

ОЧЕРЕТЯНЫЙ Константин Алексеевич / Konstantin OCHERETANY

| Хаофония: к онтологии образа |

ОЧЕРЕТЯНЫЙ Константин Алексеевич / Konstantin OCHERETANY

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургский Государственный университет. Философский факультет.
Кафедра онтологии и теории познания. Аспирант.Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg State University, Faculty of Philosophy.
Department of Ontology and Theory of Knowledge. Post-graduate student.ocherk.on@yandex.ru

ХАОФОНИЯ: К ОНТОЛОГИИ ОБРАЗА*

В статье рассматриваются ключевые для западноевропейской мысли проблемы взаимоотношения голоса, числа, образа. Установлено, что Голос, со времен св. Августина, следовал логике тождественного и иного, имея в качестве своего основания число. Последнее со времен пифагорейцев и вплоть до Возрождения и построения аналитической картины мира выступало принципом регуляции универсума сущего, образ же, будучи по преимуществу сформированным на пересечении двух перечисленных дискурсов, вытеснялся в одно из пространств их смысловых измерений. На основании дефицита автономии образа, автор пытается осуществить проект эмансипации, выстраивая логику конституирования образа не из его внеположности — Голоса, равно как не из бинарной оппозиции тождественного и иного, утвержденной западной метафизикой в качестве проблемы числа, а из маргинальных элементов — контрструктур: дискретности, разрыва, жеста, шума (вокального/визуального). Концепт, образованный на пересечении этих элементов, формулируется как **хаофония**. Последовательно экплицируя смысл концепта в его феноменологическом и историческом измерении, автор артикулирует особую связь между телом и образом, настаивая на тезисе о том, что образ производит себя в точках разрыва (разрыва голоса, коренящегося в нем числа, в конечном счете, тождественного), в той же степени что и тело в крике.

Ключевые слова: хаофония, логонекроз, вокализация соматического материала, *locus vocis*, вокаграфия, голос — диктат, эхо — присутствие, вокалический проект образа, хтонический зов, хаофонический след, космология тела

Chaophony: Towards Ontology of the Image

This article examines a theme central to Western philosophy; namely, the interrelationship of voice, numbers, and image. Since the time of St. Augustine, voice theories have followed the logic of identity and differentiation, which has, as its basis, the concept of numbers. Numbers, in turn, have — from the Pythagorean views on harmony to later theories of a universe understood mathematically — come to serve as the regulating principle of being in many modern philosophical systems. The image, however, in its interstitial existence between the discourses of voice and numbers, has been relegated to a subordinate role. Taking this perceived lack of autonomy as his starting point, the author attempts to emancipate the image from the voco-numeric discourse, which had previously prevented its closer examination. He suggests that the image be constructed neither in terms of its opposite (voice), nor in terms of identity and differentiation (which Western metaphysics has traditionally taken to be the problem of numbers), but rather in terms of marginal phenomena, in discrete elements of the image such as gaps, gestures, and noise (vocal/visual). He refers to the conceptual intersection of these phenomena as chaophony. Analyzing this concept, both hermeneutically and historically, the author articulates the vital connection between body and image. Image, he concludes, produces itself at various breaking points in the same way as does a human body, while screaming: in screaming, the body reveals its numerical nature (the voice it produces breaks whilst remaining the same voice). Analogously, the image reveals its numeric nature in often-ignored artifacts, such as visual static, while still being recognized by the viewer as being the same image.

Key words: chaophony, logonecrosis, vocalization of somatic material, *locus vocis*, vocography, voice as decree, echo as presence, vocal construction of the image, chthonic call, chaophonic trace, cosmology of the body

В пещере Трофония был слышен шум... являлись видения
Г. В. Ф. Гегель

Видимость движения — движения, множащего подобия, об-
рекающего взгляд на тотальное погружение в наблюдение

* Статья написана при поддержке НИР 2011–2013. Тема исследования: «Необратимость медиатрансформаций: тело, сознание, общество».

поверхностных изменений, просвечивает изнутри образа. Об-
раз делится, деление длится, образованная копия наслаивается
на денотат, последний погружается в бездну незримого только
для того, чтобы своим движением положить начало новым вол-
нам видимости, визуальным шумам, намечающим контуры об-
разующейся на поверхности фигуры. Образ возвращается. По
сути, все его движение заключено в бесконечном возвращении
к себе. Взгляд заворочен, это значит, что он очарован погруже-



нием в игру повторения и различия, но это значит также, что он погружен в круговорот подобий, сопротивляющихся как типическим формам статического созерцания, так и структурной строгости концептуального мышления. Увидеть образ, значит дать обрести ему тело, сообщить ему основание. Но для того, чтобы остановить магию иллюзиона, множащего проекции видимостей, не выходящих за грань бесконечного отношения к самим себе, надо произнести заклинание. Просто сказать. Дать место голосу. «И с трудом, наконец, горе открыло путь голосу» (Вергилий Энеида. XI, 151).

Можно определить, по крайней мере, две формы производства образа. Существует образ, погруженный в движение собственной диалектики, где он возникает только для того, чтобы исчезнуть в порожденных им дубликатах. И в то же время существует иной образ — образ-модель, образ, структурированный как закон, как основание производных: жеста, тела, мимики лица. Подобный образ существует как инвариант, а его производные рассматриваются исключительно как копии, это тот самый образ, которому навязчиво воспроизводимая в рамках повседневного словоупотребления рефлексия не перестает полагать хиазм: оригинал/подобие, Заратустра и его обезьяна. Именно этот образ вызывал презрение у Платона... Но как отличить образ как фигуру возвращения к себе, от образа как модели основания? Через третий термин, через ту форму закона или диктата, которую несет в себе образ-основание. Этой формой является голос.

