

СОЦИАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

В.Л. Круткин

ТЕХНИКИ ТЕЛА И ДВИЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Марсель Мосс ввел в социальную антропологию понятие «техники тела», одну из единиц анализа человеческой воплощенности. Телесные движения, из которых эти техники состоят, наделены огромным числом степеней свободы, в социальном контексте они обретают управляемую и управляющую форму, становятся габитусами, часто опознаются как медийные жесты, связанные с образами. В статье эти проявления жизненного мира человека рассматриваются через призму психофизиологической теории движения Н.А. Бернштейна.

Ключевые слова: техники тела, строение движений, габитус, жест, медиа, танец, образ, М. Мосс, Н.А. Бернштейн.

Понятие «тела» все шире используется в отечественных социальных и гуманитарных исследованиях. При этом утрачивается убедительность привычных подходов, когда, например, телесность отождествлялась с физической «оболочкой» человека. Благодаря феноменологии обнаруживается, что человек находит себя в мире не как мысль, не как душу, не как сознание, но как воплощенное существо. Традиционный вопрос — «как мир дан человеку?» начинает звучать в онтологической плоскости — «как человек дан миру?». Загадочность человеческой воплощенности не убывает со времен Б. Спинозы, замечавшего: «того, к чему способно тело, до сих пор никто еще не определил...» (Спиноза 1957: 458).

Как писал классик философской антропологии А. Гелен, 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).

Отмеченный факт вдохновлял многих исследователей, среди них Марсель Мосс (1872–1950), с его небольшой работой «Техники тела» (1934). М. Мосс считал, что для построения целостной концепции человека необходимо исхо-

Круткин Виктор Леонидович — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и социологии культуры Удмуртского государственного университета (Ижевск) (krutkin1@yandex.ru)

Krutkin Viktor — Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy and Sociology of Culture, Udmurt State University (Izhevsk) (krutkin1@yandex.ru)

дить из результатов, полученных в различных науках, — физиологии, психологии, социологии. В данной статье предполагается рассмотреть «техники тела» через призму физиологической теории движения и активности, разработанной Николаем Александровичем Бернштейном (1896–1966). Идеи этих ученых складывались примерно в одно время, оба исследователя осознавали важность преодоления упрощенного сведения деятельности к схеме «стимул-реакция», оба рассматривали человека не в лабораторных условиях, но в повседневных практиках. Их объединяет идея о связи техник тела и движений, о которых Н.А. Бернштейн говорил, что «движения человека так же сложны, как и он сам». Работая на стыке психологии и физиологии, он создал теорию, где была преодолена схема понимания движения как цепочки, где связывались бы стимулы и реакции. Н.А. Бернштейн обосновал идею кольца, включающего в себя звенья коррекции движений.

К. Леви-Строс писал, что в историческом плане значение статьи «Техники тела» состояло, прежде всего, в расширении исследовательского поля антропологии. В это поле обычно включали материальные артефакты и области представлений. М. Мосс же настаивал, что в социальных исследованиях нужно учитывать телесность человека, который создает эти артефакты и живет в их окружении, и тем самым приблизиться к пониманию интеграции индивида в культуру. Убеждение в том, что человек является «продуктом» собственного тела, К. Леви-Строс называет расистским, он высоко ценит взгляд М. Мосса — во все времена и во всех странах человек делал свое тело «продуктом» собственных техник и представлений (Леви-Строс 2000: 412).

В послевоенный период серьезные социальные изменения вызвали волну нового интереса к проблеме телесности. Как писал Брайан Тернер, на это повлияло бурное развитие потребительского общества, разработка постмодернистской проблематики в сфере искусства, развитие феминистских движений, оформление того, что назовется «биополитикой» (Тернер 1994: 137–147). Понятие «техники тела» впоследствии будет уточняться в работах М. Фуко, Н. Элиаса, М. Мерло-Понти, Дж. Дьюи, П. Бурдьё, Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси и др. С 1995 г. в Англии выходит журнал «Body & Society», имя М. Мосса здесь непременно упоминается в ряду классиков. Целью социально-антропологических устремлений Мосса была такая концепция, где тело выступало бы не частью человека, но формой его «тотальности». Человек всегда делал собственное тело предметом своих представлений, что отображается в идеях о принципиальной незавершенности телесности, о телесной устремленности к переживанию полноты бытия, о множественности форм человеческой телесности. Есть тело работы (Metcalfe 1995: 105), тело спорта (Lewis 2000: 58), тело ярости (Robillard 1996: 17), тело танца (Thomas 2001: 103), тело костюма (Scott 2010: 143) и пр.

