

СОЦІАЛЬНА ТА КУЛЬТУРНА АНТРОПОЛОГІЯ, СЕМІОТИКА КУЛЬТУРИ

УДК 130.2:7.041.3(4-15)

Кучма І.Л.

КАНОН ТІЛА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Тілесні функції принципово і в мільйон разів
важливіші за всі красиві стани
та вершини свідомості.
(Ф.Ніцше)

Уданому дослідженні пропонується опис та порівняльний аналіз тілесних канонів різних історико-культурних періодів - основних форм репрезентації тілесності в культурі. Розглядається тілесний канон Античної Греції та Риму, доби Середньовіччя, Відродження, Нового часу та деякі аспекти тілесного канону сучасності. Оскільки тілесні практики визначаються відповідними соціокультурними нормами, то історію культури можна реконструювати через історію тілесних канонів.

Поняття тілесного канону

Із введенням поняття "тілесність свідомості" (принаймні в теорії) зникло традиційне для представників класичної філософської думки протиставлення "духу" і "плоті", "зовнішнього" та "внутрішнього" вимірів людського існування. Наприклад, П. Валері обговорює можливість існування "четвертого тіла", знання якого розв'язало б усі проблеми, оскільки таке тіло як певна тілесна єдність містить їх апріорі; Ф. Ніцше розглядає взаємодію з навколишнім середовищем як метафоричну реакцію на події надчуттєвого тіла; М. Мерло-Понті вводить поняття "феноменологія тіла", і на його основі аналізує діалог людської свідомості зі світом; Ж. Дельоз досліджує "соціальне тіло", разом з Ф.Гваттарі він говорить про "тіло без органів", "тіло бажання" та ін.; Ю. Крістева вивчає "хору" як вираження тілесності "праматері-матері"; Р. Варг - "тіло-як-текст" (і цей перелік можна було б продовжувати).

Існує взаємопов'язаність між соціальними і тілесними практиками, що формують історично відмінні типи тілесності. Суспільство диктує певні ритуальні норми тілесної поведінки, і в процесі онтогенезу людське тіло

перетворюється на текст, згусток соціальної пам'яті, одночасно залишаючись і згустком природної (генетичної) пам'яті. Таким чином, історію культури можна досліджувати як історію тілесних канонів і сукупність тілесних технік певного соціуму.

Тема нашого дослідження є особливо актуальною в сучасній культурній ситуації, яку можна охарактеризувати як кризу раціональності та пошук нових систем опису. Ми пропонуємо аналіз соціокультурної ситуації не через історію ментальностей - вислів, якого намагаються уникати у наукових колах внаслідок його нівеляції від поширеного вживання, - а через аналіз тілесних технік.

Окреслимо головні категорії, що ми застосовуватимемо. Ми розрізняємо тілесну схему (єдину психічну форму внутрішнього уявлення про тіло, що виступає зовнішньою щодо нас єдністю тіла як фізичного, біохімічного, анатомічного субстрату) та тілесний образ, трансгресивний стосовно тілесної схеми. Тіло є фігурою плоті, яка не має чітко окреслених меж, тоді як образ є структурованим утворенням. Домінантні тілесні образи формують тілесний канон даної культури, якому властиве серійне відтворення.

Тілесний канон - це соціально-історичний показник, модель, зліпок, обмежений часом і простором існування в певному культурному ареалі, що накладається на сукупність рухливих чуттєво-перцептивних тілесних технік, властивих людині. Явище тілесного канону є ключем до будь-якого символізму, оскільки відображає людське тіло, трансформоване у знаки.

Тілесні образи західноєвропейської культури формуються під впливом владного дискурсу, що проявляє себе у категоріях тілесного образу та пов'язаних з ними практиках ідентифікації.

Введення поняття "канон" тіла уможливає комплексний аналіз соціокультурної ситуації, оскільки канон постає як узагальнений образ тіла.

Як поетично зазначав Ф.Боннефі: "Для того, щоб увійти в це місто, нам потрібно сплачувати податок образу" [1]. Образ є поверхнею існування глибин тілесності. В.Подорога зазначає, що "я можу володіти своїм тілом лише за умови, що воно буде співвіднесено в образах внутрішніх переживань з ідеальним тілом Іншого, тілом каноном." [2]. Таким чином, тілесний канон створює ефективні механізми комунікації та формує поле розуміння, оскільки "надає" індивіду символічного виміру, за допомогою якого він може бути повноцінним співучасником даної культурної ситуації.

