



**ФОРУМ:
НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ТЕЛЕСНОСТЬ
КАК ПРЕДМЕТ АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

А н н о т а ц и я: Тело и техника, телесность и технологии чаще по отдельности, но также в их взаимодействии привлекали внимание исследователей задолго до становления антропологии как самостоятельной дисциплины, однако к совместному рассмотрению тела и техники обращались нечасто. Этот «Форум» привлекает внимание российских антропологов к современным концептуализациям взаимодействий человеческой телесности и техники.

К л ю ч е в ы е с л о в а: новые технологии, техники, тело, телесность, антропология.

Д л я с с ы л о к: Форум: Новые технологии и телесность как предмет антропологических исследований // Антропологический форум. 2018. № 38. С. 11–82.

U R L: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/038/forum.pdf>

ANTROPOLOGICHESKIJ FORUM, 2018, NO. 38

FORUM: NEW TECHNOLOGIES AND THE BODY

A b s t r a c t: The issues of techniques and the body, corporeality and technology — whether in interacting with each other or treated as separate fields — have preoccupied scholars back to the origins of anthropology as a discipline. But bodies and techniques are less often addressed together. The aim of this issue of “Forum” is to stimulate among anthropologists and cultural historians a discussion precisely about this “knowledge gap”, and to foster critiques of the interrelationship of corporeal and technological realities, including such areas as the mechanics of technology and its instrumentalisation of the body. This might include topics such as robotisation and “cyborgisation”, the expansion of human capacities with the aid of new technologies, the competition between human intelligence and IT, the technological dimensions of biopolitics and biopower, new cognitive techniques such as neurohacking, and the emergence of transhuman studies.

К е y w o r d s: new technologies, techniques, body, corporeality, anthropology.

T o c i t e: ‘Forum: Novye tekhnologii i telesnost kak predmet antropologicheskikh issledovaniy’ [Forum: New Technologies and the Body], *Antropologicheskij forum*, 2018, no. 38, pp. 11–82.

U R L: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/038/forum.pdf>

В форуме «Новые технологии и телесность как предмет антропологических исследований» приняли участие:

Елена Алексеевна Гудова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия)

Лилия Владимировна Земнухова (Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия)

Анастасия Игоревна Карасева (Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия / Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия)

Магдалена Кожевникова (Институт философии РАН, Москва, Россия)

Виктор Леонидович Круткин (Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия)

Александра Сергеевна Курленкова (Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия)

Анна Архиповна Маляр (Новокузнецкий институт (филиал) Кемеровского государственного университета, Новокузнецк, Россия)

Дмитрий Викторович Михель (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия)

Игорь Алексеевич Морозов (Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия)

Ирина Евгеньевна Сироткина (Институт истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН, Москва, Россия)

Елена Константиновна Соколова (Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия)

Сергей Валерьевич Соколовский (Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия)

чем нам казалось еще несколько десятилетий назад. Один из главных аспектов общности всего живого — общий опыт «бытия в мире» всех телесных существ. «Вся жизнь инкорпорирована», — замечает Бакке. Вся жизнь получает наслаждение и страдает от своей телесности. Этот опыт позволил нам встать на путь расширения этики на другие живые (т.е. телесные) существа. Если мы совершим переворот, как этого хотят трансгуманисты, и станем виртуальными существами, если мы отбросим нашу телесность, тогда мы с большой вероятностью опять скатимся в антропоцентризм или, скорее, в некую его новую форму, поскольку новый бестелесный человек не будет тем же самым человеком. Рискну утверждать, что лучшее понимание наших биологических тел позволяет нам более логично и последовательно расширять этику, а отсутствие биологического тела создаст этический регресс.

Библиография

Bakke M. Estetyka w działaniu wśród nie-ludzkich ciał w erze biotechnologii // *Małecki W., Koczanowicz L.* (red.). Estetyka na żywo: pragmatyzm wobec sztuki, etyki i polityki. Kraków: Aureus, 2015. S. 89–108.