Согласно св. Бонавентуре, Августин Аврелий первый открыл (хотя эту заслугу следовало приписать скорее грекам) и выразил в ультимативной форме закона наличествующую в голосе пропорцию. Согласно его размышлению, пропорция, существующая в голосе, имеет прямое отношение к пропорции тела: «В телах есть числа и прежде всего в звуках и голосе, он (Августин — прим. О. К.) называет их звуковыми». Существуют «числа, абстрагированные от вещей», «числа, идущие из души в тело, как это видно в жестах и танце» («увеличивающиеся числа»), «числа, вызывающие наслаждения чувств», но также и «мемориальные» и «судящие» числа¹. Все они обладают строгой привязкой равно как к вокалическим, так и к соматическим структурам, или, что является более точным, именно они впервые и развертывают параллельные — вокалическое и соматическое — пространства в качестве структурно тождественных. Например, «числа, вызывающие наслаждения чувства» — это ритм, обозначенный движением внутреннего чувства, определенная пропорция, но сам ритм возникает как нечто соразмерное с одной стороны пропорции, выработанной диететикой или мелодикой, а с другой стороны как адекватность соматического материала (характер здоровья) подобно-го рода удовольствиям. В случае несовпадения «числовых показателей» в ход идут носящие не столько гносеологический, сколько моральный оттенок «судящие числа». В конечном счете, число превращается в меру, регулиующую как голос, так и тело: диктат, сопутствующий голосу, осуществляется по закону числа, а вокализованное, попавшее в схему голосовой разметки тело подчиняется числу — мере, пределу.

¹ Подробная классификация — в трактате Бонавентуры «Путеводитель души к Богу». См. Бонавентура. Путеводитель души к Богу. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1993. С. 83–85.

При рассуждении схема экспозиции образа изменилась, мы рассуждали о третьем термине, а оказались вовлечены в игру чисел: чисел, обитающих в голосе и теле, чисел, структурирующих тело посредством голоса. Сама дихотомия, вложенная в понятие образа, теперь приобретает иной — более отчетливый, чем в первоначальных набросках контур, теперь в свете очевидности, преданной образу числом, проблема различия сводится к столкновению предела и беспредельного. Конкистадоры медиа покоряют равнину образа магией числа, но когда образ оказывается наделен пределом, он сам начинает существовать как предел, а параллельно ему в пространстве рассеянных в воздухе паров анамнеза теплятся участки памяти пришельцев, до сих пор исповедующих голос, до сих пор близких закону, влюбленных в закон. Даже их тела испещрены числами, вернее, болезненный предел, наложенный числом на образ, или растягивающая образ в отчаянных судорогах бесконечность порождают тело в акте взаимодействия образа и предела.

Вернемся к Августину, или точнее к его интерпретации Бонавентурой: число является основанием голоса или тела, но голос также сообщает телу основание в виде числа («увеличивающиеся числа») или напротив, обращает существующее в простую форму высказывания, посредством «судящих чисел». В любом случае числа обретаются в голосе, но голос имеет способность располагать их в долгосрочной перспективе, тогда голос не только придает числам характеристику протяженности ряда, но и осуществляет внесение депозита в соматический материал: это движение из «души в тело» или диктат культуры, индицируемый в жестах и танце — иначе говоря, в ритуальных координатах телесности. Даже движение семени регулируется числом², тело ставится в зависимость от числа еще до своего возникновения. Так голос наделяет тело образом посредством числа, коренящегося в его потоке в качестве латентной функционирующего структурного элемента. Тело рождается в точках пересечения линий пределов, а голос призван бесконечно множить эти пределы путем развертывания, содержащегося в нем числового ряда. По сути, голос это не более чем дурная бесконечность — бесконечность, составленная из пределов, его звучание это звон, образующийся в результате столкновения пределов, отзвук дифференций, а потому он пеленгуется как членораздельный, как голос человека. Диоген Лаэртский, апеллируя к Аристотелю, выдвигает принцип одушевленности в качестве отличительной черты человеческого голоса. Одушевление выявляет звучание в качестве манифестации человеческого присутствия, а сама душа просвечивает в разрывах речи — в ее дискретности или членораздельности. «Одушевленные звуки делятся на членораздельные и нечленораздельные: членораздельны голоса людей, нечленораздельны голоса животных»³.

Перед нами развертывается третья дихотомия, до сих пор мы имели дело с образом, существующим в режиме автономии и образом, осуществляющим диктат, т. е. лишенным возможно-

² «И если такие числа даны в том жизненном движении, которое совершается в семенах, то там им следует удивляться более чем в теле...» — Бонавентура. Путеводитель души к Богу. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1993. С. 172.

³ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С. 165.



сти отношения к самому себе как иному, с образом, чей диалектический изгиб, будучи обременен имманентным пределом, полагает себя и полагает иное в качестве своей внеположности, порождает денотацию, означаемое, репрезентативный инвариант, и реальность как пласт недоступный образу, как то, что служит образу первичным основанием. Этот пласт, однако, также не существует в качестве бескомпромиссно изначальной территориальной автономии, напротив, он всецело представляет собой пространство, составленное из теней, призраков и фантомов, приобретших самостоятельность после первичного расщепления образа. Однако и призраки имеют свои законы — отблески образа на поверхности иного, ставшего в расщеплении чужим, организуют инвариативную реальность диктатуры, ландшафт, ирригированный движением Логоса, делящего и размечающего. Бесконечность образа противостоит здесь игре предела — закона и границы налагаемой на сущее диктатом. Предел выражается в числе, или скорее он заключается в нем, движение же, заключающее в себе число, движение от предела к пределу или бесконечное смещение предела, его реинкарнация, противостоящее движению вечного возвращения к себе через свое иное, исповедуемое пульсацией образа, принадлежит голосу. Более того, голос и являет это движение возвращения предела. Так формулируется вторая дихотомия. От раздвоенности двух форм существования образа мы перешли к противоположению образу голоса. Но существует, как уже говорили выше, и третья дихотомия — хиазм, сопутствующий самому движению голоса.