Автентичність індивіда може встановлюватися через співвіднесення та маніфестацію його зв'язків з іншими, або ж через істинний дискурс, який індивід змушений виголошувати про самого себе (практики сповіді, автобіографії тощо). Виголошення такої істини вписується у процедури індивідуалізації, що контролюються владою. Інший у цьому випадку постає як структура поля сприйняття, що зумовлює цілісність поля та функціонування цього цілого. Як писав Ж.Дельоз: "Я бажаю об'єкт лише як виражений іншим у модусі можливого; я бажаю в іншому всі можливі світи, які він виражає. Інший постає як той, що організує стихії в Землю, землю в тіла, тіла в об'єкти і хто впорядковує і співвимірює одночасно об'єкт, сприйняття та бажання." [3]. Імітація відбувається через споглядання тілесного образу Іншого, аксіологізованого даною культурою як "тілесний канон/зразок". Потреба "комунікувати", тобто перебувати у взаємодії з іншими суб'єктами та культурним архівом загалом породжує потребу перебувати

у спільному комунікативному стані, що детермінує належні схеми відчуття свого тіла та тіла Іншого і техніки їхнього використання.

Історія тілесних образів західноєвропейської культури

Історію світової культури можна розглядати як історію тілесних канонів шляхом виділення епох, в яких тіло виступає найбільш проявленим, домінує, або, навпаки, витісняється на периферію, ретушується. Наприклад, зміна канонів яскраво прослідковується у розрізненні трьох великих соціальних машин, що аналізують Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі.

Матеріалом для аналізу є тіло соціуму - фантазм, у топосі якого можна відслідкувати трансформації, що є предметом нашого дослідження. Цей концепт можна ототожнити з поняттям тіла без органів (Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі), яке саме по собі є непродуктивним і неспоживним, але виступає поверхнею для реєстрації процесів виробництва бажання. Це може бути тіло землі, тіло деспота, або ж капітал (Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі). Нас цікавитиме наскільки індивідуальне, конечно тіло окремої людини (тіло-образ) залежить від таких загальних концептів і яким чином така взаємодія продукує повноцінного носія культурної традиції.

Отже, Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі пропонують розрізнити три великі соціальні машини, що відповідають дикунам, варварам та цивілізованим людям. Перша - це територіальна машина, що полягає у кодуванні потоків на цілому тілі землі. Друга - трансцендентна імперська машина, що полягає у надкодуванні потоків на цілому тілі деспота та його апарату. Третя - це сучасна іманентна машина, суть якої полягає у декодуванні потоків на цілому тілі капіталу - грошей: вона зреалізувала іманентність, зробила конкретним абстрактне як таке, штучне - природним, замінюючи територіальні коди та деспотичний надкод аксіоматикою декодованих потоків та регулюванням цих потоків; вона здійснює другий великий рух детериторізації, але цього разу тому, що не дозволяє існувати кодам та надкодам.

Враховуючи головні тенденції, змальовані французькими дослідниками (щойно розглянуті), звернемося до більш детального аналізу тілесних канонів, представлених західноєвропейською культурою, залежно від хронологічної доби і культурного ареалу.

Рефлексія з приводу тілесності пов'язана з тілесними практиками, або "стилістикою існування", під якими М.Фуко розумів "вивчення тих форм, через які людина проявляє себе, себе винаходить, забуває чи заперечує свою участь живої чи смертної істоти" [4]. Отже, ми відслідковуємо також особливий спосіб ставлення до себе, пов'язаний зі стилістикою плоті.

Антична Еллада

Ми будемо відштовхуватися від тези А.Ф.Лосева про те, що в основі античного світоспоглядання лежать не особистості і не суспільство, як ми тепер вважаємо, не історія і не людина, і навіть не природа, а саме тіло, живе і здорове, красиве людське тіло. Ідеалом для грека була гармонія фізичних стихій, за якою принцип загальнотілесного життя, що греки називали душею, повністю підпорядковував собі всі тілесні стихії. Як писав Платон, деякі говорять, ніби тіло (σῶμα) - могила (σῆμα) душі, оскільки, мовляв, зараз вона [в ньому] похована; оскільки все, що душа виражає, вона виражає знаками (σημαίνει) за допомогою тіла, то і в цьому сенсі воно правильно називається знаком (σημα). Арістотель визначав душу як ентелехію, ейдос фізичного тіла. Концепт душі, що узгоджує будь-які тілесні прояви давньогрецької людини, ми співвідносимо з поняттям "канону тіла" (стійке, закріплене на рівні символічних структур утворення) і таким чином змодельовуємо образ тіла давньогрецької культури (у процесі реконструкції слід зважати на те, що йтиметься про образ тіла, відрефлексований певною частиною інтелектуалів та закріпленою у збережених текстах цієї культури).

Тіло у давньогрецькій рефлексії постає як явище у стані безперервної зміни, незавершеної ще метаморфози: "До божественного, безсмертного, усвідомлюваного, єдинообразного, неподільного, сталого і незмінного самого себе подібна душа наша, і до людського, смертного, осягненого не розумом, багатоманітного, такого, що підлягає розладу і тлінню, несталого і не узгодженого з самим собою - наше тіло" [5]. Тіло є оболонкою, за якою містяться протилежності: "Одне й те саме в нас - живе і мертво, те, що не спить і спляче, молоде і старе, адже ці [протилежності], перемінившись, суть ті, а ті, знову перемінившись, суть ці" [6].

