вкус, однако одновременное сохранение дистанции приводит к выворачивающему наизнанку из-умлению, что обозначает гносеологические аспекты экстимности.

Однако картезианское восхищение непрерывно рискует без остатка «скрасть» восхитившее очерчивающим взглядом. Таким образом субъект своеобразно мстит за нанесенную ему травму вос-хищения, когда проходит анестетический эффект из-умлённой очарованности. Установление символического порядка в этой ситуации напоминает обработку напильником едва затянувшейся раны: согласно эталонному высказыванию Р. Барта, язык является кожей, вести речь, «тереть» всегда означает тереться. Интенсификация этого трения может высечь искру и вызвать «ожог смыслом».

А. Лингис обращает внимание, что избежать травмы возможно за счёт приостановки речи: «как чувственность (*eroticism*) так и этика особенно требуют тишины. В эротическом контакте сцепленные (*coherent*) линии дискурса расходятся в поддразнивании, нон-сенсе и смехе. Эротический контакт отключает от рационального языка, добивающегося учреждения истины, которая является тем, чем является правда для каждого; эротические говорения (*utterances*) являются частным языком. Ничего невозможно узнать вслушиваясь в речь влюблённых» [376, с. 99]. Истина в данном случае не травмирует и не травмируется, будучи приоткрытой – таким образом А. Лингис буквально переиначивает мысль Ж. Батая об эротическом как принципиально трансгрессивном. Напротив, трогательность тактильно особенно восприимчиво к тактичности, ласке и заботе, в таком случае даже смотреть стоит осмотрительно (*careful*).

Значительная неоднородность самой тактильности приводит к необходимости различания её аспектов. Также как взгляд может наткнуться на зеркало, уткнуться в него, кожа может стать непреодолимым препятствием, исключаяющим саму возможность контакта. В символическом контексте преодоление травматичности инстанции, в том числе и философской, может осуществлять, скажем, за счёт внимательного, буквально «близкого» чтения (*close reading*). Так обозначается этика событийности после постмодерна: уже не дистанция утверждает дистанцируемое в его различии как в случае обильных цитаций или шизоидной симптоматики, подразумевающей инстанциональное сексуальное безразличие как условие текстуального, социального и, шире, символического.

В отличие от распространённого в традиционных культурах табу на прикосновения, актуальной и приемлемой метафорой социального становится «тереться», «тереть тёрки», что подразумевает травматизацию как образование болезненных потёртостей и появление «тёртой» субъективности. Однако тереться ещё не означает касаться, если касание эмоционально окрашено, то трение отчуждено и рутинно: «жизнь здесь шершавая, но необидчивая. / Скажешь ей: – Ваша тусклость! – / а она только тускло в ответ улыбнется» [264].

Соображения, складывающиеся в контексте философии психоанализа наилучшим образом воплощаются в тактильности актуального дизайна. Так, вмятины, отпечатки и резьба отсылают к стабильности импринтинга, особенно если их форма подразумевает плавность линий, острые – драматизму и даже трагизму, а эффекты липкости и скользкости, которые обычно используются в маргинальном дизайне, – иронию по отношению к лицемерию. Особенно интересны в этой связи имитация измятости и разрушенности, дистрессинга и потёртости. Таким образом заявляется претензия на подлинность,

проверенную временем. Эта претензия удовлетворяется в конкуренции с антиквариатом, поскольку зрительная иллюзия частично разрушенных материалов запускает фантазм их живого дыхания без риска реального разрушения. Это становится способом нанесения травмы возвышенного, которое происходит в ситуации недостатка реального. Однако, как замечает Ж. Бодрийяр, Ж.-Л. Нанси, С. Жижек и др., кожа – уже своего рода одежда, а в семантическом отношении более надёжная одежда чем любая другая, поскольку успешно предохраняет как от потёртостей, так и от сенсорной депривации.

Местоположение человеческого существа в таком случае обнаруживается как внутри, так и вовне в связи с чем оно сопровождает движение. Это позволяет также сделать попытку пересмотра психоаналитической топологии. Телесный топос в таком случае травматически не расчленяется и становится сплошной эрогенной зоной, «гнездом для себя самого», выражаясь словами Л. Иригарей. Поскольку её концепция ориентирована на становление, травматически не прерванного и не ограниченного символическим порядком и, что особенно важно, подразумевает ориентацию на без-различное, но не безразличное, позволяющее избежать ощущения безысходности при осознании непреодолимых половых различий, асексуальности вульгарно понятого постчеловеческого и обозначить этику событийности после постмодерна.

Л. Иригарей делает подход к проблематичности тактильного, обращаясь к концепту слизистого: «преодоление промежутка – такова ставка желания, такова причина перемещения. Промежуток приближается к нулю в соприкосновении кож. И переходит за пределы нуля при вступлении в область слизистого. Или же – при трансгрессии прикосновения внутрь, сквозь кожу. Задача желания заключается в том, чтобы устранить промежуток, не устранив другого. Ибо желание может поглотить место и либо сойти в другого по внутриутробной модели, либо



тем или иным способом уничтожить его существование. Чтобы желание сохранялось, требуется двойное место, двойная оболочка. Или Бог – как удержание промежутка, как отнесение промежутка к бесконечности, в бесконечность» [168, с. 47]. В этом отношении она опирается на соображения Б. Спинозы о том, что сущность никогда полностью не реализовывается в существовании, и половой недвойственности на основе разворачивающихся оболочек, но идёт дальше, утверждая, что слизистое лишено постоянства, субстанциальности: «неподвластное тотальному и бесследному исключению или забвению, слизистое может воспринимать себя и любить себя без тезиса, без запредельного себе положения, только в акте. Сила совершает “свой” акт, каковой никогда не полагается в виде законченного произведения. Всегда *приоткрыт(a)*. Несводима к потреблению» [Там же, с. 99]. Если предельная открытость подразумевает исчезновение дружности, одинаковости, то вступая в область слизистого мы без нарушений переходим нулевую точку, пересекаем зеркало, оказываясь в зазеркалье двойной оболочки. По словам Э. Гросс, «слизистое не является ни субъективным прикосновением прикасающегося, ни объективностью прикасаемого, но неопределённостью (*indeterminacy*) какой-либо дистанции между ними» [357, с. 51]. Слизистое по сути неосяземо, не ставит предел другому, не сковывает его.

Если взгляд как разновидность касания буквально всматривается, вчитывается, внедряется, то слизистое как чувствительный медиум и символическая lubricация также высматривается, вычитывается, извлекается. Поскольку слизистые ткани творящи их запредельность не оборачивается безднами перверсий кожного, затронуть которое можно только посредством травмирования, ведь кожа – это дом, слитый с хозяином. Кожное является местом памяти, «захоронением осязания, которое переваривается ради образования времени. Потайным карманом, вшитым во время другого» [168, с. 162]. Эта травматичность частично

маскируется и заслоняется страстями и чувствами, но никогда не избывается полностью.

Слизистое же за счёт приоткрытости, экстимности, пористости по определению тактично и ласково, особенно в предельном случае, исключая зрительный контакт: «я не вижу того, *в чем* я ласкаю» [*Там же*, с. 140] и испытываю ласку – нас всегда раскрывает и растлевает другой. Недостаток, изъян визуального компенсируется принципиальной производительностью ласковой рецепции: переплетение целей и пульсация причин «вьёт гнездо», создаёт место «производства экстимности». И именно это место, вытканное внутри, обволакивая, разворачивается вовне. Промежуток перестаёт быть разрывом, зазором, пустотой или раной, но производит само место. Таким образом понятое место всегда является местом соединения: «это место есть форма всякой вещи и одновременно – ее растяжимая материя, некий зазор между ее размерами» [*Там же*, с. 39], где скрещиваются материя и формы, различные формы до бесконечности. Слизистое в таком случае ставит под вопрос гегелевскую оценку как «дурной бесконечности» становления не по спирали, скажем, раковины моллюска, подразумевающей в равной степени поливерсивные большее чем всё или меньшее чем ничто.

Ещё одной версией тактильного, частично пересекающимся со слизистым, поскольку движения вливаются в мир ласково, является жидкое. Жидкое обеспечивает плавный переход между, поскольку его волнообразная ритмичность трансгрессирует власть формы и саму форму. С помощью тактичности жидкого нам удаётся контактировать с глубинными эмоциями и спазмами другого.

Если объект *a* образуется при затвердевании, движении от наслаждения к спекулятивному мышлению, то стылое по своей сути зеркало фиксирует желание, символизирует и узаконивает завихрения и водовороты и формирует жёсткие оппозиции: «*Или желание, или секс.*

Которые, спасибо опоре имени-отца, производят “хрупкий” орган и “согласованное (*well-formed*)” желание. Этот компромисс оставляет каждое полу-жидким» [368, с. 114]. Полу-жидкое, приоткрытое позволяет воспринять жидкий объем другого: с помощью зеркальных кривых «Всё, затем, должно быть переосмыслено в терминах вихр(ей), спирал(ей), диагональных спирал(ей), вращен(ий), кружени(ий), революц(ий), пируэт(ов). Спекуляция накручивает быстрее и быстрее, к тому же вонзается, всверливается, внедряется в объем, который должен быть всеещётвердым телом. Покрытый жесткой оболочкой, которая должна быть раздроблена, трепанирована, расколота, изучена в своем скрытом сердце. Или утробе. Расхлыстанной, вертящейся, кружащейся быстрее и быстрее пока материя не раздробится на части, распадется в пыль. Или в субстанцию языка?» [*Ibid.*, с. 238]. Сохранение вопросительного наклонения свидетельствует о том, что соображения Л. Иригарей только частично сходны с соображениями А. Лингиса о том, что в тактичном касании субстанция языка исчезает. С её точки зрения, она периодически исчезает в промежутках ещё-не и уже, но появляется и проявляется в безразличии ещё, что, несмотря на элементы критики, сближает её концепцию с лаканианской. В таком случае сокрытие или прояснение истины не взаимоисключаются — «ожог смыслом» может произойти от жидкого сплава металла зеркала, ведь поскольку жидкое является скорее метонимией чем метафорой, оно склонно к сгущению, а его завихрения не исключают трения. Однако сгущение не приводит к полной непрозрачности, это скорее своего рода другая прозрачность. Именно в ней «распускается еще не вылепленное лицо» [367, с. 160], которое разливается по всему телу, не превращаясь в маску.

Жидкое соотносится не с твёрдостью, но флюидностью, что подчёркивает взаимосвязь осязания с другой маргинальной формой чувствительности — обонянием. Юмористическим примером этой

взаимосвязи может служить разработанный дизайнером Д. Уилкоксом специальный гаджет для пользования сенсорными устройствами в жидкой среде, например, в ванной, – насадка, удлиняющая нос. Один из ведущих актуальных дизайнеров, Г. Пеше, специализирующийся на «обтекаемых» предметах интерьера, на вопрос о будущем отвечает, что оно будет жидким на ощупь и само будет непрерывно менять формы. Уже сегодня он предпочитает резину и текстиль, располагающие к взаимодействию и игре, прочим материалам.

Кроме того, жидкое может являться метафорой моральной чистоты, особенно показательной эта метафора становится в случае отсылки к «чистым рукам». Р. Барт, продолжая метафору языка как кожи, сравнивает пальцы со словами и слова с пальцами, которыми они заканчиваются. Это частично поясняет то, почему перчатки в кинематографе становятся «мистическим фетишем» – это своего рода мануальная маска и то, что как любая маска она скорее выдаёт чем скрывает, усугубляется тем, что перчатки – аксессуар парный, а также тем, что осязательное аккумулируется не в лице, а именно в руках.

Лицевость в большей степени сцеплена с визуальным и в предельно обнажённом виде способна вызвать ужас в отвратительности (*Unheimlichkeit*) как в романе Дз. Танидзаки: «прежде всего я сняла с него мешавшие мне очки. Его лицо, с полуоткрытыми глазами, с обвисшими мышцами, “голое лицо”, выглядело на редкость отвратительно» [291]. Персонаж обнажился даже не столько утратив очки, сколько полузакрыв глаза и утратив полную силу взгляда. Таким образом он частично инвестировал субъективность в смотрящую на него женщину, поскольку, как подчёркивает Ю. Кристева, движение субъекта-в-процессе невозможно без учёта абъекта. Это «отвратительное [abject] – не объект [object], который я называю или воображаю, когда он противопоставлен мне. Оно также и не объект игры [object], в котором “а малое” означало бы

бесконечно ускользающее от непрерывного преследования желания. Отвратительное не то, что дало бы мне возможность опереться на кого-то или на что-то иное и быть свободным и независимым» [193, с. 36]. Ссылаясь на А. Арто, Ю. Кристева подчёркивает, что страдания от ужаса и отвращения сублимируются в «нектар плодородной слизи, сыворотку, которая хороша для того, кому повезло лишь в том, что он человек, знающий, что он им становится» [*Там же*, с. 62]. Возможно соотнести абъект с о-объектом Ж. Лакана, который может пугать и отвращать в связи со слишком сильным волнением, эксцессивностью наслаждения им вызываемым. Однако субъект-в-процессе – субъект избыточный и эксцессивный, но при этом не нарциссичный, не навязчивый скользкий или липкий тип, но, как утверждает А. Арто, человеческое существо, осознающее то, что оно перманентно становится.

Именно слизистое и жидкое в своей экстимности оказываются отвратительными и без-образными: «я в зеркале не отражаюсь!», – безапелляционно заявлял один из адептов отвратительного поэт-футурист А. Кручёных, демонстрируя аверсию как одновременно отвращение и риторическое обращение к отсутствующему, в том числе и отсутствующему себе. Его метафора «сыро-хромающих мыслей» особенно удачно иллюстрирует то, что «отвратительное, или абъект в своей радикальной отброшенности, в исключенности своей из числа объектов, своей исключительностью, тянет меня к обрыву смысла» [*Там же*, с. 37]. Отвратительность абъекта обуславливает прежде всего именно этот обрыв смысла, который позволяет маркировать позор, табу, грех, непотребство и всё то ужасное реальное реальное, которое вызывает трудности символизации, сопротивляется её фиксациям.

Пугает в данном случае прежде всего полная проницаемость, доведенная до полной непроницаемости, когда утрачивается возможность контатировать с абъектом из-за избыточности наслаждения, которое он

вызывает. Именно поэтому отвратительными представляются все организмические выделения, которые маркируются как всегда уже нездоровые, гнилостные. Действительно, их разложение начинается как только они покидают пределы организма, что может совпадать со стыдом за чрезмерность испытанного наслаждения, как в случае любриката или эякулята. Отвратительность сглаживается, если продолжать рассматривать их как в качестве частей организма не подвергая анализу, однако удержание несовместимо со становлением. Отвратительность усугубляется приоткрытостью слизистого бесконечному наслаждению, редуцирующему властное. Но растворение доводит интимность до экстимности, редуцируя отвращение. И если человеческое защищает кожей своё достоинство, а сверхчеловеческое не нуждается в покровах в силу своей неуязвимо-возвышенной открытости, то постчеловеческое обнаруживается именно в складках и оболочках, осуществляющих тактильную редукцию разрыва между кодом и сообщением.

С отполированной поверхности, отражающей просветительские лучи, по ней легко смахнуть пыль и ускользнуть в процессе сопротивления ставшему. Но отполированность, глянцевость такого зеркала напоминает отполированность и глянцевость идеального языка, на котором, по словам Л. Витгенштейна невозможно говорить так же, как и ходить по идеально гладкому льду. Подобно известному эпатажному лакановскому заявлению о несуществовании Женщины, можно сказать, что не существует Зеркала (*le miroir*), но существует зеркало (*un miroir*) в том числе и зеркало тактильности. В случае поливерсивности тактильного приоритет смещается с прямоты стратегии на тактовость, тактичность и тактильность тактики.

### 4.3. Те(к)стуальные версификации

Дальнейшее рассмотрение поливерсии сенсорной чувственности непременно приводит к исследованию чувственности вкусовой, текстуальной [Подробнее см. 123]. Философско-антропологический ракурс позволяет обнаружить её текстуальную составляющую, учитывая, что единственным способом фиксации вкуса является описание, а фармакон как эссенция пищевой субстанции соотносится с письмом. Поглощение, взаимодействуя со вкусом и пользой, предусматривает задействование всего спектра ощущений вплоть до синестезии как поливерсии. Таким образом, текстуальность и текстуальность оказываются смыкающимися границами сенсуального. То, что вкусовые ощущения максимально индивидуализированы и не могут быть зафиксированы подобно визуальным, аудиальным и пр., позволяет удачно обозначить их как текстуальные. Несмотря на традиционное отнесение вкуса к так называемым «низшим» чувствам, он является основой чувственного как такового в связи с его онтогенетической первичностью и интимностью.

Спинозианская трактовка аппетита подразумевает стремление к вкушению и поглощению в самом широком смысле, причём в отличие от голода не от нехватки, а от силы и не ради выживания, а ради удовольствия. Одновременно именно вкус становится метафорой сублимированной, возвышенной чувственности и чувствительности вплоть до интуитивности как способности суждения и оценки (дис)гармоничного.

Изучение вкусовой рецепции наиболее прямым образом позволяет «улучшить понимание роли телесного опыта в знании, оценке и эстетических взаимодействиях. Опытная проба на вкус переносит нас в наиболее интимные области этих феноменов» [370, с. 10]. С одной стороны, приготовление и принятие пищи, в отличие от многих других физиологических процессов, открыты, причём открыты даже излишне, что привело к появлению иронического концепта *фуд-порн*. С другой стороны,

именно секрета наибольшим образом засекречена и табуирована до возможной маркировки как греховной или преступной, что не в последнюю очередь связано с аскетическими идеалами телесности в современной культуре. В таком случае стоит говорить скорее об экзистенции, чем об интимности вкушения. «Мне ясно, что мои грехи проистекают из двух видов деятельности. Первая вызывает чувства стыда, которое проистекает из частного (секретного) принятия пищи и вторая вызывает чувство стыда, которое проистекает из того, что информация о приготовлении пищи держится в секрете» [372, с. 159]. Путь к объяснению этой табуированности обнаруживается в соображении о вкушении как «интенсивном, телесном осознании момента, когда жизнь и смерть увековечиваются во вкусе» [371, 159]. Действительно, приготовление пищи — всегда приготовление мёртвого, а значит — приуготовление к смерти, явно табуированной в европейской культуре.

В наиболее общем смысле, располагаться в пространстве, материализоваться, давать возможность отведать на вкус уже означает разлагаться: раскрывшийся плод содержит сладкий яд. Говоря более абстрактно, расстановка (*espacement*) означает рассеивание, поливерсию. Ядовитая эссенция остатка становится субстанцией прививки (*greffe*), противостоящей понятию (*Begriff*). Тогда антидотом фармакона выступает *epistémè* как понятийность. Фармакон является движением, местом и игрой различия, т. е. различанием. Ж. Деррида, полагая графику фармакона письмом, отождествляет её с графикой гимна, неявно сопоставляя вкусовое и сексуальное. Дар как предикат женского имеет издержку отравы.

При этом женское предстаёт не жгучим, но нейтральным на вкус ядом. Всеядность, неразборчивость — буквально, потребление любых ядов, тогда как вкус позволяет разделить ядовитое, нейтральное и полезное. Согласно классификации не по действию, а по собственно вкусу,



субстанции делятся на вкусные и невкусные. То, что при наложении классификаций вкусное может оказаться и очень часто оказывается ядом, является основным предметом печали диетологов. Наиболее интересным случаем оказывается принципиальное стремление к ядовитому, даже если оно невкусно. «Яяд» или даже «йааад» (со сладострастной интонацией): таким образом фиксируется эта ситуация с помощью сленга. По сравнению с «жыыыр» и «соооус» приятное в этом случае репрезентируется как максимально лёгкое, ведь яд разрушает плоть и, следовательно, в определённом смысле освобождает. Интересно, что в современном сленге обозначение положительных качеств проводится как раз с помощью пищевкусовых метафор, ведь таким образом мы ассимилируем приятное, полностью проникаемся, напиваемся им.