Что же такое тело? М. Мосс пишет: «Тело есть первый и наиболее естественный инструмент человека. Или, если выразиться более точно и не говорить об инструменте, можно сказать, что первый и наиболее естественный технический объект и в то же время техническое средство человека — это его тело» (Мосс 1996: 248–249).

«Естественный» не означает, что М. Мосс готов поместить тело в «бункер» биологии, по которым распределялись бы предметы наук. Тело устроено не совсем так, как хотели бы биологи. Они стараются установить свою монополию на речи о телесности, хотя всякий раз говорят только об организме как объекте познания. Телесность опыта вообще отменяет противопоставление субъекта и объекта. Организм и тело различаются так же, как различаются потребности и желания. Техники тела М. Мосс определяет как «традиционные способы, посредством которых люди в различных обществах пользуются своим телом» (Там же: 242).

Как это выглядит для физиологии? Вообразите себе график, писал Н. Бернштейн, на котором по осям абсцисс и ординат отображены функции, относящиеся к животным и человеку. Кривые, отображающие вегетативные функции дыхания, кровообращения, обмена, будут весьма близки. Здесь мы найдем мало примеров эволюционного прогресса по сравнению с другими теплокровными. Но совсем не близкими будут линии, построенные для психических процессов. Тот участок графика, который изучен для человека, восходит круто вверх. И совсем иначе выглядит кривая, отображающая динамические, двигательные функции человека, — она круто восходит к правому концу графика. Благодаря им делается возможной символическая культура. Возникновение в филогенезе очередной новой мозговой надстройки знаменует собой биологический отклик на новое качество или класс двигательных задач. Это ведет к появлению нового сенсорного поля и делает возможным новые классы или контингенты движений. Подвижность двух звеньев кинематической цепи и есть степень свободы, такая подвижность кинематических цепей человеческого тела огромна, она исчисляется десятками степеней (Бернштейн 1990: 23).

Н. Бернштейном была предложена классификация типов движений, он выделял палеокинетические движения, движения синергетического типа, движения пространственного поля, движения предметного действия, движения символических координаций (Там же: 42). Эти типы движений не располагаются, как кирпичи друг на друге: все нижние типы движений прорастают в последующие.

1. Палеокинетические движения, расположенные на самом дне шахты, осуществляются преимущественно гладкими мышцами, они проникают во все типы движений, как самостоятельные движения они редки. Они обеспечивают ту преднастройку мышечного тонуса, которая делает возможным осуществление двигательных актов различной сложности. Эта архаика, присущая человеку, раскрывается не только в экстремальных ситуациях, где мы имеем дело с непроизвольной моторикой (стучать зубами от холода, дрожать от страха и т. д.). Древние движения, с которыми человек рождается на свет (кистевой захват руки новорожденного, движения мышц рта, необходимые для питания и т. д.), сопровождают как основной фон все виды движения.

2. Синергетические движения. Если палеокинетические движения — это движения уровня туловища, то синергии — это уровень моторики тела (Там же: 73). Этот уровень ведает движениями, в которых требуется точная согласованность ритмически повторяющихся во времени сложных движений, уровень си-

нергий, по его словам, «берет на себя всю внутреннюю черновую технику сложного движения».

Управлять движением — это значит преодолевать избыточную степень свободы, только так назначается траектория движения. Н. Бернштейн рассматривал центральную нервную систему как геологический разрез. Эти молодые структуры, имеющие, как и все другие формы движений, управляющие центры, афферентные проводные пути и каналы коррекции, выходят за пределы биологической причинности. Важно заметить, что движения человека сразу складываются как человеческие движения. Мы нигде не найдем процесса «перестроения» животных движений в человеческие.

