

ИННОВАЦИИ В АНТРОПОЛОГИИ

Выпуск 3



ТЕХНОЛОГИИ И ТЕЛЕСНОСТЬ

Институт этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая
Российской Академия наук

ТЕХНОЛОГИИ
И
ТЕЛЕСНОСТЬ

Ответственный редактор
С.В. Соколовский

МОСКВА
2018

Серия

ИННОВАЦИИ В АНТРОПОЛОГИИ

Выпуск 3

Публикуется в рамках исследовательского проекта
“Умершие в мире живых: кросс-культурное
исследование коммуникативных аспектов
танатологических практик и верований”,
поддержанного *Российским научным фондом*
(грант № 18-18-00082, руководитель *С.В. Соколовский*)

© Институт этнологии и антропологии, 2018

© *С.В. Соколовский* (отв. ред.)

© коллектив авторов: *А.И. Карасева* (гл. 2); *Е.А. Климовская* (гл. 7), *М. Кожевникова* (гл. 1); *А.С. Курленкова* (гл. 6), *В.Л. Круткин* (гл. 3), *А.А. Маляр* (гл. 7), *И.А. Морозов* (гл. 9), *В. Орлова* (гл. 10), *С.С. Петряшин* (гл. 5), *И.Е. Сироткина* (гл. 4); *А.Д. Соколова* (гл. 8), *Е.К. Соколова* (гл. 11), *С.В. Соколовский* (От редактора, Введение, гл. 12).

© фотоиллюстрации: *А. Карасева, Е. Климовская, А. Курленкова, А. Маляр, И. Морозов, Е. Соколова, С. Соколовский*; коллекция РЭМ

**ББК 30; 63.4; 63.5;
87.52; 87.70**

Рецензенты: канд. ист. наук *А.Н. Ямсков*
канд. ист. наук *П.С. Куприянов*

Технологии и телесность / отв. ред. *С.В. Соколовский*.
Москва: ИЭА РАН, 2018. х, 452 с., 35 илл. (серия:
Инновации в антропологии. Вып. 3. Электронная
версия)

eISBN 978-5-4211-0223-6 eBook

Tekhnologii i telesnost' (Innovatsii v antropologii, Vol. 3)
[Technologies and Corporeality (*Innovations in*
Anthropology, Vol. 3)], ed. by *Sergei Sokolovskiy*. Moscow:
Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Acad.
Sci., 2018. 450 pages, 35 ill. (e-book version)

Chapters by *Asya Karaseva* (2), *Evgenia Klimovskaia* (7),
Magdalena Kozhevnikova (1), *Aleksandra Kurlenkova* (6),
Victor Krutkin (3), *Anna Maliar* (7), *Igor Morozov* (9),
Vasilina Orlova (10), *Stanislav Petriashin* (5), *Irina Sirotkina*
(4), *Anna Sokolova* (8), *Elena Sokolova* (11), *Sergei*
Sokolovskiy (Editorial, Introduction, 12).

Фото на обложке: Размышляющий андроид
(публичный ресурс: <http://99px.ru/sstorage/>)

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА

ЖИВОЕ И МЕРТВОЕ В АНТРОПОЛОГИИ **v**

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Сергей Соколовский

ТЕЛЕСНОСТЬ И ТЕХНОЛОГИИ

в антропологическом контексте

3

НОВЫЕ ТЕМЫ

ПОСТГУМАНИЗМ, ТЕХНОСРЕДА, ГАБИТУС

Магдалена Кожевникова

Глава 1. ПОСТГУМАНИЗМ:

возможна ли не-антропоцентричная антропология?

25

Анастасия Карасева

Глава 2. МОДЕРНОЕ ТЕЛО И КОММУНАЛЬНАЯ

*АВАРИЯ: трансформация сенсорного ландшафта в северном
посёлке городского типа*

57

Виктор Круткин

Глава 3. АНТРОПОЛОГИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА
И ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ

101

Ирина Сироткина

Глава 4. БИОМЕХАНИКА

139

II. НОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ

ТЕЛА ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

Станислав Петряшин

- Глава 5. РАСПРЕДЕЛЕННАЯ ЛИЧНОСТЬ И
ВИРТУАЛЬНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ* **169**

Александра Курленкова

- Глава 6. СЛЕПСУНГ, iPhone, BLINDROID:
как незрячие люди стали пользователями мобильных телефонов*
209

Анна Маляр, Евгения Климовская

- Глава 7. КРЕМИРОВАНИЕ МЕРТВОГО ТЕЛА
антропологическая интерпретация* **243**

Анна Соколова

- Глава 8. КРЕМАЦИЯ:
технология против телесности* **283**

III. НОВЫЕ ОБЪЕКТЫ

КИБОРГИ, АНДРОИДЫ, ХИМЕРЫ

Игорь Морозов

- Глава 9. “КОДЕКС РОБОТА”:
к вопросу об этических основах
“постгуманистической цивилизации”* **309**

Василина Орлова

- Глава 10. ARCHEOLOGY OF THE ROBOTICS:
remnants of Soviet robots* **361**

Елена Соколова

- Глава 11. ВЗЛЕТ И ПАДЕНИЕ РОКÉМОН GO* **377**

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

КОМПОЗИТЫ ЖИВОГО И КОСНОГО

Сергей Соколовский

- Глава 12. HUMAN TECHNO-ANIMAL
как объект антропологии* **417**

- Сведения об авторах* **452**

Виктор Круткин

**АНТРОПОЛОГИЯ
ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА
И ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ**

*Материальный поворот в социальных науках и
фотография*

В визуальных исследованиях выделяют два аспекта. Можно использовать визуальные медиа для исследований социальной реальности, но можно исследовать то, как люди используют визуальные медиа. Широко известны ставшие классическими работы о фотографии Р. Барта, С. Зонтаг, П. Бурдьё, Дж. Берджера, А. Руйе и др. (см.: *Барт* 1997, *Зонтаг* 2012, *Бурдьё* 2014, *Берджер* 2014, *Руйе* 2014). Менее изученными остаются антропологические стороны фотографического опыта, связанные с современным поворотом социальных наук к