Освободительный потенциал ядов придаёт им лекарственные свойства и именно поэтому стоит говорить не о яде как таковом, а о фармаконе как зелье, истине лекарства в большей степени чем самом лекарстве. Причём это зелье вовсе не природного происхождения в силу своей принципиальной неестественности подобно вкусу в метафорическом смысле. В определённом смысле – это средство, которое оправдывает цель. Тогда становится понятным уподобление проникновенного голоса-логоса Сократа голосу Сирен, действующему без вспомогательных средств таких как флейта Марсия: «у речи Сократа и отравленного напитка есть общее свойство – они проникают в самую сокровенную глубину души и тела, чтобы завладеть ею. Демоническая речь этого чудотворца увлекает к философской *mania* и дионисийскому исступлению» [94, с. 148]. Затем у слушателя возникает апатический ступор, ведь фармакон ничем не является, всегда удерживается в запасе и игра кажется остановившейся. Но только кажется, поскольку речь идёт о стратегическом использовании подвешивания ситуации (*suspense*) и подчёркнутого игнорирования (*fading*).

Возможно провести не только аудиальные, но и визуальные аналогии фармации, поскольку *pharmaca* – химическая имитирующая также неестественная краска, снадобье без субстанции: фармакон «превращает порядок в украшение, космос – в косметику. Смерть, маска, румяна – все это праздник» [Там же, с. 179]. На какой-то миг это буйство красок, столкновение фармаконов может ослепить, однако это ослепление в отличие от эдипального, представляет собой такого рода травму Реального, которая приводит к кристаллизацию фармакона в букве. Тогда ослепление становится дополнением (*supplement*) и вопреки распространённому мнению катарсис не приводит к недостатку, но только избавляет от избытка, который вызывает ощущение смеси, нечистоты и небезопасности.

Травмирование посредством фармакона позволяет прорвать плеву воображаемого, за которой обнаруживается другая сцена, сцена семейная: «это остаток, сон, обрывок сна, отголосок ночи.... этот другой театр, эти удары извне...» [Там же, с. 217]. В качестве примера ударной волны фармакона можно привести, скажем, вызванную внешним воздействием сцену ревности, в конечном счёте скрепляющую узы: «семя, вода, чернила, живопись, ароматизированная краска – *pharmacop* всегда проникает как жидкость, он пьется, поглощается, протекает внутрь, сначала помечая нутро жесткостью оттиска, а затем захватывая его и затопляя его своим зельем, своим питьем, своим пойлом, своим настоем, своим ядом» [Там же, с. 191]. Акцент на жидкостях и секрциях здесь вовсе не случаен, поскольку вкус воспринимается исключительно во влажной среде.

Однако фармация может обернуться против самого *pharmakeus*'а и с необходимостью оборачивается: катарсис включает подразумевает также и очищение от самого катартического средства, поэтому Сократ отказывается защищаться. Немаловажно, что он отказывается от подготовки оправдательной речи в письменном виде, ведь письмо не

укрепляет разум и память, а способствует углублению «чар». Поскольку сократовская ирония сталкивает фармаконы или, скорее, оборачивает силу фармакона против самой себя и выворачивает наизнанку его поверхность [*Там же*, с. 149].

Таким образом антидотом фармакона оказывается не только эпистемология, но и диалектика как противозаклятие и экзорцизм даймониона. Диалектика оказывается собственно лекарством, в том числе и против снадобий и «средств» и в качестве онтологического антидота лишает энтузиазма. Это дискриминация (разграничение) вместо диссеминации, гомогенность вместо избыточности смеси. Тогда возникает, в свою очередь, необходимость излечения от самого лекарства посредством деконструкции оппозиции полезное/вредное.

Поливерсия, диссеминация как результат такого рода деконструкции возвращает к атомизму с его качественным, а не оценочным подходом ко вкусу, который, помимо прочего, позволяет провести параллели между тестуальным и тактильным. Именно атомистская концепция тестуального обнаруживается в основе наиболее актуальной на сегодняшний день стереохимической теории вкусовых ощущений, согласно которой вкус определяется конфигурацией составляющих компонентов.

По сообщению Феофраста, Демокрит полагал, что «одна вкусовая субстанция стягивает, сушит и уплотняет, другая — делает гладким и ровным и успокаивает, третья — разделяет, расширяет и т. п.» [215, с. 336]. Рассыпчатая, ровная и громоздкая субстанция острого вкуса воспринимается поверхностно, поэтому насолить означает причинить относительно мелкое беспокойство несмотря на то, что отсылка ко вкусу слёз или крови является угрозой. Зато также ровная, но мелкая субстанция едкого вкуса может причинить страдание. Слепляет и склеивает мелкая, округлая и изогнутая субстанция горького вкуса, что отражается в метафоре горечи поражения, подразумевающая невозможность исправить

положение дел, однако позитивным аспектом горечи может считаться стабилизация достигнутого. Запирает и обездвиживает многоугольная субстанция кислого вкуса, приводя к унынию и скисанию. Размягчает медленно и без насилия округлая субстанция сладкого вкуса и такого рода воздействие закреплено в метафоре сладкого как максимально приятного, вызывающего медовое томление. Расширяет и нагревает, производя пустоты, угловатая и изогнутая, мелкая и проникновенная субстанция острого вкуса. Остаётся упомянуть о мелкой и округлой субстанции жирного вкуса не оказывающей выраженного воздействия, но при избытке способной сподвигнуть на неприятные сальности.

Демокрит не упоминает о ходовых в европейском контексте терпком, вяжущем и непищевом металлическом вкусах, которых отсылают не собственно ко вкусу, но, скорее, к консистенции, текстуре и пр., которым уделяется выраженное внимание в восточной кухне, где существует отдельная градация вкусовых текстур: эластичная, хрящеватая, скользкая, слизистая, хлюпающая, хрустящая, вязкая. Именно тестуальная текстура вызывает выраженные ассоциации с «телесными выделениями, грязными носовыми платками, скотобойнями, раздавленными лягушками, мокрыми ногами в резиновых сапогах или слизняками, на которых натыкаются пальцы, когда вы рвете салат» [69]. Подобные же ассоциации могут вызвать и распространённые в китайской кухне рыбный, бараний, мочевого, ма (покалывающий и вызывающий лёгкое онемение вкус в меру острого перца) и др. вкусы, а также умами (глутамат натрия) – собственно «вкусный», также обозначающий дух, энергию и сперму.

Р. Барт в *К психосоциологии современного питания* показывает, что вкусовая алиментарность остаётся актуальной. Алиментарные черты могут объединяться и образовывать новые алиментарные черты такие как γάρος, объединяющее сочность, блеск и влажность в мёде или вине как экстракте винограда. «А так называемое crisp или crispy означает все хрустящее,

потрескивающее, поскрипывающее и искрящееся – от чипсов до некоторых марок пива; это показывает, что алиментарная единица может образовываться наперекор логическим категориям: значение *crisp* может приписываться одному продукту потому, что он холодный, другому – потому что он вязущий, третьему – потому что он ломкий; ясно, насколько такое понятие шире, чем чисто физическое определение продукта; *crisp* обозначает чуть ли не магическое свойство пищи, какую-то резко-возбуждающую способность, в отличие от связывающих, размягчающих сладких субстанций» [20, с. 372]. Это особенно показательный пример неуловимости вкуса при том, что обычно пристрастие к *crispy* обнаруживается у тех, кому также присуща выраженная брутальность.

Все эти описания подчёркнуто психологичны и легко могут быть использованы как характерологические. В самом деле, близко и глубоко взаимодействуя мы взаимопроникаемся до поглощения, а заявить «я тебя не перевариваю» – значит подчеркнуть выраженное неприятие. «Для всего, что происходит на краю отверстий (оральности (*l'oralité*), но также уха (*l'oreille*), глаза (*l'œil*) и всех “чувств” в целом правилом всегда была бы метонимия “хорошо питаться”» [346, с. 296]. Питаться хорошо, чтобы поступать хорошо, а не только поступать хорошо, чтобы есть. Для начала должно быть съедено и съедено, интроецировано хорошо само добро. Ж. Деррида неявно обращает внимание и на поливерсивные, синестезические связи вкушения, когда изначально сконденсированные во вкусе запахи вдыхаются кожей и звучат нотами, собираясь в мелодию, в которой, например, «гласные тянутся как ириски» [69], что позволяет обратиться к нюансам тестуального письма.

Собственно поглощение же остаётся в психолого-этической плоскости. Рассматривая историю А. Майвеса, который съел Ю. Брандеса с его согласия, П. Блум расценивает её как попытку «верности через

пожирание» [31, с. 44]. И речь шла не столько о том, чтобы присвоить сущность в ходе переваривания, а о том, чтобы сохранить сам вкус, ведь А. Майвес максимально растянул удовольствие от поглощения. Речь идёт о радикальном отрицании постельной подмены (*bedtrick*), случайной или намеренной связи с другим партнёром или максарадной попытки создать видимость дружности, призванной усилить удовольствие. Множество историй постельных подмен свидетельствует о гипертрофии символического воображаемого, тогда как ярко проявляющееся после постмодерна стремление к реальному выражается в непосредственном пожирании, принципиально отличном от архаического каннибализма. «Симпосий можно было бы назвать местом реализации метафор и иллюзий, как поэтических, так и визуальных. Немалое число игр имеет в качестве отправной точки вино – оно перестает быть только напитком, а также сосуды – они становятся игрушками или телами, которыми манипулируют и которые, в свою очередь, могут манипулировать пирующими» [212, с. 55]. Эти игры призваны продлить вкусовые удовольствие и непосредственное действие алкоголя. Таким образом формируется контекст подмены, но эта же подмена возвращает непосредственно к телу с его вкусом, а пир – к типичному до тех пор, пока Европа не испытала инородного вторжения кофе, чая и сахара, вегетарианскому завтраку состоящему из хлеба и неразбавленного вина. «Асратос в некотором роде означал порцию спиртного, выпитого одним глотком, “залпом”» [267, с. 87]. Акратичный и чистый, буквально «беспримесный» завтрак позволял весь оставшийся день сохранять прямую связь с реальным, а элементы письма продолжают быть отличительной чертой пира: «Праздничный стол – это пунктуационный элемент *празднования*. Причем его пунктуационность (другими словами, структурирующее и организующее значение) полисемантична на протяжении единого события – Праздника. Праздничный стол – и начало,

и размеренное (так и хочется сказать – «размеченное») продолжение, и завершение» [214].

Вкус «утраченного рая» последовательно ассоциировался с сахаром (рассудительность), пряностями (наслаждение), кофе (абстракция), чаем (покой), шоколад (чувственность), табак (сосредоточенность) [322]. Но наиболее явно примесь возвышенного возвращается в европейскую культуру посредством практик табакокурения как вкушения жидкого блюда. Дж. Барри утверждает, что с его распространением «жизнь заиграла новыми красками. Заговорили о счастье бытия. Мужчины, которых раньше заботил только узкий мирок домашней жизни, приобрели трубки и стали философами. Поэты и драматурги курят до тех пор, пока из их голов не выветрятся все низкие мысли, на место которых тут же приходят возвышенные идеи, прежде не известные миру» [5, с. 318]. Табак становится такого рода фармаконом, который структурируя вкушение, особенно праздничное, противостоит автоматическому поглощению, когда даже сам вкус не ощущается или ощущается только его имитация.

Но более адекватным способом редукции автоматизма может стать осмысленное вкушение: «свяжем фасоль на нашей тарелке с человеком, который где-то ее вырастил, курятину в сэндвиче – с живой птицей, а вкус, консистенцию и цвет пищи – с погодой и временем года» [287, с. 417]. В. Стил считает именно ситопию местом формирования публики, а не массы при том, что ситопичность предполагает тесную связь города с его окрестностями, а разума – с эмоциональной сферой. Последнее особенно отчётливо просматривается в неевропейских культурах, в меньшей степени логокулоцентричных. В «Шоколаде на крутом кипятке» Л. Эскивель сильная психическая энергия персонажессы отчётливо вызывает у тех, кто отведал приготовленные ею блюда состояния, в которых она эти блюда готовила. При этом сама она сохраняет невозмутимость. Когда она готовила, маскируя свою страсть, страсть охватила всех, кто отведал

блюдо, а старушка-кормилица погибла от её избыточности и отсутствия объекта: «глаза ее были открыты, на лбу – пропитанный салом компресс, а в руках – фото ее давнего жениха» [329, с. 44].

Персонажесса романа Б. Ёсимото спит на кухне и хотела бы умереть также на кухне [121, с. 7–8]. Кухня воспринимается здесь как пространство уюта и спокойствия, а приготовление и вкушение играют побочную роль. В *поисках идеальной еды* П. Бурден вслед за М. Прустом приходит к тому, что мы гонимся вовсе не за идеальной едой, а за едой, которая помогла бы достичь идеальных состояний. В результате субтильность вкусовых ощущений могут быть «оглушены» при нападении неподходящими напитками или грубым подходом в целом. По большому счёту гурман пытается обнаружить самого себя: «– Ты похожа на кошку, трогающую зеркало. <...> Знаешь, как они смотрят на себя, протягивают лапу, словно не верят, что это зеркало, а не другая кошка? Сейчас ты ведешь себя точно так же» [272].

Отражения тестуального обнаруживают глубинные основы чувственного и чувствительного. Достаточно упомянуть вкус чести в испанском экзистенциализме или свободы во французском, который вызывает тошноту и даже хаптический эффект, метафоризирующийся в эвфемизме «тоска берёт». В обыденном языке также обнаруживается множество тестуальных метафор, таких как кислая мина разочарования (*сленг.* кисляк поймать), горечь утраты *sweet baby*, уксус ревности и пр.

Нормализация европейского типа подразумевает табуирование «ядовитых» эмоциональных состояний, тогда как в восточных культурах они нередко поэтизируются. Такого рода интоксикация культуры наиболее показательно кристаллизуется в японских понятиях ваби-саби. Эти состояния посредством светлой грусти позволяют достичь состояния подлинности и умиротворения. Такая мягкая травматизация Реальным приводит к установлению нерепрессивного символического порядка. По



утверждению Т. Маккены наиболее опасным токсином является телевидение, которое формирует предельно идеологизированный языковой контекст, тогда «перестроить язык – значит отвергнуть собственный образ, унаследованный от культуры владычества, – образ твари, повинной в грехе, а потому заслуживающей изгнания из Рая» [219, с. 344]. Денатурализация посредством жёстких языковых структур может быть смягчена с помощью ренатурализации посредством вкуса без потери текстуально-текстуальной составляющей.

Эти соображения юмористически, но показательно обыграны в образе литерофага К. Мунзо. Не придавая значения материалу, он быстро стал различать на вкус тип шрифта, его кегль и начертание, выявил целебные свойства тех или иных шрифтов и их сочетаемости как, например, футуру болд стоило приправить машинописным шрифтом. «Ему открылись превосходные гастрономические свойства греческого алфавита (несмотря на то что на первый взгляд буквы показались ему слишком приторными) и экзотический аромат китайских иероглифов; он наслаждался кириллицей, научился отличать тайские шрифты от кхмерских, вошел во вкус маслянистой арабской вязи» [237, с. 30]. Вскоре литерофаг стал полезен дизайнерам так же как, например, дегустатор – сомелье.

Для литерофага, человека письма (*homme de lettres*) особенно важно обновить чувство вкуса: «поесть – критически важно после таких погружений. Еда возвращает тебя в тело, вводит обратно в мир людей из тоски постчеловеческих пространств. Еда – это витально. И если вовремя не подкрепиться, то велик риск надолго увязнуть в болотах меланхолии» [119]. Остаётся надеяться, что и гурманы окажутся полезными или даже сами станут пишущими, а пишущие предпочтут графомании текстуальное как текстуальное.

#### 4.4. Эпифеноменальность голоса: аудиоверсия

Становление субъекта подразумевает выговаривание избыточного означающего, которое и бросается Другому, а точнее, другим. Этот остаток производит жуткое и отвратительное впечатление именно в силу неассимилированности, другости. Брошенные Другому голоса становятся основой для формирования поливерсивного пространства говорения как социального символического. Субъект также в определённом смысле является поливерсивным динамичным сочетанием голосов других, и тем, что состав и сочетание подвержены изменениям, обуславливается его процессуальность [Подробнее см. 160].

Показательным в этом смысле является то, что переход от катарсической терапии к психоаналитической начинает происходить после успешного анализа случая Анны О., которая буквально выкрикивала из себя аналитика. Случаи же неуспешного или прерванного анализа как правило не сопровождаются голосовыми излияниями. Успешность, по сути дела, и заключается в том, чтобы посредством контртрансфера освободиться от избыточного означающего, которое может производить пугающее впечатление механистичности. Субъект болезненно освобождается от *globus hystericus*, истерического комка в горле как травмирующего избыточного означающего или, точнее, означающих — голоса-эффекта.

Для сравнения можно обратить внимание на случай прерванного до контртрансфера анализа конверсионной истерии Доры. Этот случай, напротив, включал в себя работу с телесной симптоматикой, поскольку Дора оставалась в «семейном кругу истерички», в котором невозможны артикуляция и идентификация как условия голоса. Дора не имеет голоса и не говорит, но различные голоса говорят о ней. Её эмоциональное состояние стало эталоном *la belle indifference* — «прекрасного равнодушия», но неоформленная в голосе скрытая эмоциональная симптоматика привела

к глубинному *ressentiment* Доры, который вызвал трагический событийный эффект в семье её совратителя и объекта гомосексуальной привязанности.

Это означает, что символизация предполагает предварительное выкрикивание телесных драйвов и истерии речью, эффекты которой выраженно аффектированы избыточным наслаждением. Именно это наслаждение конституирует этический и в то же время эстетический модусы существования, если использовать концепты Ж. Делёза. М. Долар продолжает подобную концептуализацию, рассматривая голос в том числе и как эстетический эффект. Такой эффект возникает в зазоре между означаемым и означающим, и эту «чистую артикуляцию (*enunciation*)» можно использовать в качестве красной нити, которая соединяет лингвистические и этические аспекты голоса [249, с. 103].

Ж. Делёз, исходя из Д. Юма, в качестве причин следствий-эффектов рассматривает аффекты: «субъективность задается как эффект, как впечатление рефлексии. Душа, когда на нее оказывают воздействие принципы, становится субъектом» [89, с. 14] и далее «такого субъекта нужно сравнивать с резонансом, с все более и более глубоким отголоском принципов в толще души» [*Там же*, с. 103]. Аффект в данном случае производится «гласом разума», который вызывает действие-эффект в отличие от вызывающего *suspens* звучания *che bella voce*, прекрасного голоса. М. Долар иллюстрирует эту ситуацию с помощью анекдота об итальянских солдатах: «Командир отдает приказ “В атаку!”, но никто не двигается с места. Тогда он повторяет приказание еще раз – теперь уже громче, потом еще раз, но ничего не происходит. Наконец из траншеи доносится ответ – одобрительное восклицание одного из солдат “Che bella voce!” – “Какой прекрасный голос!”» [см.: 249, с. 13]. Такой голос является эхом субъективности в связи с редукцией телесности, подобно оставшимся от влюблённой в Нарцисса Эхо голоса и костям.