Існує традиція ототожнення тіла і свідомості (ключових понять для ранньогрецької

філософської думки): наприклад, Демокрит вважає тіло місцем існування свідомості, Стратон-фізик і Енесідем ототожнюють свідомість з почуттями (які також пов'язані з тілесними переживаннями).

Тіло становить категорію зримого, а отже того, що не має сталих кордонів і перебуває у стані постійної трансформації (прикладом можуть слугувати численні цитати з Емпедокла), закріпленого усталеного образу тіла не існує, воно завжди перебуває у процесі становлення. Спроба "схопити" тіло "тут і тепер" породжує образ тіла окремої людини, який є моделлю, співвіднесеною з тілесним канонем. Такий образ є сіткою значень, певною оболонкою, що змінює свої розміри та форму залежно від середовища комунікації.

З поняттям тіла пов'язане поняття еросу. Тіло актуалізується й постає у своїй завершеній формі в акті бажання. Під впливом еросу відбувається злиття тіл з хаотичного стану розділення у нове продуктивне утворення. Загальновідомі космогонічні та антропогонічні уривки з Емпедокла, що подають опис тілесних трансформацій у процесі комунікаційної взаємодії, під якою греки розуміють злиття та взаємообмін розірваних органів.

Греки приділяли значну увагу поняттю "еротичного" і пов'язували його з категоріями істини через педагогіку - форму передавання знання від одного тіла до іншого. Сексуальність (як одночасний доступ до життя тіла та до життя роду) слугувала опорою для посвячених у пізнання. М.Фуко зазначає, що та *αφροδίσια* ("справи Афродіти") були для греків "етичною субстанцією" морального ставлення, тоді як для християн такою ж субстанцією була інша форма єдності - плоть.

У тілесних описах давньогрецької людини увага акцентується на окремих органах: наприклад, на череві, щоб підкреслити негативні конотації: "пастухи сільські, безсоромники, одне череві!" (Гесіод), волосся (як показник віку та краси), зрідка відзначається краса обличчя або фігури, але не розшифровується у чому, власне, ця краса полягає. Твориться загальний образ тіла, без зазначення особливостей окремих органів (якщо на них не має сакральних відбитків).

Показовою для опису образу тіла у давньогрецькій культурі є метафора шкіри. Відбувається аксіологізація шкіри як найбільшого (найдовшого) органу людини, у площині якого відбувається тактильний контакт з на-

вколишнім середовищем, межа, кордон, що розділяє внутрішнє та зовнішнє у тілі, і на якому тіло балансує між "моїм" та "чужим" ("іншим"). Як писав Жильбер Симондон, "живе існує на межі самого себе, на власній межі." Наприклад, про Епіменіда розповідають, що його душа мала особливу здатність залишати на деякий час тіло, а потім знову в нього повертатися, і по його смерті знайшли його ж чарівну таємничу шкіру, заповнену письменами.

Таким чином, екзистенційна територія "мого" тіла включає в себе і територію тіла "іншого", що прослідковується, зокрема, на матеріалі архаїчних культур. Тіло елліна - це завжди тіло, інкорпороване у тіло соціуму, що несе на собі печатку Героя (від якого воно, поза всяким сумнівом, походить), або відзнаки Бога чи Богині містерії, в яку посвячене. Тому воно може містити у собі плоть Діоніса або Титанів (як вважали орфіки), сакральні першоелементи, з яких постало навколишнє середовище і т.ін., які накладають на бурхливий потік становлення (метафора Геракліта) канонізовані рамки. Тому "мое" тіло завжди має на собі "одяг" тіла "іншого" - символічної структури, що уможливорює інкорпорацію в ієрархію соціуму. Саме у такому вигляді тіло включається у містеріальну подію: воно є одночасно і *tabula rasa*, і тіло бога, на честь якого відбуваються містерії, і тіло соціуму, що бере у цих містеріях участь. Важливе значення має не лише покриття, шкіра, захисна межа, "земля, в яку загорнута людина" (Емпедокл), але і місця, в яких цей кордон проривається у вигляді отворів, порожнин, западин, пустки, що має ціннісний аспект, оскільки у будь-який момент може бути заповнена.

Змодельований нами образ тіла, який у схематиці є відбитком, сукупністю порогів, що вказують на кордони окремих станів тіла, можна наблизити до сартрівського поняття "плоті" - певного надлишку тіл, в який вони перетворюються, аби стати матерією здійсненого бажання; ще не завершений образ тіла, а "клейовий прошарок" (Сартр) між кількома тілами, які утворюються в результаті обміну дотиками: те, що може інкарнувати одну плоть в іншу.