материальности. Антропология и фотография тесно связаны, фотография выступала надежным источником и проверенным этнографическим методом полевых исследований. Однако фотографирование используют не только полевые исследователи, сейчас камеру держат в своих руках и члены исследуемых сообществ. Материальный поворот связан с признанием того, что активен не только человек, активностью наделены и предметы, которыми человек окружает себя. Сегодня антропологи рассматривают жизнь людей в окружении уже не тотемных идолов, но автомобилей, с привычками не только к сари, но и к джинсам, знающих не только знахарские снадобья, но и кока-колу, не только барабаны, но и сотовые телефоны, знакомые не только с особенностями жизни в своей деревне, но и с социальными медиа. Когда-то Сол Уорт обучал индейцев навахо техникам работы с камерой. Нынешние аборигены сами могут этому научить антрополога! Сегодня на планете фотографов никак не меньше, чем обладателей сотовых телефонов. Это миллиарды. Человек с камерой активен, но активны и продукты его деятельности, так устроены артефакты. Фотографии – это медиа, такие посредники, которые обладают действенностью, способностью определять поведение человека, осуществлять власть над ним.

Исследователи, реализующие материальный поворот, решительно выступают против “теории двух миров”. Они исходят из того что уже “недостаточно структурно-

семиотического подхода, удваивающего материальный мир, расщепляющего его на вещи в их материальной и знаково-символической ипостасях” (Соколовский 2017: 390).

Философия ближе других дисциплин приблизилась к пониманию того, что противопоставление культуры материальной и духовной во многом утратило смысл (Ионин 2010: 348). В ходе поворота к материальности происходит переосмысление идеи вещи, предмета, артефакта. Артефакты как вещи культуры – это результаты объективации деятельности, они образуют единство опосредованного и непосредственного, материального и имматериального. Артефакты – не только средства, но и среда. Будучи определенными из цели, артефакты как средства, привносят опосредованное в деятельность. Будучи причиной результата, медиа продолжают жить своей жизнью. Как среда они привносят в деятельность неопосредованное.

Артефакты способны сталкиваться, заслонять друг друга, вступать в резонанс, порождать ответные эффекты (эхо), быть прозрачными или отбрасывать тени. Свет и тень лежат в основе любых изображений. Артефакты – это результат опосредования неопосредованного, материализации имматериального, эти характеристики принадлежат и изображениям, будь они рукотворными или техногенными.

Самое общее определение фотографии – это проекция объемных предметов на чувствительную поверхность и

фиксация этой проекции. Материальность изображений как артефактов следует искать не в испытании их вещественности (“можно ли тень взвесить?”), но в исследовании вопроса об их действительности — как изображения “работают”?

Принцип проективного изображения, лежащий в основе фотографии, не нов, камера обскура известна еще с античности. Этот принцип начинает активно использоваться художниками Возрождения с 1430-х годов, как свидетельствует Д. Хокни (см.: *Doifel* 2005). Правильно было бы говорить, что четыреста лет существовала стадия бесплёночной фотографии, когда световая проекция фиксировалась графически. С 1830-х годов начинается пора химической фиксации проективного изображения, а сегодня эта фиксация происходит в электронной форме. Необходимое для этого изображения «картинное зрение» изобретается и входит в культуру значительно ранее, его свидетельства имеют обнаруживаются в рисунках тридцатитысячелетней давности. Подходящие медиа и визуальные системы восприятий поддерживали друг друга.

Фотографический ящик возникает, казалось бы, как чисто инженерное сооружение, но такое изобретение не просто выступает внешним протезом способности физиологического зрения, оно включает в себя гуманитарные аспекты – воображение и выбор.

Пространство фотокамеры подобно театральной сцене. Представление на этой сцене может оцениваться

по-разному. Важно, что автором этого представления, режиссером этого спектакля выступает не один лишь обладатель камеры, хозяин волшебной кнопки, и не только тот, кто лицедействует перед камерой. Действующими постановщиками представления выступают еще силы света и тени, стиснутые параметрами объектива, глубиной резкости, диафрагмой, выдержкой, типом пленки, температурой обработки негатива и многим другим. Цифровые технологии сегодня сделали это пространство донельзя плоским, но театральность сцены осталась!

Вопрос об обратной связи между изобретением и его изобретателем важен в том смысле, что относительно новый феномен культуры начинает исподволь «изобретать» собственного изобретателя. Масштаб же продукции, производимый сегодня этой рассеянной фабрикой изображений, огромен. Как свидетельствует английский антрополог Дэниел Миллер, ежедневно около 350 миллионов фотографий размещаются в *Facebook*. Около 55 миллионов фотографий ежедневно размещаются в *Instagram*. Около 400 миллионов снимков размещаются в *WhatsApp*. Около 450 миллионов снимков ежедневно размещается в *Snapchat* (Miller 2014).

Действенность артефактов особо подчеркивается в материальном повороте. Такая действенность артефактов сближается с магией, таинственной силой, действующей через вещи. Капкан действует “сам”, стоит только зверю задеть особую палочку. Так же театральная мизансцена

“сама” вызывает слезы зрительского умиления, фотография “сама” может вызвать ужас, если мы как зрители попадем в ее сеть отношений опосредствованного и непосредствованного, символического и воображаемого. Материальность — это не изначальная, но обретаемая характеристика вещей, это характеристика их отношений друг к другу, равно как их отношений с человеком. Когда человек устраивал хитроумные связи камней и веток, сооружая ловушки и капканы для своей добычи, он опирался на эту проявляющуюся материальность, и здесь человека, без всякого ущемления его достоинства, можно тоже разместить в ряду этих предметов. Материальность раскрывается через упорядочивание и упорядоченность, в этих процессах складывается то, что Д. Миллер именуется «повиновением вещам» (*“humility of things”*) «За этим скрывается откровенная власть артефактов определять то, что социально приемлемо», отмечает он (*Miller 1994: 408*).