ВИКТОР КРУТКИН

Телесность человека и технологии «письма светом»

1. Тело в мире артефактов

Человек испытывает на себе действия не только сил природы, но и факторов, которые он вызывает сам. Более полутора столетий прошло с тех пор, как были изобретены техногенные изображения фотографического типа, и с той поры люди находятся в их окружении. Иногда они окружают людей как туман или дождь, иногда как липучая паутина, часто они внушают образы счастья и ясности. Прошли времена, когда этот медиум ассоциировался с окном в мир «исторической правды», но это не снижает интереса к «письму светом», об этом свидетельствуют многочисленные научные конференции. В 2014 г. в Лондоне появилось новое периодическое издание “Anthropology and Photography”.

Виктор Леонидович Круткин
Удмуртский государственный
университет,
Ижевск, Россия
krutkin1@yandex.ru

Вопросы о связи технологий с человеком часто обсуждаются в контексте поворота социальных наук к материальности и телесности. Д. Миллер наполняет новым смыслом гегелевское понятие «объектификации» [Miller 1987: 19–82]. Субъект, чтобы осуществить и понять себя, создает (отчуждает или объективирует) объект, выносит его вовне в материале или представлении. Такого рода представления могут использовать разные носители — видимые фигурные формы, слышимые ритмы звучаний, кинестетически переживаемые телесные движения, вкусовые и обонятельные впечатления. Такой объект осваивается или присваивается субъектом, в этом процессе производства и потребления изменяются обе стороны. Диалектика субъекта и объекта состоит в том, что субъект становится объектом самого себя, он возвращается к себе на новом уровне, это циклически продолжается, очередная объектификация вызывает новое изменение субъекта. Важным моментом является особая связность сторон: субъект никогда не является субъектом сам по себе, но всегда определяется через свое отношения к объекту. У культуры нет субъекта ни в образе отдельного человека, ни общества в целом, ибо субъекта следует рассматривать как создателя и создание культуры.

Материальность артефактов — это характеристика предметов в их воздействии друг на друга и на человека. Через артефакты люди упорядочивают мир, в том же самом процессе происходит упорядочивание человека. Состоит ли общество из людей (вместе с их деятельностью, институтами и идеями) или в социальный мир следует включить еще и предметы, которые возникают в деятельности? И если предметы допускаются в социальную реальность, как их следует толковать — как символы социальных отношений (знаки) или как вещи, наделенные самостоятельной активностью? Материальный поворот связан с признанием того, что предметы — это не просто знаки и что активны не только люди. Люди упорядочивают объекты и сами оказываются ими же упорядоченными, в поведении людей раскрывается то, что Д. Миллер называет «повиновение вещей» (*humility of things*). «В смыслы артефактов входит определенное их “повиновение”, сами они умалчивают об их откровенной власти определять то, что является социально приемлемым» [Miller 1994: 409]. Артефакты образуют более широкую, чем знаки языка, область.

Материальность — это не изначальная характеристика предметов, материальность исторически складывается в объектификациях. Материальность и вещественность в бытовой речи отождествляются, но это не одно и то же. «Вещественность» — это вопрос порогов наших восприятий. Объектификация — это движение опосредствования непосредственного. Но в дея-

тельности люди сталкиваются не только с тем, что несет печать средств, они сталкиваются и с непосредственным, с тем, что в предметах продолжает жить их собственной жизнью.

Материальность — продукт становления, это продукт материализации имматериального. «Имматериальное» как термин предпочтительнее отрицательного прилагательного «нематериальное». «Имматериальное» — это не антиматериальность, это выражение присутствия «другой материальности», тогда как «нематериальное» лишь отображает идею отсутствия качеств. Например, люди могут пользоваться выражением «безалкогольный напиток», но в этом случае они как раз говорят о том, чего в напитке нет, и не говорят о том, что же там есть — вода, сахар, витамины, соли и т.д.

Сама материальность многослойна, исследования технологий социокультурных объективаций показывают, что разделение культуры на материальную и нематериальную (как вещественную и осязаемую, с одной стороны, и невещественную и неосязаемую, с другой стороны) заводит в тупик дуалистических противопоставлений. Этого можно избежать, если научиться говорить о материальности «нематериальной» культуры, раскрывать ее порождение как артефактов в целом. По замечанию М. Маклюэна, есть вещи осязаемые, “hardware”, такие как шары и клюшки, вилки и ложки, железные дороги, космические корабли, радиоприемники, компьютеры. Есть вещи неосязаемые, “software”, такие как теории и законы в науке, философские системы, формы и стили в живописи, поэзии, музыке и т.д. «Все перечисленные в равной степени являются артефактами, все они в равной степени человечны, все в равной степени поддаются анализу», и нужно быть готовым к тому, что все привычные различия между науками и искусствами, между вещами и идеями, между физикой и метафизикой будут утрачивать былую строгость [McLuhan, McLuhan 1988].