Таким чином, образ тіла давньогрецької культури можна реконструювати на прикладі тілесних технік містеріальних подій, на матеріалі літературних текстів, скульптурних зображень та архітектурних споруд. Постає

завжди канонізоване симетричне тіло, що походить від тіла божественного, але водночас містить у собі елементи смерті та скінченності. Воно є рухливим бар'єром між зовнішнім та внутрішнім, топосом протікання життєвих процесів та рефлексій над ними, так само як храм (з його антропологічними пропорціями, наприклад, колони Парфенону, зведені у формі людської ноги) є оболонкою "місця" бога. Тіло, "загорнуте" у подвійну шкіру героїчного (наприклад, тіла Геракла, Аполлона, Олімпійських переможців), формує поняття краси як окремої людини, так і Космосу загалом, визначає техніки "відчуття себе" як члена грецького полісу.

Елліністично-римська доба

Якщо елліни аксіологізували тіло в усіх його життєвих проявах, серійно відтворювали його у численних пам'ятках мистецтва, приділяли значну увагу інтуїтивному осягненню та "тілесно-перцептивному" пізнанню, вибудовували етичні системи на структурах тілесності, сповідуючи ідеали калокагатії, то римляни значну увагу приділяли раціональним схемам опису реальності, пізнаючи її за допомогою "очей" (прикладом можуть слугувати численні погруддя з індивідуальними рисами), та поняттям громадянського обов'язку, *pietate* (благочестя) та *virtute* (звитяги), на протидію власним прагненням та тілесним потребам.

Одним з ключових текстів римської класики є "Енеїда" Вергілія. Вже Енея Гомера (а особливо Вергілія) можна назвати людиною нового часу, яка існує не лише у сакралізованому міфологічному просторі власного полісу, але і, здобуваючи свободу пересування, сама починає аксіологізувати нові території та "чужі" простори існування. Вона виходить з *axis mundi* та починає інтенсивно діяти на межі, уособлюючи як міфічних першопредків так і реальних членів "свого" соціуму, самостійно обираючи власний шлях. Водночас із глобальністю місії Енея відбувається його самоусунення та стирання його індивідуального образу. Показовим є зображення сцени втечі з Трої на гідрії з Ноли, де головний герой Еней зображений на задньому плані, затертий, безликий - єдиний персонаж, чие обличчя приховане, і більше того, голова (важливість якої в етрусській традиції надзвичайна) лише частково промальована. Випадково це, чи ні, але така особливість зображення ніби відсилає до

глибинної ідеї, що лежить в основі Енея Вергілія: пов'язуючи "тут і тепер" Анхіза і Асканія, він також пов'язує у поки ще не оформленій перспективі минуле і майбутнє, створюючи історію [7-8].

Проаналізувавши, яким чином відрефлексовувалося місце людини у Космосі та соціумі, розглянемо, як мислилася тілесність та тілесні практики у співвідношенні з концептом душі на прикладі основних філософських вчень елліністичної доби та римського платонізму.

Стоїки визнавали лише тілесне буття і стверджували, що два принципи сушого - суще як діюче і суще як те, що страждає, притаманні лише тілу, Вони ототожнювали головним чином тіло, дух та душу. Наприклад, Клеанф у Немезія зазначає, що смерть є відокремленням душі від тіла, але ніщо безтілесне не відділяється від тіла, отже безтілесне і не оволодіває тілом; душа ж оволодіває тілом і відокремлюється від нього, отже, душа є тіло. Стоїки сповідували ідеї антропоцентризму і розглядали людину в усіх її проявах як ціль природи, світобудови та вселенського вогненного Слова, що творить.

Категорії тілесного найповніше представлені у вченні епікурейців, які вважали началом і коренем усіх благ тілесне задоволення. Відштовхуючись від тілесних відчуттів, постає "людина", що бажає, як особлива форма суб'єктивності та "культура себе". Таким чином, античність зсунула спрямованість "практик себе" в бік герменевтики себе і розшифровки самого себе у якості "суб'єкта бажання". Зв'язок суб'єкт-бажання особливо загостриться у християнському дискурсі.

Епікурейці сакралізували певні тілесні органи, безпосередньо пов'язані з метафорами "поглинання" та "відтворення", наприклад, шлунок, що є суцільним джерелом Розуму (logos) і навколо якого зосереджено все мудре і надзвичайне (вислів Метродора).

У цей історичний період визначальними є також неоплатонічні уявлення (Гієрокл, Порфірій, Ямвліх), які констатують існування світового, зоряного, небесного, ефірного, повітряного, пневматичного, променевого тіла, що постає в результаті злиття душі та тіла.

