

Н.Н. Карпицкий

### Феноменология эстетического восприятия тела

*Аннотация.* В статье анализируется эстетическое восприятие человеческого тела. Феноменологический метод позволяет описать эстетический горизонт тела. Автор рассматривает эстетический горизонт тела в античном искусстве, в искусстве нового времени, в современной фотографии, и восточных культурах. Художественный образ тела основывается как на структуре эстетического восприятия, так и на внутреннем телесном опыте. В различных культурах художественный образ тела структурируется по-разному. Способ структурирования художественного образа соответствует мировосприятию и опыту тела в культуре.

*Ключевые слова:* тело, культура, образ, эстетика, горизонт, феноменология, искусство.

N.N. Karpitsky

### Phenomenology of aesthetic perception of the body

*Summary.* The article analyzes the aesthetic perception of the human body. The phenomenological method allows us to describe the aesthetic horizon of the body. The author considers the aesthetic horizon of the body in Antique Art, in Modern Art, in contemporary photography, and in Eastern cultures. The artistic image of the body is based on the structure of aesthetic perception and on the internal bodily experience. In different cultures the artistic image of the body is structured differently. The way of structuring of the artistic image corresponds to the worldview and experience of the body in culture.

*Keywords:* body, culture, image, aesthetics, horizon, phenomenology, art.

Эстетически можно как непосредственно воспринимать само тело человека, так и воссоздавать его в новом образе средствами искусства. Эстетический опыт – это неутилитарное чувственное восприятие действительности в ее выразительности, а искусство – это создание новых выразительных форм. Художественный образ тела определяется способом выражения, и этот способ может быть разный в зависимости от того, что человек стремится выразить. В искусстве тело человека воссоздается заново в новой выразительной форме, и в искусстве разных культурных традиций структуры образа тела будут принципиально различны в зависимости от способа выражения.

Красота тела представляет собой выразительность внутреннего содержания во внешности, поэтому красота тела далеко не то же самое, что красивая внешность тела. Телесная внешность может быть благоприятным или неблагоприятным условием для

выражения. В частности, красивая внешность создает систему ожиданий увидеть новое выразительное содержание. Однако если в красивой внешности ожидаемое так и не выражается, то наступает разочарование, внешность начинает восприниматься как пустая форма. Таким образом, в феноменологическом горизонте восприятия тела открывается еще эстетический горизонт ожиданий выразительных возможностей тела.

#### Эстетический горизонт тела

В любом непосредственно схватываемом чувственном впечатлении предмета дан весь предмет. При этом одни его аспекты актуально проявлены в чувственном впечатлении, другие аспекты со-присутствуют во впечатлении как еще непроявленные стороны предмета. Например, в чувственном впечатлении лица или руки присутствует сам телесно явленный человек как целое, и для постижения этого присутствия нет не-

обходимости осматривать человека целиком. Говоря проще, в каждом впечатлении соданы другие потенциально возможные впечатления. Восприятие устроено так, что любое впечатление достраивается до целостного восприятия, границы которого задает горизонт. Феноменологический горизонт предмета очерчивает другие потенциальные возможности восприятия предмета, которые еще не даны актуально, но могут актуализироваться.

Э. Гуссерль выделяет внутренний и внешний горизонт вещи. Внутренний горизонт охватывает все возможные качества, в которых данная вещь может быть воспринята. Внешний горизонт включает те качества, которые связывают вещь и окружающий ее мир: «подобно тому, как в восприятии отдельная вещь имеет смысл только благодаря открытому горизонту «возможных восприятий», поскольку собственно воспринятое «отсылает» к систематическому многообразию возможных, согласованно связанных с ним и соразмерных восприятию представлений, так вещь имеет еще один горизонт: в противоположность «внутреннему горизонту» – «внешний горизонт», именно как вещь, принадлежащая вещному полю [Dingfeld]; а это отсылает нас в конце концов, ко всему «миру как миру восприятия» в целом. Вещь – это одна вещь в группе действительно одновременно воспринятых вещей, но в сознательном отношении эта группа для нас не есть мир, а мир представлен в ней; как сиюминутное поле восприятия она всегда уже имеет для нас характер фрагмента, вырезанного «из» мира, из универсума вещей возможных восприятий» [1, 218]. Поэтому всякая вещь дана сразу в двух горизонтах, которые частично пересекаются.