М. Мосс тоже отмечает важность техник тела, позволяющих преодолевать избыточные степени свободы: техники альпинизма позволяют останавливать все другие реакции, в первую очередь паническое чувство страха (Мосс 1996: 262). Уровень синергии — это уровень «владения своим телом», которое способно находить и осуществлять огромное количество сложных рисунков движений, разнообразных по конфигурации и ритму. Прикасаясь к предметам и к себе, человек открывает двойственность восприятий, базу будущей рефлексии. Как пишет Н. Кроссли, рефлексивные телесные техники имеют цель «обратиться к самому телу, чтобы изменять, поддерживать, тематизировать его определенным образом» (Crossley 2005: 9).

3. Движения пространственного поля. Благодаря этому типу моторной активности происходит освоение объективного пространства. Развиваются системы дистантной сенсорики — зрения, слуха, движения полностью соотносены с внешним миром и освобождаются от замкнутости на собственное тело. В его состав входят высший отдел подкорковых узлов и некоторые слои коры головного мозга (зрительное поле, осязательное поле и другие) (Бернштейн 1990: 97).

Этот уровень построения движений, по мнению Н. Бернштейна, представляет интерес уже не только для физиологии, но и для психологии. Так, теория восприятия Д. Гибсона опирается на движения человека. Как и Н. Бернштейн, американский психолог исходит из наблюдений человека в естественной среде, а не в лабораторных условиях.

Д. Гибсон считал, что одно из наиболее стойких заблуждений в истории психологии — это убеждение, что сетчатое изображение — это нечто, предназначенное для того, чтобы на него смотрели. Он много внимания уделяет критике концепции «внутреннего изображения и маленького человечка». Прежнюю систему «глаз — мозг», поглощавшую внимание многих исследователей, Д. Гибсон предлагал расширить. Он утверждал, «что восприятие — это активный процесс, зрительная система является иерархией органов и функций. В нее входят: сетчатка вместе с ее нейронами; глаз с его мышцами и приспособительными реакциями; пара подвижных глаз на голове; голова, которая с помощью шеи поворачивается на плечах; тело, которое передвигается в ареале обитания» (Гибсон 1988: 433). Чтобы увидеть предмет, хорошо бы взять его в руки.

Движения третьего уровня перестраивают пребывание человека в пространстве. Как отмечал Н. Бернштейн, это мы идем, а не предметы обтекают

нас. Человек с детства осуществляет переход от птолемеевской точки зрения к коперниканской. Эти движения позволяют связывать пространство тела и социальное пространство, которое задается полями иерархий и порядков.

4. Движения предметного действия ведет уже не пространственный, а смысловой образ. Именно эти движения совершают разнообразные и сложные изменения окружающей действительности. Только в движениях предметного действия появляется отчетливая асимметрия правого и левого — феномен, несущий на себе глубокую социокультурную печать. На первое место выходит особый смысловой характер структуры движений этого типа, что раскрывается как целесообразность, нацеленность, намеренность, проективность.

С интенциональностью предметных действий феноменология связывает сознание. Сознание отталкивается не от суждения «я мыслю», но от суждения «я могу» (Мерло-Понти 1999: 185). В философии М. Мерло-Понти тело не просто объект среди других объектов, оно помещено в центр мира, «сознание есть бытие в отношении вещи при посредстве тела» (Там же: 186). Анализ движений позволил М. Мерло-Понти выдвинуть предположение, что телесные движения не ограничиваются пассивным подчинением готовому пространству и времени, тело активно присваивает, населяет их. Анализируя едва ли не те же случаи патологии движений, что и Н. Бернштейн, французский философ отмечал, что «схватывающее движение отличается от указывающего тем, что первое может начаться, только если его конец предвосхищается». Иногда такое предвосхищение отождествляется с познавательным образом, продуктом мышления. Но опыты показывают, что интенция «схватить», привычно предвосхитить конец движения отличается от интенции «знать».