Любителя искусства может встревожить предложение рассматривать произведение искусства как артефакт, но здесь нет попытки принизить искусство. Напротив, в этом подходе искусство выигрывает: мы можем лучше понять его действительность.

Артефакты образуют среду, в которой формируется человеческая телесность. Идея «тела» может участвовать в разных дискурсах. Например, оно может быть метафорой «частичности человека», когда нам говорят, что «ведь это всего лишь тело, тогда как есть еще душа и дух». Оно может выступать метафорой «онтологической целостности человека», когда нам скажут, что многоликость телесности побуждает говорить «о теле духа, теле души, наконец, о теле тела». Но в любом случае

правильно будет считать, что тело — это способ, каким природа становится человеком.

Какую роль в становлении человека и культуры играла техника и технология?

Исследователи считают, что у истоков поворота к материальности мы найдем работы антрополога А. Леруа-Гурана [Ingold 1999: 411–453; Круткин 2015: 187–199]. А. Леруа-Гуран в палеонтологии опирался на результаты самых разных дисциплин — от археологии и биологии до социологии и истории искусства [Leroi-Gourhan 1993]. Палеонтологическая перспектива побуждает его представлять технику в качестве собирательного именованного всего, что действует через опосредствование, когда используется принцип окольного движения. Он считал, что предпосылки техники присутствовали у истоков жизни и развились постепенно с течением времени, техника — это фактор биологического измерения человека. Техника старше не только труда, но и человека. Захватывающую картину развития жизни создает ученый — от рыб до компьютеров, своим масштабом она не может не увлечь читателя!

Предки человека эволюционировали параллельно с другими млекопитающими, вплоть до освоения прямохождения, когда произошли резкие изменения. Не объем мозга, а вертикальное положение и развитие движений — вот что сыграло решающую роль в антропогенезе. Было бы ошибкой думать, что специфика человека заключается в том, что люди используют инструменты, тогда как животные их не используют. По мнению А. Леруа-Гурана, специфика человеческого отношения к миру состоит в том, что люди могут отделять инструменты от своего тела, тогда как инструменты животных (а они по-своему совершенны) слиты с их телами [Leroi-Gourhan 1993: 237].

Освобождение руки от функции движения привело к возникновению двух важных связей. Первая из них — это пара «рука — инструмент». Освобождение рта от функций захвата и удержания добычи ведет к актуализации другой пары — «лицо — язык». Моторные функции руки и лица оказываются решающими факторами в процессе становления жеста, который связан с материальным действием, с одной стороны, и с речью, звуковым символом — с другой [Leroi-Gourhan 1993: 187]. Рука является рукой не сама по себе, рука — это то, что она делает в ходе операций с инструментами, языковая способность также существует только в процессе своего установления в речи.

Производство каменных инструментов, считает ученый, это мост между животным миром и человеческим миром, в кото-

ром инструменты могут отделяться от тела. Жест начинается как цепочка операций инструментов, эта цепочка — одновременно выражение знания и умения, здесь связываются движения и восприятия человека.

Такие жесты выходят за рамки задачи адаптироваться к ситуации, жесты способны создавать свою ситуацию. Инструмент, который «освобождается» от тела, отнюдь не превращается во внешний протез, он по-прежнему связан с телом, инструмент — это «истечение», или «секреция», антропоидного тела и мозга [Leroi-Gourhan 1993: 90]. Привлекая идею жеста, Леруа-Гуран показывает, что инструменты и тела глубоко прорастают друг в друга. Инструменты и тела изобретают друг друга, вот что лежит в основе преодоления дуализма вещественного и невещественного, материального и имматериального.

Жест — это не вид языка, это часть любого языка. Наша речь опирается на артикуляционные жесты. У нас нет оснований противопоставлять «язык слов» и «язык жестов». Жесты сопротивляются односторонней семиотической концептуализации, жест не знак, «жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» [Кристева 2004: 116].

По А. Леруа-Гурану, смысл жеста состоит в том, какую работу он осуществляет, безотносительно к значениям, имеющимся у сторон общения, без необходимости в символическом коде или адресате, который «читал» бы жест как знак. С палеонтологической точки зрения важным является не противопоставление жестов и речи, но раскрытие их становления из общего корня.