Движением по смещению и возвращению предела, движением, которым и является голос, организуются особые участки сопряжения и разрыва, зоны вокалической напряженности и пустоты движения — точки лишённые (=0) интенсивности. Этот звуковой ландшафт выстраивается голосом по принципу азбуки Морзе — долгий или короткий сигнал. Так пение птиц или свистки поездов⁴ ограничивают территорию присутствия, означенную в своих границах сигналами предупреждения, или создают воображаемый ландшафт — территорию, сопряженную с опасностью, в голове прикованного к постели: «до меня доносились свистки поездов, более или менее отдаленные, и, отмечая расстояние, подобно пению птицы в лесу, они рисовали мне простор пустынного поля, по которому путешественник спешит к ближайшей станции»⁵. Точки разрыва — конституенты, скрывающиеся в умолчании, намечают рельеф границы — аскетические пейзажи и пещеры отшельников, стерегущих покой вокаграфического (vocus) ландшафта, линии схождения образуют имманентные пустоты (vacuum vocus), вихревые потоки, колеблющиеся в изъёмах пересеченной местности вновь образованной топографии. В этих потоках кроется тело. Пейзаж Пруста, рисуемый переключкой поездов, образует в сопряжении пределов не только станцию или пустырь, но и фигуру созидаемую в точках их столкновения — фигуру путешественника, обреченного на дискретное существование в locus vocus. Примерно то же происходит и при других актах вокализации, например при именовании. В самом конце романа «В сторону Свана», Жильберта произносит имя рассказчика: этот не-

посредственный акт задевает тело напрямую, более того, он рафинирует тело, снимает поверхностные слои — рассказчик чувствует себя голым — или иначе, создает тело. «Я мог различить впечатление, будто я сам одно мгновение побывал на устах Жильберты, голый, лишенный всех социальных качеств, принадлежавших, кроме меня, также и другим ее товарищам, или, когда она произносила мою фамилию, также и моим родным, качеств, от которых губы ее... — как-будто очистили меня, которые они как бы совлекли с меня, вроде того, как мы снимаем кожуру с плода, желая съесть одну только его мякоть»⁶. Так голос несет в самом себе тело, но он также и располагает целым рядом антител — его стихия это движение предела, разлагающего и оформляющего тело, включающее его в ритмичный цикл производства, организуя повторение предела и закрепляя материю (образ тела и тело образа) между полюсами анализа и синтеза. Так Голос рождает тело...

Например, мать выступает в процессе общения с ребенком культиватором его тела, оформляя и фиксируя в созданной форме телесность последнего, ее голос определяет его к существованию, предписывает ему набор движений и жестов. М.М. Бахтин описывает этот процесс следующим образом: «впервые видеть себя ребенок начинает как бы глазами матери и говорить о себе начинает в ее эмоционально-волевых тонах, как бы ласкает себя своим первым самовысказыванием: так, он применяет к себе и членам своего тела ласкательно-уменьшительные имена в соответствующем тоне: моя головка, ручка, ножка... здесь он определяет себя и свои состояния через мать, в ее любви к нему, как предмет ее милования, ласки, поцелуев; он как бы ценностно оформлен ее объятиями»⁷. Мама говорит: «Ручка!» и тем самым протязанность руки ребенка устанавливается, ее длина фиксируется, а суффикс «к» превращается в возвратный, оставляя в форме объективной меты ребенку рефлексию о мере собственного тела. Подобным образом тело человека (филогенез здесь следует онтогенезу) впервые превосходит тело животного, через обязательную прививку телу голоса... Вера в этот факт в непредвзятом согласии разделялась философами от Аристотеля до Декарта, только в XVIII веке Жюльену Офрэ де Ламетри удалось — пусть ненадолго — пошатнуть эту установку.

Голос и тело... С древних времен и вплоть до зари современности существуют две формы, сопротивляющихся друг другу и полагающих себя в качестве несводимых одна к другой: упорядочивающая существование симфония, берущая свое начало в Голосе, как пространство тотальной разметки всего существующего и сопротивляющаяся универсальным формам регистрации недифференцированная (звуко-шумовая) поверхность тела (материальность образа), находящегося в процессе распада и несущего в себе деструктивный запал, направленный на расщепление устоявшихся маркировок. Пробужденный к жизни сознанием прикованного к постели больного, странник, спешащий к станции, и его тень, робко поднимающаяся по белоснежному белью больничной койки. Колыбельная мамы и метрономические паузы в ее пении, отмечающие гильотинирование избыточной телесности. Обе постели — койка больного

⁴ Антропоморфизм звучания заставляет воспринимать звук машины или пение птиц как иной голос или как голос иного.

⁵ Пруст М. В сторону Свана. Ленинград. 1992. С. 4.

⁶ Там же. С. 443.

⁷ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 128.



и кроватка младенца — оборачиваются прокрустовым ложем в звучании голоса, обремененного логоневрозом ритмично возобновляемого предела, отмечающего контуры границ тождественного. Но как быть с тем, что, будучи вытесняемо к границе, внезапно оказывается трансцендентным образом тела? Тень странника и недифференцированная телесность имеют свой след, но в какие пространства он ведет?