Співвідношення між душею та тілом досліджують представники римського неоплатонізму. Порфірій визначає душу як певну форму організації тіла, він відкидає слабке

гріховне тіло, щоб підкреслити тілесність; Немезій у праці "Про природу людини" говорить про тіло не як топос, а як зв'язок, взаємодію та підтримує ідею смислового оформлення тіла душею; Августин наголошує на існуванні духовного тіла, що не тільки не перешкоджає спасінню душі, але вимагає і спасіння тіла. Загалом можна наголосити на прагненні досягти оголення прихованого чуттєвими обставинами та переживаннями божества у, власне, такому ж божественному тілі людини.

Отже, в розглянутому історичному періоді тіло визначається через концепт душі і постає як модель (в розумінні наближеному до нашого поняття канону). Людське тіло, взяте у його досконалії формі, є втіленням життєвого потоку, зразком будь-якої краси. У межах тілесної єдності постає і ідея Космосу, що осягається за допомогою практики внутрішнього та зовнішнього сходження (Панецій, Посідоній).

Середньовіччя та Відродження

Середньовіччя - це перший, семантичний тип коду культури, побудований на символізації (семантизації) навколишньої дійсності. Світ є словом, творіння - є творіння знаку. Тіло людини постає не як безмежне тло, де розгортаються численні процеси, а як регламентоване офіційним дискурсом утворення з окресленими межами - тілесний образ.

Людина сприймається як інтегрована частина середовища, включена у перебіг світових подій, як з'єднувальний механізм у ланцюгу поколінь, що змінюються, як пори року. В такій культурній ситуації не існувало індивідуальностей у сучасному розумінні цього слова. Була лише особистість як синтез можливості та необхідності, існування якої прирівняно до процесу дихання: вдихання та видихання (С.Кіркегор) Така особистість позбавлена індивідуальних рис - прикладом може слугувати "казус Мартіна Герра" (описаний А.Я. Гуревичем), який у 1550 р. залишив сім'ю, а через 6 років Арно де Тіль видав себе за Герра і прожив невпізнаний у його родині протягом 4 років [9].

Ренесансний світогляд поступово змінює ці уявлення і породжує фігури титанів. Про особливе відчуття, пов'язане з відчуттям власної титанічності та техніками оволодіння тілесністю говорить Бенвенуто Челліні у своєму життєписі: "Мені допомагав особливий дар, дарований мені від природи, а саме, доб-

ра й доладна статура, і я міг робити усе, що мені заманеться" [10].

У цей час розвивається біоніка (поєднання біології та інженерії), продукуються "техніки себе" як вміння "втримати" фізіогноміку моменту. Прикладом може слугувати Леон Батиста Альберті, якому приписували дар пророцтва та загалом інтимні стосунки з навколишнім середовищем, пов'язані з особливими тілесними вміннями. Його тезою було: "Людина може зробити з себе все, що захоче."

Дослідники розглядають концепцію середньовічної свідомості як діалог "простака" та "схоласта". Ця роздвоєна форма бачення світу стосується й уявлень про тілесність. З одного боку, постає феномен аскези, "плекається" канонізований образ тіла як храму святого духу, з регламентованими тілесними проявами (історія Абеяра та Елоїзи). І паралельно розвиваються уявлення про карнавальне гротескне тіло, представлене у численних карнавальних пародіях, травестіях, парадоксах, каламбурах, зниженнях, профанаціях, пов'язаних з тематикою тілесного. Прикладом можуть слугувати Візантійські брумалії (*bruma* - зимове сонцестояння), в яких збережено символічні структури римських сатурналій, середньовічні та ренесансні площадні дійства та карнавали, пов'язані з трансгресивним образом тіла, яке народжується та вмирає, породжує, поїдається, збільшується; з амбівалентною матерією, що вказує на фігуру становлення, і одночасно є могилою і лоном, минулим і майбутнім.

В образотворчому мистецтві відроджуються античні канони людського тіла та їхнє відтворення. Наприклад, твори періоду німецького Відродження позначені витягнутими античними пропорціями: голова співвідноситься з висотою фігури, як 1:8, тіло з ногами - 3:4 [11].

Таким чином, концепт тіла постає як одна з ключових культурних ознак цього періоду. З проблематикою тілесного пов'язані як рефлексивні практики, так і дорефлексивні (карнавальні дійства). Образ тіла даного періоду регукується з тілом античності у сенсі всезагальності та всеохопності. Він постає як прояв "мистецтва існування" ("рефлексивні та довольні практики, за допомогою яких люди не лише встановлюють для себе правила поведінки, але також прагнуть перетворити себе, змінити себе у тому особливому бутті, зро-

бити зі свого життя деяких твір, який би ніс деякі етичні цінності і відповідав певним критеріям стилю" [12]).