Эстетическое восприятие тела задает новый горизонт выразительных возможностей, благодаря которому конституируется новая предметность. Иначе говоря, эстетически воспринимаемое тело – это уже новый феномен по отношению к тому же телу, воспринимаемому нейтрально. Тело в эстетической выразительности иное по отношению к телу как физическому объекту или предмету в социальном пространстве, хотя и восходит к той же самой онтологической реальности, которая лежит

за всеми этими разными феноменами – т.е. к внутреннему опыту тела как первичной реальности явленной в самосознании его обладателя. Однако внешнему наблюдателю такой первичный опыт тела в самосознании может быть дан только в особой интуиции присутствия, внешняя же данность тела неизбежно распадается на разные предметности.

Если Э. Гуссерль описывал вещь в двойной горизонтности, т.е. в двух измерениях, то горизонтность вещи в эстетическом опыте предполагает намного больше измерений, так как сам эстетический опыт многомерен. Эстетическое тело содержательно и качественно всегда больше, чем просто тело в нейтральном восприятии. Эстетический опыт может раскрывать внутреннее ощущение тела, гармонию тела, включенность тела в мировой порядок, сферу реализации эротических интенций, внутреннюю психическую жизнь человека, его духовное состояние, идеальный прообраз человека, его «лик», всеединый или софийный прообраз, вечное и непреходящее, сакральное начало и причастность Высшему бытию и т.д. Все это составляет разные измерения эстетического опыта, открывая совершенно разные горизонты эстетического тела.

### **Эстетический горизонт античного скульптурного тела**

Воссоздаваемый в искусстве образ тела задает новый горизонт, охватывающий то, что художник стремится воплотить в этом образе. Однако способ построения эстетического образа в искусстве различен в разных культурных традициях. Иначе говоря, тело в античном искусстве имеет иной горизонт, нежели тело в современном искусстве. Поэтому речь здесь идет не просто о разных феноменах, но о разных способах конституирования предметности. Тело в античном искусстве не просто другое тело, нежели в современном искусстве, это вообще другой тип предмета с принципиально иным феноменологическим горизонтом.

Эти два типа предметности тела О.Шпенглер противопоставляет как античную обнаженную фигуру и новоевропейский портрет: «Обнаженная фигура и портрет относятся друг к другу как тело и пространство, как мгновение и история,

передний план и глубина, как евклидовское число и аналитическое, как мера и отношение. Статуя коренится в земле, музыка – а западный портрет и есть музыка, душа, сотканная из красочных звучаний, – пронизывает безграничное пространство. Фресковая живопись связана со стеной, сращена с ней; масляная живопись, как живопись станковая, свободна от пространственной локализации. Аполлонический язык форм вскрывает ставшее, фаустовский – прежде всего становление» [2, 441].

Данная характеристика прасимвола применительно к телу в искусстве указывает на феноменологический горизонт тела. Сам же прасимвол – это порождение созданной О. Шпенглером философской мифологии, в которой выражается его интуитивное понимание различия между предметностью тела в античном искусстве и в современном западном. Прасимволом античной души О. Шпенглер считает отдельное материальное скульптурно оформленное тело [2, 338]. Речь идет именно о теле, представленном в гармоничной форме, занимающем свое определенное место в мировой гармонии телесных форм.

О. Шпенглер связывал этот прасимвол со всеми другими явлениями античной культуры, которые тоже понимались также наглядно и оформлено, как человеческое тело: наглядный для умозерцания мир чисел или эйдосов, телесный мировой разум – логос, отсутствие представления о бесконечном протяженном пространстве в силу неспособности представить его наглядно, полис – как совокупное тело всех граждан и т.д. «Государство – это тело, являющееся совокупностью всех тел граждан; право знает только телесные лица и телесные поступки» [2, 340]. Однако О. Шпенглер произвольно выделял прасимвол, полагаясь исключительно на собственную интуицию, поэтому где-то он правильно угадывал смысловые связи между культурными явлениями, а где-то проводил их совершенно произвольно.

В качестве основания, структурирующего мировосприятие, я предлагаю взять внутренний опыт собственного тела. Человек ощущает собственное тело всегда в центре мироздания, поэтому окружающий мир является продолжением восприятия

собственного тела. Если собственное тело представить как микрокосмос, то окружающий мир – это то, что достраивает тело до макрокосмоса. Изменение восприятия собственного тела неизбежно приведет к изменению всей структуры мировосприятия. Естественно, что человек воспринимает свое тело иначе, чем дельфин, и поэтому космос человека выстроен принципиально иначе, чем космос дельфина. Но ведь и в каждой культуре складывается своя собственная традиция отношения к собственному телу, которая влияет на осознание внутреннего опыта тела. Это означает, что и космосы разных культур, выстраивающиеся вокруг различных способов восприятия собственного тела, будут также устроены различным способом.