Распад тела сопровождается хаофонией — звучанием, в скрупулезном расщеплении сводящим закрепленный диктаторской голосом порядок с ума. Симфония Голоса против хафонии тела и соответствующие им практики — воспитание и сопротивление. Однако если существуют две формы звучания: симфония и ее неизменный противовес хтонический зов или хаофония, то, по всей видимости, имеются и две формы тела, производящиеся в рамках их антогонизма: форма тела, сплетенного протяжным звучанием голоса, оформляющего своей ритмикой границы телесности и тело, терпящее крушение, отзывающееся рефреном боли на любую попытку голосовой прививки. Начала различия тел, дистинкция в практике их конструирования (или деконструирования, если речь идет о хаофоническом ареоле хтонической телесности), полагается смещением предела, т. е. самим движением голоса, которое будучи обременено функцией упорядочивания, посредством привязки существу меры числа (вокалическая магия или заклинания/заклание сущего), созидает безмерное в качестве остатка — хаофонический след, шумы — безразлично в звуковом или визуальном значении, т. к. как граница не остается, она движется дальше..., силуэты, тени, животные или машинные звуки: фигуры, обретающиеся в остывающем или распыленном в воздухе (остаток — движения), в аэрозольных элементах случайного, стремящегося к распаду. Но стоит ли говорить об этих фигурах как о мираже, или временном парадоксе, апории движения? Для того, чтобы ответить на этот вопрос необходимо сделать шаг назад, обратившись к процедуре вокализации, к ее смысловым пунктам и интенциональным предвосхищениям значения. Если голос представляет собой движение предела, или покрадковую развертку узловых пунктов стабилизации, то тело являет собой продукт вокализации, силуэт, вычерченный в точках столкновения пределов, движимых голосом в хаотическом танце вихрей, фигура зреющая в изгибах касательной. Так предел или полагание предела выступает основанием хаоса. Строгие контуры, предписываемые голосом телу, выступают лишь в точке столкновения пределов, все что отталкивается в момент сопряжения оборачивается случайным, эмпирическим, чем-то что выступает скорее помехой в организации тела и разметке его пределов, чем-то от чего необходимо избавиться для того чтобы изобрести тело.

Тело человека созидается голосом, это было прекрасно известно античным риторам, стремящимся посредством упорядочивания недифференцированных стонов «животных» тел произвести голос как гарантию гражданской ответственности — возможности взять речь, манифестировав, таким образом, свое присутствие в качестве человеческого существа. В свою очередь, организация культуры через дозированную прививку немощствующим в своей первобытности телам голоса, вызывалась естественной необходимостью реактивации усилий по сохранению еще столь хрупкого звучания — эха пер-

вого глагола, произведенного человеческим существом. Хтонический зов тела, напротив, перманентно угрожал распадом порядку жизненного мира, структурированного риторическим дискурсом. Зов подступал вплотную. Древние полисы были окружены, взяты в кольцо стоном расслаивающейся плоти богов, зверей или «каменных рук» (по выражению Аристотеля) — фрагментов тел, и только единоголосие сущего, которому в мучительном упражнении подражал язык человека, непрестанно возобновляя звучание первого глагола, или, точнее, само это упражнение не давало взойти посевам боли в абсолюте их зова, сохраняя и гарантируя тождество существующего. Город — ландшафт обитания индивидуальных тел — это окаменевший в разметке записи голос (locus vocis), победный его клич над поверженным телом природы, но также и навязчиво повторяющаяся эхом победы симфония, рождающая человеческое тело в порядке, организованном переключкой ее элементов. Контрапункт звучания сигнализирует возможное отклонение тел от намеченного курса, сообщая о глубинах и возвышенностях, возможного взлета и падения. Поэтому голос ответствен за эхолокацию присутствия. Сосредотачивая свои усилия на тотальном воспроизводстве эха первозвучания, он ежедневно пеленгует сигнал об успешном прохождении критической сверки. Каждый день начинается с переключки. Так голос Бога преследует Адама в Раю, определяя идентичность последнего топосу нахождения. Адам откликается, утверждая тем самым легитимность своего присутствия, воспроизводя в себе привычные координаты существования — распорядок дня, память о произошедших событиях, норму повседневности. Адам откликается — несмотря на свершившееся падение он все еще жив.

В 1355 г., в своих «Инвективах против врачей», Петрарка, подводя итог древней риторической традиции, а параллельно и вводя ее в качестве инъекции актуального в разметку современности, говорит о различии между «живыми» и «неживыми» телами, т. е. определяет тело гражданина, возможность его внешнего присутствия в качестве представителя сообщества, созидаемого под грифом гуманизма. Какие же тела согласно Петрарке являются живыми? Те, что наделены голосом, тела, не остающиеся в стороне от риторического дискурса, способные заявить о себе как о гражданине посредством взятия публичного слова. Однако слово не является автономным продуктом, оно берется как бы взаймы у говорящего или уже высказавшегося, и именно ритор обладает правом наделять своих слушателей этой способностью. «У тебя есть отличный повод для того, чтобы благодарить меня всю оставшуюся жизнь» — пишет Петрарка в «Инвективах» — «из немого безголосого существа ты превратился в остроумного и рассудительного собрата»⁸. Превращение в контексте сказанного приравнивается к инициации, а последняя к «воодушевлению» — наделению душой. Без поддержки ратора и взятия слова не существует ни гражданина, ни собрата, ни носителя человеческого достоинства, наличествует лишь «немое, безголосое существо». Человека не существует без поддержки голоса государства, ставшего следом Бога на земле (по версии Гегеля), его застывшим словом, или,

⁸ Petrarca F. Against a physician // Petrarca F. Invectives — London 2003. P. 35.



если обращаться к тем временам, когда боги еще жили рядом с людьми — без непрерывного возобновления отклика божественным гимнам.