Размышления ученого над техникой опирались на огромный архив описаний технических процессов —ковки, обрезки, литья, формовки, которые поначалу осуществляются силами самого человека, затем силами животных, силами воздуха, ветра, воды, огня.

Изобретение колесной повозки, плуга, ветряной мельницы, парусного корабля нужно рассматривать не только как порыв человеческого духа, но и как биологическое эволюционное явление [Leroi-Gourhan 1993: 246], как мутацию внешнего социокультурного материального организма, который продолжает физиологическое тело человека.

Технические устройства, по мнению Леруа-Гурана, это одновременно инструменты и жесты, организованные в определенной последовательности, такой синтаксис придает сериям действий как стабильность, так и гибкость [Leroi-Gourhan 1993: 231–233].

Силы природы и артефакты культуры, воздействующие на человека, — куда они могут привести? Ответ Леруа-Гурана: размещать человека на эволюционной шкале между его диким предком и одухотворенным ангелом — это предаваться романтической грезе. Двойником человека может стать не ангел, но совершенная машина, автоматический робот. Он писал, что «подобный кошмар, тень которого уже веками преследует людской разум, будет близок к реальности, если найдутся люди, которые станут регулировать системы этих роботов» [Leroi-Gourhan 1993: 248].

Производство и язык, т.е. инструменты и сигналы, пусть в самой зачаточной форме, но все же присутствуют у наших старших братьев. Но чего нет в мире животных? У них нет письма и чтения символов [Leroi-Gourhan 1993: 188]. Он имеет в виду то письмо, которое 30 000 лет назад оставило свои следы на сводах пещер, их исследованию были посвящены многие работы ученого.

Верно ли, что эти изображения в пещерах были пособиями по охоте, энциклопедией мира животных, упражнениями древних художников? Леруа-Гуран склоняется к тому, чтобы считать эти изображения графическими репрезентациями мифов. Они менее всего были близки к созданию живописной копии реальности. Они были делом рук людей, учившихся на изображениях искусству взгляда и искусству слова, учившихся связывать изображения и слова.

Мари-Жозе Мондзен — ключевой автор в области сегодняшних визуальных исследований — считает, что неправильно делать образы производными от зрения. «Мы видим мир не потому лишь, что имеем глаза» [Mondzain 2010: 308]. Об этом писал и Леруа-Гуран: «Два языка, отталкивающиеся от одного источника, приходят в существование на двух полюсах действующего поля — язык слышимый, который связан с развитием звуко-координированной сферы, и язык видимый, который, в свою очередь, связан с развитием координированной жестами сферы — жесты здесь переводятся в графические символы» [Leroi-Gourhan 1993: 195]. И М.-Ж. Мондзен делает важное для нашего вопроса методологическое замечание: «Анри Леруа-Гуран — один из немногих, кто приблизился к философии происходящего» [Mondzain 2010: 312].

2. Изображение как артефакт.

От мифографики к цифровой репрезентации

По словам Льва Мановича, нам нужно научиться читать слово «фотография» по-новому. «“Фотографическое” сегодня — это

на самом деле “фото-ГРАФИЧЕСКОЕ”, “фото” дает только начальный слой для конечного графического изображения» [Manovich 2006].

Фотографическое изображение является артефактом, хотя может показаться, что на чувствительной эмульсии фигуры появляются чуть ли не сами собой. Но изображение появляется не потому, что мы забыли закрыть крышку объектива. И для запуска «письма светом» недостаточно просто вручить камеру в руки оператора, нужно, чтобы он еще обладал особым зрением. Это идея психолога Д. Гибсона: наряду с обычным зрением, у людей есть «картинное зрение», когда люди переходят от видимого мира к видимому полю [Гибсон 1988: 173].

Образно такой переход описал философ Х. Ортега-и-Гассет. Вообразим, что мы смотрим в сад через оконное стекло. Наши глаза должны приспособиться. То, что мы хотим видеть, — это сад, туда и направим фокус нашего внимания, наш взгляд проникает сквозь стекло, не останавливаясь. Видеть и сад, и стекло, вставленное в окне, — два несовместимых процесса: один исключает другой, и каждый требует различного приспособления зрения. В повседневной жизни приоритет и важность будут отданы реальности, как она есть за окном. Для перехода к картинному зрению (к фотографическому представлению, но не только) нужно иметь в виду стекло, через которое мы смотрим [Ортега-и-Гассет 1991: 505–506].