Широта спектра, поливерсивность побудительных голосовых обертонов задаёт поливерсию, широту действий-эффектов. Так, механистичность голоса-эффекта является акустическим опытом эффекта языка, распадающегося на травмирующие фрагменты, экскорпированные и внесценические – обценные. В таком случае любой частичный объект может быть расценен как обценный и продолжить существование в качестве прибавочного наслаждения, притягательность, но недостижимость которого основана на ранящих сингулярностях механистически-анальной природы, разлагающих язык на буквы, слоги, междометия. Можно сказать, используя терминологию Ж. Лакана, что в этом случае *parlêtre*, говорящее и говоримое бытие также разлагается на *parmêtre*, онтологию дискурса господина-означивателя – с его акустикой отрывочных приказов с одной стороны и выкриков и стонов с другой. Таким образом оживает «двойной аттракцион» В. Кемплена и очевидно демонстрируется психотическая истерия, как в случае С. Шпильрайн, – деструктивная вследствие её механистичности как следствия принципиальной анальности объекта *a*.

Пространство алетосферы, в котором невозможна истина и чёткий приказ Господина наполняется сводящим с ума «шёпотом», обцессивным и рекурсивным как навязчиво повторяющимся, но запаздывающее действием, что и вызывает своего рода безумие и деконструкцию позиций говорения. Смена позиций вызывает эффект сковывающих в момент острой боли или наслаждения спазмов пароксизмального постсубъекта-как-субъекта. Кажущийся бесконтрольным лицевой спазм такого субъекта является мимикой шёпота означивающего желание условного Господина, которому истеричка «разрешает запретить», прекратить истерию речью как забегающее вперёд лишнее движение. В этот момент истерия речью прекращается и возникает лингвистерия как уже не отыгрывание, но *acting out*, вы-игрывания, в ходе которого возможна ориентация уже не на объект

а, но на Вещь. Это особенно выражено просматривается в перверсивном искусстве. Господство как право на артикуляцию истины в этом случае сменяется шёпотом мысли. В ходе этого перехода голос также может утрачивать естественность и звучать механически чтобы затем вернуть её снова. Перверсия позиций господства и подчинения, их диалектическая игра позволяет возникнуть складкам субъективации и мышлению в целом как изнанки психоанализа, противостоящей поверхностным интерпретациям перверсивного искусства.

Для сравнения с насыщенными и разнообразными голосами Господина и Истерика, которые сублимируются в лингвистерию, стоит отметить монотонность голоса бюрократического и однообразие соответствующего дискурса как изнанки дискурса господского. Будучи также своего рода перверсивным, скрипучий бюрократический голос сохраняет механистичность, демонстрируя, что дозированное господство, не выдерживающее избыточности удовольствия может быть рассмотрено уже не в качестве господства, а в качестве контроля.

Кроме поливерсии позиций происхождения голоса можно говорить также и о поливерсии места его происхождения, телесной топологии. В этой связи можно рассмотреть говорение частичных объектов, поскольку когда «голосование» лингвистически структурируется, обнаруживается и одновременно ускользает его место. В качестве частичных объектов голосования могут выступать различные внутренние органы тела. Известна обширная литературная традиция описывающая говорение половых органов, самым известным примером которой можно считать *Нескромные сокровища* Д. Дидро, и пристальное внимание к ней психоанализа, в первую очередь структурного.

Психоаналитическая работа с этой ситуацией предполагает разотождествление с голосом, рассмотрение его как объекта, необходимого при обучении пению, вписывается в общую схему

разотождествления процессуального субъекта. В случае, описанном М. Доларом, проглядывают отсылки к богатой итальянской оперной традиции, возможно, бельканто, когда голос повышается и акустически, и идеологически, и из объекта как такового становится объектом *a*. Но завораживающий эффект *che bella voce*, заставляющий застыть в изумлении, сковывает и лишает способности к реализации, унижая слушателей, поэтому солдаты остаются недвижимыми в грязи окопа, соответственно, командир также не выполняет своей задачи и ситуация застывает в идеалистическом ступоре. Другим вариантом её развёртывания может стать использование командиром обценной лексики, на что солдаты могли бы отреагировать хаотичными паническими действиями или, как в известном анекдоте, возмутиться: «что вы на меня буквы повышаете».

Выходом из идеологического ступора с избеганием при этом растворения или фиксированной идентификации как нижнего уровня графа желания может стать перемещение на его верхний уровень – истерическую игру воображаемого и символического с вопросом *che vuoi?*, *чего ты хочешь?*, а точнее: *ты говоришь мне это, однако чего ты хочешь, что ты имеешь в виду?*, который по сути дела является вопросом *каков ты?* или даже *кто ты?* Этот «истерический вопрос открывает разрыв, подчинённость субъекта, его включённость в символическую структуру» [110, с. 119], оформляет истерическое многоголосие минуя интерпелляцию в экстатический *bella voce*. Но эта символическая структура голоса и молчания как не-голоса сопротивляется означиванию и остаётся внешней по отношению к лингвистике: «ничто есть голос-объект, к которому мы стремимся» [348, с. 32]. С точки зрения С. Жижека, это связано с истерическим расколом между желанием и требованием – требующий на самом деле желает опровержения требования, поскольку оно ещё в большей степени всегда ориентировано на другое, а значит, в крайнем

случае, ничто. Заданная изначально невыполнимость требования, принципиальная «неудача» его ориентации задаёт возможность поливерсивного пространства лингвистерии в котором истерик неотличим от мистика.

В другом случае дальнейшая символизация голоса, становление аудиоверсии происходит посредством процедуры установления истины и размежевания *parlêtre* на *parmêtre* и *hontologie*. Эта процедура раскалывает человеческое существо – говорить начинают отдельные его органы, которые могут становиться для заинтересованного слушателя голосами-объектами *а*. Ж. Деррида предлагает следующую телесную топологию голоса. Наиболее деконструктивным является звучание хоры, утробы, которая в платоновском Тимее относится к третьему роду бытия и не является ни чувственной, ни умопостигаемой. Голос хоры по сути дела является целым хором голосов, аудиальной поливерсией поскольку «не даёт себя с лёгкостью разместить, лишит себя права свободного выбора места: она в большей мере размещающая, чем размещённая – оппозиция, которую нужно в свою очередь избавить от определённого грамматического и онтологического выбора между активным и пассивным» [104, с. 141]. Поскольку из хоры разворачивается телесность как таковая, её звучание оказывается полифонией, поливерсией голосов органов-объектов *а*. Однако в случае свободного выбора места голоса ускользает его причина как его Вещь. Ж. Деррида видит возможность продолжить стремление к Вещи голоса посредством поэтики в *Che cos'è la poesia causa – Какова причина поэзии, Какова вещь поэзии* или *Почему поэзия*, рассматривая самого себя в качестве ответа поэзи<sup>н</sup>/ей. Поэтика, в таком случае, тесно связана с экономикой и представляет собой маршрут, а кардиографика – с аккуратно свёрнутыми лингвистическими эллипсами. «Это эллипсис как значения, так и формы, это не является полной речью или же совершенно круговой» [93, с. 167], поскольку поэтические метрика

и рифма дают возможность лавировать между рекурсивностью, поливерсивностью истины и линейной завершённости речи.

Вещь поэзии выражается прежде всего в лирике, однако лирическое в этом отношении всегда тесно взаимосвязано с комическим. Р. Барт рассматривая ситуацию невозможности без слёз слушать собственный голос, обращает внимание на её комичность и связанное с таким оксюмороном *jouissance*: «я выбираю себе роль: я – тот, кто заплачет, и эту роль перед собой играю – и от нее плачу: я сам себе собственный театр. И, видя себя в слезах, плачу от этого еще сильнее; если же слезы идут на убыль, быстрехонько повторяю про себя резкие слова, от которых они начинают течь заново. Во мне в наличии двое собеседников, занятых тем, чтобы повышать от реплики к реплике тон, как в древних стихомифиях: в раздвоенной, удвоенной речи (ложный диалог), ведущейся вплоть до финальной какофонии (сцена с клоунами), обнаруживается своего рода удовольствие» [22]. Комичность сохраняется и в случае, если речь идёт о двух голосах, поскольку, по словам А. Зупанчич, чудо любви – это смешное чудо.

Ж. Деррида подчёркивает свою чувствительность к слиянию двух волей и двух голосов в поэтических афоризмах как непрощенных признаниях: «двойная власть этих двух голосов должно быть кроме имени связана с двойным обязательством (bind) экс-присвоения или искореняющего укоренения» [104, с. 110–111]. Таким образом голос ближнего другого (*Nebenmensch*) является условием целостности и выступает в качестве голоса-объекта. Но принципиальная проблематичность онтологического присвоения и укоренения обуславливает фантазматичность такой целостности, а в крайнем случае, когда голос занимает позицию не объекта, но объекта *a* эта целостность фетишизируется. В стремлении к целостности предпринимаются заведомо безуспешные попытки достичь бесконечного звучания как со-звучания,



аудиальной поливерсии. Дуэт голосов-эффектов позволяет семантически расширить границы тела и обрести телесную целостность и полноту как осмысленность. Выразительным примером этого может служить перформанс *AAA AAA* Улая и М. Абрамович, в ходе которого возможности голосов используются до предела возможной длительности со-звучания, демонстрируя каким образом временные возможности голоса инвестируются в пространственные. Это становится особенно показательным в случае, когда акустические потоки направляются не в сторону слушателя, но в сторону другого исполнителя и, сливаясь, задают насыщенное фонически-семантическое пространство по сравнению с механистичностью «двойного аттракциона» В. Кемплена.

Попытка расширения присутствия посредством голоса одновременно укрепляет позиции субъекта *cogito* и расшатывает их. Это различие становится условием постсубъекта-как-субъекта, а его голос как симулякр присутствия может быть обозначен как голос-ничто. Наиболее выразительно это проявляется в молчании как форме проявления голоса: «феноменологическое “молчание” может быть только реконституировано двойным исключением или двойной редукцией: отношения к другому во мне в указательной коммуникации и выражения как уровня, который следует за, свыше и извне по отношению к уровню смысла. В отношении между этими двумя исключениями и прояснится странная прерогатива голосового посредника» [93, с. 94]. Ж. Деррида подчёркивает, что перцептуальность молчания основывает речь в присутствии Вещи и позволяет преодолеть текстуру текста. Это преодоление необходимо для деконструкции визуального как основного элемента метафизики присутствия, а также для того, чтобы стала «возможной абсолютная близость означающего и означаемого, нацеленная на значение в интуиции и владении. Означающее станет совершенно прозрачным в силу абсолютной близости к означаемому. Эта близость разрушается тогда,

когда вместо слушания моей речи, я вижу мое письмо или жест» [*Там же*, с. 107]. Значение в таком случае различается, поливерсируется до смысла, а голос также становится уже не столько логосом, сколько телосом.

Молчание как онтология голоса-ничто позволяет рассмотреть его уже не как феномен, но как эпифеномен, побочную версию, внешнюю по отношению к субъекту, продолжающую звучать семантически, когда фонические знаки одновременно слышатся и понимаются в абсолютной близости их настоящего в отличие от принципиальной (на)силственности визуального.

Эпифеноменальность голоса также показательно проявляется в операции слушания своей речи как самоотношении, позволяющем избежать присваивающей претенциозности удостоверенного присутствия. Если при взгляде на ограниченный участок собственного тела или в зеркало, собственное входит в поле самоотношения и поверхность тела как внешнее не выставляется в мир, то слушание своей речи не выходит за пределы собственного и именно за счёт этого субъект оказывается «под влиянием означающего, он создает, без окольного внешнего переживания, мир, сферу не “его собственного”» [*Там же*, с. 105]. Такого рода опыт сходен с осязательным в удостоверении присутствия как отсутствия в неприсваивании, как в случае со зрением или голосом-логосом.

Процесс активного слушания также предполагает неприсвоение как ориентацию на иное, которое перестаёт быть своим иным. Ж. Деррида обращает внимание на необходимость «выкрутить философское ухо, заставить работать *loxōs* в *logos*» [102, с. 13]. Этот текстуальный манёвр, засада, *lokhos*, к которому призывал Ф. Ницше, и призван «выкрутить, тимпанизировать философский аутизм – такое никогда нельзя сделать в понятии и без некой резни языка» [*Там же*]. В слушании аутизм сменяется антизмом и происходит семантическое оплодотворение – голос спускается до хоры, чтобы затем быть осмысленным телесно: «официальное

наименование насекомого “уховертки”. Поскольку слова “Персефона” и “*perce-oreille*” не только оба начинаются с одной и той же отсылки к идее “проникновения”» [*Там же*, с. 12].

Такая циркуляция голоса возвращает к нему письмо и в случае, если слушающий и затем снова озвучивающий, возвращая нетождественное, вызывает визуальный эффект, видеoversию, сводя голос к нулевой степени изречения. Знаки, такие как тире или пауза, исчезающие при произнесении вслух и неслышимые, сгорающие в тексте, восстают из пепла в изображении, не только образов, но и самих себя – начертание букв, текстура книги и пр. вызывают сенсуальные эффекты, в том числе голосовые. Эта отография широко используется не только в изобразительном, но и говорящем актуальном визуальном искусстве.

В фильме *Сирены* Д. Дайгана немой Улисс отчётливо олицетворяет телесную граммофонику, которая визуально фиксируется и одновременно семантически оформляется художником. Лингвистерия Сирен прекращается позированием, которое фиксирует позиции *che vuoi?* Эпатирующий художник, теоретизируя в диалоге со священником относительно стыда и запрета в искусстве, тем самым из демонстративного истерика становится господином-означивателем первичных фантазий. Этот сюжет также иллюстрирует, каким образом соотносятся *parmètre* и *hontologie* [См. также 133].

Граммифоника, обладая меньшей прозрачностью чем отражение, создаёт «двойной эффект посредника, двойное отношение между логосом и смыслом: с одной стороны, это чистое и простое отражение, отражение, которое не нарушает то, что оно получает и возвращает, из-ображает смысл как таковой в его подлинных цветах и ре-презентирует его в персоне» [93, с. 154]. Нулевая степень изречения позволяет сжечь изречённое и очистить слово, причём остаток как избыточное *jouissance* – пепел слова – никогда не остывает в качестве сущего, а праздничный траур

не прекращается с связи с визуальной фиксацией. «Но что такое слово, чтобы выжигать себя вплоть до того, что его несет (магнитофонная или бумажная лента, саморазрушение невозможной передачи, как только отдан приказ), вплоть до поглощения им без видимого остатка? И ты можешь принять семя также и ухом» [102, с. 63]. Семантическое оплодотворение неостывающей золой смысла в подлинных цветах персоны позволяет достичь поливерсивного синестезического эффекта, описанного ещё в *О душе* Аристотеля. Распада на *parmêtre* и *hontologie* в этом случае не происходит, поскольку в таком случае возможна редукция напряжения между *Оно* и *Я*.

Показательно, что одним из первых масштабных сочинений, содержащих партитуру цвета для *tastiéra per luce*, светового клавира становится *Прометей. Поэма огня* А. Н. Скрябина. Огненный поток цветности в ней символизирует стихийность движения и становления, освобождая его от апполонической статуарности, что могло вызывать ощущение регрессии к синкретизму и призывы не заменять светоносного Аполлона приземистым африканским Бесом, как писал К. Бальмонт.

Однако очевидно, что в данном случае стихийность не наносит ущерба возвышенному и ассоциируется с экстатическим разгулом света разума. В актуальном визуальном искусстве синестезические эффекты широко используются, причём чаще всего в случаях, когда визуальное отчётливо семантизируется, в том числе сюжетно. Показательно, что синестет В. Кандинский разрабатывал проблему соответствия аудиального и визуального в *О духовном в искусстве*. Однако утверждение, что «его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости» [172, с. 61] свидетельствует о том, что духовность здесь понимается не как возвышенное, а как хóровое.

Показательно также, что разработкой синестезических возможностей искусства активно занимался П. Булез, прикладная деятельность которого неотделима от его концепции алеаторически-складчатого становления. Как и в случае *Прометей. Поэмы огня* А. Н. Скрябина, большинство его музыкальных текстов являются также поэтическими. Ж. Делёз в связи с этим задаётся вопросом: «Как “сгибать” текст, чтобы музыка могла служить ему оболочкой? Отсюда – мысль Лейбница о том, что наша душа сама собой и спонтанно поет аккордами, тогда как наши глаза читают текст, а голос следует мелодии. Текст “сгибается” сообразно аккордам, а гармония служит ему оболочкой. Та же самая проблема выражения непрестанно занимала композиторов вплоть до Вагнера и Дебюсси, а в наши дни – Кейджа, Булеза, Штокхаузена, Берио. Это – проблема не соответствия, а “fold-in”, или “складки к складке”» [85, с. 240].

Ответом на этот вопрос может стать преодоление «несгибаемой» артикуляции голоса, которая сопровождается потерей модуляций. Возможно, несмотря на настояния Ж.-Ж. Руссо, чистая линия модуляции, инфлексия голосов не должна ограничиваться унисоном, поскольку семантическая полифония, поливерсивность дискурсивного действия не должна ограничиваться солированием субъекта *cogito*. Если субъект-субъектные отношения, по утверждению С. Жижека, нежизнеспособны, тогда расщеплённые процессуальные субъекты взаимодействуют различными голосами из широкого спектра, варьируя телесные и сенсуальные топосы, а также позиции господства-подчинения и образуют семантические вокальные ансамбли. Однако встреча нескольких синестетиков может иметь самые неожиданные следствия. Но именно сопутствующее этому жуткое, как в фильме *Синестезия* (*Gimî hebun* – буквально *Дай мне небо*, что указывает на внимание создателей фильма к отношению сенсуального и идеологического) Т. Матсуура, позволяет предположить, что в таком случае голосовое поливерсируется настолько,

что оказывается за пределами человеческого и звучит как постчеловеческое.

#### **4.5. Видеоверсия посттактильного**

Уже М. Мерло-Понти обращает внимание на ограничения визуального: «в зеркале мое тело следует тенью за моими интенциями, и если наблюдение заключается в варьировании точки зрения при сохранении объекта в неподвижности, оно ускользает от наблюдения и дается как подобие моего осязаемого тела, ибо копирует его устремления, вместо того чтобы откликаться на них свободным изменением перспектив» [231, с. 130]. Л. Иригарей развивает эти соображения, подчёркивая, что даже с его позиций сплетение видимого и взгляда закрывает их от себя, заточая в текстуре этой ткани. Но «традиционно человек считается тем, кто видит, тем, чей горизонт не продырявлен насквозь как его “собственным” видением другого, так и взглядами другого, который видит его. Эта вера, это стремление к господству является, возможно, одной из глубочайших иллюзий по поводу плоти» [168, с. 146].

Принципиальная (на)сильственность визуальной версии обуславливает то, что очевидное и прозрачное соотносимо с рефлексированием, тогда как мысль предполагает задействование всех сенсомоторных связей, рефлексирование. Поэтому видеоверсия рассматривается во взаимодействии с другими сенсуальными версиями, которые сглаживают насильственность визуального. Особенно выраженным потенциалом сопротивления силе взгляда обладает тактильная, корпоральная версия, которая делает возможным взаимодействие как (в)селение без потери телесности, поливерсию.

В отличие от архаических времён и обществ, замечает С. Зонтаг, современные человеческие существа не боятся потерять частицу себя в образе, но, напротив, полагают, что только и существуют в образах. Но

максимальное приближение к реальности, гиперреализация, может, напротив, создавать впечатление ее утраты. Визуальное движимо скопическим драйвом и если, как настаивает З. Фрейд все драйвы являются драйвами смерти, то скопического драйва это касается в наибольшей мере. Он возникает во взгляде (*gaze*) и там к драйву присовокупляется желание, что обостряет его смертность. Особое же удовольствие (*jouissance*) находиться под взглядом является вполне мазохистским.