Тело и жест. Эпоха фотографии — время жеста. Человек находит себя в мире не как сознание, не как дух, но как воплощенное существо. Его телесное воплощение напоминает логику становления артефактов. В объективации происходит выход за пределы себя, в воплощении происходит возвращение к себе. Вещи мира своей плотностью способны вступать в резонанс с телесностью человека.

А. Гелен писал, что человека, помимо мозга, органов чувств, способности к речи и мышлению, характеризует

“сама” вызывает слезы зрительского умиления, фотография “сама” может вызвать ужас, если мы как зрители попадем в ее сеть отношений опосредствованного и неопосредствованного, символического и воображаемого. Материальность — это не изначальная, но обретаемая характеристика вещей, это характеристика их отношений друг к другу, равно как их отношений с человеком. Когда человек устраивал хитроумные связи камней и веток, сооружая ловушки и капканы для своей добычи, он опирался на эту проявляющуюся материальность, и здесь человека, без всякого ущемления его достоинства, можно тоже разместить в ряду этих предметов. Материальность раскрывается через упорядочивание и упорядоченность, в этих процессах складывается то, что Д. Миллер именуется «повиновением вещам» (*“humility of things”*) «За этим скрывается откровенная власть артефактов определять то, что социально приемлемо», отмечает он (*Miller 1994: 408*).

Тело и жест. Эпоха фотографии — время жеста. Человек находит себя в мире не как сознание, не как дух, но как воплощенное существо. Его телесное воплощение напоминает логику становления артефактов. В объективации происходит выход за пределы себя, в воплощении происходит возвращение к себе. Вещи мира своей плотностью способны вступать в резонанс с телесностью человека.

А. Гелен писал, что человека, помимо мозга, органов чувств, способности к речи и мышлению, характеризует

“совершенно не животная чрезвычайная подвижность всего человеческого тела, колоссальное многообразие всевозможных, реагирующих друг на друга двигательных фигур” (Гелен 1988: 172).

Эти отличия можно обобщить – претензии человека «жить» и «быть» перестают автоматически совпадать, как это происходило у наших старших братьев. Если претензия «жить» раскрывается через родовые функции, индивиды кровью и плотью принадлежат роду человеческому, то претензия «быть» раскрывается через ориентацию индивида на универсум. Человек не является продуктом своего тела, люди во все времена делали свою телесность предметом и представлением, обустроивая универсум.

Граница между телом и средой задается инструментами, медиальными посредниками. 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 тела, тогда как инструменты животных (а они по-своему совершенны) слиты с их телами (*Leroi-Gourhan* 1993: 237).

Из способности отделять инструмент формируется особая способность человека, когда телесность становится жестом. Если речь идет о таком артефакте как фотография, то уместно привести слова М. Маклюэна, отмечавшего, что эпоха фотографии – время жеста

(Маклюэн 2003: 219). Это же отмечает В. Флюссер, введивший понятие “фотожест” (Флюссер 2008: 9). Дж. Агамбен, говоря про визуальные медиа, тоже говорит не про образ, но про жест. “Даже «Мона Лиза» и «Менины» могут быть рассмотрены не как вневременные статические формы, но как фрагменты жестов или как кадры утраченного фильма, исключительно в пределах которого они восстанавливают свое истинное значение” (Agamben 2006).

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.

С отделением инструментов от тела, развивается мотивирующая сторона жестов. 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, французский ученый показывал, что инструменты и тела глубоко прорастают друг в друга. Инструменты и тела изобретают друг друга, вот что лежит в основе преодоления дуализма материального и нематериального, вещественного и смыслового. Вот почему, считает С.В. Соколовский, «мы

можем сказать, что внешним периметром нашего тела как вещи среди других вещей как раз и выступают эти “другие вещи”» (Соколовский 2017: 388).

“Фигуративное поведение” А. Леруа-Гуран связывал с понятием “фигуративное представление”, которое отображает процессы доместикации пространства и времени в становлении человека. 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). А. Леруа-Гуран имеет в виду не то письмо, которое возникло 5000 лет назад в условиях оседлости и развития металлургии, когда стали актуальны задачи записывать жертвы богам и долги людей, когда возникли военные победы. Именно тогда фонемная речь была зафиксирована подходящей линейной графикой и возникло алфавитное письмо. Здесь речь идет о письме, которое в виде графических росписей на скалах доходит до нас из глубины древних пещер. Леруа-Гуран называл эти росписи “мифографическими”.

Обычный вопрос, какой задают по поводу таких графических следов, это вопрос об их значении: это изображения чего? Но к пещерным инициативам можно задать и другой вопрос. Эти изображения появляются в связи с чем? Этим “чем-то” были параллельные жесты культуры – слова становящейся речи.

А. Леруа-Гуран считал, что ранние графические инициативы начинаются с абстрактных точек и линий

(*Leroi-Gourhan* 1993: 190). Такие абстрактные линии и точки он связывал с колдовскими магическими практиками, он считал, что именно абстрактные линии и точки являются первыми фигуративными представлениями культуры. Нынешние исследователи часто с этим не согласны, но важна мысль, что здесь мы сталкиваемся с искусственной ритмикой, изменяющей автоматизм ритмов природы. Жест – не вид языка, но часть любого языка. Смысл жеста в его работе. Он не просто передает содержания, но является таковым. Было бы неточно разделять язык слов и язык жестов – наша речь построена на основе артикуляционных жестов.

Техника как основа жизни, раскрывается через способность двигаться путем опосредствования, окольным путем. Техника, считает А. Леруа-Гуран, много старше труда. Ставя во главу угла идею технологии, мы обнаруживаем, что стирается различие между осязаемыми и неосязаемыми артефактами. Здесь возникает феномен “новой материальности”, материальность – не синоним вещественности.

Свет как стихия нового типа письма – это и средство экспериментатора и сам экспериментатор, осуществляющий опосредствование неопосредствованного, материализацию нематериального. Как пишет французский философ Жак Рансьер: “Фотография ... и кино... являются искусствами этого нового чувственного мира, где свет и движение суть продукт непосредственного эксперимента, но в то же время экспериментаторы: мира интенсивностей и

скоростей, где материя одухотворяется, становясь световой и двигательной энергией, и где мысль и сон обладают той же плотностью, что и технически оснащенная материя” (Рансьер 2014: 293).