И как писал М. Мерло-Понти, навык — «это знание, которое находится в моих руках, которое дается лишь телесному усилию и не может выразиться через объективное обозначение». «При усвоении навыка понимающим является тело» (Там же: 193). Такое суждение будет абсурдом, замечал Мерло-Понти, если понимать — это значит относить чувственную данность к идее, и если тело — это объект. Природа «навыка» заставляет отказаться от этого. «Понимать — значит чувствовать согласие между тем, чего мы добиваемся, и тем, что дано, между намерением и осуществлением, тело — это наше укоренение в мире» (Там же: 194).

Техники тела, по М. Моссу, относятся не к вопросу, «что» индивиды делают, но к вопросу, «как» они это совершают. Предметная сторона действия актера на театральной сцене определяется сценарием, но то, как он это делает, — зависит от его одаренности, таланта, привычек и вкуса. Доля индивидуальности в привычках, казалось бы, огромна. Беря социальный мир как сцену, мы столкнемся уже с коллективным характером таких привычек. «Каждое общество обладает своими, присущими только ему привычками». «Необходимо видеть техники и деятельность коллективного практического разума там, где обычно видят лишь душу и ее способности к повторению» (Мосс 1996: 246).

В работах П. Бурдьё будет резко подчеркнута социальная детерминация этих привычек, социальные статусы обозначают свое присутствие там, где прежде исследователи назначали места для природных факторов. Как считает

Н.А. Шматко, Пьер Бурдьё стремился преодолеть излишний психологизм феноменологического подхода (Шматко 1993: 4). М. Мосс держал двери открытыми для психологии, считая, что именно единство физиологии, психологии и социологии позволит приблизиться к пониманию человеческой тотальности.

Уровень предметных действий представляет большее поле для упражнений, развивающих автоматизмы. Автоматизируются не смысловые элементы, а технические свойства выполнения действий. Для этого привлекаются нижележащие уровни вплоть до уровня синергий. М. Мосс именовал эти структуры особым понятием — габитусом. Габитус включает как действие, так и повторение (ментальное, физическое, речевое), повторяемость предполагает наличие авторитетного образца для действия, это придает действию упорядоченный, одобренный характер, следование образцу становится престижным, привычка обретает социальный характер (Мосс 1996: 246). Габитус — это и результат действия, и демонстрация способности действия не только порождать результат, но производить и формировать последующие действия из тех же ресурсов. Габитус не требует памяти, но скорее удержания следов прошлых действий, это совсем не обязательно осознается или выражается в речи.

М. Мосс приводит примеры — французские и английские дети ведут себя по-разному за обеденным столом, а мужчины и женщины по-разному сжимают пальцы руки в кулак (Мосс 1996: 245, 250). Близки примеры и Н. Бернштейна — мужчины и женщины по-разному вдевают нитку в ушко иголки (Бернштейн 1990: 340). Такие примеры воодушевляли К. Леви-Строса, предлагавшего создать международный архив техник тела (Леви-Строс 2000: 411). Визуальную антропологию одно время связывали с реализацией этой идеи.

М. Мосс лишь в общих чертах намечал основания для классификации техник тела (по полу и возрасту людей, по их эффективности, способам трансляции), это не помешало ему в очерковой форме охватить многие и многие сферы жизни, в их изменчивом разнообразии. Опривыченный мир раскрывается в техниках работы и техниках отдыха, техниках приготовления еды и самой трапезы, сексуальных техниках и техниках родов. Есть техники избавления от боли (в лечении) и причинения боли (в карате), есть техники ходьбы и бега, речи и пения, музыкального исполнительства и слушания музыки, рецепция искусства опирается на техники, близкие трансу и грезде, есть техники танца и плавания, магии и молитвы. Упомянув такие техники, М. Мосс как бы приглашает этот список пополнять и углублять, что и делают многие исследователи.