Ж. Бодрийяр в «Прозрачности зла» обращает внимание на принципиальную жестокость очевидности и рассматривает технические системы как воплощение зримого. Но их самоуничтожение означает не исчезновение, но операциональность, которая приводит к столкновению зла со злом, отличительной чертой которого является пронизывающая холодность прозрачности. Образ-кристалл предполагает, что «в действительности, не существует виртуального, которое не становилось бы актуальным, по отношению к актуальному, при том, что последнее становится виртуальным в том же самом отношении: изнанка и лицевая сторона являются полностью взаимнообратимыми» [75, с. 368]. Они не могут накладываться и представляют собой объекты перманентной реорганизации, когда новый образ может появиться из какой угодно точки предыдущего образа. В связи с этим глубина оказывается не пространством, а совокупностью полотнищ, версий, перемещающихся друг относительно друга подобно картам в тасуемой колоде. Реальное в таком случае поглощается виртуальным и актуальным и образ выстраивается уже не из пространства и движения, а из топологии и времени. Кристалл времени или, точнее, кристалл как время возвышает или унижает полотнища прошлого посредством ускорения пробегающих настоящих, когда гранями кристалла оказываются серьёзное и похабное, птица и конь, ритурнель и галоп.

Взаимозависимость видео и аудиоверсий позволяет кристаллу стать выражением, которое движется от зеркала к актуализирующемуся виртуальному зародышу, бутону, от творчества, отражённого в творчестве к творчеству в процессе творения. Лепестки-полотнища прошлого обрамляются шипами, острями, *punktum*'ами настоящего, которые сопрягают не реальное и воображаемое, но истинное и ложное. Но метаморфизм кристалла ставит истинное под сомнение в пользу потенциальности воли к власти. Интрига состоит в том, что мы заранее не знаем, актуализируется ли он, а если актуализируется, то в каком именно образе и в каком именно направлении, поскольку между ситуациями и событиями вычерчивается ломаная линия. Слабые связи и «плавающие» события только «имеют в виду» реальное, но на стыках вплоть до в прямом смысле неудачных встреч и столкновений возникает мысль.

«Если верно, что мысль зависит от порождающего ее шока (нерва или костного мозга), то она может мыслить только об одном: *о том, что мы пока еще не мыслим*, о бессилии помыслить целое, как о том, чтобы помыслить себе самого себя, — а это значит, что мысль всегда находится в состоянии окаменения, вывиха и крушения» [Там же, с. 482]. Монтаж в таком случае — мысль о шоке в условиях шока, мысль, упоённая пафосом.

Рефлексивное кино остаётся в рамках апории, бинарной оппозиции монтаж или план, поскольку кантовское аберрирующее движение зависит от времени и соотносится с интервалом как сенсомоторным центром. Выход за её пределы и ориентация на монтаж задаёт «режим универсальной вариации, выходящий за человеческие рамки сенсомоторной схемы, в направлении нечеловеческого мира, где движение равнозначно материи, или же в сторону мира сверхчеловеческого, свидетельствующего о новом духе» [Там же, с. 335]. Именно развитие позволяет, согласно Ф. Ницше, обнаружить исходное в Нетождественном.



Мерцающий мозг как экран умножает количество зазоров, точек-купюр, которые обладают смыслом сами по себе. Этот экран представляет собой уже не раму, но таблицу раскадровки, поле скольжения образов. Так мозг заменяет взгляд как след света, но такой мозг неотличим от тела, которое, по мнению Ж.-Л. Нанси также является экраном. Тогда стоит ориентироваться даже не на лектосигнум, а на ноосигнум как образ потенциальный, углубляющий внутреннее до внешнего и возносящий внешнее до внутреннего. Он помещается в зазор между речевым актом и монтажом события в воздухе и погребения со-бытия в каком-угодно-пространстве стратиграфии.

Образ из тропа, метафоры или метонимии, превращается в теорему, а открытость человеческого предстаёт экстериторностью, экстраверсией в том числе и телесности. «Поза тела способствует началу отношений мысли со временем, как с тем самым внешним, которое неизмеримо отдаленнее экстериторного мира» [*Там же*, с. 506]. Такая поза воплощает церемонно-гротескную и при этом грациозно исчезающую телесность образа-кристалла. Д. Кампер поэтому полагает взаимосвязанными сидение как насилие посредством принуждения к сидению в позе с двумя углами и насилием взглядом. «Сегодня совершенно нормально не замечать взгляда или, если его заметил, как можно скорее забыть его. Но возможно, все зависит от того, чтобы не согласиться на это забвение взгляда и его насилия. Для этого нужна ясность и отчетливость в трех аспектах: во-первых, необходимо описать конкретные изменения в исторических режимах очевидного; во-вторых, нужно отследить соотношение утраты собственного тела и присутствия Другого; в-третьих, нужно способствовать смене горизонта в отношении основ насилия» [171, с. 63–64]. Насилие не архаично, как принято считать, его степень возрастает одновременно с возрастанием степени рефлексивности и снизить интенсивность насилия возможно только посредством мышления телом.

Ж. Делёз обращает внимание на то, что кино строится в большей степени на образах-движениях чем на примыкающих к нему образах-перцепциях, образах-эмоциях или образах-переживаниях актуализирующихся в крупных планах как лицевости. Только экспрессионизм, который черпает из световых зазоров и тем самым устанавливает связь внешней и внутренней стихийности погружает лицо в густую вуаль семантической поверхности какого-угодно-пространства. «Крупных планов лица не бывает. Точнее говоря, крупный план и есть лицо, но в той мере, в какой оно утратило три своих функции. Нагота лица больше наготы тела, нечеловеческий характер лица больше нечеловечности животных. Уже поцелуй свидетельствует о полной наготе лица и вызывает у него микродвижения, которые остальные части тела пытаются скрыть. Более того, крупный план превращает лицо в фантом и отдает его на растерзание призракам. Лицо становится вампиром, а письма – его летучие мыши, его выразительные средства» [75, с. 157].

Тело без лицевости вызывает ощущение стыда как за ничтожность, так и за потенциальную угрозу, желание и страх исчезновения одновременно: «фантазии и о “малости”, и об “огромности” могут выражать как беспомощность, так и гнев» [174, с. 41]. Гулливера в произведениях Дж. Свифта оскорбляет именно карлик. Стыд вызывает желание прикрыть себя, одеть маску, которая не позволяет не только быть увиденным, но и видеть. И прикрывается прежде всего место травмы, которым всегда является лицо с плачущими глазами. Э. Марвелл обращает внимание на то, что стыд не позволяет произвести работу скорби и пролить зрячие слёзы. Они продолжают застилать глаза, вызывая эффект дереализации. Этот эффект обостряет ощущение киборгизированности, а протезисом предстаёт сам язык. Поскольку постчеловек является киборгом, киборгом является сегодня каждое человеческое существо.

Актеона, ждущего появления Дианы, одолевает ощущение, что всё окружающее обладает реальностью только в её отсутствие. Эта реальность задаётся предвосхищением присутствия: «если пространство предваряет ее приход, стоит ей прийти, и я сомневаюсь, что эти леса останутся существовать у меня на глазах» [177, с. 183–184]. Это пространство удостоверяется ещё и также выслеживающим Диану Паном в виде звуков его свирели, которые переходят в её запах: в поливерсивной контексте сенсуальные версии пересекаются. Диана близко, она наблюдает за грезящим о её прикосновениях к самой себе Актеоном. В связи с этим Актеон видит пространство телесным зрением, пользуясь концептом В. Беньямина. «Сегодня же стратегическая ценность не-места, безместности, свойственной скорости, окончательно вытеснила ценность места. Благодаря мгновенной повсеместности телетопологии, возможности моментального соположения всех преломляющих поверхностей и зрительного соединения всех локальностей растерянность взгляда уходит в прошлое; новая публичная сфера не испытывает и малейшей необходимости в поэтическом медиуме; западные “крылья желания” сложены за бесполезностью» [57, с. 61]. Образ в контексте телетопологии оказывается меньше чем образом и поэтому возможна только его ложная перцепция, говоря словами К. Метца. Исключением является только экспериментальное кино, которое «тяготеет к дочеловеческой (или послечеловеческой) перцепции, то оно стремится также найти ее коррелят, то есть “какое-угодно-пространство”, избавленное от человеческих координат» [75, с. 183]. Такое кино разворачивается в стихийных мирах, где реализуется даже не аффект, а импульс, непередаваемый даже образом-переживанием, темпоральность обостряется, но одновременно не может быть воплощена, по крайней мере в кино.

Тогда постчеловеческое получает третью разновидность энергии — кинематическую, энергию кинематической оптики относительности,

пользуясь терминологией П. Вирильо. Эта энергия представляет собой воздействие различной скорости движения на оптоэлектрическое восприятие. «Принимая в расчет энергию третьего типа, мы вносим изменение в сами понятия реального и образного, так как вопрос о РЕАЛЬНОСТИ немедленно становится вопросом о РАССТОЯНИИ светового интервала, переставая быть вопросом об ОБЪЕКТЕ и интервалах пространства и времени» [57, с. 135]. Освобождая человеческое существо от необходимости быть субъектом, им, в таком случае, становится камера: «единственное сознание, которое действует в кино, не имеет отношения ни к нам, зрителям, ни к героям: это камера, то подобная человеку, то ему не подобная, то подобная сверхчеловеку. <...> План, то есть сознание, прочерчивает линию движения, способствующую тому, что предметы, между которыми оно начинает происходить, непрерывно объединяются в некое целое, а это целое – разделяется между вещами (“дивидуальное”))» [75, с. 63]. Принципиальная дивидуальность, детерриториализированность кинообраза обуславливается углом рамки кадра. Реальное и воображаемое становятся неразличимыми, а, значит, происходит обращение к образу-времени с его очевидной семиотичностью, лектосигнуматичностью, которая выстраивается с помощью взгляда камеры. Это взгляд реагирует на неязыковую материю и снова выстраивает образ-движение или даже образ-перцепцию, перцепцию перцепции как развитие образа-движения и выражение отношения движения к его интервалу. Но так происходит в экспериментальном кинематографе, тогда как в популярном прерогатива объективного взгляда камеры вызывает гипертрофию зрения.

Примером такой гипертрофии зрения может служить по словам Ж. Лакана то, что «стоит в зеркальном изображении нашего стана, лица, глаз появиться измерению собственно нашего взгляда, как значимость образа мгновенно начнет меняться – в особенности, если возникнет момент, когда появившийся в зеркале взгляд более не обращен на нас

самых. Тут-то и занимается в нас, берет начало, *initium*, то ощущение незнакомого, которое и отворяет входы тревоге» [203, с. 110]. Тем более это верно для встречи взглядов двух человеческих существ, в контексте которой эмоциональное (на)силие осуществляться посредством тревоги как в связи с желанием другого, так и с его отсутствием.

Реальное же чаще всего несправедливо удостоивается лишь *рапидной съемки* или беглого взгляда (*rapid glance*) как письмо, оставленное на самом видном месте из *Украденного письма* Э. По, к которому обращаются Ж. Лакан, Ж. Деррида и др. Используя такой «взгляд вкось» С. Жижек предлагает рассматривать творчество и самого Ж. Лакана. Такому взгляду предстает тело, в которое нельзя проникнуть прямым взглядом поскольку это анимированная открытка, письмо без шифра, пользуясь терминологией Ж.-Л. Нанси.

Фланирование тел в каких-угодно-пространствах дробит образ-движение. Это становится особенно очевидным при использовании баллады как прогулки (*bal(l)ade*), поэтического произведения для пения и танцев, задающего синестетический, поливерсивный контекст, деконструирующий визуальное за счёт дисперсии ситуации, например, чехарды имплицированной грёзы пения в музыкальной комедии. Болтовня маргинального фланёра, дрейфера перформативна и когда речевой акт убегает в какое-угодно-пространство, визуальное ослепляется. То есть беседа всегда безумна в качестве субконверсации, сопровождаемая растягиваемыми жестами она не просто раскалывает время: этот раскол не доводится до конца, не позволяя сформироваться независимым временным потокам. Попытка такого формирования, фильм в фильме, оборачивается инфляцией, поскольку время — деньги. Купюра же как неразличимое превращается в иррациональный, не являющийся частью ни одной из серий зазор в визуальных образах (опсигнумах), в звуковых образах (сонсигнумах), между опсигнумом и сонсигнумом. Например, метафора

возникает, когда два образа обладают одними и теми же обертонами. Так происходит дизъюнкция между аудиоверсией как историей без места и видеоверсией как местом без истории, а на пределе и опсигнумы и сонсигнумы становятся лектосигнумами, что позволяет заснять речь. Сенсомоторные связи здесь являются симптомами, например, вариациями цветов, а образ-действие, на радость М. Мерло-Понти, переживает кризис.

Кроме того, «звук вступает в привилегированные отношения с осязанием» [75, с. 561], скажем, по замечанию Ж.-Л. Годара, кино является тактильным искусством рук монтажёра и поэтому возникает необходимость двух звуковых дорожек. В его фильмах телесность неуловима в настоящем, поскольку всегда уже кричаще уставшая и тем самым воплощает невыносимое самой жизни. Эта мертвенная усталость по мнению Ж. Диди-Юбермана вызвана тем, что смотреть означает становиться мёртвым или даже погребённым образом, а видеть – терять: «модальность зримого становится неотменимой – то есть обречённой на вопрос о *бытии*, – когда *видеть* означает чувствовать, что нечто неотменимо ускользает от нас; иными словами, когда *видеть* означает терять» [107, с. 11]. Поскольку раскол между тем, что мы видим и тем, что смотрит на нас имманентен, визуальное уступает тактильному, которое ненасильственно укореняется, внедряется, (в)селяется. Именно поэтому исследование сенсуальной поливерсии постчеловеческого будет способствовать не столько его киборгизации в технике, сколько выявлению и развитию его природных основ, расширению границ возможностей человеческого существа и насыщенности его бытия.

Тогда происходит реверсия от кинематографа к максимально близкой к телу моде. Причём моде не в стиле *Интерпол* как иронически обозначает М. Турнье «Унисекс», подчёркивая его нормализованность и унифицированность, а моде на естественность. Л. Сведсен играет на значениях шутки из ситкома «Совершенно изумительно»: кожа в моде,

буквально, кожа внутри (*skin is in*), причём не только кожа как материал, но и кожа как то, на что одежда надевается [277]. И именно кожа доводит поверхностное до глубочайшего внутреннего, видеоверсию до версии корпоральной: отсутствие семантики телесной поверхности становится нонсенсом как смыслом смысла, т. е. мыслью.

#### **Выводы к разделу 4**

Поскольку постчеловек является киборгом, киборгом является сегодня каждое человеческое существо. Но это не означает, что киборг – (пост)человеческое существо, которое расширяет границы своих возможностей, умножает количество своих версий с помощью протезов, чипов и пр. Ведь сам язык уже является протез(ис)ом, с помощью которого опосредуются все аспекты существования человеческого существа. Поэтому ощущения не стоит трактовать как человеческое, собственно человеческое, ведь в обострённом и одновременно осмысленном виде они становятся не только качеством, но и условием постчеловеческого.

Под постчеловеком имеется в виду далеко не только человек виртуальный, тем более виртуальность понимается не только как исключительно как цифровая компьютерная реальность, которая имеет тенденцию расширяться в область реальности реальной. В богатой философской традиции осмысления виртуального, которая берёт начало ещё с античной мысли, идёт речь о нюансах взаимодействия виртуального и актуального. В актуальном контексте это особенно ярко проявляется в философии Ж. Делёза, который понимает виртуальное скорее как потенциальное, которое актуализируется не как подобное, тождественное, но в соответствии с виртуальным множеством дизъюнктивно поливерсируется в виде ризомы или, пользуясь метафорой Х. Л. Борхеса – «сада расходящихся тропок».

Развивая эту проблематику, С. Жижек настаивает, что проект постчеловека не может быть реализован в принципе с связи с невозможностью радикальной десублимации, которая означала бы исчезновение человеческого существа как такового, скорее осуществляется то, что А. Зупанчич называет сублимацией как десублимацией. Пока, как обращает внимание С. Жижек, человеческое существо наделено телом, связанная с ним чувствительность не может быть редуцирована. Если даже андроиды могут обладать тонкой чувствительностью, то для человеческого существа она является существенным отличительным признаком. И это всегда сексуализированная чувствительность, что становится очевидным после того, как с лёгкой руки Г. Лоуренса концепт пол (*sex*) стал пониматься чаще всего как секс. Но иронизируя над вульгарным пониманием кибернетического, С. Жижек предупреждает, что парадоксом или даже антиномией киберпространственного разума является связь с телом, укорененность в “реальной жизни”. И переживание телесности имеет самый широкий спектр – от секса до бега трусцой.

Симптом дереализации возникает, как замечает М. Эмис, как раз в связи с отчуждением сексуальности в мнимую бесчеловечность, безнравственную в связи с деструктивной тиранией произвольных побуждений. В этом случае человеческое существо ощущает себя в качестве опытного образца автоматического манипулятора, сбежавшего робота, который был продан прежде, чем конструкторы довели его до ума.

Одной из основных проблем постсовременности признаётся стерильность, анестетичность. Обычный человек проводит большую часть времени под наркозом стереотипного бытия, сетует В. Савчук. Недостаток насыщенных ощущений и чувств приводит к взрывам агрессии и деструктивности как эксцессивных попыток обрести причастность к бытию в страсти к реальному. Тогда как действительно насыщенные ощущения обретаются в органичной тактичной и тактильной



сочувственности. Это не означает, что такого рода насыщенность ощущений исключает обращение к болевым точкам. Даже напротив, травма как условие вхождения в языковой символический порядок является составной частью инициации, которая в современном мире регрессирует до предпринимательской инициативы. Поэтому и творчество, лишённое воли, регрессирует до креативности. Но необходимо иметь ввиду, что, согласно с собственно философскими установками, постчеловек не захвачен чувствами, но экспериментирует с ними.

В результате обнаруживается конверсив внутреннего тела, тактильная версия, которую актуальный художник в процессе хеппенинга может динамизировать и репрезентировать корпоральность в отличие от фотографии как позы логоса. Это позволяет осуществить пространственную рефлексию, мышление телом и мышление тела, подразумевающие поливерсию постчеловеческого. Это предполагает не столько рефлектирование как актуализацию оптики *cogito*, сколько рефлексирование как видоизменение исходных посылок и самой мысли.

В связи с этим уделено пристальное философское внимание сенсуальным версиям с позиций обновлённого сенсуализма. Стоит принять точку зрения на постчеловека как человеческое существо, которое перманентно переоценивает и пересоздаёт человечность сохраняя антропное подобие. Преодоление человеческой ограниченности, учитывая современную дисквалификацию духа и разума, предполагает исследование и развитие версий собственно ощущений.

Среди общих путей усовершенствования чувственности можно отметить ориентацию на синестезичность, поливерсию ощущений. Речь не идёт о случаях, когда недостаток одного из ощущений компенсируется гипертрофией другого. Напротив, развитие каждого из ощущений во взаимодействии с другими приводит к большей степени насыщенности каждого из них. Постчеловек непрерывно преодолевает собственные

границы, существует и бытийствует на грани возможного, что требует мощных чувственных, ощущенческих основ.

Человеческие ощущения принципиально семиотичны, имеют языковую природу. Тело в таком случае предстаёт как совокупность, поливерсия сенсов – ощущений/смыслов. Так постчеловек представляет собой собственно скриптора и одновременно postmen'a, почтальона. Если, как замечает Ж.-Л. Нанси, прикосновение к чувственной достоверности приводит чувства и смыслы в хаотическое состояние и вызывает разлад, то почтальон-скриптор оказывается тем постсубъектом-в-процессе, который перманентно улаживает эту распрю. Его задача усложняется тем, что уладить эту распрю необходимо без утраты активного динамизма поливерсии.

Преимущество отдаётся версиям традиционно маргинализированных, «низких» ощущений – осязания, запаха и вкуса с целью интенсифицировать их фрустрированный потенциал. Именно эти ощущения требуют приближения, преодоления отчуждающей дистанции. Поэтому их обострение и насыщенность способствуют снижению степени отчуждения, присущего собственно человеческому в целом. Маргинализированные ощущения теснее связаны с инстинктивным, витальным, поэтому опора на них может эффективно способствовать преодолению апатичности и анестезичности современности. Но именно связь с инстинктивным, витальным обуславливает то, что эти ощущения не могут быть точно зафиксированны, даже парфюмерия скорее интенсифицирует одоративное чем свидетельствует о соответствующем опыте. Вкусовое, тестуальное, несмотря на отношение к нему как к наиболее профанизированному и банализированному возможно в семиотическом ракурсе.