Соответственно, античный космос выстраивается на ином опыте собственного тела, нежели космос современного европейца. Однако как узнать, что это за опыт? Ведь спросить у античных людей уже невозможно, а специально описать этот опыт для будущих поколений им в голову не приходило. Тем не менее, мы можем изучать опыт античного восприятия тела по произведениям искусства. Ведь чтобы выстроить художественный образ тела, нужно уже иметь для этого основу – восприятие собственного тела, который художник пытается преобразовать в новую выразительную форму. Хотя художественный образ тела – это не то же самое, что само тело человека, тем не менее, он раскрывает опыт собственного тела для того чтобы расширить его, дополнив новым выразительным содержанием. Именно поэтому по художественному стилю изображения тела мы можем судить о том, какой опыт собственного тела преобладал в той или иной культуре.

В связи с этим возникает необходимость выделить параметры, по которым можно сравнивать разные типы фиксируемого средствами искусства опыта собственного тела. Для решения этой задачи можно сформулировать как минимум три параметра: ясность/неопределенность, ориентация на внутрителесное/на форму, статичность/динамичность.

Степень ясности ощущения собственного тела у всех людей различна. Некоторые всегда предельно ясно ощущают свое тело

целиком. Значительно чаще люди ощущают свое тело как нечто неопределенное, проясняя из этой неопределенности конкретные ощущения лишь тогда, когда сосредотачивают на них внимание. А бывает, что человек внутренне чувствует себя отрешенным от своего тела. Ощущая себя внутри головы, зависая в центре нее, он как с капитанского мостика управляет своим телом, но не чувствует, что реально присутствует в нем. Это всегда внешне выражается в движении тела. У человека, отрешенного от своего тела движения угловаты, неестественны, если же человек предельно ясно ощущает себя в теле, то его движения приобретают плавный грациозный характер.

Внутреннее ощущение тела может восприниматься другим человеком посредством эмпатии. В отдельных случаях неосознанное ощущение тела другого человека может вызывать эротическое влечение, например, когда девушка настолько ясно и естественно ощущает свое тело, что это ощущение передается сидящему рядом парню. Он не может понять, откуда приходит неопределенное ощущение, но у него возникает сильное желание прояснить или усилить это воспринятое ощущение, приблизившись к девушке, дотронувшись до нее. Если девушка в совершенстве владеет ощущением своего тела, то она может управлять данной ситуацией, например, отстраняясь от своего тела в самый последний момент, когда парень уже собирается к ней прикоснуться. В этот момент у парня пропадает эмпатическое восприятие, ему кажется, как будто он проваливается в пустоту – только что были столь сильные переживания, и вдруг всё пропадает, и на их месте воздвигается невидимая стена, которую не преодолеть.

Второй параметр указывает уже на качественное содержательное различие внутреннего опыта тела у людей. Если в какой-либо аудитории предложить всем слушателям попробовать ощутить все свое тело целиком, то выявится две группы людей с совершенно разным опытом тела. К первой группе будут относиться люди, которые сосредоточатся на внутренних ощущениях тела – ритме дыхания, мышечной напряженности, внутрителесной пространственности, при этом поверхность и форма

тела полностью выпадет из внимания. Для них тело – это сгусток внутренних ощущений. К другой группе будут относиться люди, которые отчетливо почувствуют форму тела, наглядно ощущая свои руки, ноги, туловище, не сосредотачиваясь при этом на внутренних ощущениях тела. Соответственно, у людей первой группы внимание к собственному телу смещено к его внутреннему состоянию, а у людей второй группы – к его форме.

Наконец, третий параметр характеризует состояние, в каком ярче ощущается тело – движение или покой. Есть люди, которые очень ясно ощущают свое тело в действии, но когда неподвижны, перестают на него обращать внимание. Для них тело – это всегда процесс или событие. К другому типу людей относятся те, кто ощущает свое тело как нечто занимающее определенное место в пространстве, что более ярко ощущается в неподвижном состоянии, позволяющем лучше сосредоточиться на положении своего тела. Если у первого типа людей внимание к собственному телу смещено к его динамичной стороне, то у второго типа людей – к статичной.

Разумеется, что у каждого человека ощущение собственного тела раскрывается своеобразно, однако культурная традиция отношения к собственному телу задает систему мотиваций, наделяющих приоритетом определенные способы восприятия собственного тела, и именно эти способы фиксируются средствами искусства. Конечно, любой человек может ощущать свое тело не так, как это характерно в культурной традиции, которой он принадлежит, однако тогда в данной традиции его опыт будет просто проигнорирован. Именно этим обстоятельством определяется связь картины мира и специфики опыта тела, характерного для той или иной культуры.