З XVI століття практики сприйняття реальності зосереджені навколо поняття тіла, що постає як один з ключових елементів рефлексії у текстах цього періоду. Його образ є схематичним та геометризованим, підкреслений особливими стилями одягу, які аксіологізують чітку тілесну картографію. З цього моменту тіло сприймається через споглядання "густини образу" (Pierre Turlur). І ступному періоді барокового мистецтва образ тіла будується через співвідношення окремих органів та анатомічних частин, окреслених контурами шкіри.

Новий час

Дослідники виділяють синтактичний тип коду культури, властивий цьому історичному відрізку (XVI-XVII ст.). Зникають символічні побудови, їх заступають категорії "практичного". Формується уявлення про організм як певне ціле з чітко фіксованими рамками та межами (Левіафан).

Одним з тілесних відкриттів цього періоду є репрезентація та регламентація мертвого тіла. Така зацікавленість виникає ще в добу Відродження й розповсюджується у XVII ст. Наприклад, образ мертвої жінки виникає у західноєвропейському живописі та літературі у XVII ст., і набуває поширення у XVIII-XIX ст. Надзвичайно популярними стають *Trauerspiel'e*, сама назва яких вказує на те, що вони спонукають глядачів до трауру. Вальтер Беньямін вважає, що небіжчик є головним алегоричним компонентом німецької барокової драми. В рамках такої алегоричної концепції небіжчик прочитується як заперечення мерця, оскільки він перетворюється на алегорію і відсилає до ідеї воскресіння.

Барбара Стеффорд говорить про візуалізацію знання в епоху Просвітництва через схематичні метафори, які поєднують видимі поверхні з невидимими глибинами, наближаючи віддалені недоступні об'єкти. Ольга Матич зазначає, що реалізм XIX ст. вимагав більш глибокого проникнення у таємниці тіла, вкладаючи в руки вченого-анатома препарувальні та оптичні інструменти. Символістський художник-жрець знімає покрови з божественної оголеності, щоб досягнути потойбічну реальність через символи. Зв'язані фігурою уайєра, що мисленнево роздягає

жінку, ці метафоричні жести, як правило, звернені до жіночого тіла [13].

XVIII-XIX століття можна назвати століттями розвінчання тілесності жінки. Таке розвінчання було прерогативою вченого і лікаря - професіоналів, які вивчали жіноче тіло з метою, на перший погляд, далекою від еротики. За допомогою механізмів (скальпеля та мікроскопа) вони намагалися проникнути поглядом у глибини, що лежать за зовнішньою оболонкою тіла, особливо таємничого жіночого тіла, з метою дослідження його будови. Спокусливі воскові фігури, що називалися "восковими Венерами", використовувалися як симулякри жіночих тіл у медичних дослідженнях жіночої анатомії. Існували оголені воскові фігури (знаменита фігура роботи Феліче Фонтана з ниткою перлів навколо шиї була схожа на одну з Венер Тіціана), які можна було розібрати по частинах і потім знову змонтувати.

В цю епоху виникає "класове тіло" з особливим здоров'ям та гігієною: відбувається аутосексуалізація тіла - ендогамія сексу й тіла. Таким чином, блокуючи в собі технологію сексу, буржуазія створила собі тіло, щоб про нього турбуватися, захищати його, культивувати і оберігати від усіляких небезпек та контактів, ізолювати від інших з метою збереження своєї диференційованості. М.Фуко зазначає, що однією з початкових форм класової свідомості є ствердження сексу [14].

Тілесні вторгнення та метаморфози аксіологізуються у сюжетах готичного роману, наприклад, оповідання Гофмана. Певним чином їх можна співвіднести з мотивами сучасного біопанку (підрозділ кіберпанку - різновиду сучасної наукової фантастики - Bruce Sterling, William Gibson, John Shirley, Rudy Rucker, Lewis Shiner), в яких відбито екстраполятивну практику щодо творення світу. Продукуються електронні (біопанк) і механічні (готика) сурогати людини, створюються шляхом генної інженерії, клонуються "ті самі екземпляри", літературно поширюючи себе, регенерують нові типи людини, тілесність якої "злипається" з тілесністю інших, що призводить до фізичної дифузії та втрати відмінностей (жінка стає планетарною біомасою). Поширений готичний мотив зомбі - носіїв тіл, вражених відьомськими чарами, або володарів тіл-оболонок, контрольованих Іншим. Відбувається щось подібне до підпадання тіла у за-

лежність від наркотиків, коли трансформації проходять на рівні хімічної організації клітин: вони починають розвиватися не за однією певною схемою розвитку живого організму, а виникає безліч різноманітних варіантів розвитку (так званих точок біфуркації), існує вже не один контролюючий мозок, а з'являється безліч мозків окремої клітини, які можна порівняти з моделями множинних реальностей постмодернізму. Для цієї доби властиве механістичне розуміння тіла лише як образу тіла й нівелюються будь-які прояви його існування у навколишньому середовищі.