5. Выше уровня предметных действий находятся **движения символических координаций**. Эти движения Бернштейн схематично разделяет на два типа: «1) все разновидности речи и письменности (устная речь, пальцевая речь глухонемых, морзирование, сигнализация флажками и т. п.; письмо от руки, машинопись, стенография, работа на буквопечатяющем телеграфе и наборных машинах и т. п.) и 2) музыкальное, театральное и хореографическое исполнение» (Бернштейн 1990: 148). Слова, сказанные и записанные, представленные для слуха и зрения, равно как названные сценические эффекты, представляют символический мир. Движения, охватывающие «речь» и «письмо», Бернштейн рассматривает в первую очередь и подчеркивает, что здесь полноправно при-

сутствуют все предыдущие уровни — синергии, пространственного поля, предметных действий (Там же: 143).

А как следует поступить с таким «письмом», которое завершается не строчками слов, но графическим рисунком, акварельным или масляным письмом? Движения такого типа Бернштейн помещал в движения пространственного поля, там они получали свою характеристику. Это «подражательные и копирующие движения: имитация зрительно воспринимаемых движений и действий другого лица; срисовывание (с натуры или с рисунка); изображение предмета или действия жестами (изобразительная пантомима в отличие от полунепроизвольной, эмоционально-выразительной пантомимы уровня синергий); передразнивание и пародирование движений» (Там же: 110).

Почему письмо, завершающееся изображениями, не включается в движения символических координаций, и почему изображения наделяются характеристиками только подражания, имитации, копирования, срисовывания? Я думаю, что тому причиной была общая идейная установка времени на «реализм» в истолковании изображений. Изображения в тогдашнем понимании — это такие артефакты, которые подражают реальности, копируют, имитируют ее. То же провозглашается в отношении второй группы символов, возникающих в музыкальном, театральном, хореографическом исполнительстве.

Откуда берется возникающее изображение и копирует ли оно предметы? Д. Гибсон писал, что «любой рисовальщик (любитель или профессионал) никогда ничего не воспроизводит и не дублирует, какой бы смысл мы ни вкладывали в эти термины. Рисунок запечатлевает содержание сознания. Рисование никогда не является копированием». «Копировать можно лишь рисунок» (Гибсон 1988: 392).

Произведение живописи, писал П. Франкастель, материализует результаты умозрительной операции, а не непосредственного постижения конкретных моделей. «Его целью является не передача фактов или ценностей, существующих независимо от художника, который его создает, и от зрителя, который его интерпретирует. Произведение не воспроизводит, но учреждает. Оно не сообщение, но институт» (Франкастель 2005: 36).

В движениях символических координаций происходит раздвоение опыта на внешний и внутренний. Для внешнего наблюдателя этот процесс представляется как последовательный переход от внутренней стороны опыта к его внешней стороне. Но ментальный образ и материальное медиа не существуют отдельно, они возникают в упомянутой координации. Когда исследователи по отдельности говорят о ментальном образе и материальном медиа, они уже разрывают изначальное единство.

Можно выделить две традиции рассматривать образ: до и после феноменологии. В соответствии с первой, образ — это содержание сознания, его станут понимать как свойство высокоорганизованной материи — мозга, в соответствии со второй — это интенциональная нацеленность человека на предмет. Х. Бельтинг и другие участники иконического поворота делают выбор в пользу второго: «Образов нет на стене (или экране), их нет и в голове. Они не существуют сами собой, но они случаются; они имеют место, будь они движущимися или нет» (Belting 2005: 302).

Первые образы, считает Х. Бельтинг, складывались внутри культа предков. Уходящие из мира люди разрывают бытие, образы компенсируют эти утраты. Это делает понятным краткое определение образа, которое приводит немецкий теоретик, — 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 призывают обратно отсутствующие тела и заставляют их возвратиться. Скорее они заменяют телесное отсутствие различными видами присутствия» (Там же 2005: 312).

В чем суть миметического отношения образа и реальности? Смысл слова мимесис, писал В. Вейдле, появился «в религиозной, точнее, — культовой сфере, еще точнее, — в культовом танце в том его виде, который принадлежал к дионисийским оргиям и исполнялся *mimos*'ом или несколькими *mimoi*. Издревле *mimeisthai* означало как “представлять посредством танца”, так и “выражать танцем”, поскольку в танце (даже не культовом) выражение и представление не могут быть разделены» (Вейдле 2002: 332).