На этом экране (а он может быть и воображенным) осуществляется репрезентация того, что мы видим. Есть простой способ перехода к картинному зрению, он заключается в нехитром жесте, когда люди пальцы рук складывают в прямоугольник, в плоскость мыслимого кадра. Это жест всех операторов.

Изображение — это артефакт, как и прочие артефакты, это объектификация, продукт опосредования неопосредованного, материализации имматериального. Эти характеристики применимы к любым изображениям.

Как и прочие артефакты, изображения есть форма упорядочивания мира. Верно и то, что они упорядочивают человека со стороны его восприятия. Это делают и сами артефакты, они выступают в опыте как наделенные особыми возможностями (*affordance* — неологизм Д. Гибсона). Артефакты (вещи, изображения, символы) в связи друг с другом образуют культурный ландшафт. Материальность ландшафта — в его работе, в его способности участвовать в формировании идентичности людей.

Материальность изображения связана с вещественными параметрами — плотным картоном, рамкой, куда фотография

помещена. Однако материальность фотографии заключается не просто в вещественности картона, но в работе этого медиума. Фотография работает, ибо в ней осуществляется материализация имматериального, когда она позволяет через себя нечто увидеть. По словам Э. Эдвардс, «фотография как артефакт является не просто сценой для человеческого действия и осмысления, это неотъемлемая среда самого осмысления» [Edwards 2002: 82]. Без такой прозрачности она не вступит в горизонт материального, останется имматериальной. Иногда эту прозрачность характеризуют как «виртуальность». Понятия реального и виртуального имеют свою историю, но правильно ли будет вообще лишать виртуальное статуса реального? Характерно мнение У. Митчелла, автора, стоявшего у истоков визуального поворота. Он замечает, что метафора «виртуального мира» «казалась сильной, когда мы только начинали непростой путь к осмыслению возможностей цифровой информации, но сегодня она представляется безвозвратно устаревшей. <...> Разумнее было бы признать, что невидимая и неосязаемая информация в форме электромагнитных колебаний устанавливает новые типы взаимоотношений между реальными событиями, происходящими в реальных пространствах» [Митчелл 2012: 4].

Первые изображения, считал В. Флюссер, выступали в роли ориентиров в мире мифа. Мифографическая система ориентиров — вот платформа живописи палеолита. Они очень долго служили картой, но со временем образы утрачивают способность ориентировать, они заслоняют мир до такой степени, что человек начинает жить функцией созданных им образов. Флюссер отмечал, что тогда наступает кризис — графические изображения перестают выполнять функции ориентиров, чем они были в эпоху первых мифов. Однако древние изображения несли в себе и выход из тупика. Из их графики, как из пиксельных элементов, были образованы алфавиты. Изобретение письменного языка было способом пробить эту преграду, открыть новый тип ориентирования. Фонемная речь была зафиксирована подходящей линейной графикой, возникло алфавитное письмо. 5000 лет назад в условиях оседлости и развития металлургии стали актуальными задачи записывать жертвы богам и долги людей, военные победы. Тексты были изобретены для того, чтобы демистифицировать образы, лишить их магии. Но не идет ли история по кругу? Флюссер считает, что когда текстов становится избыточно много, они перестают ориентировать. Функция техногенного образа состоит в том, чтобы освободить человека от необходимости линейного мышления, замещая историческое сознание магическим сознанием второй степени, понятийную способность — воображением второй степени. Изобретение фотографии, с точки

зрения Флюссера, такое же исторически значимое событие, как и изобретение письменности [Флюссер 2008: 16].

Репрезентация мира выступает в границах фотографического кадра. Кадрирование провозглашает мир видимым, где границы видимого адресуют зрителя и к невидимому. Именно это отмечает Ю. Дамиш: «Люди забывают, что через явленное в образе фотографии стремились захватить и скрытое в образе, что они смогли раскрыть и развить» [Damisch 1978: 70–72]. Подход к фотографии как артефакту позволяет сближать графическое и фотографическое, снимает резкое противопоставление аналогового и цифрового изображения. Переход от видимого к невидимому — способность не любой, но «хорошей» фотографии. С этой точки зрения хорош тот снимок, который наделен особой *прозрачностью*, который показывает невидимое, который позволяет нечто через себя увидеть.