По версии мифа, описывающего метаморфозу Актеона, последний, лишившись поддержки божественного голоса, выпав из диктата вокалического, лишается дара речи, но крик — единственное, что остается на его долю, еще сопровождает его распад. Охотничьи же собаки разрывают его тело на части, Актеон умирает... Образ, который поддерживал его существование, гибнет много раньше. Следствием его гибели, а также гибели образа — лицензии на присутствие в нем — стало нарушение запрета, не столько в моральном, сколько в техническом смысле. Он видел купание Дианы — видел то, что не должен был видеть, видел образ, исключенный из пространства вокалического, древний образ, вызывающий немоту. Диана не проклинала (приговор все же означал бы использование вокалических ресурсов) Актеона, он сам вступил в пространство хаофонии, потому что столкнулся с образом, потому что хотел слиться с ним. Однако Пьер Клоссовский доводит легенду до логического предела, описывая фантазмагорическую картину, того как он видит Диану, «которую покрывает Актеон с головой оленя»⁹. Через эту метаморфозу истории Актеона, образ возвращается к самому себе, через разрыв с голосом, через пространство хаофонии, формирующее новое тело на границах диктатуры вокалического. Оно обретается в отзвуках в случайных звуках, недифференцированном стении, признанном эпохой членищей голос и диктующей роли фигурам присутствия немой эпохой — эпохой образа. Но что означает хаофонический сдвиг в пространстве вокалического, чем является хаофония — хтоническим зовом, которыми были окружены античные полисы или теми соматическими элементами, которые Петрарка в силу неэквивалентности их присутствия риторически структурированному топосу (*locus vocis*) признает мертворожденными? Правильнее было бы ответить учитывая оба варианта: и то, и иное — хаофония — это одновременно и хтонический зов, сопротивляющийся вокализации сущности, воспринимаемый детекторами *locus vocis*, ориентированных на считывание тождественного, как проявление животного в человеке, и то, что не будучи в силах совпасть с намеченной мерой голоса пределом, вынуждено рассматриваться как нечто случайное, чуждое телу — как болезненное отклонение.

Согласно перечисленным выше примерам мы находим подобно рода сегрегацию (деление/отклонение) как минимум в трех онтологических пластах: во-первых, мы обнаруживаем ее в педагогике — синтетическом измерении, представленном фигурами мамы и ребенка, а также в плоскости теневого следа голоса надежащий отклик ребенку, она полагает тем самым и его тело, или, для того чтобы сформулировать этот процесс более точно, она прививает тождество образу ребенку, оставляя за гранью образа, синтезированного вокалически, образ, стынувший в безвестности по краям, образ воспринятый с позиции вокаграфа (в данном случае это «мама») как образ-остаток, образ которому недостает полноты, как лишнее образа, как мусорный элемент, неизбежно возникающий в ходе кропотливо-

го возведения пределов-границ, обреченной на пластическое существование монументальной материальности (образ здесь наделяется качествами античного кумира).

Второй пласт имагинальной сегрегации являет собой историко-риторический способ существования образа и его хао-хтоно-двойника. Он ведет свое начало с первых форм противостояния двух видов телесности: полисного или урбанистического (*locus vocis*) присутствия варварскому полуживотному телу. Урбанистическая соматика и, в том же самом отношении, урбанистическое тело образа, будучи организовано ритмом риторического звучания, репрезентирует присутствие в качестве отголоска общего голоса, структурирующего существующее. Такого рода присутствие, будучи погружено в средоточие унивокальности бытия является производным риторического дискурса и имеет свой смысловой эквивалент в концепте «эхо — присутствие». В то же самое время тело варвара (или, в эпоху Возрождения, тело, не наделенное в процессе вокализации «душой», а значит не имеющее гражданского статуса) являет собой неупорядоченную, чудовищную телесность. Его образ это разрозненные осколки, лишённые или совсем не имеющие целого. Оно сопротивляется вокализации криками, нечленораздельными звуками — обитатели *locus vocis* не понимают этой речи, а образ тела, поступка, жеста, в конечном счете, сама материальность образа не признается ими в качестве таковой. Она тонет, захлебываясь в волнах собственного звучания — во тьме хаофонической ауры, окружающей тенью пространства света — полиса или проектов «идеальных городов» эпохи Возрождения, характерной чертой, которых всегда являлись открытые пространства, отданные на откуп свету и гласности, т. е. ясного и публичного голоса.

Третий пласт развертывает мифологико-эсхатологическое пространство: Адам спасается откликом на голос Бога и потому остается жив, Актеон не может больше изъясняться на человеческом языке, его жизненным миром отныне является неверная зыбкая почва хаофонического. Здесь он остается один — без богов, или сам становится архаическим богом. «Диану покрывает Актеон с головой оленя».

Однако все перечисленные пласты, будучи определены в качестве археологических слоев вокалического/хаофонического конституирования образа, являются противоположными движениями одной истории. Нарастание вокалического диктата и представленная им генеалогическая экспозиция фигур, упорядоченных голосом как движением, размечающим тождественные участки образа предела, имеет свой эквивалент в истории другого образа — древнего или архаического — вытесненного голосовым диктатом образа. Здесь образ, наконец, возвращается к самому себе, постепенно восстанавливая первоначальное здоровье, ведь предел, сопутствующий голосу всегда являлся болезнью, или радикальнее — признаком умирания образа — пролежнями на его теле. Так мама, создавая голосом тело ребенка, прививает ему логоневроз, его речь обременяется тождеством Я=Я, он заикается в неизменном возврате речи к «Я» (Я...Я...Я...), а тело и его жесты обременяются навязчивым повторением перманентно не удающегося движения. Исторический пласт налагает обязанность методической сверки с голосом Другого, здесь осуществляется расщепление на своего/чужого и здесь изобретаются фигуры отчуждения, застывшие

⁹ Клоссовски П. Бафомет. СПб.: Академический проект, 2002. С. 178.