Сложившаяся на сегодня традиция все еще относит образы к узкому кругу феноменов, достойных чести именоваться искусством. Примеры бытования образов в искусстве составляют очень малую долю того, что предстает зрению людей в их жизненном мире, наше восприятие не начинается с произведений искусства. Если все же предоставить основные полномочия говорить про образы искусствоведению, то, скорее всего, важные богословские аргументы не будут при этом учтены. Однако и богословский дискурс, скорее всего, оставит без внимания какие-то другие важные стороны бытования образов в культуре. Например, их проявления в языческой форме, их магическую составляющую.

Размышляя над новыми подходами к иконологии, Х. Бельтинг развивает антропологическую теорию образа. Он полагает, что необходимо в единстве рассматривать образ, медиа (изображение) и тело человека (Belting 2005: 302). 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. Само же медиа может принимать различную форму — зримую, слышимую, кинестетическую в самых различных долях их сочетаний. Последнее обстоятельство заставляет ставить вопрос — а существуют ли «визуальные медиа»? Изображения, адресованные зрению, бывают изрядно текстуализированными, тогда как адресованные слуху слова бывают наделены метафорической иконичностью. Это делает бесплодными многие дебаты о противостоянии вербального и визуального. Бельтинг пишет, что мы не столько воспринимаем медиа, сколько его «оживляем», населяем образом, при этом медиа становится аналогом нас самих как телесных существ. Тело живого человека в жестах постоянно выходит за свои пределы, оно всегда больше себя. Движения символических координаций Н. Бернштейна можно рассматривать как систему жестов.

Как пишет Кристоф Вульф, «жесты служат тому, чтобы создавать, выражать и сохранять культурные различия (Вульф 2011: 93). В таком качестве можно говорить об их относительной самостоятельности. Жесты мигрируют, могут утрачиваться, заимствоваться, создавать неожиданные комбинации. В глобальном

мире жесты могут успешно оставаться ресурсом сопротивления гомогенизации (Noland, Ness 2008: 23).

Часто жест рассматривают как пример невербальной коммуникации, наделяют его семиотическими характеристиками. Ю. Кристева, однако, считает, что жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки, процесс, который он сам же позволяет проследить. Жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации (Кристева 2004: 116). Для включения жеста в семиотику, последняя должна измениться.

Вывести жест за пределы классического противопоставления субъекта и объекта стремился Ж. Деррида. Жест представлен в его философских размышлениях через понятия следа и письма. Само письмо понимается широко — это все, что делает возможной запись как таковую, буквенную или небуквенную, это любая «графия» — кино, танец, рисунок (Деррида 2000: 122). При этом письмо — не просто следы букв на поверхности, но это надпись-посвящение, какие встречаются в начале какой-нибудь книги или на памятнике. С. Несс показывает это на конкретном примере. Изучая анатомию двух танцоров (европейского и индийского), С. Несс обнаруживает, что долгие повторения танцевальных упражнений актерами могут реально приводить к сохраняющимся следам на их телах. Она считает, что наблюдаемые суставные деформации могут рассматриваться как такого рода надписи, свидетельствующие о посвящении. Тело становится разновидностью монумента, испещренного следами жестов, которые им же и были исполнены (Noland, Ness 2008: XVIII). В гуманитарных и социальных исследованиях последнего времени проблема жеста привлекает все большее внимание. Эта проблема предполагает установление связей между биологическим, антропологическим и культурологическим знанием (Цивьян 2010).

Изображения, которые делают образ видимым, это не копия предмета, не проекция вовне «внутреннего образа», который «до этого разворачивался бы на сцене сознания», это не знаки в семиотическом смысле. Как пишет Д. Элкинс, неверно думать, что визуальные элементы являются либо беспорядочными, бессмысленными метами, либо знаками как таковыми, как считалось в семиотике. Они отличны как от визуального хаоса, так и от письменных и условных знаков (Элкинс 2010: 213–214).