Не все умеют снимать, не все любят сниматься, но рассматривания фотографии не может избежать никто. На многие вопросы о восприятии фотографии нам еще предстоит получить ответ, но нужно учитывать урок, который преподает феноменологическая философия — мы видим не просто картинку, мы видим с её помощью, через ее посредство.

Фотографические изображения часто различают как документальные и постановочные. Но как показывает Анри Руйе, не следует это делать, используя слова о «правдивости» и «неправдивости». Оба вида фотографий — конструкторы. Его наблюдения важны для сравнения фотографических изображений и рукотворных рисунков. Они не эквивалентны, считает ученый. Руйе считает, что “фотография передает все видимое, увиденное или нет, без отбора и без потерь ..., тогда как рисовальщик передает только его ограниченный аспект: то, что он умеет заметить ..., что он может понять ..., хочет сохранить ...” (Руйе 2014: 39).

Думается, однако, что в фотографии, если это не автоматическая фотофиксация, тоже происходит отбор. Фотограф, как охотник, ждет, когда картинка в видоискателе станет похожа на то, что он о ней думает. Но он думает не словами, а светотеневыми эффектами,

мышление или осмысление совершается кадрированием и декадрированием, иными словами, материализацией нематериального, происходящей в поле кадра. Об этом парадоксальные слова классика фотографии А. Картье-Брессона, о “решающем моменте”, о том, что думать нужно до съемки и после, никогда не во время съемки.

Оператор действует не в познавательном плане поиска истины. Он имеет дело с опосредствованием непосредственного, планами видимого и невидимого, он не отражает внешнюю реальность, он порождает ее фотографический аналог. В экзистенциальном плане он стремится обрести уверенности в невидимом. И такой оператор действует с надеждой, что кто-то Другой его уверенность разделит.

Тогда фотожест – это способ устанавливать идентичность, способ, каким мы вне слов понимаем других и себя. Через жесты, позы и способы поведения в обыденных ситуациях формируются та часть связей с социальной группой, от которых человек вряд ли когда быстро освободится, даже если переместится в другой класс или этническое окружение, считал А. Леруа-Гуран. Жесты вместе с людьми кочуют по свету, заимствуются, утрачиваются и могут быть вновь найдены. Они могут выступать ресурсом в противостоянии процессам гомогенизации мира (Noland 2008: ix). Исследователи замечают, что существуют даже фабрики жестов (Цивьян 2010).

А. Леруа-Гуран пишет, что история и философия приучили было нас думать о единстве рода человеческого, о неизменности природы человека. Но человек находится под воздействием не только сил природы, но также под воздействием факторов, какие он сам вызывает в своей среде, в первую очередь – социальной среде, которая изменяется с каждым решающим изменением в технологиях (*Leroi-Gourhan* 1993: 247). Эти факторы входят в процесс одомашнивания. Пространство и время человеческого мира в истории одомашнивания утрачивают однородность. Импульсы голода, равно как сексуальные импульсы никто не может отменить, но люди изобретают сложные пищевые и половые табу, подчиняющиеся другой ритмичности. Вдох и выдох как природный ритм дыхания даст начало артикуляторным жестам, порождающим звуки слышимого голоса (речи и пения). Локомоторные функции рук и ног дадут начало двигательным жестам, такие жесты войдут в формулы ритуалов и танцев. Тогда рисунок – это карандашный танец на поверхности бумаги, а танец – телесный рисунок в пространстве зала. Танец – типичный синтез пространства и времени, где из движений и жестов складывается пространство энтузиазма.

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” (см.: *Laruelle* 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.

Как об этом пишет Ханс Бельтинг, «необходим новый акцент на теле как живом медиа, способном воспринимать, помнить, и проецировать образы. Тело, как обладатель и адресат образов, управляющий медиа как расширениями его собственных визуальных способностей. Тела получают образы, воспринимая их, в то время как медиа передают их телам” (*Belting* 2005: 316).

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). Технологическое и интеллектуальное тесно связаны. По словам Т. Ингольда, “интеллект лежит в жесте самом по себе, как совместная деятельность человеческого существа, инструмента и сырой материальности” (*Ingold* 1999: 413).

Медиа, тело, образ. Антропологию всегда интересовали изобретения, какими люди окружали свою

жизнь. “Фотография” – это по-гречески “письмо светом”, это особая техническая деятельность, в которой люди фотографируют, фотографируются, рассматривают фотографии, демонстрируют фотографии другим. Разными сторонами эти процессы глубоко проникли в повседневную жизнь.

Если это письмо, то каковы его этапы? Ясно, что по времени оно не сводится к мгновению срабатывания затвора, оно начинается раньше жеста нажатия кнопки. События такого письма не завершаются изготовлением снимка. Эти события продолжаются много позже изготовления снимка в том, как снимок переходит из рук в руки, хранится, увеличивается, реставрируется, проецируется на экраны, продается, покупается, фальсифицируется, используется в живописи, кино, в образовании, в пропаганде, в рекламе, в судебных инстанциях, подвергается порче, похищается и уничтожается. О фотографии почти ничего нельзя сказать, не зная, в чьих она сегодня находится руках, какие взгляды касаются и оживляют ее. Каждая эпоха готовит свою траекторию оживления, готовит новую телесность для рук и взглядов, речей и эмоций, движений и жестов. Но все же, почему фотография – это “письмо”, а не “рисунок”? Ведь один из изобретателей фотографии У. Талбот говорил о своем детище, что это “карандаш природы”.

Тема “письма” в разговорах о фотографии, тем не менее, оказывается доминирующей. Думается, что это

обстоятельство навеяно влиятельностью грамматиологии, где письменное слово наделяется абсолютным приоритетом перед устным словом. Хотя некоторые исследователи считают, что этой отрасли знания недостает знаний о человеке, вовлеченного в такую деятельность. М. Эпштейн отмечает важность задачи превращения грамматиологии письма в антропологию письма (*Эпштейн 2016: 292-310*).