Одновременно признаётся, что к доминирующим зрению и слуху стоит отнести достаточно критично учитывая деконструкцию

визуальности метафизики присутствия и логофоцентризма. Во многом именно в связи с этим очевидна необходимость пересмотра и переоценки приоритета аудиального и визуального в структуре сенсорной чувствительности как деконструкции фоноцентрической метафизики присутствия. Однако это не означает, что они утратили свой собственно сенсорный потенциал. Именно высокая степень их семантизированнойности может стать основой для изучения и использования сенсуального в целом.

## ВЫВОДЫ

Положено начало новому направлению философской концептуализации поливерсии постчеловеческого и коконфигурирования подвижной сети его антропоформ в ситуации постмодерна.

Исследование привело к утверждению гуманизма в его поливерсивном понимании, поэтому теоретический антигуманизм, трансгуманизм, постгуманизм и пр. рассмотрены как его проявления. Это стало возможным учитывая принципиальную открытость, поливерсивность человеческого существа на пределе, которая в качестве составного элемента подразумевает также закрытость, внутреннее. Перманентный переход между открытостью и закрытостью, внешним и внутренним позволил утверждать принципиальную приоткрытость постчеловеческого.

Это положение коррелирует с семиотическим и постструктуралистским контекстом исследования, в котором постчеловеческое осмыслено как совокупность игровых тактик освобождённых означающих. В поливерсивном пространстве прочерчиваются микронаративы судеб человеческих существ, каждое из которых в таком случае является постчеловеческим. В связи с этим постчеловек рассмотрен как существо принципиально аналоговое, движимое страстью к реальному и насыщенности ощущений. Для этого человеческому существу необходимо умереть в качестве человека, признав, что цель человеческого достигнута и его телос осуществлён. Человеческое существо рассмотрено как свой собственный конец, конец своего собственного и такое существо осознаёт и обретает этот конец в постчеловеческом. Учитывая, что человеческое рассматривается как составная часть постчеловеческого, человеческое существо стремится к своей границе как подвижной цели.

Обретение смерти вопреки бессмертию возвращает человеческому существу возможность активности, способность к действию. Так, постчеловек рассмотрен как человеческое существо, которое сумело выжить прежде самого себя и пытается жить после самого себя в ряде своих версий. Изучение источников, исследований и жизненных практик постчеловеческого позволяет сделать вывод о том, что оно является носителем воли к творчеству, которая реализуется в поливерсии эстетик существования как заботы о себе.

Поливерсия такого рода практик позволяет субъекту не окостенеть в рациональности как односторонности. В связи с этим в диссертационном исследовании рассмотрен душа-субъект как практический субъект действия, становление-субъектом, субъект-в-процессе, субъект-как-субъект, суперъект, т. е. постсубъект в его поливерсивности. Постсубъект как шизо является субъектом избытка, который в событийности *пост*постмодерна возникает после вычитания нехватки. То, что такого рода избыток обозначается в работе как меньшее чем ничто в понимании С. Жижека, позволяет утверждать реанимацию ранее утраченного субъекта. Субъект воскрешается в качестве собственного сюжета.

В связи с этим постчеловек выведен в качестве пишущего и почтальона одновременно, т. е. как постчеловек-текст, поскольку его актуализация происходит в зазоре текстуальных структур, а также в маргинальных, побочных элементах, таких как подпись, марка и пр. Гипотетическое, эссеистическое, поливерсивное существование в виде следа, палимпсеста, меньшего чем ничто позволяет говорить о человеческом существе в ситуации постмодерна как о «постчеловеке без свойств», но с бесконечным количеством поливерсивных возможностей вплоть до неуловимых, едва возможных смыслов. В собственно философском измерении речь идёт о событийности мысли, соотносящей смыслы, мышлении о мышлении.

Такая стратегия приводит к принципиальной неуместности постчеловека. Но поскольку и сама неуместность оказывается неуместной, постчеловек метафоризируется с помощью поливерсии фигур неочевидной топологии, таких как лента Мёбиуса, тор, узлы, сгиб, складка, которые представляют собой аналогии места места. Такая а-топичность постчеловека помещает его в промежуток, который сам по себе является местом, дис-танцией, которая протанцовывается, необходимым мерцающим эпифеноменом. Перипетии внешнего и внутреннего как Требования и Желания помещают постчеловека в принципиально негерметичный чулан как топос, который является тропом.

Тропическое отыгрывание означающих подчёркивает эксцентричность постчеловека, а троп как маска является указанием на истину как скрытое вестибулярное. Обнаруживаясь сквозь поливерсию масок как означающих субъекта, истина не отрывается от Реального. Так, симулятивное соотносится не с иллюзорным, а с различающим в единстве. Указание на истину в событийности *пост*постмодерна носит подрывной, субверсивный характер по отношению к постмодерному неумеренному теоретизированию и тотальной иронии, совмещённой с тотальным же политкорректным приятием.

Стремление к искренности и аутентичности приводит к тому, что *пост*постмодерн оказывается уже не ситуацией, но событийным пространством постчеловеческого. Отслежена тенденция тяготения к т. н. «вторичной первичности». На смену смещения смыслов приходит верность событийности одного из них, а цитата становится композиционным приёмом. Отождествляясь с отдельным смыслом с осознанием того, что его всегда можно сменить на другой, постчеловек в событийности *пост*постмодерна расширяет чувственные возможности за счёт возможностей языковых. Поэтому отслеживается целый ряд проявлений *пост*постмодерна таких как метамодернизм,

постдеконструкция, в ходе которой деконструируется оппозиция глубина / поверхность.

Постчеловеческое в этом пространстве *пост*постмодерна поливерсируется. В диссертационном исследовании для условного упорядочивания версий постчеловеческого в событийности *пост*постмодерна используется юнгианская типология. Исходя из ведущей психической функции выделяются такие типы как кэмпер, гадкий человек, постмодерн-фундаменталист и постглобалист, которые во многих случаях пересекаются.

Каждый из них разрабатывает уникальную тактику взаимодействия означаемого и означающего, преодоления разрыва между текстуальным и жизненным опытом. Кэмпер как постденди использует для преодоления апатии и сплина стильную деталь как аналог события. Таким образом понятый стиль может стать удачным только в определённый момент становления. То же касается литературной стилистики, в которой в связи с ориентацией на событийность произведение предстаёт происшествием. Ярким примером этого может быть описание краткой, но насыщенной жизни гадкого человека, перверта, человека страсти, ненормального. В этом жизнеописании могут быть утрированы подчёркнуто низкие, отвратительные детали в русле кинической переоценки ценностей в поисках индивидуального бытия. Такая индивидуализация как дивидуализация находит отражения и в *пост*постпозитивистских тактиках постинтеллектуала, ориентированного на квантовую логику и спорадические языковые практики. Неизбежно возникающая в поливерсивном контексте социальная атомизация преодолевается посредством постглобализма как постмодерн-фундаментализма и альтерглобализма одновременно.

Такого рода поливерсивность человеческого существа в событийности *пост*постмодерна обостряет его киборгизированность,

ориентацию на техне, когда сам язык предстаёт протезисом. Так актуализируется философская традиция осмысления взаимодействия виртуального и актуального. В контексте данного диссертационного исследования, исходя из ориентации на сублимацию как десублимацию, под техне предлагается понимать сенсуальную оснащённость и вместе с тем семиотизированность человеческого существа. Их актуализация способствует насыщенности, поливерсивности человеческого бытия, преодолению стерильности и анестетичности. Это позволяет творчеству не регрессировать до креативности и не быть захваченным чувствами, а экспериментировать с ними.

Обновлённый сенсуализм ориентирован на взаимодействие, поливерсию ощущений, их синестетичность приводит к большей степени насыщенности каждого из них. Такая ориентация необходима, поскольку постчеловек, непрерывно преодолевающий собственные границы, существующий и бытийствующий на грани возможного, нуждается в мощных ощущенческих основах. Осмысление чувственной достоверности произведено также в связи с необходимостью семантической упорядоченности поливерсии, с ней тесно взаимосвязанной.

Особенно внимание в работе уделено так называемым «низким» чувствам с целью интенсифицировать их фрустрированный инстинктивно-витальный потенциал. Несмотря на трудности при их фиксации, установлено, что эти ощущения также семиотизированы. Вместе с тем, в работе показано, что сенсорный потенциал зрения и слуха, служащих основой европейской метафизики присутствия, также достаточно высок, а их нюансированная семиотизированность стала основой поливерсии человеческой сенсуальности как таковой.

Так, в результате проделанной работы было установлено, что человеческое существо всегда уже в определённой степени является постчеловеком, представая в различных версиях. Ориентация на



различание имманентное актуализации делает возможной апроприацию различных постмодерных и *пост*постмодерных философско-антропологических тенденций и вырабатывает образ-концепт постчеловека как принципиально собирательный, мультиплицированный, поливерсивный.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь / Дж. Агамбен ; [пер. с ит. И. Левиной и др.]. – М. : Европа, 2011. – 256 с.
2. Алмонд М. Порочная жизнь / М. Алмонд ; [пер. с англ. К. Стрельнишки]. – М. : Современная музыка, 2002. – 448 с.
3. Альдо Нове. Супервубинда / А. Нове ; [пер. с ит. Г. Киселёва]. – М. : Ad Marginem, 2001. – 240 с.
4. Альтерглобализм: теория и практика «антиглобалистского движения» / [под ред. А. Бузгалина]. – М.: Эдиториал УРСС, 2003. – 256 с.
5. Амбергер Ю. Восхваление Миледи Никотин: эпоха прозы, поэзии и... подарков, которая стала историей / Ю. Амбергер ; [пер. с англ. А. Валиахметовой, А. Летучего, И. Машковой] // Джилмен С. Л., Сюнь С. (ред.) Smoke. Всемирная история курения. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 315–330.
6. Аристархова И. Ослепляющий взгляд теорий репрезентации / И. Аристархова // Женщина и визуальные знаки. – М. : Идея-Пресс, 2000. – С. 187–212.
7. Ароматы и запахи в культуре / [сост. О. Б. Вайнштейн]. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 616 с.
8. Ароматы и запахи в культуре / [сост. О. Б. Вайнштейн]. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 672 с.
9. Бабинцева Н. Конец эпохи Мураками / Н. Бабинцева // Книжное обозрение «Ex Libris НГ». – 2001. – № 43. – С. 1.
10. Бадью А. Манифест философии / Бадью А. ; [пер. с фр. В. Е. Лапицкого]. – СПб. : Machina, 2003. – 184 с.
11. Бадью А. Тела, языки, истины [Электронный ресурс] / А. Бадью; [пер. с фр. Н. Козыревой]. – Режим доступа : [http://scepsis.net/library/id\\_1974.html](http://scepsis.net/library/id_1974.html)

12. Бадью А. Делёз. Шум бытия / А. Бадью ; [пер. с фр. Д. Скопина]. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Логос-Альтера, 2004. – 184 с.

13. Байетт А. Обладать: Роман [Электронный ресурс] / А. Байетт ; [пер. с англ. В. К. Ланчикова, Д. В. Псурцева]. – М. : Гелеос, 2006. – 656 с. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/976721/>

14. Барбе д'Оревилли Ж.-А. О дендизме и Джордже Браммеле: Эссе / Ж.-А. Барбе д'Оревилли ; [пер. с фр. М. Петровского]. – М. : Независимая газета, 2000. – 208 с.

15. Барт Д. Конец пути [Электронный ресурс] / Д. Барт ; [пер. с англ. В. Миловидова]. – М. : Ptitra publ., 1996. – 234 с. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/880027/>

16. Барт Д. Плавающая опера / Д. Барт ; [пер. с англ. А. Зверева]. – М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1993. – 272 с.

17. Барт Д. Химера / Д. Барт ; [пер. с англ. В. Лапицкого]. – М. : Симпозиум, 2000. – 79 с.

18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.

19. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Академический проект, 2008. – 351 с.

20. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

21. Барт Р. Фрагменты речи влюблённого / Р. Барт ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – М. : Ad Marginem, 1999. – 432 с.

22. Барт Р. Фрагменты речи влюблённого (неизданные страницы) [Электронный ресурс] / Р. Барт ; [пер. с фр. В. Лапицкого] // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/ba2.html>

23. Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии* / Р. Барт ; [пер. с фр. М. Рыклина]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 224 с.
24. Батай Ж. *Внутренний опыт* / Ж. Батай ; [пер. с фр. С. Л. Фокина]. – СПб. : Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.
25. Батай Ж. *Ненависть к поэзии* / Ж. Батай ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Ладомир, 1999. – 614 с.
26. Батай Ж. «Прóклятая часть»: Сакральная социология / Ж. Батай ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Ладомир, 2006. – 742 с.
27. Бенвенуто С. *Мечта Лакана* / С. Бенвенуто ; [пер. с англ. М. Колопотина, В. Мазина, Н. Харченко]. – СПб. : Алетейя, 2006. – 172 с.
28. Бланшо М. Мишель Фуко, каким я его себе представляю / М. Бланшо ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – СПб. : Machina, 2002. – 96 с.
29. Бланшо М. *Последний человек* / М. Бланшо ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – СПб. : Азбука – Терра, 1997. – 304 с.
30. Бланшо М. *Умереть довольным* / М. Бланшо ; [пер. с фр. Д. Кротовой]. // Бланшо М. *От Кафки к Кафке* / М. Бланшо. – М. : Логос, 1998. – 240 с.
31. Блум П. *Наука удовольствия: почему мы любим то, что любим* / П. Блум ; [пер. с англ. А. Ширикова]. – М. : АСТ: CORPUS, 2014. – 320 с.
32. Бодрийяр Ж. *Америка* / Ж. Бодрийяр [пер. с фр. Д. Калугина]. – СПб. : Владимир Даль, 2000. – 206 с.
33. Бодрийяр Ж. *Забыть Фуко* / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. Д. Калугина]. – СПб. : Издательство «Владимир Даль», 2000. – 96 с.
34. Бодрийяр Ж. *Интервью И. Кулик* / Ж. Бодрийяр // *Художественный журнал*. – 1996. – № 9. – С. 16–17.
35. Бодрийяр Ж. *Патафизика 2000 года* / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. В. Штепы]. // *Иначе*. – 2001. – № 4. – С. 2–5.

36. Бодрийяр Ж. Реверсия истории [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. Я. Бражникова]. – Режим доступа : <http://www.pravaya.ru/book/19/1951> 2005.

37. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Добросвет, 2000. – 389 с.

38. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. С. Зенкина]. – М. : Рудомино, 1997. – 168 с.

39. Бодрийяр Ж. Фатальные стратегии [электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Режим доступа : [http://46.165.248.96/get\\_file/9471601/12304026/Bodriyiar\\_J\\_Fatalnyie\\_Strategii.a6.pdf?md5=4e89a4ef1df3cf730ba1f8b589cc7ed5&t=1449529562&s=yes](http://46.165.248.96/get_file/9471601/12304026/Bodriyiar_J_Fatalnyie_Strategii.a6.pdf?md5=4e89a4ef1df3cf730ba1f8b589cc7ed5&t=1449529562&s=yes)

40. Божович М. Истериический Материализм Дидро / М. Божович ; [пер. с англ. А. Смирнов] // Логос. – 2003. – № 3. – С. 66–79.

41. Бостром Н. и др. FAQ по трансгуманизму [Электронный ресурс] / Н. Бостром ; [пер. с англ. Д. Медведев]:. – Режим доступа : <http://www.really.ru/review/faq.html>

42. Брейя К. Порнократия / К. Брейя ; [пер. с фр. Ф. Корнбломст]. – Х. : Фолио, 2005. – 239 с.

43. Брюкнер П. Похитители красоты / П. Брюкнер ; [пер. с фр. Н. Хотинской]. – М. : Текст, 1999. – 283 с.

44. Брюкнер П. Тирания покаяния: эссе о западном мазохизме / П. Брюкнер ; [пер. с фр. С. Дубина]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 256 с.

45. Бузгалин А. В. Постмодернизм устарел... (Закат неолиберализма чреват угрозой «протоимперии») / А. В. Бузгалин // Вопросы философии. – 2004. – № 2. – С. 3–15.

46. Буковски Ч. Почтамт [Электронный ресурс] / Ч. Буковски; [пер. с англ. М. Немцова]. – М. : Эксмо, 2007. – 267 с. – Режим доступа : <http://iknigi.net/avtor-charlz-bukovski/29020-pochtamt-charlz-bukovski.html>

47. Булёз П. Ориентиры I. Воображать / П. Булёз ; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М. : Логос-Альтера, 2004. – 200 с.

48. Бэр Бр. Дж. Возвращение денди: гомосексуализм и борьба культур в постсоветской России / Бр. Дж. Бэр ; [пер. с англ. А. Навроцкой] // О муже(N)ственности. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – С. 556–581.

49. Вайнштейн О. Грамматика ароматов. Одеколон и «Шанель № 5» / О. Вайнштейн // Иностранная литература. – 2001. – № 8. – С. 260–273.

50. Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.

51. Вайнштейн О. Денди и Мадемуазель / О. Вайнштейн // На посту. – 1998. – № 1. – С. 24–29.

52. Валери П. Как бы ни выпали игральные кости... / П. Валери ; [пер. с фр. Ю. С. Степанова] // Язык и искусство: динамический авангард наших дней. – М. : Ин-т языкозн. РАН, 2002. – С. 78–89.

53. Вельш В. Наш постмодерний модерн / В. Вельш ; [пер. с нем. А. Л. Богачова та ін]. – К. : Альтерпрес, 2004. – 326 с.

54. Вермюлен Т. Что такое метамодернизм? [Электронный ресурс] / Т. Вермюлен Т., Р. ван ден Аккер ; [пер. с англ. Н. Зангер] // Двоеточие. – 2014. – № 23. – Режим доступа : <https://dvoetochie.wordpress.com/2014/06/19/metamodernism/>

55. Вико Дж. Основания Новой науки / Дж. Вико ; [пер. с ит. А. А. Губера]. – М.-К. : «REFL-book»–«ИСА», 1994. – 656 с.

56. Вирильо П. Кибервойна, бог и телевидение. Интервью журнала СНТЕОРУ / П. Вирильо ; [пер. с фр. С. Маркузе] // Комментарии. – 1995. – № 6. – С. 208–218.

57. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирильо ; [пер. с фр. А. В. Шестакова]. – СПб. : Наука, 2004. – 140 с.

58. Витгенштейн Л. Голубая и Коричневая книги / Л. Витгенштейн ; [пер. с англ. В. А. Суровцева, В. В. Иткина]. – Новосибирск: Сибирское университетское изд-во, 2008. – 256 с.

59. Власкин В. Камп [Электронный ресурс] / В. Власкин. – Режим доступа : [www.philosophy.ru/library/vl/camp.html](http://www.philosophy.ru/library/vl/camp.html)

60. Гамсун К. Пан. Смерть Глана / К. Гамсун // Гамсун К. Голод; Мистери; Пан; Виктория / К. Гамсун ; [пер. с норв. Б. Сучкова]. – Мн. : Маст. літ., 1989. – С. 375–458.

61. Гараджа А. Деконструкция–дерридаизм–в действии / А. Гараджа // Искусство. – 1989. – № 10. – С. 40–41.

62. Гибсон У. Граф Ноль / У. Гибсон ; [пер. с англ. А. Комаринец, Е. Летова]. – М. : ТКО АСТ; СПб. : Terra Fantastica, 1997. – 480 с.

63. Гибер Э. СПИД / Э. Гибер Э ; [пер. с фр. М. Кожевниковой]. – М. : Интердайджест, 1993. – 336 с.