в качестве маркеров, отмечающих границы ойкумены символического. А Адам, будучи спасен, обрекает себя на существование в пространстве набирающих все большую силу запретов, его жизненный путь представляет собой историю табу. В конечном счете, архив вокалического проекта образа открывается взгляду как история длительной болезни. Образ здесь сопряжен с пределом, обременен тождеством, нуждается в легитимации со стороны своей внеположности. Он создается голосом, интерпретирующим и определяющим его к жизни, лишаящим его возможности существовать иначе. Эта история развертывает галерею «окультуривания» (культивирования?) и обезвреживания образа и, пожалуй, лучшей иллюстрацией этого проекта является описание процедуры посвящения в студенты, существовавшей в Европе со времен Высокого Средневековья и вплоть до Нового времени. Именно в ней сочетаются существенные элементы процесса, описанного выше (вокализация и параллельный ей, но обратный процесс хаофонии): педагогический-синтетический, историко-риторический и мифологический — эсхатологический элемент. Именно здесь были строго формализованы сложные ритуалы посвящения и не менее сложная система соматических и фонетических реестров, в которых та или иная часть тела отвечала на четко фиксированное ритуальное действие — озвучивание.

Ритуал посвящения в студенты осуществлялся следующим образом: молодых людей одевали в уродливые костюмы из разноцветных тряпок, сгоняли палками на сцену и перед толпой любопытствующих наказывали ударами ивовых прутьев, затем сжимали шею длинными деревянными клещами, до тех пор, пока изо рта не выпадут заранее вставленные туда искусственные клыки, кормили червивым мясом, строгали костюмы рубанком, сверлили в них дыры, а после раздевали и обмазывали тела посвящаемых дегтем и «различными нечистотами». В заключение их подводили к декану философского факультета, клавшему им в рот соль и обливавшему их голову вином — древние символы мудрости и очищения. Все это действие было тотальным образом вокализовано. Крики и ругательства исполняли здесь не меньшую воспитательную роль, чем предупреждающие невежество побои. Путем методической правки соматического материала (нанесение ударов) стремились добиться строгого упорядочивания хаотичных выкриков: приведения крика (сигналов боли) и ругательств (животных реакций) в гармонию человеческой речи. Таковой была доминантная задача процедуры *Deposition* (от лат. «сложение») — низложение животного состояния и рождение человека, претендующего на познание¹⁰. Тело в этой процедуре приручалось и дрессировалось, однако не производилось одним лишь голосом, крики или ругательства, речь старших сопровождали побои, но не функционировали в качестве безусловных заклинаний, речь не синтезировала тело и не регистрировало его определенным образом посредством себя самой, она нуждалась в материальном подкреплении (сила удара или скорость движения кисти, обмазывающей тело нечистотами). Опыт *Deposition* — опыт расставания с собой ради своего иного, с тем, что только впервые и начинает считаться своим при расставании. Теперь, когда

¹⁰ Более подробное описание (цитированное здесь лишь частью) процедуры *deposition* см. Герье В. Лейбниц и его век. СПб.: Наука, 2008. С. 28–32.

акт разлуки состоялся, на прежний субстанциальный атрибут смотрят с удивлением... Его больше не узнают. Но те элементы движения голоса, которые принимались за случайные, животные проявления, все те хаотические или хтонические проявления, которые еще способны сигнализировать о своем наличии, будучи отброшенными от синтезируемой в ходе процедуры обращения монолитной в своей индивидуальности телесности¹¹ образуют ее дубликат — злобещий двойник — допельгангер или теневой Диоскур — хтоническую телесность, синтезируемую параллельно индивидуальной, производящуюся в отражениях голоса, в его отзвуках, противящихся успокоительному ритму вокализации: эти отзвуки представляют собой набор соматических шумов, сопротивляющихся как структуре ряда, так и закону предела. Зубной скрежет, шелест отслаивающейся плоти, хруст костей, вздохи и стоны. Хаофония как неизменный противовес таящейся в голосовом диктате симфонии, или перефразируя Ницше: «мучительное упражнение языка по разуподоблению музыке». Гортанобесие борется со сладкозвучием, и если адекватный отклик среды на импульс внутреннего чувства рождает музыку из духа трагедии — симфонию, звучащую повсюду, как голос, упорядочивающий движения тел, в застывших фигурах вокалического образа, то в сиянии солнца или во внезапном отблеске боли тело расходится по швам, отражаясь криком в каждом низложенном органе, в каждом вновь произведенном фрагменте. Последний также с неизбежностью придет к своему концу...

Здесь, в описании процедуры, *Depositio* уже имеются все элементы того дискурса, который впервые открывает акт рождения вокализованного, строго упорядоченного тела и одновременно возвращает визуальную фигуру неупорядоченного стремящегося к распаду хаофонического тела. Педагогический — синтетический пласт визуальной онтологии посредством побоев вводит тело в пространство урбанистического или гражданского представления. Тело обретает вес, а его образ — образ существования, равно как и само существование образа материализуется в разметке *locus vocis*. Тем самым ему прививается тождество, гарантия ответственности и строгая жестуальная упорядоченность в режиме адекватного перманентно возобновляемому процессу вокализации отклика (мифологический — эсхатологический контекст онтологии образа). Образ спасается путем сверки с наличествующим в ойкумене *locus vocis* набором мифологем. Голос в данном случае это голос судьбы, а образ ткется нитями полифонии (воко — парки?), звучащих в унисон приговором образу, выпавшему из привычной ритмики. Здесь на границе обитают фигуры отчуждения, корчащиеся — если наблюдать за ними в перспективе создаваемой *locus vocis* — в судорогах аритмии. Они образуют собой историко — ритори-

¹¹ Под индивидуальной телесностью имеется в виду широкий спектр тел, исторически организованных внешними практиками упорядочивания (вокализация, сигнификация, топическая эквиваленция) в качестве тел-структур или тел-систем, а именно тех тел-машин которые в XVIII возьмется описать Ламетри. Это и вокализованные тела представленные Петrarкой в «Инвективах против врачей» и гражданское тело эквивалентное телу города в представлении гуманистов Эпохи Возрождения — от Маттео Пальмиери до Антонио Филарете, и индивидуальное тело, существующее в рамках скрипториальных реестров институциональных производств в Новое время, и современная биополитика.