Письмо (как процесс и результат) - это область “скрипторики”. Скрипторика изучает пишущего, инструментом работы которого выступает алфавит.

В. Флюссер специально отмечал процессы вытеснения древних мифографических образов алфавитным письмом, как новым способом ориентации людей в мире.

Он отмечал, что графические изображения дали пиксельные элементы для алфавита, ассоциируемого с фонемами речи, это событие вышло на первый план, тема же первых графических изображений оказалась на периферии внимания. *Homo scriptor* берет верх над *Homo pictor* (*Вульф 2008: 121–136*). Как телесно воплощенное существо, человек окружен артефактами, звуками речей о таких артефактах, которые можно фиксировать в письме, графическими изображениями таких артефактов. По словам Д. Элкинса, визуальные элементы такого мира в целом отличаются от визуального хаоса, равно как от письменных, условных знаков (*Элкинс 2010: 213–214*).

Исторически сложились два подхода к фотографии. Во-первых, ее часто рассматривают как разновидность “

визуальных знаков”, к ним применяют семиотические характеристики коммуникативных теорий. Другой рубрикой для фотографии выступают “визуальные образы”, к ним тогда применяют эстетические и искусствоведческие характеристики. Но такие редукции не охватывают предмет в целом. Фотография может быть знаком, а может им не быть. Она может утверждать свою экспозиционную ценность, провозглашать себя продуктом художественного творчества, а может этого не делать.

Если исходить из того, что фотография – это письмо, то примечательны суждения М. Эпштейна, отмечающего его связь с глубокой древностью: “Писание — это, по сути, древнейший ритуал, смысл которого нам неведом, но сакраментальная сила которого завораживает нас, обладает физической непреложностью. В какой-то мере этот древний ритуальный страх оживает в нашем психологическом комплексе — в ощущении растерянности и нерешительности перед чистым листом бумаги” (Эпштейн 2004: 221).

О каком древнем ритуале могла идти речь? Артефакты связаны как друг с другом, так и с людьми, они участвуют в обменах, выступают в роли дара. Смысл дара – в ответном дарении. Принудительная сила, взывающая к ответному дарению, захватывает одаренного. Покорность этой силе свидетельствует, что вещественность дара включает в себя и невещественные стороны, материальное и невещественное – не синонимы,

дар как артефакт есть материализация нематериального, где нематериальное – это другая материальность. Артефакты, вовлеченные в обмены, продолжают существовать в символических системах. Символическое в мире людей это то, чем обмениваются субъекты коммуникации, соответственно они, по определению, имеют дискретную природу, вытекающую из отдельности самих участников обмена.

Но в деятельности возникают и такие артефакты, какими никогда не обмениваются. Они образуют сферу образного. Эти предметы наделяются сакральностью, вокруг них складываются запреты на формы поведения, связанные с такими объектами. Они находятся в центре культовых практик жертвоприношения.

Характеристики символического и образного (воображенного), какие они получают в различных теоретических системах, не совпадают. Но за этими различиями не должно скрываться важное. Как отмечает М. Годелье, в нынешнюю эпоху “произошло общее изменение перспективы при анализе социальных фактов, смещение реального и воображаемого в сторону символического и утверждение принципа, согласно которому из воображаемого и символического (которые не могут существовать отдельно) именно символическое доминирует и, следовательно, должно быть отправной точкой любого анализа” (Годелье 2007: 35).

Образ и изображения – не одно и то же. Изображение – это способ, каким образ становится

видимым. Сам образ невидим. И это еще и непрерывная реальность, которая членится снимком. Что такое образ? Как замечает Х. Бельтинг, компетентности никакой из наук по отдельности недостаточно, чтобы говорить об образах (Бельтинг 2002: 12-16). Условия, при которых в человеческий обиход вошли артефакты-образы, были особо важными, они связаны с культом предков. Уходящие из мира люди разрывают связь бытия, образы компенсируют эти разрывы и утраты. Это делает понятным краткое определение образа, которое приводит Х. Бельтинг, – это присутствие отсутствия: "Образы традиционно живут от телесного отсутствия, которое является временным, то есть, пространственным, или, в случае смерти, вечным. Это отсутствие не означает, что образы аннулируют отсутствующие тела и заставляют их возвратиться. Скорее они заменяют телесное отсутствие различными видами присутствия» (Belting 2005: 312).

Размышляя над новыми подходами к иконологии, Х. Бельтинг развивает антропологическую теорию образа. Он полагает, что необходимо в единстве рассматривать образ, медиа (изображение) и телесность человека. Эта триада расположена не в линию, а скорее по кругу, и можно сказать, что любое из них с легкостью может занять место между двумя другими. Телесность человека рассматривается в феноменологической перспективе. С одной стороны, тело есть объект в мире, а с другой стороны – непосредственно переживаемая данность сознания. Тело не просто вещь, это композиция

движений, действий, жестов, переживаний, аффектов. Изображения как медиа несут в себе образы, это наступает не автоматически по законам природы, но благодаря особым усилиям пользователя этого медиа.

Бельтинг пишет, что мы не столько воспринимаем медиа, сколько его «оживляем», населяем образом. Образы живут в медиа, как мы живем в наших телах (*Belting* 2012: 307). Тело становится «живым медиа». Работать по оживлению медиа — это прислушиваться к тому, как образы работают над нами. Это отдаться тому, что предшествует письму/чтению, а может быть и пониманию, это открыться переживаниям, эмоциям, чувствам, аффектам. Символические и образные миры образуют тесное единство. Образы и символы связаны, они различаются как презентативные и репрезентативные (дискурсивные) системы.

Языковые конструкции имеют линейную природу, раскрываются последовательно, они имеют словарь и грамматику. Мир воображения имеет дело с реальностью помимо словаря и грамматики. Образы не обязательно вовлечены в обмен, они тяготеют к целостно-континуальной форме. Попыток открыть «язык фотографии» было немало, Но все обещания научить «чтению фотографий», пока остались невыполненными. В мире оборота изображений понимание и оценки фотографий могут быть близкими, если только люди сделавшие снимок и его рассматривающие принадлежат к близким общественным группам, обладают

родственными образовательными и вкусовыми чертами. Изображения почти не содержат « в себе» указателей – как и что с этими изображениями надлежит делать. Но характерно, что люди всегда знали, что изображения сами могут что-то делать. Изображения оживают благодаря нашим усилиям. Так об этом пишет Бельтинг, медиа – это объект оживления, образ - это цель оживления. Оживление, как деятельность, описывает использование образов лучше, чем это делает термин “восприятие” (*Belting 2012*).