Для античной культуры характерно внимание к опыту собственного тела, в отличие от новоевропейской культуры, где тело рассматривается чаще как внешний объект. Это определяет более ясное чувствование собственного тела античным человеком. При этом внимание к телу античного человека смещено именно к форме, а не к внутренним ощущениям, что выразилось в совершенстве формы античной скульптуры.

Застывшее скульптурное тело указывает еще и на то, что внимание в большей степени привязано именно к статическому аспекту тела, а не к динамическому. О. Шпенглер подчеркивает связь такого статичного оформленного тела с представлением о миропорядке: «Античная статуя во всей своей роскошной телесности, сплошная структура и выразительная плоскость, лишенная какой-либо нетелесной подоплеки, без остатка исчерпывает для античного взгляда то, что называлось действительностью. Материальное, зримо ограниченное, осязаемое, непосредственно наличное – к этому и сводятся все признаки названного способа протяженности. Античная Вселенная, космос, хорошо упорядоченное множество всех близких и вполне обозримых вещей замыкается телесным небосводом» [2, 340].

Структура восприятия античного тела, определенная параметрами ясность-форма-статичность, задает для него особый эстетический горизонт, определяющий всеобщий горизонт античного космоса в целом. Всякий человек ощущает собственное тело в двойном горизонте. Внутренний горизонт собственного тела охватывает все внутрителесные ощущения, внешний горизонт – все аспекты тела, характеризующие его присутствие в мире и соотношенность с окружающими вещами. В античном восприятии тела внутренний горизонт целиком включался во внешний горизонт тела, в результате чего внутрителесные ощущения ассимилировались в более ярко воспринимаемом ощущении формы собственного тела. Результатом этой ассимиляции стало доминирование тактильных ощущений над всеми прочими. Античный космос состоит из вещей, построенных по законам именно тактильного, а не зрительного восприятия. Именно поэтому космос представляется не в виде бесконечно протяженного пространства, что представляется более естественным для зрительно ориентированного современного европейца, а гармонией телесных форм, что естественно для тактильно ориентированного античного человека.

Включенность внутреннего горизонта тела во внешний формирует специфический способ эстетического восприятия, при котором античный человек ищет красоту тела не в выразительности его внутренне-

го состояния, а в идеальной гармоничной форме. Внешний горизонт тела очерчивает его присутствие среди других вещей, именно поэтому эстетический горизонт совершенной телесной формы выражает ее гармонию с другими телесными формами, определяя тем самым представление о космосе как гармонии телесных форм.

Благодаря этому человеческое тело служит выражением разумной природы человека, восходящей к мировому разуму, приводящему космос к гармонии. Античная скульптура воссоздает образ тела как макрокосмический символ, выражающий разум. Человеческое тело не просто включено в мировую гармонию телесных форм, но концентрировано ее выражает. Точно также и разумная природа человека, вырождающаяся в соразмерности телесной формы, восходит к мировому разуму. Таким образом, античная скульптура задает новый феноменологический горизонт, охватывающий гармонию космоса и мировой разум, которые потенциально созданы в чувственно постигаемой телесной форме. Однако из этого горизонта выпадает внутренний мир человека, его душевные переживания и противоречия, поэтому лица античных статуй бесстрастны.

О. Шпенглер говорит, что античная пластика пришла к исключительному изображению нагого тела, «в противоположность всякому другому виду пластики в истории искусства вообще, она достигла этого с помощью анатомически убедительной обработки ограничивающих его поверхностей. Тем самым евклидовский принцип мироздания был доведен до крайности. Любое облачение, каким бы оно ни было, содержало бы еще в себе некоторое сопротивление аполлоническому явлению, некий хотя бы и робкий намек на окружающее пространство. Орнаментальное в высоком смысле слова всецело покоится в пропорциях строения и сбалансированности осей сообразно опоре и тяжести. Стоящее, сидящее, лежащее, во всяком случае, устойчивое в себе тело лишено, подобно периптеру, всякого нутра, т. е. «души» [443-434]. Иначе говоря, совершенная поверхность античной скульптуры имеет свой горизонт, включающий «евклидовский принцип мироздания», при этом происходит избавление от одеж-

ды, которая формирует горизонт окружающего пространства, в котором обитает тело в повседневной жизни. Таким образом, античное скульптурное нагое тело имеет иной горизонт, а значит и иную предметность, нежели тело в социальном, личностном, психологическом или эротическом восприятии.