ческий ряд побед и поражений. Но если история представлена линейным смещением предела как чередование победы и поражения голоса над хафонической аурой образа, если сама эта аура, являющаяся теневым следом голоса в той же мере, что и границей голоса и образа, позволяет вернуть угрозу реинкарнации хтонического образа из казалось бы неминуемой немоты небытия, т. к. немота и небытие тождественны для процесса вокализации имагинального или соматического, значит имеют и две истории. История победных гимнов — Вавилонская башня *locus vocis*, возведенная на осколках образа и вынужденная множить эти осколки ради своего возвышения в триумфе тождества — и история, о которой не говорят, но которая угрожает своей афонией, разноголосием рождающим образ из будто в предсмертной горячке, распадающегося тождества. Это вторая история является ненаписанной¹², т. к. она целиком отдана дискретным изображениям — видениям, наваждениям, «колдованием репрезентаций». Немая история образа, путь к которой обретается через распад голоса, через хафонию.

Самые древние эпохи человечества, эпохи с гораздо большим порогом чувствительности к боли, чем современная, являются тем самым и наиболее образными, и наиболее немыми. Эпохами животного существования, фрагментарного существования, образного существования. Описанная выше процедура посвящения в студенты — церемониал *Depositio* — имела в качестве регулятора трансформативного действия индикацию боли: существующая в ареале хафонии хтоническая телесность должна испаряться из тела, выходит с потом, криком, кровью, вырванными зубами. Голос рождал тело через содержащуюся в нем меру — предела («числа» св. Августина), для ритуала *Depositio* этой мерой являлась мера боли, которая обычно связывается с необходимым ожиданием отклика. На этой модели строится культура как структура, организующая дозацию боли, целью которой является тотальная фиксация границ индивидуального существования: боль ужесточает внутреннюю дисциплину, организует жесты и действия, рождает мимику лица. Но подобного рода практика имеет и обратную сторону. Помимо нее как практики реактивной (направленной на противодействие внешнему импульсу) существует также и практика активной модели тела, — внешнего тела (вспомним о «внешнем теле» Бахтина и «телесной схеме» Шелера), плотью которой является сам ландшафт, стремящийся к расплыванию в собственных деталях. Эта древняя модель, подразумевала прежде всего отсутствие единой точки сборки, осевого стержня удерживающего в тотальном охвате множественность коннотаций. Это образ-карта, образ-пейзаж (противостоящий *nature morte*) и тело, тщетно стремящееся обрести соразмерный себе осколок зеркала в объектах природы. Иными словами тело образа было лишено конституции, скорее оно существовало лишь как трансцендентальное условие осуществления, как телесная схема, как то, что сегодня в отношении к образу мы именуем виртуальным. Но этой схемой являлась не схема сборки, а схема распада и его эмпирический эквивалент вопль, свидетель-

ствующий о асинхронии человеческого в человеке, оборачивающийся в равной мере манифестацией присутствия хтоно-тела, определяя к существованию своего архаического двойника. Возможно — животного?

Однако животное — это не просто звено дальнего родства или двойник человека, скорее оно является чем-то более значимым и в то же время более призрачным для человека, а именно — оно являет собой хафонический след присутствия того, кого можно было бы назвать человеком, если бы он еще обладал адекватной вокалической разметке существующего членораздельной речью. Но что значит существовать в образе двойника, допльгангера, коль скоро, как уже было сказано выше, только диктат, имеющий свое основание в числе — пределе, движением которого является голос, служит причиной деления образа на денотат и ряд случайных, не обладающих самостоятельным существованием подобий? Возможно, это означает то, что фигуры хафонии являются призраками только для обитателей ойкумены *locus vocis*. Так функционирует вокалический режим нормирования повседневности. Соматический материал посредством вокализации обращается в единицы присутствия, животное отделяется от человеческого, тело наделяется душой. Поступательное движение существования. последовательно укладываемого в привычные формуляры ежедневно воспроизводимых процедур дозирования дозволенного, вынуждено наличествовать в форме навязчивого повторения голоса. *Locus vocis* — это обитель призраков голоса — мнимых фигур, переносимых его движением, фигур, вынужденных перманентно перемещаться от предела к пределу, повторяя на завтра пройденный вчерашним днем маршрут. Это лабиринт, в котором заблудший не более чем эхо, уже отзвучавшее, но повторяющееся в собственном воспроизведении, благодаря наличию внешнего — предела, отражения. И в то же время сам голос-диктатор существует постольку, поскольку он сохранился в отголосках, в эхе. Итак, существует две формы «тающего», стремящегося к исчезновению присутствия — призрачные формы: формы эхо-присутствия, обитающие в топике *locus vocis* и хтоно-тела, нашедшие себе убежище в пространстве хафонии. Однако эти режимы присутствия не являются транзитивными: призраки существуют только с одной стороны, только *locus vocis*, будучи конституирован, через границу, согласно числу, пределу и его движению, имеет загробный мир.