Нетрудно указать на социальные инициативы, осуществляющие политику изображения и воображения. Изображение «потребляется», когда реципиент в нем участвует, оно его касается, трогает, пронизывает непонятной силой, меняет на уровне телесности. Примерами того является противостояние в VII –VIII вв. иконопочитателей и иконоборцев в Византии (*Mondzain 2010*). В движении иконоборцев запрету подлежали не изображения как таковые, но создание и потребление изображений священных сюжетов. Такой запрет должен был защитить от опасности религиозной порчи, когда взгляд молящегося отталкивался бы, например, не от божественной природы Спасителя, но от его земной ипостаси. Есть логика такого запрета - воспринимающий мог перепутать копию и подлинник, это угрожало бы ересью. Сегодняшний мир не сильно изменился, и сегодня мы сталкиваемся с неприятием тех или иные

изображения, вокруг чего разворачивается нешуточная борьба..

Художников часто рассматривают как творцов их картин, и часто к ним адресуют вопрос: “А что Вы хотели сказать своим произведением?” Предпосылка вопроса очевидна: в центр произведения помещается символическая составляющая, которую просят передать речью. Но представим себе, что у художника и его жены есть еще и настоящий ребенок. Почему бы тогда их не спросить: “А что Вы хотели сказать своим ребенком?” Нелепость ситуации очевидна. Суть произведения раскрывается в той работе, какую осуществляет произведение, а вовсе не в том символическом содержании, которое вычленяет объективирующее познание. Анри Матисс писал, что “каждое произведение искусства – это система знаков, изобретенных во время его создания и по требованию момента. Выйдя из композиции эти знаки утрачивают всякую действенность. Знак обладает определенностью, только тогда, когда я его использую, и только применительно к предмету, с которым он должен содействовать” (цит. по: *Франкастель* 2005: 26).

Графические следы на сводах и на стенах древних пещер – были направляющими для мифографических репрезентаций, здесь осуществлялось ожидаемое, отрабатывалась уверенность в невидимом.

Техногенные и живописные изображения в равной мере опираются на опыт картинного зрения, но об их

отличии Бельтинг пишет, что “картина была скорее медиумом для взгляда, в то время как фотографии, на которых тела механически записываются, выступают скорее как медиум тела” Это можно понять так, что тело создало свой собственный след, больше не полагаясь на пристальный взгляд наблюдения живописца (*Belting 2012: 315*).

Возможны различные траектории обсуждения вопроса о связи зрения и образа. М.-Ж. Мондзен выбирает первичность образа перед зрением. “Мы видим мир не потому лишь, что имеем глаза” (*Mondzain 2010: 308*).

Зрение и язык нужны не сами по себе. Она пишет, “зрячие субъекты, - это те, которые пользуются глазами, чтобы видеть и речью, чтобы говорить о том, что они видят или не видят”. Мондзен считает, что для разговора о видении не нужно сразу ставить вопрос – что видимое означает, не следует рассматривать образ как объект зрения. Изображения и слова всегда действовали вместе. Графические зримые следы – вот достойный повод для речи, считает М.-Ж. Мондзен. Важна ее оценка наследия А. Леруа–Гурана по этим вопросам: “Он один из немногих, кто приблизился к философии происходящего” (*Mondzain 2010: 312*). А вот слова самого французского ученого: “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 сферы, координированной жестом, жесты здесь переводятся в графические символы” (*Leroi-Gourhan* 1993: 195).

Для картинного зрения необходим образ я. И пещерные изображения дают тому свидетельства. М.-Ж. Мондзен пишет, что человек буквально опирался на стену рукой, когда располагал ладонь на ее поверхности, но затем, используя жидкий пигмент, которым он наполнял свой рот, он через трубочку дул на ладонь. Затем смотрел, но не на руку, покрытую пигментом, но на оставленный рукой след, когда руку убирают (*Mondzain* 2010: 313). Он видит собственное отсутствие, или сталкивается с «присутствием отсутствия». Поле воображения задано рефлексивным образом себя, таких отпечатков находят во множестве. Мондзен пишет, что человек, стоя перед скалой, вынужден опираться на мир, чтобы существовать вне его и на дистанции от него.

Парадоксально, но зрение, необходимое для создания изображений, формировалось в темноте древней пещеры при свете факелов. М.-Ж. Мондзен, анализируя росписи в древних пещерах, замечает, что в дневном свете вне пещеры видимых предметов гораздо больше. Важная особенностью этих изображений – они одновременно выступают предметами и для руки, и для взгляда. Хаптическая (тактильная) и оптическая сенсорика связаны в опыте видения. Изображения изобретались руками, как способ перехода от видимого мира к

видимому полю. Здесь мы имеем дело с мифографическими репрезентациями образов. Изображение – это способ, каким образ становится видимым. Сам образ невидим. Между образом и изображением (медиа) располагается тело. Между телом и изображением располагается образ. Между образом и телом располагается медиа.

Человек как технологическое существо. Известны споры о сущности человека, о том, какое это существо – социальное или природное? Определение, что он прежде всего существо технологическое, позволяет по-новому понять его социальные и природные характеристики. Через технологическое понимание опыта мы получаем дополнительный доступ к материальному повороту, переживаемому социальными науками сегодня. Оригинальную концепцию технологии мы находим в работах Альфреда Гелла. Основная его работа “*Art and agency*” уже в названии использует слово «искусство», было бы ошибкой зачислять книгу в разряд искусствознания. Напротив, А. Гелл полностью отказывается от подходов традиционного искусствознания, заменяя ставший универсальным эстетический подход к художественным произведениям на антропологический подход, рассматривающий действенность произведений.