Сегодня фотография перестает пониматься как исторический документ, иллюстрирующий готовое историческое событие. По словам П. Фаверо, вместо того чтобы смотреть на фотографию как на объект, ее следует использовать как объект, через который мы смотрим. Фотография — разновидность прохода, канал связи объектов, историй и людей. Фотография — вдохновитель истории, которая может сложиться, а не визуальное представление уже готовой истории [Favego 2017].

В фотографии мы находим не простое отражение предметов, здесь технологическими средствами из света и тени создается особая версия мира, образуется визуальная составляющая культурного ландшафта. Трудно это игнорировать в исследованиях общества сегодня. Как свидетельствует английский антрополог Д. Миллер, ежедневно около 350 миллионов фотографий размещаются в Facebook, около 55 миллионов фотографий — в Instagram, около 400 миллионов снимков — в WhatsApp, около 450 миллионов снимков — в Snapchat [Miller 2015].

Фотография хрупка и беззащитна в том отношении, что она ничего не может поделать с легкомысленной торопливостью операторов, которые не добиваются прозрачности в своих снимках, не заботятся о переходе от видимого к невидимому. Она ничего не может поделать и со зрительским выбором того экрана видимого поля, на котором зрители так или иначе размещают изображение.

3. Фотографическая камера. Театр фотографических жестов

Ю. Дамиш отмечает, что нельзя думать, будто черный ящик камеры — это «нейтральность», и его устройство является

беспристрастным [Damisch 1978: 70–72]. Как инструмент этот ящик связан с жестом человека. Об этом писали многие исследователи. Эпоха фотографии — это время жеста [Маклюэн 2003: 219].

Камера, как инструмент фотовидения, содержит внутри себя приспособления для оформления и развития фотографического жеста. Событие жеста развивается внутри камеры, этому служит сложная механика резьбовых соединений, движения шестеренок, передаточные механизмы, направляющие для движения объектива, механика затвора, шторки, зеркала, призмы. Об этом говорят наблюдения А.М. Парщикова: «Современная фотокамера — это ладно организованный, уменьшенный в размерах театр, по-античному демократичный, относительно доступный», «образность сценического устройства театра почти совпадает с рабочими возможностями объектива. Силы света и тьмы регулируются, смешиваясь и дозируясь поворотом кольца диафрагмы». В дозировании смеси света и тени происходит опосредование непосредственного, и через кадрирование происходит материализация имматериального. Давно замечено, что сильное увеличение открывает оптическое бессознательное. А. Парщиков пишет, что «аппарат выбирает жизненное пространство для намеченного героя с помощью волшебного кольца глубины резкости, которое связывает функционально количество необходимого света с обжитостью пространства. Это сотрудничество резкости и диафрагмы, их экзистенциальный параметр» [Парщиков б.д.]. Мы располагаем светом как драматической силой, символизирующей распределение добра и зла в мире.

Глядя в видоискатель, фотограф ожидает момента, когда картинка станет похожей на то, что он о ней думает. Фотограф присутствует в кадре, ибо камера фиксирует его решение нажать на спуск [Бёрджер 2014: 17]. Фотограф и его зрители думают изображениями.

Хорошо снимать — это управлять камерой и уметь подчиняться ее кодам, не только освоить необходимые жесты, но и пополнять телесный опыт. Люди осмысливают мир не только с помощью логики и языка, но и с помощью тела и чувств. Как отмечает Д. Бёрджер, «смотреть — значит сближаться», «существует связь между перемещением и видением»: он иронично замечает, что «есть связь между вождением мотоцикла и актом рисования» [Бёрджер 2012: 113–116]. Это звучит в словах Флюссера: фотожест — это движение преследования, при котором фотограф и аппарат сливаются в неделимую функцию [Флюссер 2008: 44].

Техника и телесность, по мнению А. Леруа-Гурана, могут быть поняты лишь в единстве. Техника — это одновременно инструменты и жесты, организованные в определенной последовательности, такой синтаксис придает сериям действий как стабильность, так и гибкость [Leroi-Gourhan 1993: 231–233]. Жест начинается как осуществляемая интенциональность, как цепочка операций инструментов с миром, эта цепочка является одновременно выражением знания и умения, здесь связываются движения и восприятия человека.