У XVIII столітті тіло постає у вигляді чітко регламентованих міфологічних схем та образів. Це можна відслідкувати, зокрема, на прикладі творів образотворчого мистецтва, які фіксують, скажімо, якого-небудь поміщика Орловської губернії у вигляді Марса, або поважну матрону у вигляді Ундіни, або Аспазії.

Тіло стає продуктом споживання та елементом культурної індустрії лише тоді, коли включене у комунікаційні процеси як ієрархізована одиниця тексту, дискурс з чітко вибудованою схемою його розгортання та проявлення. Міфологізація сприяє накладанню чіткої оболонки на тіло як фізіологічний субстрат. Оспівується ідеал божественної краси, і тіло задається як мікрокосм, оскільки втілює в собі універсум у гармонійно збалансованому вигляді (наприклад, уявлення П.Рубенса про те, що людина є від початку гермафродитом, а потім в ній проступають три ідеальні тваринні архетипи: лев, бик та кінь; або модель божественної ідеальної фізіогноміки дитини, викладена в "Емілі" Руссо).

Отже, узагальнюючи, можна розглянути два основні типи влади над життям, що уможливають певні форми проявлення тіла, які описує М.Фуко. Один базується на ідеї тіла-машини (з XVII століття): процедури влади створили дисципліни тіла - анатомо-політику людського тіла, що транслювалася через тілесні канони, - дресуру, підвищення здібностей, викачування сил, паралельне зростання корисності та покірності, включення в ефективні та економічні системи контролю. Другий тип, сформований дещо пізніше (в середині XVIII століття), на чільне місце виводить тіло-рід, пронизаний механікою живого. Регулюючі способи контролю становили біополітику народонаселення та відкрили еру

біовлади, оскільки володар відтепер уособлює не владу над смертю, а управління тілами і владу над життям. Нові процедури влади здійснили перехід від архаїчної символіки крові до аналітики сексуальності, проілюстрований стосунками "влада-секс" у творах маркиза де Сада.

XX століття

Розглянемо тілесні образи західноєвропейської культури XX століття (століття технологій масової комунікації) на прикладі канонізованих тілесних схем, що транслуються по телемережах. Телебачення породжує ефект культивування, за яким іміджі телебачення впливають на оцінки глядачами реальної ситуації та соціальної політики (М. Маклюен називає радіо, кінотеатри та телебачення "навчальною кімнатою без стін" [15]).

Матеріалом для аналізу буде образ жіночого тіла та способи його репрезентації у сучасній культурі. Такий образ транслується в масову аудиторію переважно по каналах телебачення: телесеріали, в яких відсутній образ тіла жінки як сексуальний об'єкт, але набуває важливого значення "промовляючий" дискурс влади цього тіла в рекламній продукції, особливо спрямованій на жіночу аудиторію, де постає тіло-фетиш. Від жіночого тіла вимагається максимум сексуальності та відповідність патріархальним типам привабливості і "нормальності" (наприклад, досить не часто можна побачити такі відхилення, як огрядна чи вагітна жінка на телеекрані). У фокусі постають лише такі жіночі тіла, що приносять вуайеристську втіху. Малвей називає таке явище мобілізацією маскулінного бажання у жінки-споживача і конструюванням для неї маскулінної позиції прочитання тексту, через яку вона може надавати сенс своєму тілу через "чоловічий" погляд та очевидні економічні стратегії індустрії.

Таким чином, образ тіла постає як певна дискурсивна практика, без знання якої неможливе включення в культурну ситуацію. Саме володіючи стандартним набором культурних смислів (які транслуються переважно по каналах попкультури), глядач може адекватно включитися у ситуацію тілесного "проживання" тексту. Комунікаційне середовище функціонує як гігантська і екстеріоризована "електронна нервова система" (М.Маклюен), яка технологічно посилює всі відчуття і "програє" у відповідь сенсорні функції у перероб-

леній формі "мутантних образів та звуків" (А.Кроукер, Д.Кук), що базуються на кодах даної культури. Телебачення пов'язано з технологіями, функціонування яких А.Митрофанова пояснює як прирощення "мертвого ока" камери до тіла глядача. Технології виникають як продовження нашого тіла, оскільки опредмечують існуючі бажання: "Розкладають індивідуум через відтворення його бажань на множинність прирощених автоматів тіла, які утворюють свій власний тілесний конгломерат, що поєднує виробництво бажань та об'єкти бажання. Цим вони створюють комунікаційне тіло, яке не має форми тіла, але при цьому виблискує скрізь, вимогливе, і примушує працювати на себе" [16]. Тому дослідження тілесних репрезентацій нерозривно пов'язане з дослідженнями технологій, оскільки саме вони продукують реальний досвід переживання. Тіло постає як єдине ціле з машинними технологіями у реальному часі існування, тому в концепції Комунікативного Суб'єкта ми робимо акцент не на свідомості, а на тілесності.