А. Гелл выделял три типа технологий – производства, воспроизводства, и технологии особого рода единения людей.

Технологии производства

Универсальная черта техники – это через опосредствование, обходными путями приходить от целей к результатам. В технологиях производства возникают пища, кров, одежда. Это традиционные темы антропологического интереса, обобщаемые в понятии материальной культуры. Гелл считал, что в технологию производства следует включать и такие не вещественные посредники, как средства коммуникации, равно как и необходимые для производства знания.

Удовлетворение первичных потребностей – у истоков технологии. Но Б. Малиновский убедительно показывал, что первичные потребности не отделены от производных, в форме которых они поддерживаются культурой. Между потребностями первичными и производными нет никакого зазора. Проблемы обеспечения пропитанием вызовут к жизни сложные технологии кулинарии, наполненные обязательными ритуальными предписаниями и строгими пищевыми табу. Технология добычи соли в восточных нагорьях Новой Гвинеи, в описании А. Гелла включает в себя мифологические представления. Люди сжигают особый тростник, пепел растворяют в воде, фильтруют через плоды тыквы, на солнце полученный раствор превращается в кристаллы. Соль добывается не из мифа, но без мифического опосредствования соли не добыть (*Gell* 1988: 6-9).

Вторая техническая система – технология воспроизводства. Это система людских изобретений в

соединение полов и рождений новых людей. Действительно, широкий круг технических средств, изобретаемых человеком, решал задачи покорения природы, но одомашниванию подлежали не только растения и животные. Всегда актуальна задача и одомашнивания человека.

Потребность продолжения рода опирается не только на природные способности людских организмов и технологии рождения и вскармливания детей, но и технологии социализации, формирование индустрии детства, формирование институтов родства, формирование кодов романтических ухаживаний, правил усваиваемой пристойности и сексуальной привлекательности. Потребности и желания проходят серьезные фотографические испытания. В XIX веке распространение домашней фотографии была обязана решению задачи - быть средством и индексом интеграции семейной группы (*Бурдые 2014: 31-55*).

В воспроизводстве появляются новые люди, и это должны быть не какие попало люди. Здесь человек осваивает способность видеть, так и обучается тому, как быть видимым. В социализации осваивается опыт взгляда, человек научается зримому прикосновению к предметам. Такие способности вырабатывались не в процессе упорной борьбы против враждебных сил природы, здесь люди подстраиваются под спрос на все более и более одомашненного человека.

К третьему типу технологий относятся способы добиваться единения людей друг с другом и с высшими существами. Гелл писал: “В эту рубрику я помещаю все технические стратегии, особенно искусство, музыку, танцы, риторику, подарки и т. д., которые люди используют для того, чтобы добиться согласия других людей в своих намерениях или проектах” (Gell 1988: 7). Люди улавливают одомашниваемых животных в сетку человеческих целей, используя множество методов (дать кусочек сахара или шлепнуть), но это примитивно по сравнению с психологическим оружием, которое человек использует, чтобы контролировать мысли и действия других людей.

Ключевое для текстов А. Гелла выражение “*Technology of Enchantment*”, то есть технологии очарования, колдовства, магии. В этих технологиях происходит двойственный процесс – осуществляется работа человека и осуществляется работа над человеком.

Вначале эта технология рассматривается как алхимическое таинство – “камера заряжена пленкой, кнопка нажимается, и вот уже тетя Эдна на снимке”, как это описывал А. Гелл. Пусть эти процессы рассматривались как таинственные, но их таинственность относилась к процессам скорее натурального, чем человеческого порядка. Они подобны превращению личинки в бабочку (Gell 1999: 171).

Восприятия техногенных и живописных изображений в равной мере опираются на опыт

картинного зрения, но их отличие Х. Бельтинг описывает так, что картина является скорее медиумом для взгляда, в то время как фотографии выступают скорее как медиум для тела (*Belting* 2012: 315).

Многообразие технологий необходимо для выживания людей, но человек — существо инверсированное. Полнота бытия для него важнее выживания. Человек не для того переживает, чтобы выживать. Он для того выживает, чтобы переживать полноту бытия. Непосредственное переживание полноты бытия дается не только и не столько рационально, сколько эмоционально” (*Пигров* 2003: 147). Переживание полноты бытия – задача особой технологии. Такими чертами обладает, например, игра, такими чертами обладают практики искусства. Технологии недостаточно определять лишь как совокупность внешних расширений. Технологии ведут к внутреннему углублению человека через воображение, память, мышление.

Артефакты, возникающие в художественных практиках – это артефакты третьего вида технологий. Произведения искусства – это “устройства для обеспечения молчаливого согласия отдельных лиц в сети интенциональностей, в которых они находятся”. Манипуляции желаниями, ужасом, удивлением, вожделением, фантазией, тщеславием, вот неисчерпаемый список человеческих страстей, выступающих полем для технической изобретательности.

Гелл считал, что искусство не противостоит технологиям (*Gell 1988: 8*).

Культурный ландшафт – это единство экологии и мифологии, продукт трех типов технологий. Ландшафты поначалу выступают как природные явления, как места отличающиеся соотношением суши и воды, гор и равнин. Но было бы неправильно брать их отдельно от людей – ландшафты людьми обрабатывались, завоевывались, здесь люди рождались и здесь обретали вечный покой, память об ушедших – важный элемент идентичности живых, считает Х. Тилли. “Ландшафт одновременно является объективным физическим местом и субъективно осознаваемым образом этого места” (*Tilly 2006: 20-21*). Размышлять о ландшафте – это научиться брать экологию и мифологию в единстве.

Непосредственность нашего телесного опыта мира оказывает огромное влияние на то, каким образом мы связаны как с вещами, так и с людьми. В объем такого опыта включаются все медиа, в том числе и фотографические.