64. Гик В. Г. Пространство вне пространства / В. Г. Гик // Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 127–134.

65. Гик Ю. Золушка современного искусства (Введение в мэйл-арт) / Ю. Гик // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 5 (39). – С. 293–314.

66. Горчев Д. Владимирский логоцентрал... [Электронный ресурс] / Д. Горчев. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/internet/2002-06-20/3\\_logocentral.html](http://www.ng.ru/internet/2002-06-20/3_logocentral.html)

67. Гурин С. П. Маргинальная антропология / С. П. Гурин. – Саратов: Изд. центр СГСЭУ, 2000. – 237 с.

68. Гюисманс Ж.-К. и др. Наоборот: три символистских романа / Ж.-К. Гюисманс Ж.-К. и др. ; [пер. с фр. Е. Л. Кассировой]. – М. : Республика, 1995. – 240 с.

69. Данлоп Ф. Суп из акульего плавника [Электронный ресурс] / Ф. Данлоп. [Пер. с англ. Н. Вуль]. – СПб. : Амфора, 2010. – 544 с. – Режим доступа : <http://www.litmir.co/bd/?b=174582>

70. Данто А. Ницше как философ / Данто А. ; [пер. с англ. А. А. Лавровой]. – М. : Идея-Пресс; Дом интеллектуальной книги, 2001. – 280 с.

71. Дарьесек М. Хрюизмы, или Избитые истины / М. Дарьесек; [пер. с фр. Е. Кассировой]. – М. : Захаров–АСТ, 1999. – 156 с.

72. Дебор Г. Общество спектакля / Г. Дебор ; [пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович]. – М. : Логос, 2000. – 184 с.

73. Дебор Г.-Э. Теория дрейфа / Г.-Э. Дебор ; [пер. с фр. Э. Богдановой] // Анархия. Антология современного анархизма и левого радикализма. – Т. 1 : Без государства. Анархисты. – М. : Ультра.Культура, 2003. – С. 201–206.

74. Делёз Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; [пер. фр. Д. Кралечкина]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с.

75. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратова]. – М. : Ad Marginem, 2004. – 622 с.

76. Делёз Ж. Критика и клиника / Ж. Делёз ; [пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина]. – СПб. : Machina, 2002. – 240 с.

77. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Я. И. Свирского]. – М. : Academia, 1995. – 299 с.

78. Делёз Ж. Мишель Турнье и мир без Другого / Ж. Делёз ; [пер. с фр. В. Лапицкого] // Турнье М. Пятница, или тихоокеанский лимб / М. Турнье. – СПб. : Амфора, 1999. – С. 282–302.

79. Делёз Ж. Ницше / Ж. Делёз ; [пер. с фр. С. Л. Фокина]. – СПб. : Аксиома, Кольна, 1997. – 186 с.

80. Делёз Ж. Ницше и философия / Ж. Делёз ; [пер. с фр. О. Хомы]. – М. : Ад Маргинем, 2003. – 392 с.



81. Делёз Ж. О музыке [Электронный ресурс] / Ж. Делёз. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Delez/muz.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Delez/muz.php)

82. Делёз Ж. Переговоры. 1972–1990 / Ж. Делёз ; [пер. с фр. В. Ю. Быстрова]. – СПб. : Наука, 2004. – 235 с.

83. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха / Ж. Делёз ; [пер. с фр. А. В. Гараджи] // Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. – М. : Ad Marginem, 1992. – С. 189–313.

84. Делёз Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской]. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.

85. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз ; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М. : Логос, 1997. – 264 с.

86. Делёз Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; [пер. фр. Я. И. Свирского]. – Екатеринбург : У-Фактория; М. : Астрель, 2010. – 895 с.

87. Делёз Ж. Фуко / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Е. В. Семина]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 172 с.

88. Делёз Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф., Гваттари ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 288 с.

89. Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт учения о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Я. И. Свирского]. – М. : ПЕР СЭ, 2001. – 480 с.

90. Демидов И. Постчеловеческое, слишком постчеловеческое Или Почему Я пишу такие Книги [Электронный ресурс] / И. Демидов. – Режим доступа : [http://samlib.ru/d/demidov\\_m/postchelowecheskoeslishkompostchelowecheskoe.shtml](http://samlib.ru/d/demidov_m/postchelowecheskoeslishkompostchelowecheskoe.shtml)

91. Дери М. Скорость убегания: Киберкультура на рубеже веков / М. Дери ; [пер. с англ. Т. Парфёновой]. – Екатеринбург : Ультра.Культура; М. : АСТ МОСКВА, 2008. – 478 с.

92. Деррида Ж. Безумие должно бодрствовать над мыслью. Из интервью Ф. Евальда / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Д. Беристула] // ПГ. Массовое эстетическое сопротивление. – Декабрь 1998 – январь 1999. – С. 52–53.

93. Деррида Ж. Голос и феномен / Ж. Деррида ; [пер. с фр. С. Г. Кашиной, Н. В. Сулова]. – СПб. : Алетейя, 1999. – 208 с.

94. Деррида Ж. Диссеминация / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Д. Краlechкина]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 608 с.

95. Деррида Ж. Два слова для Джойса / Ж. Деррида ; [пер. с фр. А. Гараджи] // Ad Marginem'93. – М. : Ad Marginem, 1994. – С. 354–383.

96. Деррида Ж. Золы угасшый прах / Ж. Деррида ; [пер. с фр. В. Лапицкого] // Искусство кино. – 1992. – № 8. – С. 80–93.

97. Деррида Ж. Золы угасшый прах / Ж. Деррида ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – СПб. : Machina, 2012. – 115 с.

98. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Г. А. Михалкович]. – Мн. : Современный литуратор, 1999. – 832 с.

99. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – СПб. : Академический проект, 2001. – 432 с.

100. Деррида Ж. Подпись – событие – контекст / Ж. Деррида ; [пер. с фр. В. Мароши] // Дискурс. – 1996. – № 1. – С. 39–55.

101. Деррида Ж. Позиции / Ж. Деррида ; [пер. с фр. В. В. Бибикина]. – М. : Академический Проект, 2007. – 160 с.

102. Деррида Ж. Поля философии / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина]. – М. : Академический Проект, 2012. – 376 с.

103. Деррида Ж. Шпоры: стили Ницше / Ж. Деррида ; [пер. с фр. А. В. Гараджи] // Философские науки. – 1991. – № 2–3. – С. 118–142, 114–129.

104. Деррида Ж. Эссе об имени / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Н. А. Шматко]. – СПб. : Алетейя, 1998. – 192 с.

105. Деррида Ж. Улисс-граммофон: Дескать (про) Джойса / Ж. Деррида ; [пер. с фр. А. Гараджи]. // Комментарии. – 1995. – № 5, 7. – С. 164–192, 81–106.

106. Деррида Ж. Geschlecht II: Рука Хайдеггера / Ж. Деррида ; [пер. с фр. Э. Сагетдинова] // Хайдеггер М. Что зовётся мышлением? / М. Хайдеггер. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. – С. 263–315.

107. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Ж. Диди-Юберман ; [пер. с фр. А. Шестакова]. – СПб. : Наука, 2001. – 263 с.

108. Дубин Б. На полях письма. Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке / Б. Дубин. – М. : Emergency Exit, 2005. – 528 с.

109. Дурак, наверное. Постинтеллектуализм – инструмент неолиберализма [Электронный ресурс] / Дурак, наверное. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/2217>

110. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек ; [пер. с англ. В. Калугина]. – М. : Художественный журнал, 1999. – 236 с.

111. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Смирнова]. – СПб. : Алетейя, 2005. – 156 с.

112. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия [Электронный ресурс] / С. Жижек ; [пер. с англ. Н. Циркун] // Киноарт. – 1998. – № 1. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25>

113. Жижек С. Метастазы насолоди: Шість нарисів при жінку и причинність / С. Жижек ; [пер. с англ. О. Мокровольського]. – К. : Видавничий дім «Альтернативи», 2000. – 188 с.

114. Жижек С. Накануне господина: сторяся рамки / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Ожиганова и др.]. – М. : Европа, 2014. – 280 с.

115. Жижек С. Никакого пола, пожалуйста, мы – пост-люди! [Электронный ресурс] / С. Жижек ; [пер. с англ. З. Губернской]. – Режим доступа : <http://anthropology.ru/ru/text/zhizhek-s/nikakogo-pola-pozhaluysta-my-post-lyudi>

116. Жижек С. Обойдёмся без секса, ведь мы же пост-люди! [Электронный ресурс] / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Смирнова] // Логос. – 2002. – № 12. – Режим доступа : [http://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2002\\_12.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2002_12.htm)

117. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Смирнова]. – М. : Европа, 2008. – 516 с.

118. Жижек С. Щекотливый субъект: отсутствующий центр политической онтологии / С. Жижек ; [пер. с англ. С. Щукиной]. – М. : Дело, 2014. – 528 с.

119. Жога Г. Пустой город [Электронный ресурс] / Г. Жога. – Режим доступа : <http://postnonfiction.org/narratives/pustgrd/>

120. Ерофеев В. Комиксы и комиксовая болезнь / В. Ерофеев // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов / В. Ерофеев. – М. : Союз фотохудожников России, 1996. – С. 430–447.

121. Ёсимото Б. Кухня [Электронный ресурс] / Б. Ёсимото ; [пер. с яп. А. Кабанова]. – СПб. : Амфора, 2001. – 186 с. – Режим доступа : <http://www.litmir.co/bd/?b=116336>

122. Загурская Н. В. Богочеловек и сверхчеловек: гностическое встречное движение / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна.

Сер.: філософія. – № 547: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2002. – С. 154–164.

123. Загурская Н. В. Вкусная и полезная те(к)стуальность / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії». – № 53. – Х. : ХНУ, 2015. – С. 9–15.

124. Загурская Н. В. «Гадкий человек»: транссентименталистская вариация на тему *постпостчеловека* / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 591: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2003. – С. 106–111.

125. Загурская Н. В. Демократия как эффект травмированной маскулинности / Н. В. Загурская // Демократичні цінності, громадянське суспільство і держава. Матеріали XIII Харківських міжнародних Сковородинівських читань. – Х. : ТОВ «ПРОМЕТЕЙ-ПРЕС», 2005. – С. 300–303.

126. Загурская Н. В. Знаки маскулинной травмы в украинской культуре / Н. В. Загурская // Философия XXI века. Международная конференция 30 мая – 1 июня 2006 года. Материалы конференции. – СПб. : Ленинградский государственный университет (ЛГУ) им. А. С. Пушкина, 2006. – С. 225–229.

127. Загурская Н. В. К основам натурфилософии в будуаре: драгоценные камни / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 486: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2000. – С. 73–80.

128. Загурская Н. В. К основам натурфилософии в будуаре: цветы и насекомые / Н. В. Загурская // Вестник ХГУ. – № 437: Философские перипетии. – Х. : ХГУ, 1999. – С. 17–21.

129. Загурская Н. В. К проблеме постчеловека / Н. В. Загурская // Вісник НТУ «ХП». – № 15: Тематична збірка наукових праць

«Філософська антропологія і філософія культури». – Х. : НТУ «ХП». – 2002. – С. 33–40.

130. Загурская Н. В. Логомелодичность складки: философско-антропологический аспект / Н. В. Загурская // Парадигма: Очерки философии и теории культуры. – Вып. 2. Мелос и Логос: диалог в истории. – СПб.: Изд-во «Барс», 2005. – С. ?.

131. Загурская Н. В. «Лабиринты души»: перверсивная семиотика любви как у(в)лечения и ее транссентименталистский исход / Н. В. Загурская // Гендерные исследования. – № 16. – 2007. – С. 139–148.

132. Загурская Н. В. Мальвина в мехах: об особенностях одного архетипа / Н. В. Загурская // Вестник ХГУ. – № 409: Философские перипетии. – Х. : ХГУ, 1998. – С. 31–35.

133. Загурская Н. В. Между Медузой и Сиреной: к вопросу о женской гениальности / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 561: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2002. – С. 113–119.

134. Загурская Н. В. Между сверхчеловеком-героем и сверхчеловеком-магом: сверхчеловек-секретный агент / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 509: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2001. – С. 80–88.

135. Загурская Н. В. Образ-концепт надлюдини та постсучасний світ / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Сер. Актуальні проблеми сучасної науки. – № 456. Частина 1. – Х. : ХНУ, 2000. – С. 270–271.

136. Загурская Н. В. Одоративное и визуальное: парфюмер и декоратор / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 1130: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2014. – С. 15–23.

137. Загурская Н. В. Парадоксы напечатанной реальности / Н. В. Загурская // Homme l'Officiel Ukraine. – 2014. – № 44. – С. 202–203.

138. Загурская Н. В. Постглобалист: постчеловек в ситуации после постмодерна / Н. В. Загурская // Общество как со-бытие. – Вып. 5. «Система» и «жизненный мир». – Омск : СИБИТ, 2007. – С. 305–320.

139. Загурская Н. В. Постинтеллектуалы и интеллектуалы / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 623: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2004. – С. 24–32.

140. Загурская Н. В. Постмодерн-фундаментализм как постпостмодерн / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 531: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2001. – С. 63–68.

141. Загурская Н. В. Постчеловек как сенсуальный киборг / Н. В. Загурская // Вестник казахского гуманитарно-юридического инновационного университета. – 2016.

142. . Загурская Н. В. Постчеловек как эпифеномен и как образ-концепт / Н. В. Загурская // Збірник наукових праць гуманітарних кафедр. Матеріали науково-практичної конференції. – Х. : ХНТУСХ, 2005. – С. 120–127.

143. Загурская Н. В. Постчеловек: положение человеческого существа в ситуации после постмодерна / Н. В. Загурская // Человек постсоветского пространства. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2005. – Вып. 3. – С. 245–250.

144. Загурская Н. В. Постчеловек: спекулятивная этимология / Н. В. Загурская // Філософська спадщина Г. С. Сковороди і сучасність. Матеріали ІХ Харківських міжнародних Сковородинівських читань (до 280-річчя Г. С. Сковороди). – Х. : «Екограф», 2002. – С. 225–228.

145. Загурская Н. В. Постчеловек. Version N / Postman. Версия Н. / Н. В. Загурская – Х. : Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, 2016. – 292 с.

146. Загурская Н. В. Постчеловеческая субъективность / Н. В. Загурская // Философия и будущее цивилизации: Тезисы докладов и

выступлений IV Российского философского конгресса: в 5 т. – Т. 4. – М. : МГУ, 2005. – С. 48–49.

147. Загурская Н. В. Різноманіття постлюдського / Н. В. Загурская // Дні науки філософського факультету, Міжн. наук. конф. 20–21 квіт. 2016 р. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2016. – Ч. 4. – С. 34–36.

149. Загурская Н. В. Сверхчеловек-цирк и супермен-комикс: повторение или различие? / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 474: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2000. – С. 90–97.

150. Загурская Н. В. Сверхчеловек как игрок и сверхсгибание: проблема игрового характера пространственной метафоры / Н. В. Загурская // Философия языка: в границах и вне границ. – Х. : Око, 1999. – С. 255–267.

151. Загурская Н. В. Сексуальна стурбованість: Кінець кінця / Н. В. Загурская // Фуко М. Історія сексуальності. Том 3. Плекання себе. – Х. : Око, 2000. – С. 224–253. – У співавторстві з Д. І. Руденко.

152. Загурская Н. В. Судьба постчеловека (философско-антропологические аспекты проблематичности модерна) / Н. В. Загурская // Какой модерн? Философские рефлексии над ситуацией пост/недо/after-post/пост-пост... модернизма. – Т. 1. – Х. : ХНУ, 2010. – С. 256–269.

153. Загурская Н. В. Тактильное как постчеловеческое: зеркало не существует / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 1064: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2013. – С. 13–23.

154. Загурская Н. В. Тотализатор пары / Н. В. Загурская // Абалакова Н., Жигалов А. ТОТАРТ. Русская рулетка. – М. : Ad Marginem, 2012. – С. 218–227.



155. Загурская Н. В. Тоталитарный субъект избытка: гендерная стратегия / Н. В. Загурская // Гендерные исследования. – № 20/21 (1/2, 2010). – 2010. – С. 257–267.

156. Загурская Н. В. Украинская маскулинность: что делать после травмы? / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 734: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2006. – С. 130–141.

157. Загурская Н. В. Украинское мужское тело как травмированный объект / Н. В. Загурская // Наслаждение быть мужчиной: западные теории маскулинности и постсоветские практики. Сб. науч. статей под ред. Ш. Берд и С. Жеребкина. – СПб. : Алетейя, 2008. – С. 203–223.

158. Загурская Н. В. Эпистола из камеры vs. Философия в будуаре / Н. В. Загурская // Сад Д.-А.-Ф. де. Письма вечного узника. – М. : ЭКСМО, 2004. – С. 5–66.

159. Загурская Н. В. Эпифеномен постчеловека / Н. В. Загурская // Антропологические конфигурации современной философии. Материалы научной конференции 3–4 декабря 2004 года. – М. : МГУ, 2004. – С. 70–72.

160. Загурская Н. В. Эпифеноменальность голоса: звучание постчеловеческого / Н. В. Загурская // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер.: філософія. – № 1093: Філософські перипетії. – Х. : ХНУ, 2014. – С. 20–28.

161. Загурская Н. В. A superhumanity of an androgyny or an androgyny of a superhumanity? / Н. В. Загурская // Вестник ХГУ. – № 428. Серия теория культуры и философия науки. – Х. : ХГУ, 1999. – С. 113–118.

162. Зенкин С. Культурология префиксов / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. – № 16. – 1995. – С. 47–53.

163. Зонтаг С. Заметки о кэмпе / С. Зонтаг ; [пер. с англ. Б. Дубина] // Зонтаг С. Мысль как страсть. – М. : Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 48–64.

164. Зупанчич А. О любви как комедии / А. Зупанчич ; [пер. с англ. А. Смирнова] // Долар М., Божович М., Зупанчич А. Истории любви / М. Долар, М. Божович, А. Зупанчич. – СПб. : Алетейя, 2005. – С. 107–145.

165. Зупанчич А. Эдип, или изгой Означающего / А. Зупанчич ; [пер. с англ.] // Гендерные исследования. – 2006. – № 14. – С. 82–92.

166. Зюскинд П. Парфюмер [Электронный ресурс] / П. Зюскинд ; [пер. с нем. Э. Венгеровой]. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 320 с. – Режим доступа : <http://knigolib.com/?p=444>

167. Ива О. Рюши из хрюши: Где в моде грань между иронией и безвкусицей [Электронный ресурс] / О. Ива. – Режим доступа : <http://www.wonderzine.com/wonderzine/style/opinion/214167-ha-ha-fashion>

168. Иригарей Л. Этика полового различия / Л. Иригарей ; [пер. с фр. А. Шестакова, В. Николаенкова]. – М. : Художественный журнал, 2004. – 184 с.

169. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : ОГИ, 2007. – 304 с.

170. Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психостения / Р. Кайуа ; [пер. с фр. Н. Бунтман] // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 13. – С. 103–119.

171. Кампер Д. Взгляд и насилие. Будущее очевидности / Д. Кампер ; [пер. с нем. В. Савчука]. // Кампер Д. Тело. Насилие. Боль / Д. Кампер. – СПб. : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. – С. 58–64.

172. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 110 с.

173. Керуак Дж. Ангелы Опустошения / Дж. Керуак ; [пер. с англ. М. Немцова]. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 480 с.

174. Килборн Б. Исчезающие люди: стыд и внешний облик / Б. Килборн ; [пер. с англ. Е. А. Спиркиной]. – М. : «Когито-Центр», 2007. – 269 с.

175. Киттлер Ф. Из «Завещания Дракулы» / Ф. Киттлер ; [пер. с нем. О. Наджафаровой] // Кабинет п: Человек-машина. Mensch-machine. – СПб. : СКИФИЯ, 2003. – С. 285–318.

176. Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк ; [пер. с англ. М. Куренной и др.]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с.

177. Клоссовски П. Бафомет. Купание Дианы / П. Клоссовски ; [пер. с фр. В. Лапицкого]. – СПб. : Академический проект, 2002. – 304 с.

178. Козловски П. Миф о модерне: Поэтическая философия Эрнста Юнгера / П. Козловски ; [пер. с нем. М. Б. Корчагиной и др.]. – М. : Республика, 2002. – 239 с.

179. Колотаев В. Письмо дойдёт до своего адресата, если его вывернуть наизнанку [Электронный ресурс] / В. Колотаев. – Режим доступа : [http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus\\_show\\_archives.php?subaction=showfull&id=1108053214&archive=0215&start\\_from=&ucat=1&](http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus_show_archives.php?subaction=showfull&id=1108053214&archive=0215&start_from=&ucat=1&)

180. Кондильяк Э. Б. Трактат об ощущениях / Э. Б. Кондильяк ; [пер. с фр. П. С. Юшкевич] // Кондильяк Э. Б. Сочинения. – М. : Мысль, 1982. – Т. 2. – С. 189–399.

181. Корнев С. Господин Батая и Господин Ницше. Постмодернизм и тотальная утилизация [Электронный ресурс] / С. Корнев. – Режим доступа : [http://kornev.chat.ru/abs\\_gos.htm](http://kornev.chat.ru/abs_gos.htm).

182. Корнев С. Имидж в эпоху спектакля / С. Корнев // Иначе. – 2001. – № 4. – С. 6–11.

183. Корнев С. Мистика, Звёздные Войны и один парадокс массовой культуры. Ницше через призму Делёза и Делёз через призму

Ницше: опыт буквального прочтения [Электронный ресурс] / С. Корнев. – Режим доступа : [http://kornev.chat.ru/ni\\_del.htm](http://kornev.chat.ru/ni_del.htm).

184. Корнев С. Прелести девушек с комплексами [Электронный ресурс] / С. Корнев // Корнев С. Вторая сексуальная революция / С. Корнев. – Режим доступа : [http://kornev.chat.ru/sexrev\\_7.htm](http://kornev.chat.ru/sexrev_7.htm). 1997а.

185. Корнев С. Развоплощение ощущений [Электронный ресурс] / С. Корнев // Корнев С. Вторая сексуальная революция / С. Корнев. – Режим доступа : [http://kornev.chat.ru/sexrev\\_7.htm](http://kornev.chat.ru/sexrev_7.htm)

186. Корнев С. Трансгрессивная революция. Посвящение в постмодерн-фундаментализм [Электронный ресурс] / С. Корнев. – Режим доступа : [kornev.chat.ru/trans\\_re.htm](http://kornev.chat.ru/trans_re.htm).

187. Корнев С. Трансгрессоры против симулякров [Электронный ресурс] / С. Корнев // Иначе. – 2001. – № 4. – С. 14–16.

188. Королёв А. Человек-язык / А. Королёв. – М. : Текст, 2001. – 189 с.

189. Косилова Е. Трансфигурация субъектности: от Г. В. Ф. Гегеля до В. А. Подороги / Е. Косилова // Антропологические конфигурации современной философии. – М.: Современные тетради, 2004. – С. 128–130.

190. Кософски Сэдживик И. Эпистемология чулана / И. Кософски Сэдживик; [пер. с англ. О. Липовской и З. Баблюяна]. – М. : Идея-Пресс, 2002. – 272 с.

191. Коэн Л. Прекрасные неудачники / Л. Коэн ; [пер. с англ. А. Грызуновой]. – М. : Аналитика-Пресс, 2002. – 384 с.

192. Крахт К. 1979 / К. Крахт ; [пер. с нем. Т. Баскаковой]. – М. : Ad Marginem, 2002. – 286 с.

193. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Ю. Кристева ; [пер. с фр. А. Костиковой]. – Х. : Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.

194. Кулаков В. Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм / В. Кулаков // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 253–254.

195. Кулик И. Буратино forever / И. Кулик // Художественный журнал. – 1996. – № 34–35 (13). – С. 86–87.

196. Куликов И. MutantnatuM [Электронный ресурс] / И. Куликов. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2002-03-28/4\\_mutant.html](http://www.ng.ru/ng_exlibris/2002-03-28/4_mutant.html)

197. Куприянов В. Узоры на бамбуковой циновке / В. Куприянов // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 326–328.

198. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М. : ОГИ, 2000. – 288 с.

199. Куталов К. Пи – здесь!.. [Электронный ресурс] / К. Куталов. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/tendenc/2003-04-03/5\\_pi.html](http://www.ng.ru/tendenc/2003-04-03/5_pi.html)

200. Лакан Ж. Ещё (Семинар, Книга XX (1972/73)) / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М. : Гнозис, Логос. 2011. – 176 с.

201. Лакан Ж. Имена-Отца / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М. : Гнозис, Логос, 2006. – 160 с.

202. Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова] // Лакан Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. – М. : Русское феноменологическое общество, Логос, 1997. – С. 148–183.

203. Лакан Ж. Тревога (Семинар, Книга X (1962/63)) / Лакан Ж. ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М. : Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2010. – 424 с.

204. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М. : Гнозис, 1995. – 192 с.

205. Лакан Ж. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М. : Гнозис, Логос, 1999. – 520 с.

206. Лебединская А. А. Два Робинзона. Проблема интертекстуальности в философско-герменевтическом освещении [Электронный ресурс] / А. А. Лебединская. – Режим доступа : <http://www.tversu.ru/Science/Hermeneutics/1999-1/1999-1-22.pdf>

207. Ленэ П. Ирреволюция / П. Ленэ ; [пер. с франц. Л. Зониной]. – Х. : Фолио, 2001. – 205 с.

208. Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» / Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. с франц. А. В. Гараджи] // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 56–59.

209. Лиотар Ж.-Ф. Интеллектуальная мода / Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. с франц. О. Туркиной] // Комментарии. – 1997. – № 11. – С. 10–12.

210. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна/ Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. с франц. Н. А. Шматко]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.

211. Липовецкий Ж. Эра пустоты. Очерки современного индивидуализма / Ж. Липовецкий ; [пер. с фр. В. В. Кузнецова]. – М. : Владимир Даль, 2001. – 336 с.

212. Лиссарраг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира / Ф. Лиссарраг ; [пер. с фр. Е. Решетниковой]. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 176 с.

213. Лужецкий П. ПО-наСТоящему человек / П. Лужецкий // Шо. – № 9 (47). – Сентябрь. – 2009. – С. 18–19.

214. Лукос В. Национальная идея сквозь призму праздничного стола [Электронный ресурс] // Отечественные записки. – 2003. – № 1. – Режим доступа : [http://magazines.russ.ru/oz/2003/1/2003\\_01\\_23.html](http://magazines.russ.ru/oz/2003/1/2003_01_23.html)

215. Лурье С. Я. Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования / С. Я. Лурье. – Л. : Ленинградское отделение издательства «Наука», 1970. – 664 с.

216. Магун А. В. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта / А. В. Магун. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 416 с.

217. Мазин В. Человек-машина или Аниматрикс Ламетри / В. Мазин // Кабинет п: Человек-машина. Mensch-machine. – СПб. : Издательство «СКИФИЯ», 2003. – С. 73–106.

218. Майзель Е. Рождение постчеловека [Электронный ресурс] / Е. Майзель. – СПб. : Борей Арт-Центр, 1998. – Режим доступа : <http://viperson.ru/articles/rozhdenie-postcheloveka>

219. Маккена Т. Пища Богов / Т. Маккена ; [пер. с англ. Р. К. Сергачева]. – М. : Изд-во Трансперсонального Института, 1995. – 379 с.

220. Макхейл Б. ПОСТкиберМОДЕРНпанкИЗМ / Б. Макхейл ; [пер. с англ. Г. Григорьева] // Комментарии. – 1997. – № 11. – С. 37–49.

221. Мальцева А. П. Сексуальный маньяк как герой культуры и культурный герой / А. П. Мальцева // Человек. – 2000. – № 4. – С. 109–124.

222. Мамалуй А. А. Кінці без кінця, або ситуація «пост(недо)модерну» / А. А. Мамалуй // Постметодика. – 1996. – № 1 (11). – С. 2–7.

223. Мамалуй А. А. Пост/недо/модерн, или зависание (suspension) «нежити» в «нетях» / А. А. Мамалуй // Проблема ответственности на рубеже XX и XXI веков. – Х. : ХДУ, 1996. – С. 161–163.

224. Мамалуй А. А. Пост(недо)модерн или совращение смысла / А. А. Мамалуй // Матеріали III Харківських Міжнародних Сковородинівських читань: «Філософія: класика і сучасність». – Х. : ХДУ, 1996. – С. 4–5.

225. Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни [Электронный ресурс] / О. Манн ; [пер. с англ. А. Богомолова]. – Режим доступа : [www.metakultura.ru/vgora/kulturol/ot\\_mann.htm](http://www.metakultura.ru/vgora/kulturol/ot_mann.htm)

226. Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму *via* постмодернизм / Н. Маньковская // Коллаж-2: социально-философский и философско-антропологический альманах. – М. : ИФ РАН, 1999. – С. 18–25.

227. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма / Н. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

228. Мёрдок А. Под сетью [Электронный ресурс] / А. Мёрдок ; [пер. с англ. М. Лорие]. – М. : Радуга, 1989. – 464 с.

229. Мёрдок А. Море, море [Электронный ресурс] / А. Мёрдок ; [пер. с англ. М. Лорие]. – М. : Прогресс, 1982. – 527 с.

230. Мерло-Понти М. Знаки / М. Мерло-Понти ; [пер. с фр. И. С. Вдовиной]. – М. : Искусство, 2001. – 428 с.

231. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; [пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. – СПб. : Ювента, Наука, 1999. – 603 с.

232. Миньоло В. Оксидентализм, колониальность и подчинённая рациональность с префиксом «пост» / В. Миньоло ; [пер. с англ. А. Филатова] // Перекрёстки. – 2004. – № 1–2. – С. 161–197.

233. Михайлов А. В. Языки культуры / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.

234. Морев Г. *Oeuvre Posthume* Кузмина / Г. Морев // Митин журнал. – Вып. 54. – 1997. – С. 288–303.

235. Музиль Р. Человек без свойств. Кн. 1 / Р. Музиль ; [пер. с нем. С. Апт]. – М. : Ладомир, 1994. – 751 с.

236. Музиль Р. Человек без свойств. Кн. 2 / Р. Музиль ; [пер. с нем. С. Апт]. – М. : Ладомир, 1994. – 502 с.

237. Мунзо К. Самый обычный день / К. Мунзо ; [пер. с каталанск. Н. Авровой-Раабен]. – М. : Иностранка, 2010. – С. 24–31.



238. Мур К. Ящер страсти из бухты грусти / К. Мур ; [пер. с англ. М. Немцова]. – М. : Фантом Пресс, 2002. – 381 с.

239. Мюссе А. Исповедь сына века / А. Мюссе ; [пер. с фр. Д. Лившиц, К. Ксанина]. – К. : Посредник, 1993. – 318 с.

240. Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное / Нанси Ж.-Л. ; [пер. с фр. В. В. Фурс]. – Мн. : Логвинов, 2004. – 272 с.

241. Нанси Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси ; [пер. с фр. Е. Петровской и Е. Гальцевой]. – М. : Ad Marginem, 1999. – 256 с.

242. Нетов К. Шизархия [Электронный ресурс] / К. Нетов. – Режим доступа : [kitezh.onego.ru/shizarch.html](http://kitezh.onego.ru/shizarch.html)

243. Николчина М. Значение и матереубийство / М. Николчина ; [пер. с англ. З. Баблюяна]. – М. : Идея-Пресс, 2003. – 180 с.

244. Ницше Ф. Сочинения / Ф. Ницше ; [пер. с нем. Г. А. Рачинского и др.]. – М. : Мысль, 1997. – Т. 1. – 831 с.

245. Ницше Ф. Сочинения / Ф. Ницше ; [пер. с нем. Ю. М. Антоновского и др.]. – М. : Мысль, 1997. – Т. 2. – 829 с.

246. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза / Ф. Ницше ; [пер. с нем. В. Топорова]. – СПб. : Художественная литература, 1993. – 670 с.

247. Ницше Ф. Утренняя заря [Morgenrothe]. Мысли о моральных предрассудках / Ф. Ницше ; [пер. с нем. В. В. Перцева]. – Свердловск: Воля, 1991. – 304 с.

248. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше ; [пер. с нем. В. В. Рынкевича]. – М. : Интербук, 1990. – 301 с.

249. Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / А. Б. Олива ; [пер. с итал. Г. Курьерова и Д. Чекалов]. – М. : Художественный журнал, 2003. – 218 с.

250. Паджаковска К. Извращение / К. Паджаковска ; [пер. с англ. К. С. Дорохина]. – М. : Проспект, 2002. – 78 с.

251. Палья К. Личины Сексуальности / К. Палья ; [пер. с англ. С. Никитина]. – Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Урал, ун-та, 2006. – 880 с.

252. Парфрей А. Порнография романтики / А. Парфрей ; [пер. с англ. Т. Давыдовой] // Культура Времён Апокалипсиса. – Екатеринбург: Ультра.Культура, 2004. – С. 293–297.

253. Пинчон Т. Лот 49 / Т. Пинчон ; [пер. с англ. А. Лало]. – Мн. : Харвест, М. : АСТ, 2001. – 141 с.

254. Пинчон Т. V. [Электронный ресурс] / Т. Пинчон ; [пер. с англ. Н. В. Махлаюка, С. Л. Слободянюка, А. Б. Захаревич]. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 670 с. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/502680/>

255. Пирогов Л. и др. Вытаптывание окружности [Электронный ресурс] / Л. Пирогов и др. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/tendenc/2004-02-26/6\\_circle.html](http://www.ng.ru/tendenc/2004-02-26/6_circle.html).

256. Пирогов Л. Гегель изобрёл гель. Постинтеллектуализм: волынщик у врат зари [Электронный ресурс] / Л. Пирогов. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/tendenc/2002-01-17/5\\_gegel.html](http://www.ng.ru/tendenc/2002-01-17/5_gegel.html).

257. Пирогов Л. Ж No Limit. Из философических писем к М\*\*\* А\*\*\* [Электронный ресурс] / Л. Пирогов. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/internet/2001-10-18/2\\_no\\_limit.html](http://www.ng.ru/internet/2001-10-18/2_no_limit.html).

258. Пирогов Л. Колонизация Поперёк [Электронный ресурс] / Л. Пирогов. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/4020>.

259. Пирогов Л. Радение о постинтеллектуализме [Электронный ресурс] / Л. Пирогов. – Режим доступа : [http://samlib.ru/r/rudis\\_j/pirog.shtml](http://samlib.ru/r/rudis_j/pirog.shtml).

260. Пирогов Л. Секрет негодного маляра. Введение в постинтеллектуальную поэтику / Л. Пирогов: [электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.ng.ru/tendenc/2002-02-21/6\\_sekret.html](http://www.ng.ru/tendenc/2002-02-21/6_sekret.html).

261. Пирогов Л. Текст как мир. О нашей шизофрении [Электронный ресурс] / Л. Пирогов: [электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.topos.ru/article/2069>.

262. Подорога В. А. К вопросу о мерцании мира / В. А. Подорога // Логос. – № 4. – 1993. – С. 139–150.

263. Плат Э. Ниспровержение субъекта у Лакана / Э. Плат ; [пер. с англ. Л. Кудри] // Хора. – 2009. – № 3/4. – С. 93–108.

264. Померанцев И. Почему стрекозы? [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/texts/prim/pomerantsev3.html>

265. Постчеловечество / [под ред. М. Б. Ходорковского]. – М. : Алгоритм, 2006. – 320 с.

266. Пруст М. Обретённое время / М. Пруст ; [пер. с фр. А. И. Кондратьева]. – М. : Наталис, 1999. – 355 с.

267. Ревель Ж.-Ф. Кухня и культура: Литературная история гастрономических вкусов от Античности до наших дней / Ж.-Ф. Ревель ; [пер. с фр. А. Луцанова]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2004. – 336 с.

268. Роудс Д. Антропология и сто других историй / Д. Роудс ; [пер. с англ. Е. Андреевцевой]. – М. : ЭКСМО, 2004. – 176 с.

269. Рубцов А. В. Спонтанная архитектура до и после постмодерна [Электронный ресурс] / А. В. Рубцов // Отечественные записки. Журнал для медленного чтения. – 2012. – № 3. – Режим доступа : [http://iph.ras.ru/uplfile/ideol/roubcov/2012/OZ\\_3\\_48\\_1.html](http://iph.ras.ru/uplfile/ideol/roubcov/2012/OZ_3_48_1.html)

270. Руденко Д. И. Игра: книга, которая (не) получилась / Д. И. Руденко // Философия языка: в границах и вне границ. – Х. : Око, 1999. – Т. 3–4. – С. 329–374.

271. Руденко Д. Сексуальна стурбованість: кінець кінця / Д. Руденко, Н. Загурська // Фуко М. Історія сексуальності. Том 3: Плекання себе / М. Фуко. – Х. : Око, 2000. – с. 224–253.

272. Рут Р. Чеснок и сапфиры [Электронный ресурс] / Р. Рут ; [пер. с англ. Н. Омелянович]. – М.: АСТ, 2008. – 384 с. – Режим доступа : <http://www.litmir.co/bd/?b=144935>

273. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм» / А. В. Рыков. – СПб. : Алетейя, 2007. – 376 с.

274. Савчук В. Конверсия искусства / В. Савчук. – СПб. : Петрополис, 2001. – 288 с.

275. Савчук В. В. Топологическая рефлексия / В. Савчук. – М. : Канон+, Реабилитация, 2012. – 416 с.

276. Салецл Р. (Из)вращение любви и ненависти / Р. Салецл ; [пер. с англ. В. Мазина]. – М. : Художественный журнал, 1999. – 206 с.

277. Свендсен Л. Философия моды / Л. Свендсен ; [пер. с норв. А. Шипунова]. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.

278. Серр М. Орфей. Лотова жена: Скульптура, музыка / М. Серр ; [пер. с фр. Б. Дубина] // Иностранная литература. – 1997. – № 11. – С. 175—179.

279. Сиоран. Испытание существованием / Сиоран ; [пер. с фр. В. А. Никитина]. – М. : Республика; Палимпсест, 2003. – 431 с.

280. Слотердаик П. Критика цинического разума / П. Слотердаик ; [пер. с нем. А. В. Перцева]. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ, 2009. – 800 с.

281. Слотердаик П. Мыслитель на сцене. Материализм Ницше / П. Слотердаик ; [пер. с нем. А. Малаховой] // Ницше Ф. Рождение трагедии. – М. : Ad Marginem, 2001. – С. 545–713.

282. Слотердаик П. Сферы. Микросферология. Том 1: Пузыри / П. Слотердаик ; [пер. с нем. К. В. Лощевского]. – СПб. : Наука, 2005. – 688 с.

283. Слотердайк П. Сферы. Макросферология. Том 2: Глобусы / П. Слотердайк ; [пер. с нем. К. В. Лощевского]. – СПб. : Наука, 2007. – 1024 с.

284. Слотердайк П. Сферы. Плюральная сферология. Том 3: Пена / П. Слотердайк ; [пер. с нем. К. В. Лощевского]. – СПб. : Наука, 2010. – 928 с.

285. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / С. Сонтаг ; [пер. с англ. Б. Дубина]. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 376 с.

286. Степанищев С. Большие идеи: Петер Слотердайк против цинизма и «сучьего смеха» [Электронный ресурс] / С. Степанищев. – Режим доступа : <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/216917-sloterdijk>

287. Стил К. Голодный город: Как еда определяет нашу жизнь / К. Стил ; [пер. с англ. М. Коробочкина]. – М. : Strelka Press, 2014. – 456 с.