Медийные устройства могут делать представления (презентативное) вновь представленными (т. е. репрезентативным), представление представления совершается через тело и его особые техники, т. е. жесты. В начале культуры это был синкретический комплекс. Как писал В. Вейдле, «Первоначально мимесис был языком священного действия, как таковым был всем одновременно: представлением и выражением, танцем и жестом, ритмом, словом, мелодией» (Вейдле 2002: 333). Со временем происходят разделения муз на пространственные и временные. Условно говоря, когда жест достигает поверхности и оставляет материальный след — то это начало рисунка. Если жест не достигает поверхности, то это приведет к рисунку в пространстве, т. е. к танцу. Рисунок — это танец на поверхности, тогда как танец — это рисунок в пространстве.

В танце не изображается некая реальность, хотя эти элементы и можно там встретить. В танце раскрываются системы символизаций, эмоциональной выра-

зительности, особых образцов. Это телесное поведение, осуществляемое с точки зрения и перспективы танцующего, оно преднамеренное, ритмически организовано, наделяется эстетическими характеристиками (Hanna 1977: 216).

Главное в танце — не совокупность каких-то движений, а то, что танец вообще начинается, т. е. не-танец становится танцем. В любом танце, даже самом традиционном, всякий раз перформативно создается новая реальность, с которой человек вступает в отношение. Не случайно говорят, что танец — это самая древняя форма молитвы. Оказываясь на территории новой реальности, человек становится новым экстатическим существом, с новым экстатическим поведением обретает новую, экстатическую телесность. Джон Блэкинг, известный этномузыковед, изучавший музыкальную культуру народов Южной Африки, пришел к выводу, что суть такой формы культуры, как музыка, — в музыкальном поведении, а оно обусловлено самой природой нашего организма, находящегося в культурной среде. «Самое важное заложено в нашем теле и ждет своего выявления и развития, так же, как основные законы языка». «Музыка начинается как движение тела» (Blacking 1973: 100, 111).

Фигуры танца — это не просто знаки, подлежащие рациональному интерпретативному пониманию: танец предполагает не понимание, а участие. Некогда единое сакральное действие вначале охватывало все сообщество, со временем действие начнет распадаться, обособляться на арену и зрителей, актеров на сцене и публику в зале, телевизор в комнате и человека на диване. Танцевальный опыт будет утрачивать кинестетическую составляющую. На движения сцены зритель теперь отвечает не тем, что он «танцует навстречу», но он продолжает отвечать переживаниями, эмоциями, аффектами, т. е. резонансными состояниями.

Художник Сара Шнеклот пишет, что жест в рисовании — это материальный процесс, который может оставить след на поверхности, и одновременно это интенциональный акт, приспособленный к возможностям участвующего зрителя. «Жестом сообщают больше, чем импульсом подражать. Это — выжимка из опыта, как внутреннего так и внешнего; это — физическое и психологическое расширение акта видения» (Schneckloth 2008: 278).

В сферу переплетения тел, медиа и образов вовлекаются не только психологические и физиологические, но и социальные факторы. Как пишет немецкий профессор Иво Стреккер, «люди повсеместно имеют два вида социальных желаний. Они хотят быть связанными с другими, любимыми и признанными, но они также хотят дистанции, свободы от навязывания, уважения взаимных различий. Кто-то может зачислить эти желания в основные права человека, однако они часто нарушаются, и образы играют важную роль в этих процессах» (Strecker 1997: 207). Желание — это желание быть признанным другими людьми, здесь запрос и к близости, и к дистанции. Желания, в отличие от потребностей, всегда остаются неудовлетворенными, желания имеют фантазматический характер, через это и образы приобретают такие же черты.

Огромное число степеней свободы, отмечавшееся Н. Бернштейном в движениях человека, сближают техники тела с игровыми стратегиями. Это следует учитывать в наблюдениях за техниками тела, в попытках накапливать эти наблюдения средствами оптических медиа. Н. Бернштейн писал: «Позволяя себе

метафору, можно сказать, что организм все время ведет игру с окружающей его природой — игру, правила которой не определены, а ходы, “задуманные” противником, не известны. Эта особенность реально имеющихся отношений существенно отличает живой организм» (Бернштейн 1990: 447).