Комунікативно-технологічна культура реалізує себе у децентралізації індивіда і соціуму через поширення на зовнішні простори та прирощення технологічних автоматів, прикладом можуть слугувати перформанси австралійського митця Стелярка. Відбувається також розширення тіла, життя починає нагадувати розгалуження нервової системи. М.Маклюен говорить про роздрібнене сприйняття людини через технології, які є продовженням її тіла, і призводять до самоампутації власних органів. "Людина перетворюється на репродуктивні органи, ніби бджола у світі рослини, яка дає їм (технологіям) змогу розмножуватися і продукувати нові форми" [17]. А.Митрофанова називає тіло, що постає у комунікативній реальності, "електронним тілом", в якому від тіла колишнього присутні лише "короткі дистанції та молекулярні осколки". Це нове тіло виникає у світі, що є проекцією нашого бажання.

Узагальнюючи, можна зазначити, що для кожної епохи властиві специфічні форми прояву тілесного життя, які визначаються аксіологізацією категорій сакрального та профанного у культурному архіві. Образ тіла накладає структуровану сітку значень на "оголену плоть", таким чином включаючи її у монологічний дискурс та позбавляючи можливості зміни стратегій проявлення. Тому його можна

назвати, з одного боку, репресивним щодо тілесних проявів, які він обмежує, а, з другого боку, "смыслотворчим", оскільки він надає не-

оформленій масі тілесної схеми можливості постати у комунікативній ситуації даної культури.

1. *Bonnefla P.* Visage se dit // *Revue des Sciences Humaines, Paire Visage.* - 1997. - Xs 243. - P.9-27.
2. *Подорога В.А.* Феноменология тела. - М.: РИК "Культура", 1995. - С.22.
3. *Дельоз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Едип. - К.: КАРМЕ - СІНТО, 1996. - С.95.
4. *Фуко М.* Воля к истине. - М: Магистериум. Касталь, 1996. - С.387.
5. *Платон.* Федон // *Сочинения.* - М.: Мысль, 1970. - Т.2. - С.45.
6. Фрагменты ранних греческих философов. - М.: Наука, 1989. - 4.1. - С.213-214.
7. *Омеров С.А.* История, судьба и человек в "Энеиде" Вергилия // *Античность и современность.* - М.: Наука, 1972. - С.317-330.
8. *Топоров В.Н.* Эней - человек судьбы. К средиземноморской персонологии. 4.1. - М.: Радикс, 1993. - 208 с.
9. *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. - М.: Искусство, 1990. - 275 с.
10. *ЧеллШ Беневенуто.* Життєпис Бенвенуто, сина маэстро Джованні Челліні, флорентинця, написаний ним самим у Флоренції /з іт.пер.А.Перепада. - К.: Мистецтво, 1990. - С.28.
11. История ментальностей. Историческая антропология. - М.: Изд. Гос. Рос. Гум. Универ., 1996. - 163 с.
12. *Фуко М.* Вказ праця. - С.280.
13. *Матич О.* "Рассечение трупов" и "срывание покровов" как культурные метафоры // *Новое литературное обозрение.* - 1994. - JA 6. - С.139 - 150.
14. *Фуко М.* Вказ. праця. - С.231.
15. *McLuhan Marshall.* Understanding Media: The Extension of Man. - USA: First McGraw Hill Paperback Edition, 1965 - P.283.
16. *Митрофанова А.* Субъект в эпоху тотальной коммуникации // *Комментарии.* - №6. - 1996. - С. 128.
17. *McLuhan Marshall.* Understanding Media... - P.46.
18. *Кайуа Роже.* Мимикрия и легендарная психостения // *Новое литературное обозрение.* - 1994. - № 7. - С. 103 - 119.
19. *Didzek-Lyotard Dolores.* Incarnats // *Revue des Sciences Humaines, Faire Visage.* - 1997, - № 243. - P.29 - 46.
20. *Fiske John.* Television Culture, - London, New York: Methuen & Co. Ltd, 1987. - P.353.
21. *Ganault Joël.* Le bord des larmes // *Revue des Sciences Humaines, Faire Visage.* - 1997. -- № 243. - P.61-79.
22. *Morin Edgar.* Les stars. - Paris, 1972. - 213 p.
23. *Raynaud Jean-Michel.* Voltaire, figurez-vous// *Revue des Sciences Humaines, Faire Visage.* - 1997. - № 243. - P.81-91.

Kuchma I.L.

THE BODY CANONS IN THE WESTERN EUROPEAN CULTURE

The main idea of this research is to describe and make contemporary analysis of the main canons of the human body as the representation form in different historic-cultural periods: Ancient Greece and Rome, the Middle Ages, Renaissance, Enlightenment and modernity. Social and body practices are deeply linked into each other, because the society proclaims certain models of human behavior and canons of beauty. That's why history of culture can be described through the history of body canons.