Опыт, передаваемый словами, вполне воспроизводим, его можно повторить, речь можно услышать. Опыт с артефактами (и их изображениями) – невозможно передать словами, его нужно пережить. Переживания, порождаемые «письмом света», выражаются в важных вопросах, связанных с социальной идентичностью. Фотографии не просто отражают готовую идентичность, фотографии участвуют в ее порождении и изменении:

«Кто мы, что связывает нас вместе и что делает нас отличающимися? Что есть наше прошлое и наше будущее? Как мы можем создать себе место в мире? Что есть наши традиции и как мы реагирует на новое? Как мы репрезентируем себя и что для нас важно?» (Tilley 2006: 8). Ответы на такие вопросы люди стремятся найти, в том числе и с помощью изображений, на которые можно указать рукой.

Фотография является частью социальной реальности, безотносительно к тому, что на ней изображено. Обнаруживается, что социальное взаимодействие разворачивается не просто на снимке, но с его помощью. Прежде всего, оно разворачивается между мной как зрителем и создателем снимка. Я ощущаю авторское доминирование над собой через то, как меня камера изображает. Иногда властные предписания проникают в условия снимка, например, в фотографировании для документов. Власть есть у всякого фотографа: например, существует реальность, которая людям недоступна, а фотограф может ее показать, или есть реальность, которую люди вообще не хотели бы видеть, но фотограф показывает и ее; наконец, есть реальность, которую люди хотели бы видеть, но втайне, не признаваясь в этом другим, — фотограф и это может сделать. Фотографы могут наделить зрителя властью созерцать запрещенную ситуацию, позволяют пережить шок от видения, пережить удовольствие от пребывания в маске. При этом, по

умолчанию, фотограф не спрашивает – хочет ли зритель этой власти.

Ставить вопрос о фотографическом письме в антропологическом смысле – это рассматривать жизнь людей, вовлеченных в то, чтобы снимать, сниматься, рассматривать изображения, показывать изображения другим. Снимки как артефакты начинают жить и собственной жизнью, входят в культурный ландшафт, который связан с идентичностью людей. Наблюдения над изменениями в фотографической составляющей культурного ландшафта позволяют задуматься и об изменениях человеческой идентичности.

Библиография

- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии М.: Ad Marginem, 1997.
- Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
- Берджер Д.* Фотография и её предназначение. М.: Ad Marginem, 2014.
- Бурдые П. и др.* Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Праксис, 2014.
- Вульф К.* Homo pictor или возникновение человека из воображения // Вестник Самарской Гуманитарной академии. Серия Философия. Филология. 2008. №1 (3). С.121-136.
- Гелен А.* О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 152–201.
- Годелье М.* Загадка дара . М. : Восточная литература. 2007.
- Зонтаг С.* О фотографии. М., Ad Marginem, 2012.
- Ионин Л.Г.* Материальная культура // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН. Научно-ред. совет: В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин. М.: Мысль, 2010. Т. II. С. 348.
- Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2003.
- Пигров К.С.* Философия в сенсорных пространствах // Звучащая философия. / Сборник материалов

конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С.147-158.

Рансьер Ж. Что может означать понятие «медиум» : пример фотографии // Медиа: между магией и технологией. Москва Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014.

Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством . СПб.: Клаудберри, 2014.

Соколовский С.В. “Онтологический поворот” и исследования материальной культуры // Российская антропология и “онтологический поворот”. М.: ИЭА РАН, 2017. С. 331– 403.

Цивьян Ю.Г. На подступах к корпоралистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: НЛО, 2010.

Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008.

Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005.

Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир. Вильнюс: ЕГУ, 2010.

Эпштейн М.Н. Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма (<http://www.topos.ru/article/1729>).

Эпштейн М.Н. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

-
- Agamben G.* Notes on Gesture / G. Agamben. // *Infancy and History The Destruction of Experience* (<https://monoskop.org/images/0/05/>; 23.08.2016).
- Belting H.* Image, Medium, Body // *Critical Inquiry*. Winter, 2005. P. 302-312.
- Doifel V.* Through the Magnifying Glass: Painters or Photographers?
(<http://www.photographer.ru/cult/theory/589.htm>).
- Gell A.* Technology and Magic // *Anthropology Today*. 1988. Vo. 4, no. 2. P. 5-12.
- Gell A.* The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology // *Hirsch E.* (ed.). *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999.
- Ingold T.* Tools for the Hand, Language for the Face': An Appreciation of Leroi-Gourhan's Gesture and Speech // *Stud. Hist. Phil. Biol. & Biomed. Sci.* 1999. Vol. 30, no. 4. P. 411–453.
- Laruelle F.* *The Concept of Non-Photography*. N.Y.: Sequence Press, 2011.
- Leroi-Gourhan A.* *Gesture and Speech* / Translated by A. Bostock Berger. Cambridge, MA: October, 1993.
- Miller D.* Artefacts and the meaning of things // *Companion encyclopedia of anthropology* / ed. by Tim Ingold. London: Routledge, 1994. P. 396-419.
- Miller D.* Photography in the age of Snapchat on 2 February 2014

(<https://blogs.ucl.ac.uk/global-social-media/2014/02/02/photography-in-the-age-of-snapchat/>).

Mondzain M.-J. What Does Seeing an Image Mean? // *Journal of Visual Culture*. 2010. № 9. P. 307-315.

Noland C. Introduction // *Noland C., Ness S.N.* (eds). *Migrations of Gesture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2008. P. ix.

Tilley C. Introduction. Identity, Place, Landscape and Heritage // *Journal of Material Culture*. 2006. Vol.11, no. 1-2. P. 7-32.

Научное издание
ТЕХНОЛОГИИ И ТЕЛЕСНОСТЬ

Серия “Инновации в антропологии”

Вып. 3

С.В. Соколовский,
ответственный редактор

*Утверждено к печати Ученым советом Института этнологии и
антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая*

Дизайн серии: С.В. Соколовский

Подписано в печать: 25.09. 2018 г. Формат 60×84 1/16

Гарнитура Cochin

Усл. печ. л. 14,5

Издатель: ИЭА РАН, Москва, Ленинский пр. 32а

Тираж: электронная книга, представленная в App Store
(Apple ID 1441034671), Apple Books Store, iTunes Store;
на сайтах ИЭА РАН, academia.edu, elibrary.ru

Тираж 1000 экз.