### **Горизонт тела в новоевропейском искусстве**

Противопоставляя обнаженную фигуру в античном искусстве и портрет в западной живописи нового времени, О. Шпенглер замечает: «В одном случае в осанке внешнего строения выставляется напоказ некая сущность. В другом к нам обращается внутренний склад человека, душа, подобно тому, как через фасад, «лицо», проявляется интерьер собора» [436]. В портретном образе лица О. Шпенглер усматривает выражение прасимвола западной культуры: «Для нас же изображение – это музыка. Взгляд, игра губ, посадка головы, руки слагают некую фугу, исполненную самой хрупкой значимости и полифонически откликающуюся понимающему наблюдателю» [436]. В восприятии О. Шпенглера феноменологический горизонт портрета охватывает уникальное содержание в личности, историю ее жизни, схваченную в мгновении. Эта история жизни ассоциируется у него с душой, музыкой, безграничным пространством, становлением.

На мой взгляд, формирование образа тела в западном искусстве имеет более определенные причины. В западноевропейской культуре внимание к внутрителесному опыту практически никак не мотивировано, и тело воспринимается как внешняя данность. Это связано с доминированием зрительного восприятия, в котором все предметы представлены как внешние данности в пространственной перспективе. Соответственно, и мир представляется как бесконечное протяженное пространство, в котором располагаются объекты от «макро» и до «микро». В этом бесконечном пространстве затеряна Земля, на которой в силу разного рода случайностей эволюция привела к появлению человека. Человек как биологический организм занимает определенное место в природе и подчинен

ее законам. С позиции античного человека человеческого тело отличается от тела животного своей пропорциональностью и соразмерностью, а с позиции современного – прямым позвоночником, оттопыренным большим пальцем и прочими непринципиальными анатомическими подробностями.

В повседневной жизни тело человека воспринимается либо как социальный знак, либо как биологический предмет, однако в личностном общении чувствуется ущербность такого восприятия. Ведь для человека важно, как другая личность выражается в теле, поэтому возникает инстинктивное стремление как-то преодолеть ограниченность восприятия тела, заглянуть внутрь него и почувствовать душу другого человека. Именно эту задачу и решает западноевропейская живопись.

Наиболее значимым в изображении становится лицо как наиболее выразительная часть тела. Художник воссоздает такой образ лица, который сочетает в себе различные выразительные аспекты, которые никогда не сочетались в каком-либо одном эмпирическом моменте времени. Благодаря этому он совершает такой эстетический синтез различных выразительных моментов, в котором открывается внутренняя жизнь человека. Изображение тела дополняет выражение лица. Западноевропейский художник может изображать нагое тело, но иным способом, нежели античный скульптор. Форма тела утрачивает самостоятельное значение и становится продолжением выразительности лица. Даже если лицо на картине не изображено, всё равно по выразительности тела мы можем догадаться о выражении лица. В силу этого все человеческое тело превращается в развернутый портрет и подчинено той же задаче, что и изображение лица – выразить внутреннюю жизнь человека, преодолевая тем самым объективацию тела в социальном и медикализовано-биологизаторском восприятии.

Эстетический горизонт тела в западноевропейской живописи должен вывести за пределы внутреннего феноменологического горизонта вещи (в данном случае понимаемого в том смысле, как его понимал Э. Гуссерль), и охватить внутреннюю жизнь человека с противоречиями и скрытыми стремлениями. При этом поглощении вну-

тренного феноменологического горизонта тела, очерчивающего возможные данности тела как явления, эстетическим горизонтом, очерчивающем скрытые психические состояния, которые вообще не являются телесной данностью, происходит эстетическая трансформация внешнего тела в художественное выразительное тело, открывающее сферу внутренних переживаний. Это по своей сущности уже совсем другое тело, нежели тело в античном искусстве. Таким образом, этическое восприятие современного человека воссоздает принципиально иную предметность тела, нежели эстетическое восприятие античного человека, которое определялось совершенно иным способом эстетического синтеза.

Живое человеческое тело бесконечно богаче по содержанию, нежели воссоздаваемый образ тела в искусстве. Это означает, что одно и то же человеческое тело может восприниматься в разных эстетических синтесах, характерных как для античного, так и для современного искусства, открывая тем самым разный тип красоты. Таким образом, красота человеческого тела представляет собой многомерную выразительность, и в зависимости от способа эстетического восприятия может являть ту или иную свою содержательность, формируя разную предметность. Иначе говоря, в зависимости от способа эстетического синтеза человек воспринимает разную предметность человеческого тела. Тело как совершенная форма, являющая гармонию космоса – совершенно иной феномен, нежели тело как символ человеческой души.