Тело созидается голосом — история *locus vocis* от Аристотеля и Августина до Петрарки и Декарта, а вместе с ними и всего проекта модерн, подтверждает этот факт каждой датой, каждым событием. Но в каком-то смысле (или лучше «некоторым образом») тело существовало и до голоса, как образ тела. Как образ, не сведенный тотальной вокализацией соматического материала к инвариативной модели присутствия. Как образ, лишенный идентичности — разбитый вдребезги образ, осколки которого не знают целого. Точно также движение предела, распознаваемое рефлексией как голос, отступает перед множественностью лишенных целого элементов, асимметрическое взаимодействие которых выражается в аритмии конституированного ими созвездия — подобий, множющихся в движении лишенного предела ландшафта, подобного ландшафту сна, где топологические координаты объектов могут совмещаться, не приводя их в тождество и не стирая различие. Экспозиция со-

¹² В своей «Философии истории» Гегель отказывает этой истории в описании, а в «Науке логики», опровергает ее возможность под предлогом того, что только упорядоченная человеческая речь выражает категории логики. Хайдеггер же напротив, полагает ее основанием в деле деструкции онтологии на пути к «зову бытия».



матического дается в координатах хафонического пространства как тот же образ, лишенный определений, как преформативная фигура, несущая в себе лабиринт подобий, каждое из которых не является ни инвариативной, ни доминантной. Это феноменологическое раскрытие образа в его ауторепрезентативных модуляциях или, что то же самое, галерея тела. Виртуальный образ или наскальная живопись, запечатляющая тело в момент распада, в самой точке движения распада, организирующего скопления множеств (без свойственной голосовой разметки числовой меры — предела) как хафонические вариации хтоно-телесности: множественные тела, тела богов, на которых человек охотился, тела богов, которых человек ел. Это одновременно и тело, и карта, на которой обозначены участки боли — локальные синтезы/сборки и маршруты ее преодоления — история хтонического тела или его образ. Если лицо европейца это лицо Христа, то хтоническое тело, его образ — это субстанция, расплывшаяся в пространстве пещеры Ласко. Образы животных — это космология тела, того тела, которое еще не существует как нечто оформленное, того тела, плоть которого слонится в бесполезной попытке удержания собственной идентичности. Симфония, продуцирующая ритмику предсказуемого отклонения амплитуды существования в перманентном нормировании жеста привычным образом оказывается бесильной перед хтоно-телом.

Мы начали с выявления хиазма полагаемого в понятии образа, но перед нами теперь встает иная проблема, а именно проблема возможности совмещения образа тела и тела образа. Будучи на первый взгляд принципиально несоотносимыми, эти два основания различных рефлексий, о теле и об образе, тем не менее, имеют единую точку соприкосновения, делающую мнимыми возникшие апории. Как уже говорилось ранее, существуют две формы образа: образ как полагающее различие в себе или образ как безразличное множество и противостоящий ему образ — предел, денотат, определенный к существованию своим различием с иным — образ, осуществляющий экспансию посредством движения смещения предела. Это движение было определено как голос, а его основание предписывалось упорядочивающей сущее мере числа, которое пришло во взаимодействие со своей противоположностью — недифференцированным множеством. Голос творил тело магией чисел, обретая тем самым собственную телесность, т. е. именно он организовывал тело в качестве образа подобного живому или жизнеспособному образу. Согласно Платону, «всякая речь

должна быть составлена, словно живое существо, — у нее должно быть тело с головой и ногами, причем туловище и конечности должны подходить друг другу и соответствовать целому»¹³. Но на границе конституирования голосом образа в качестве тела можно проследить и иные не менее тонкие движения, где множества, вступившие в конфронтацию с числом, создали лишнее определения хтоно-тело, внося тем самым деструктивный вклад в устоявшуюся структуру *locus vocus* и развернув на месте нее пространство хафонии. Тем самым образ вернулся к себе, открыв свою природу не в тождестве перманентной идентификации, носителем которой выступал голос, но как фигура, существующая в пространстве разрыва в точках деградации или вымирания языка, в лепрозориях вокалического. Голос — тело — образ: триада, образующаяся на пересечении ряда проблем, трансформируется в недифференцированное поле образа, налагающего различия в самом себе. Логоневроз оборачивается логонекрозом, речь уступает место взгляду, а на его границах набирают силу движения невыразимого. Речь, голос ломаются в себе, тело, обретшее тождество, подвергается разложению, в точке соприкосновения синтагм, стремящихся объять и обуздать неизъяснимое, появляются трещины, сквозь которые просвечивает образ. Пока это еще только шумы: слуховые галлюцинации, перерастающие в визуальный ряд, движение хафонии. Но именно в шумах, бреде или визуальных помехах — в шипении экрана — и находит свою обитель образ, перманентно обновляя себя в своих пределах, возникая на слове языка, или высверливая в нем черные дыры — приюты безумия. Волновое движение образа в себе преломляет его поверхность, испещряет рельефом его тело, создавая в каждом его вновь возникшем ущелье иные тела, а на их поверхностях новые образы. «Но когда у нас бывает большое количество малых восприятий, в которых нет ничего раздельного, тогда мы лишаемся чувств; например, когда мы несколько раз подряд будем поворачиваться в одном и том же направлении, то у нас появится головокружение, от которого мы можем упасть в обморок и которое ничего не позволяет нам ясно различать. И смерть может... приводить животных в такое же состояние»¹⁴. Если упорядоченный в речи голос, согласно Платону, является животным, возможно, что именно в этом движении образа заключается предчувствие голосом собственной смерти.

¹³ Платон. Федр // Платон Собрание сочинений в 4-х т. — Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 174.

¹⁴ Лейбниц. Монадология // Лейбниц. Собрание сочинений в 4-х т. — Т. 1. М.: Мысль, 1982. С. 416.