288. Субкоманданте Маркос. Четвёртая мировая война / Субкоманданте Маркос ; [пер. с исп. О. Ясинского]. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. – 694 с.

289. Сумерки глобализации: Настольная книга антиглобалиста / сост. А. Ашкерев. – М. : АСТ, 2004. – 380 с.

290. Такер Ю. Может ли дигитальное стать фекальным? Батай, излишества и сетевая порнография [Электронный ресурс] / Ю. Такер. – Режим доступа : <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=16>

291. Танидзаки Дз. Ключ [Электронный ресурс] / Дз. Танидзаки ; [пер. с яп. Д. Рагозина]. – М. : Иностранка, 2005. – 159 с. – Режим доступа : [http://lib.aldebaran.ru/author/tanidzaki\\_dzyunitiro/tanidzaki\\_dzyunitiro\\_klyuch](http://lib.aldebaran.ru/author/tanidzaki_dzyunitiro/tanidzaki_dzyunitiro_klyuch)

292. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / П. Тейяр де Шарден ; [пер. с фр. Н. А. Садовского]. – М. : Наука, 1987. – 239 с.

293. Тульчинский Г. Л. Постчеловеческая персонология: Новые перспективы свободы и рациональности / Г. Л. Тульчинский. – СПб. : Алетейя, 2002. – 677 с.

294. Турнье М. Портрет обнажённой натуры / М. Турнье ; [пер. с фр. И. Волевич] // 29. – 1999. – № 2. – С. 33–34.

295. Турнье М. Пятница, или Жизнь Дикаря / М. Турнье ; [пер. с фр. А. В. Немировой]. – Х. : Фолио, 2000. – 171 с.

296. Уильямс Л. Коммерческий план / Л. Уильямс ; [пер. с англ. Н. Цыркун] // Искусство кино. – 1992. – № 7. – С. 40–41.

297. Фишер Т. Философы с большой дороги / Т. Фишер ; [пер. с англ. А. В. Нестерова]. – М. : АСТ, 2003. – 415 с.

298. Фрай М. Идеальный роман / М. Фрай. – СПб. : Азбука, 1999. – 272 с.

299. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд ; [пер. с англ. Я. М. Когана]. – К. : Здоровья, 1991. – 384 с.

300. Фуко М. Археология знания / М. Фуко ; [пер. с фр. С. Митина, Д. Стасова]. – К. : Ника-центр, 1996. – 208 с.

301. Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко ; [пер. с фр. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.

302. Фуко М. Герменевтика субъекта / М. Фуко ; [пер. с фр. А. Г. Погоняйло]. – СПб. : Наука, 2007. – 667 с.

303. Фуко М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко ; [пер. с фр. А. Г. Погоняйло]. – М. : Праксис, 2002. – Ч. 1. – 384 с.

304. Фуко М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. – М. : Праксис, 2006. – Ч. 3. – 320 с.

305. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. – СПб. : Университетская книга, 1997.

306. Фуко М. История Сексуальности-III. Забота о Себе. История сексуальности-III: Забота о себе / М. Фуко ; [пер. с фр. Т. Н. Титовой и О. И. Хомы]. – К. : Дух и литера; Грунт; М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с.

307. Фуко М. Моё тело, эта бумага, этот огонь / М. Фуко ; [пер. с фр. Д. Б. Голобородько] // Голобородько Д. Б. Концепции разума в современной французской философии. М. Фуко и Ж. Деррида / Д. Б. Голобородько. – М. : ИФ РАН, 2011. – С. 148–176.

308. Фуко М. Мысль извне / М. Фуко ; [пер. с фр. Д. М. Коротков, И. С. Коротков] // Цифровая культура. – 2012. – № 3 (8). – С. 89–98.

309. Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанный в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году / М. Фуко ; [пер. с фр. А. Г. Погоняйло]. – СПб. : Наука, 2004.

310. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко ; [пер. с фр. В. П. Визгин; Н. С. Автономова]. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.

311. Фуко М. Что такое Просвещение? / М. Фуко ; [пер. с фр. С. Фокина] // Ступени. Боль, насилие, фашизм. – 2000. – № 1 (11). – С. 136–148.

312. Фуко М. Я минималиста [Электронный ресурс] / М. Фуко ; [пер. с фр. А. Корбута]. – Режим доступа : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000555/>

313. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции / Ф. Фукуяма ; [пер. с англ. М. Б. Левина]. – М. : АСТ, 2004. – 349 с.

314. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – М. : Ad Marginem, 1997. – 452 с.

315. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибикина]. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

316. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени / М. Хайдеггер ; [пер. с нем. Е. Борисова]. – Томск: Водолей, 1998. – 384 с.

317. Хейлз К. Н. Як ми стали постлюдством. Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / К. Н. Хейлз ; [пер. с англ. Е. Т. Маричева]. – К. : Ніка-Центр., 2002. – 428 с.

318. Херцогенраф Б. Остановить производство смысла: ебать их и их закон [Электронный ресурс] / Б. Херцогенраф. – Режим доступа : <http://chaosss.info/хаос/fuckem.html>

319. Цветков А. Антиглобалист / А. Цветков // Иначе. – 2001. – № 4. – С. 60–61.

320. Чеснокова Т. Ю. Постчеловек. От неандертальца до киборга / Т. Ю. Чеснокова. – М. : Алгоритм, 2008. – 368 с.

321. Шевцов В. Пип, или Заткните уши [Электронный ресурс] / В. Шевцов. – Режим доступа : [www.ng.ru/tendenc/2003-12-04/7\\_pip.html](http://www.ng.ru/tendenc/2003-12-04/7_pip.html)

322. Шивельбуш В. Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів / В. Шивельбуш ; [пер. с нем. Ю. Прохасько]. – К. : Критика, 2007. – 256 с.

323. Штепа В. Инверсия / В. Штепа. – Петрозаводск: Иначе, 1998. – 240 с.

324. Шульпяков Г. Или книжка Мураками, или банька с пауками [Электронный ресурс] / Г. Шульпяков, Л. Пирогов. – Режим доступа : [www.ng.ru/tendenc/2002-06-06/5\\_murakami.html](http://www.ng.ru/tendenc/2002-06-06/5_murakami.html)

325. Эгген Т. Декоратор (Книга вещности) / Т. Эгген ; [пер. с норв. О. Дробот]. – СПб. : Амфора, 2005. – 510 с.

326. Элиот Т. С. Избранная поэзия / Т. С. Элиот ; [пер. с англ. С. Степанова]. – СПб. : Северо-Запад, 1994. – 446 с.



327. Эмис М. Записки о Рейчел [Электронный ресурс] / М. Эмис ; [пер. с англ. М. И. Шерман]. – СПб. : Амфора, 2005. – 316 с. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/1241231/>

328. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена / М. Энафф ; [пер. с фр. Н. С. Мовниной]. – СПб. : Гуманитарная академия, 2005. – 448 с.

329. Эскивель Л. Шоколад на крутом кипятке [Электронный ресурс] / Л. Эскивель ; [пер. с исп. П. Грушко]. – СПб. : Амфора, 2002. – 447 с. – Режим доступа : <http://www.litmir.co/bd/?b=31587>

330. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг ; [пер. с нем. С. Лорие]. – СПб. : Ювента; М. : Прогресс–Универс, 1995. – 720 с.

331. Юнгер Э. О боли / Э. Юнгер ; [пер. с нем. Г. Хайдаровой]. // Ступени. – 2000. – № 1. – С. 23–50.

332. Azsakra Zarathustra. Гибель Сверхчеловека / Azsakra Zarathustra. – Магнитогорск: Аркаим, 3010. – 125 с.

333. Badiou A. La Subversion Infinitésimale / A. Badiou // Cahiers pour l'analyse. – 1968. – № 9. – P. 118–137.

334. Badmington N. Alien Chic: Posthumanism and the Other Within / N. Badmington. – N.-Y., L. : Routledge, 2002. – 207 p.

335. Behler E. The Contemporary and the Posthumous. Roundtable Discussion / Behler E., etc. // Surfaces. – 1996. – Vol. VI. – P. 5–42.

336. Bennett J. Systems and Things: On Vital Materialism and Object-Oriented Philosophy / J. Bennett // The Unhuman Turn. – Minneapolis; L. : University of Minnesota Press, 2015. – P. 223–239.

337. Bookchin M. Intelligentsia and the new intellectuals [Electronic resource] / M. Bookchin. – Way of access : [http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist\\_Archives/bookchin/intellectuals.html](http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bookchin/intellectuals.html)

338. Braidotti R. The Posthuman / R. Braidotti. – Cambridge : Polity Press, 2013. – 180 p.

339. Brogan W. A. Heidegger and Aristotle: The Twofoldness of The Twofoldness of Being / W. A. Brogan. – Albany : The State University of New York Press, 2005. – 211 p.

340. Casey E. S. The fate of place: a philosophical history / E. S. Casey. – L.-A.; L. : University of California Press, 1997. – 448 p.

341. Clemens J. Avoiding the Subject / J. Clemens, D. Pettman. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. – 216 p.

342. Connor S. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary / S. Connor. – Oxford; Cambridge: Blackwell, 1997. – 327 p.

343. Csordas T. Computerized Cadavers: Shades of Being and Representation in Virtual Reality [Electronic resource] / T. Csordas. – Way of access : [http://www.focusing.org/apm\\_papers/compucad.html](http://www.focusing.org/apm_papers/compucad.html)

344. Derrida J. Autrui est secret parce qu'il est autre / J. Derrida // Le Monde de l'éducation. – 2000. – № 284. – P. 14–21.

345. Derrida J. Geschlecht: sexual difference, ontological difference / J. Derrida; [trans. from French by R. Berezdivin and E. Rottenberg]. // Heidegger Reexamined. N.-Y., L. : Routledge, 2002. – Vol. 1 : Dasein, Authenticity, and Death. – P. 157–176.

346. Derrida J. «Il faut bien manger» ou le calcul du sujet / J. Derrida // Points de suspension. Entretiens. – P. : Galilée, 1992. – P. 269–301.

347. Diaconu M. Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste [Electronic resource] // Contemporary aesthetics. – 2006. – Vol. 4. – Way of access: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385%20>

348. Dolar M. A voice and nothing more / M. Dolar. – Cambridge; London: The MIT Press, 2006. – 217 p.

349. Eco U. De Superman au Surhomme / U. Eco ; [trad. d'ital. M. Bouzaher]. – P. : Grasset, 1993. – 217 p.

350. Eco U. The Myth of Superman / U. Eco ; [trad. From Ital. by N. Clinton] // *Diacritics* – 1972. – Vol 2. – No. 1. – P. 14–22.

351. Fink B. Perversion / B. Fink // *Perversion and the Social Relation*. – Durham; L. : Duke University Press, 2003. P. 38–67.

352. Fink B. The Lacanian Subject: between language and jouissance / B. Fink. – Princeton : Princeton University Press, 1995. – 220 p.

353. Gendlin E. How Philosophy cannot appeal to experience, and how it can // *Language Beyond Post-Modernism: Saying and Thinking In Gendlin's Philosophy* / E. Gendlin. – Evanston : Northwestern University Press, 1997. – P. 3–41.

354. Giblett R. J. Postmodern Wetlands. Culture, History, Ecology / R. J. Giblett. – Edinburgh University Press, 1996. – 269 p.

355. Goddard M. The Surface, the Fold and the Subversion of Form: Toward a Deleuzian Aesthetics of Sobriety / M. Goddard // *Pli*. – 2005. – № 16. – P. 1–27.

356. Gueguèn P.-G. The Intimate, the Extimate, and Psychoanalytic Discourse / P.-G. Gueguèn // *Jacques Lacan and the Other Side of Psychoanalysis*. Durham; L. : Duke University Press, 2006. – P. 263–273.

357. Grosz E. Merleau-Ponty and Irigaray in the Flesh / E. Grosz // *Merleau-Ponty, interiority and exteriority, psychic life and the world*. – N.-Y. : State University of New York Press, 1999. – P. 37–59.

358. Halberstam J. Posthuman Bodies / J. Halberstam, I. Livingston, eds. – Bloomington, IN : Indiana University Press, 1995. – 275 p.

359. Haney II. W. S. Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction: Consciousness and the Posthuman / W. S. Haney II. – Amsterdam; N.-Y. : Rodopi, 2006. – 192 p.

360. Hartness P. B. Po pomo: the post postmodern condition [Electronic resource] / P. B. Hartness. – Washington, 2009. – 76 p. – Way of access :

<https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/552837/hartnessPaula.pdf?sequence=1>

361. Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust / I. Hassan // Дифференциация и интеграция мировоззрений: художественный и эстетический опыт. – СПб. : Эйдос, 2004. – С. 38–52.

362. Hassan I. Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture? / I. Hassan // Performance in Postmodern Culture. – Madison, WI: Coda Press, 1977.

363. Hauskeller M. Sex and Posthuman Condition / M. Hauskeller. – N.-Y. : Palgrave Macmillan, 2014. – 112 p.

364. Hayles K. Transhumanism is Neurotic Lover / K. Hayles: [электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.metanexus.net/essay/h-wrestling-transhumanism>

365. Heim M. The Metaphysics of Virtual Reality / M. Heim. – N.-Y. : Oxford University Press, 1993. – 208 p.

366. Herculine Barbin, dite Alexina B. présente par Michel Foucault / M. Foucault. – P. : Éditions Gallimard, 1978. – 162 p.

367. Irigaray L. Volume-Fluidity / L. Irigaray ; [trans. from french by G. C. Gill] // Irigaray L. Speculum Other Woman / L. Irigaray. – Ithaca, N.-Y. : Cornell University Press, 1985. – P. 227–240.

368. Irigaray L. The «Mechanics» of Fluids / L. Irigaray ; [trans. from french by C. Porter, C. Burke] // Irigaray L. This Sex Which is not One. / L. Irigaray. – Ithaca, N.-Y. : Cornell University Press, 1985. – P. 106–118.

369. Kearney R. Strangers, Gods and Monsters / R. Kearney. – L. : Routledge, 2002. – 294 p.

370. Korsmeyer C. Making Sense of Taste: Food and Philosophy / C. Korsmeyer. – Ithaca & L. : Cornell University Press, 1999. – 240 p.

371. Korsmeyer C. Delightful, Delicious, Disgusting / C. Korsmeyer // Food and philosophy: eat, think, and be merry / C. Korsmeyer. – Malden & Oxford : Blackwell Publishing, 2007. – P. 145–161.

372. Kuehn G. Food Fetishes and Sin-Aesthetics / G. Kuehn // Food and philosophy: eat, think, and be merry / G. Kuehn. – Malden & Oxford : Blackwell Publishing, 2007. – P. 162–174.

373. Lacan J. D'un autre à l'Autre. Séminaire 1968–1969. Version AFI [Electronic resource] / J. Lacan. – Way of access : [http://emc.psych.free.fr/lacan/SEMINAIRES/16\\_AUTRE\\_\\_\\_L\\_AUTRE\\_68\\_69\\_AF.DOC](http://emc.psych.free.fr/lacan/SEMINAIRES/16_AUTRE___L_AUTRE_68_69_AF.DOC). – 328 p.

374. Laruelle F. Philosophie et non-philosophie / F. Laruelle. – Liège-Bruxelles : Mardaga, 1989. – 255 p.

375. Leader D. Why do women write more letters than they post / D. Leader // Jacques Lacan: Critical Evaluations in Cultural Theory. Vol. I: Psychoanalytic Theory and Practice. – N.-Y., L. : Routledge, 2002. – P. 97–116.

376. Lingis A. Contact: Tact and Caress / A. Lingis // Journal of Phenomenological Psychology. – 2007. – Vol. 38. – №. 1. – P. 1–6.

377. Lyotard J.-F. The Differend: Phrases in Dispute / J.-F. Lyotard ; [trans. from French by G. Van Den Abbeele]. – Manchester : Manchester University Press, 1988/ – 208 p.

378. larvalsubjects. Murky Thoughts: From Name-of-the-Father to Sinthome [Electronic resource]. – 2008. – Way of access : <https://larvalsubjects.wordpress.com/2008/11/11/murky-thoughts-from-name-of-the-father-to-sinthome-part-1/>

379. Miller J.-A. Extimité / J.-A. Miller ; [trans. from French by F. Massardier-Kenney] // Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure and Society. – N.-Y.; L. : New-York University Press, 1997. – P. 74–87.

380. Nancy J.-L. *A Finite Thinking* / J.-L. Nancy ; [trans. from French by E. Bullard, J. Derbyshire, S. Sparks]. – Stanford : Stanford University Press, 2003. – P. 3–30.

381. Nusselder A. *Interface Fantasy: A Lacanian Cyborg Ontology* / A. Nusselder. – Cambridge, MA : MIT Press 2009. – 170 p.

382. Odor Limits [Electronic resource]. – Way of access : [http://www.displaycult.com/exhibitions/odor\\_limits.html](http://www.displaycult.com/exhibitions/odor_limits.html)

383. Oehler D. *Science et poésie de la citation: Dans le Passagen-Werk* / D. Oehler // Walter Benjamin et Paris. – P. : Cerf, 1986. – P. 839–848.

384. Ogden T. *The Dialectically Constituted/decentred Subject of Psychoanalysis. I. the Freudian Subject* / T. Ogden // *International Journal of Psycho-Analysis*. – 1992. – № 73. – C. 517–526.

385. Oliver K. *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind* / K. Oliver. – Bloomington : Indiana University Press, 1993. – 218 p.

386. Pippin R. B. *Heideggerean Postmodernism and Metaphysical Politics* / R. B. Pippin // *Heidegger Reexamined*. – N.-Y., L. : Routledge, 2002. – Vol. 4 : Art, Poetry and Technology. – P. 287–307.

387. *Sense of the City: An Alternative Approach to Urbanism*. – GmbH. : Lars Müller Publishers, 2005. – 349 p.

388. Spivak G. C. *Translator's Preface* / G. C. Spivak // Derrida J. *Of Grammatology*. – Baltimore and L.: Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1976. – P. ix–xc.

389. Stoller R. *Perversion: The Erotic Form of Hatred* / R. Stoller. – L. : Karnac Books, 1986. – 240 p.

390. Virilio P. *From Modernism to Hypermodernism and Beyond. An Interview by Armitage J.* / P. Virilio ; [trans. from French J. Armitage] // *Theory, Culture and Society, Special Issue on Paul Virilio*. – № 16 (5–6). – 1999. – P. 25–56.

391. Virilio P. Hypersexuality and Hyperviolence. An Interview by Zurbrugg N. / P. Virilio // Eyeline. – 2001. – № 45. – P. 10–13.

392. Virilio P. The original accident / P. Virilio ; [trans. from French J. Rose]. – Cambridge : Polity Press, 2007. – 120 p.

393. Wallensteinand S.-O. Senses of the Sensible: Interview with Jacques Rancière [Electronic resource] / J. Rancière // Aisthesis. – 2013. – № 33. – Way of access: [https://www.academia.edu/8499587/Senses\\_of\\_the\\_Sensible\\_Interview\\_with\\_Jacques\\_Ranciere](https://www.academia.edu/8499587/Senses_of_the_Sensible_Interview_with_Jacques_Ranciere)

394. Wood D. Post-intellectualism and the decline of democracy: the failure of reason and responsibility in the twentieth century / D. Wood. – Westport CT; L. : Praeger, 1996. – 303 p.

395. Wood D. The unraveling of the West: the rise of postmodernism and the decline of democracy / D. Wood. – Westport CT; L. : Praeger, 2003. – 266 p.

396. Žižek S. Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out / S. Žižek. – N.-Y.; L. : Routledge, 1992. – 193 p.

397. Zizek S. Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism / S. Zizek. – L.: Verso, 2012. – 1056 p.