### **Красота и внешняя привлекательность**

Красота – это выразительность внутреннего во внешнем, а красивая внешность – лишь благоприятное условие для выражения. Эстетическое чувство включает в себя не только актуальное переживание, но и ожидание. Красивая внешность создает систему ожиданий увидеть новое выразительное содержание. В эстетическом восприятии красивой внешности горизонт охватывает ожидаемые возможности выразительности тела, которые могут оказаться пустыми. В этом случае красивая внешность обманчива, и ранее в русском языке такую обманчивость называли не красотой,

а прелестью, от слова «лесть», т.е. соблазняющий обман. Внешнюю привлекательность очень часто ошибочно принимают за красоту, в действительности, это лишь благоприятное условие, вызывающее ожидание увидеть красоту, но это ожидание может закончиться и разочарованием.

Прелесть – это иллюзия красоты. Э. Гуссерль говорил о возможности феноменологически развеять иллюзию восприятия вещи через изменение смысла, в котором была воспринята вещь: «иллюзия развеивается посредством «корректировки», через изменение того смысла, в котором была воспринята вещь. Нетрудно увидеть, что изменение апперцептивного смысла имеет место благодаря изменению горизонта ожиданий в отношении тех многообразий, которые антиципируются в нормальном случае (т. е. при согласованном протекании); например, когда видишь человека, а затем, дотрагиваешься до него, и приходится переистолковывать его как куклу (визуально представляющуюся человеком)». [1, 218]. Таким образом, дальнейшее углубление восприятия изменяет горизонт ожиданий, который ведет к переистокованию смысла вещи. Это же происходит, когда ожидание увидеть красоту за внешней привлекательностью оказывается обманчивым. В этом случае расширение эстетического восприятия ведет к смене эстетического ожидания разочарованием, что указывает на иллюзорный характер красоты.

Складывающийся в той или иной культурной ситуации идеал красоты на самом деле красотой еще не является, он лишь мотивирует искать красоту в каком-то конкретном стереотипном облике. Культурному идеалу красоты может соответствовать лишь внешняя привлекательность, а не сама красота как таковая. Поэтому соответствующая идеалу внешняя привлекательность вполне может привести к разочарованию, точно также как и не соответствующая идеалу внешность может открыть глубину красоты. Однако люди, привязанные к идеалу красоты, которые не ожидают ее увидеть вне данного стереотипного представления, ее и не увидят. Именно поэтому в повседневной жизни культурный идеал красоты столь сильно определяет восприятие большинства людей.

### **Эстетический горизонт современной эротической фотографии**

Красота нагого скульптурного тела в античном восприятии не оставляла пространства для личного эротического отношения, возводя человека к сверхчеловеческой гармонии космоса и предполагала бесстрастное созерцательное отношение. Тело в новоевропейской живописи наполнено внутренними переживаниями, которые просто не составляют места для возможного эротического отношения. Его выразительность предполагает сильные сопереживания, легко вытесняющие эротические чувства. Поэтому возникновение современной эротической фотографии представляет совершенно новый способ эстетического воссоздания тела, отличного от эстетического синтеза тела в античной статуе или западноевропейской живописи.

Под эротикой я понимаю страстное влечение не к самому телу, а к выраженному в теле внутреннему содержанию. Подлинное эротическое отношение к человеку возможно только на основе эмпатии – способности непосредственно воспринимать чувства другого. Именно выражение этих чувств в теле формирует особый вид красоты, способный вызвать эротическое влечение. Однако в живописи спектр выражения разнообразных форм красоты слишком широк, поэтому структура эротической фотографии сужает его. В результате такого сужения формируется другой тип эротики, основанный не на эмпатии, а на проекции собственной фантазии, оживляющей фотографию.

Для эротической фотографии нужна красивая внешность. Вместе с тем красивая внешность способна не только порождать ожидание увидеть красоту или подлинную выразительно, но также может стать проекцией для фантазий внешнего наблюдателя. И если этот наблюдатель не способен или не хочет найти в красивой внешности подлинную красоту, то ее отсутствие может компенсировать проекцией своей фантазии, полагая, что именно эта фантазия и выражается в красивой внешности. С другой стороны, у человека может возникнуть специфический стыд тела, принципиально отличный от стыда тела в связи с чувством его неполноценности или с какими-либо

другими факторами, когда он чувствует, что его красивую внешность используют как арену для проекций чуждых ему фантазий, игнорируя выразительность его тела.

Образ тела на современных эротических фотографиях очищается от всех случайных элементов, оставляя лишь те рафинированные аспекты, которые формируют сильные эротические ожидания. Всё, что может отвлечь от эротического ожидания, устраняется из фотографического образа. Это может достигаться как путем скрытости отвлекающих частей тела с помощью одежды, волос или особой позы, так и компьютерной обработкой фотографии, сглаживая и вычищая текстуру изображения программно. Эта скрытость должна усилить открытые аспекты тела, максимально вычищенные и выделенные для эротического восприятия.