В процесс возникновения фотографической материальности человек вовлекается всей своей телесностью, как пишет Ф. Ларуэль: «Кроме глаз, рук, туловища, есть, возможно, наиболее затемненные и наиболее дорефлективные глубины тела, которые вовлекаются в фотографический акт» [Laguette 2011: 11]. Вопрос Ф. Ларуэля: «Как именно фотограф через тело, глаза, камеру соотносит себя с миром?» — можно продолжить: как именно человек, который смотрит на фотографию или экран, соотносит себя с миром? Он соотносит себя с миром не просто через получение информации, но через переживаемое участие в изображенном. Когда действует не человек, но действие совершается над человеком. Идеи Ларуэля о нефотграфии не являются попыткой отменить то, что мы знаем о фотографии, как неевклидова геометрия не сделала фигуру Эвклида ненужной. Новым являются не новые способы получения фотографий, не новые способы «мышления о фотографии». Речь идет о новом «мышлении фотографией».

Библиография

- Бёрджер Д.* Блокнот Бенито: как зарождается импульс что-нибудь нарисовать? М.: Ad Marginem, 2012. 168 с.
- Бёрджер Д.* Фотография и ее предназначения. М.: Ad Marginem, 2014. 220 с.
- Гибсон Д.* Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 461 с.
- Кристева Ю.* Жест: практика или коммуникация? // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 114–135.
- Крутских В.Л.* Материальность социокультурной жизни в антропологии Андре Леруа-Гурана // Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. Т. 18. № 4 (81). С. 187–199.
- Митчелл У.Дж.* Я++: Человек, город, сети. М.: Strelka Press, 2012. 328 с.
- Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы / Пер. с исп. М.: Радуга, 1991. 638 с.
- Парщикова А.М.* Снимаю не я, снимает камера. Б. д. <<http://parshchikov.ru/nulevaya-stepen-morali/snimayu-ne-ya-snimayet-kamera>>.

- Флюссер В.* За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. 146 с.
- Damisch H.* Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image // October. 1978, Summer. Vol. 5. P. 70–72
- Edwards E.* Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs // Visual Studies. 2002. Vol. 17. No. 1. P. 67–75.
- Favero P.* “The Transparent Photograph”: Reflections on the Ontology of Photographs in a Changing Digital Landscape // Anthropology and Photography. 2017. No. 7. 16 p.
- Ingold T.* “Tools for the Hand, Language for the Face”: An Appreciation of Leroi-Gourhan’s Gesture and Speech // Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences. 1999. Vol. 30. No. 4. P. 411–453.
- Laruelle F.* The Concept of Nonphotography. N.Y.: Sequence, 2011. 303 p.
- Leroi-Gourhan A.* Gesture and Speech. Cambridge, MA: MIT Press, 1993. 431 p.
- Manovich L.* Image Future. 2006. <http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45_article_2006.pdf>.
- McLuhan M., McLuhan E.* Laws of Media: The New Science. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto Press, 1988. 252 p.
- Miller D.* Material Culture and Mass Consumption. Oxford: Blackwell, 1987. 240 p.
- Miller D.* Artefacts and the Meaning of Things // Ingold T. (ed.). Companion Encyclopedia of Anthropology. L.; N.Y.: Routledge, 1994. P. 396–420.
- Miller D.* Photography in the Age of Snapchat // Anthropology and Photography. 2015. No. 1. 17 p.
- Mondzain M.-J.* What Does Seeing an Image Mean? // Journal of Visual Culture. 2010. Vol. 9. No. 3. P. 307–315.

АЛЕКСАНДРА КУРЛЕНКОВА

1

Начну с того, что мне кажется непродуктивным как-то разделять предмет, методы, теоретические подходы антропологии и других дисциплин. Хорошие статьи в социальных науках решают конкретные теоретические проблемы и/или меняют общественную повестку, язык говорения о каком-то феномене. Для этого автор может использовать те ресурсы и опираться на тех авторов, которые релевантны его / ее задачам, и даже выходить за рамки академического жанра. Взять, к примеру, то, как Донна Харауэй обрисовывает фигуру киборга — «создание

Александра Сергеевна Курленкова
Институт этнологии
и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН,
Москва, Россия
askurlenkova@gmail.com