Тело на эротической фотографии остается спрятанным за внешне выразительными аспектами, которые укладываются в целостный эротический образ, отличный от образа, воплощенного в самом реальном теле. Фотографический образ задает собственный горизонт возможного эротического восприятия человека. Но этот горизонт очень недалекий. Само тело содержательно и чувственно намного богаче фотографического образа тела. Позируя для эротического фото, человек воссоздает свой эротический образ, одновременно скрывая в нем реальное тело как нечто изнутри ощущаемое, в котором он осознает свое присутствие.

Совершенный эротический образ на фото позволяет проецировать любые фантазии. А поскольку этот образ не раскрывает до конца тело, то фантазии при восприятии эротической фотографии начинают превалировать. Чтобы увидеть подлинное эротическое тело, необходимо отвлечься от фантазий, которые мотивируются структурой эротической фотографии.

На эротическом фото устраняются те нюансы тела, которые кажутся случайными, однако именно они возводят к внутренне ощущаемому подлинному телу. Вместо них выставляются только наиболее сильные знаковые впечатления, подчеркивающие эротичность образа. Например, на фото колготки могут быть необходимы



для того, чтобы подчеркнуть эротический образ, но при этом они скрывают то, что непосредственно возводит к подлинному ощущаемому телу. В данном случае происходит одновременно и скрытость подлинного эротического тела и выстраивание нового эротического тела специализированного под восприятие внешнего наблюдателя определенного типа. В силу этого возникает два разных эротических тела, конституируемых различным способом. Можно сказать, что эротическое восприятие тела разделяет его на два разных тела – тело, эротически ощущаемое изнутри благодаря эмпатии, и тело, служащее ареной для проекции всевозможных эротических ожиданий внешнего наблюдателя.

Горизонт эротической фотографии относится не к красоте образа, а к внешней привлекательности, которая может оказаться обманчивой. Однако эротическая фотография вовсе не ведет к разочарованию, которое обычно наступает, если эстетические ожидания, связанные с внешней привлекательностью, оказываются обманчивыми. Это достигается благодаря сокращению горизонта эстетических ожиданий. Созерцая фотографию, человек просто не ожидает в ней увидеть какую-то особую выразительность или глубину, ограничиваясь тем внешне привлекательным образом, который на ней запечатлен, а потому избегает и разочарований. Эстетические переживания возникают не в силу выразительных возможностей эротического образа, а в силу наполнения этого образа собственными эротическими фантазиями.

Эротический образ, воплощенный в самом реальном человеческом теле, имеет иной горизонт, охватывающий сферу внутренних переживаний человека, которые мотивируют эротическое влечение. В этом случае возникает опасность разочарования, если внешняя привлекательность окажется пустой, не выражающей никакого внутреннего содержания. Этот тип эротики открывает принципиально иную предметность тела по отношению к очищенному для эротических фантазий телу. Иначе говоря, образ тела на эротической фотографии и эротический образ, воплощенный в самом реальном теле – это совершенно разные по своей природе явления.

### Эстетический горизонт тела в китайской традиции

В китайской традиции большое внимание уделяется человеческому телу, но в ином аспекте, нежели в античной традиции. Если античное искусство изображает совершенство человеческой формы, то в китайской живописи тушью форма может прорисовываться нечетко, линии только обозначают состояние тела, фоновая заливка иногда может казаться небрежной, не совпадая строго с контурами изображения. Есть даже такой прием в китайском рисунке – закрашивать фон с другой стороны листа. В китайском традиционном искусстве мы не найдем стремление изобразить совершенство человеческой формы, какое находим в античной статуе, однако стремление передать совершенство тела все равно прослеживается, но не в форме, а в движении. Линии на рисунке могут казаться небрежными лишь до тех пор, пока внимание сосредоточено на чем-то определенном, оформленном, и воспринимаются совершенными, когда смотрящий на рисунок пытается ощутить выраженную в нем динамику. Это же можно наблюдать и в других видах искусства. Китайская каллиграфия – изображает не только сами иероглифы, но и движение руки, которым они были нанесены. В китайском киноискусстве движения тела чуть ли не важнее цели этого движения. Особенно это можно видеть при изображении поединков, порой большее похожих на танец, игнорирующий законы тяготения.

На основании китайского искусства можно судить о специфике опыта собственного тела, характерного для китайской культурной традиции. Как и в античной традиции, в Китае очень внимательно относились к телесному опыту, что говорит о более ясном чувствовании тела, чем в новоевропейской традиции. Однако если в античности внимание к опыту тела смещено на его форму, то в Китае – на внутреннее состояние, если в античности тело яснее чувствует в статике, то в Китае – в динамике. Это подтверждают и характерные для Китая психосоматические традиции. В отличие от индийской практики созерцания, предполагающей неподвижность и сосредоточение на одном объекте, отреша-

ясь от всего остального, в Китае возникли альтернативные техники, предполагающие подвижность и рассредоточение внимания (у-синь), не допуская его концентрации на статичных объектах. В частности, именно такая техника использовалась в искусстве фехтования.

Структура внутрителесного опыта (ясность, ориентация на внутренне состояние, динамичность) связана с особенностью китайского мировосприятия. Китайский космос – это космос процессов. Все процессы взаимосвязаны, и духовные, и телесные, и эта общая взаимосвязь есть дао – принцип естественности. Дао выражается в равновесие ян и инь, определяя ритмику и взаимное влияние процессов на всех онтологических уровнях. Тело человека органично вплетено в ритмику общемировых процессов, связь с которыми выражается в движении. Таким образом, именно динамичность тела задает особый эстетический горизонт, который очерчивает все возможные процессы в ритмике человеческой жизни и жизненных состояний согласующейся с ритмикой всех остальных явлений, как природных, так и социальных. Именно это динамически выразительное тело становится предметом искусства. Художественный образ тела в китайском искусстве выражает гармонию процесса, а не формы, как это имело место в античности.

### **Опыт тела и многообразие картин мира**

Структура опыта тела связана с картиной мира культуры. Античный космос представлял собой гармонию телесных форм в связи с ориентацией внимания на форму и статику тела, китайский космос олицетворяет естественный ритм и взаимосвязь всех процессов в связи с ориентацией внимания на динамику тела и внутрителесный опыт. Индийский космос представляет собой состояние сознания и подчинен психологическим законам, которые выявляются при ориентации внимания на статику тела и внутрителесный опыт. Этот опыт проясняется в индийской психотехнике дыхания и созерцания. Поэтому структура индийского телесного опыта определяется параметрами: ясность, ориентация на внутреннее и статичность.

Индия является родиной многих психосоматических практик, что говорит о повышенном внимании к опыту тела. В основе этих практик лежит осознанность процесса дыхания. Ритм дыхания связан с психологическим и физическим состоянием человека, поэтому изменение ритма ведет к изменению этого состояния. Посредством управления ритмом дыхания человек может запоминать и воспроизводить внутрителесный опыт. Повышенное внимание к внутрителесному состоянию сочетается с отрешенностью от внешнего восприятия тела до такой степени, что даже форма тела перестает иметь какое-либо значение. Ведь человек может родиться в будущей жизни совсем в другой форме тела, и в этом для индуса нет ничего особенного. Техники созерцания предполагают неподвижность и сосредоточенность на одном элементе, путем отрешения от всего остального. Иначе говоря, в статичном состоянии внутрителесный опыт осознается яснее, в то время как движение ассоциируется с привязанностью к сансаре и кармической зависимостью.

Подобным образом можно анализировать связь опыта тела и картины мира в других культурных традициях. Отрешенность от внутрителесного опыта и ориентация на внешнее восприятие определила картину мира классической науки с ньютоновским бесконечным пространством, внутри которого располагаются тела, подчиненные закону всемирного тяготения. Тело человека – одно из прочих тел, которое следует изучать как внешний объект посредством анатомии, биологии, физиологии и т.д. Эта картина мира требовала наглядности и определенности, подобно тому, как тело воспринималось как наглядный и определенный внешний объект. Однако ситуация изменилась с возникновением неклассической науки, когда знания о мире утратили свою наглядность и определенность, что коррелировало с разрушением телесного образа в авангардистском искусстве.

Современная ситуация характеризуется во-первых, достаточно бедным опытом тела в культурном пространстве, и во-вторых, радикальным разрывом картины мира даже с тем опытом тела, который имеет место быть. Поэтому должны наметиться и пути преодоления этой ситуации. Во-пер-

вых, будет расширяться поиск других опытов тела, определяясь повышающимся интересом к самым разным психосоматическим практикам других культур. Во-вто-

рых, начнется поиск новых мифологий, которые призваны соотнести формирующиеся в науке различные картины мира с опытом тела человека.

### **Литература**

1. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004. 400 с.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1998. 663 с.

### **References**

1. Husserl E. Krizis evropejskih nauk i transcendentalnaja fenomenologija. SPb.: Izdatelstvo "Vladimir Dal", 2004. 400 s.
2. Spengler O. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii. 1. Gestalt i dejstvitelnost / Per. s nem., vstup. st. i primech. K.A. Svasjana. M.: Mysl, 1998. 663 s.