Как физиолог Н. Бернштейн может ограничиваться связкой — организм и природа. Очевидно, что воплощенный человек имеет дело не только с природой, но и с людьми, поэтому кроме рациональных технических установок он будет развивать моральные установки. Но есть еще и мир Абсолюта, какими бы словами его ни обозначать, в когнитивном поле люди сталкиваются с внеопытными данными, поэтому они развивают отношения с трансцендентным. Телесный человек вовлечен в широкое поле игр — есть игра по природным правилам, есть игра по моральным правилам (по моральным соображениям ряд техник тела табуируется), равно как есть игра с трансцендентными инстанциями. М. Мосс отмечал, что непременно существуют биологические средства вхождения в «коммуникацию с Богом» (Мосс 1996: 263).

Игровые стратегии прослеживаются на всех уровнях движений. Эти элементы нельзя изъять из практик работающего, говорящего, пишущего, танцующего, рисующего тела. Тело окружено предметами и кинокамера — один из таких предметов. «Ходы», задуманные «противником» по игре (предметами в целом), не известны. Тем более это справедливо в отношении такого предмета, как кинокамера в руках опытного человека, способного «играючи» создавать изображения. История визуальной антропологии — история изобретений всевозможных игр с оптическими медиа, решающих важные задачи наблюдения.

Совместимы ли с задачей науки эти игровые стратегии? Нет ли необходимости ограничить игровую свободу человека с киноаппаратом? Каковы горизонты такой свободы? Известный кинорежиссер и антрополог Д. МакДугалл предлагал различать отвечающую, интерактивную и конструктивную камеру, в одном и том же фильме они могут совмещаться. «Различия между этими подходами не столь велики, не обязательно какой-то из них более объективен, чем другой, они отображают различные темпераменты и цели авторов, а не разную мораль. Отвечающая камера наблюдает и интерпретирует свой объект, не провоцируя и не тревожа его. Она отвечает скорее, чем вмешивается. Интерактивная камера, напротив, фиксирует свои собственные обмены с объектом. Конструктивная камера интерпретирует свой объект, разбирая тему и собирая ее вновь в соответствии какой-то внешней логикой» (MacDougall 2006: 5).

Кино, как известно, это движущаяся фотография. Одним из пионеров этого изобретения был Эдвард Мейбридж, предложивший в XIX в. способ пошаговой фотографической фиксации движений (животных, затем человека). Известно, что опыты Э. Мейбриджа привлекали внимание Н. Бернштейна, это было близко его методике изучения движений (Бернштейн 1990: 260). Американский антрополог Д.Х. Прост предлагал различать фильмы, которые предназначены для зрительского просмотра (игровые, документальные, учебные), и фильмы, которые могут выступать источниками первичных данных. Примерами вторых, по его мнению, как раз и выступают фильмы, подобные работам Э. Мейбриджа. В таких фильмах нет автора, который мог бы вмешиваться

в происходящее монтажом, крупными планами, изменением скорости проекции (Prost 1995: 286).

Но очевидно, что ставя задачу «заснять телесное поведение», Д.Х. Прост все же остается в рамках меньшей задачи — отобразить «телесное движение». В его изложении «движение» предстает как нечто однородное, но работы Н. Бернштейна убеждают в обратном. Если и выполнить все условия американского ученого, то объектив такой камеры выхватит лишь фрагменты движений пространственного поля и отчасти движения предметного действия, но не «поведение». Именно поэтому ему не удастся доказать преимущества второго типа фильмов перед первыми. Лишенная автора камера может отчасти показать, как люди двигаются, но останется без решения более сложная задача — показать, что людьми движет, как через движения и жесты ими осуществляются смыслообразования.

И тогда камерой может решаться и другая важная задача в наблюдении, — в объем наблюдаемого исследователь должен быть готов включить и самого себя. Использование техногенных медиа позволяет наблюдать за собственным наблюдением.

После доклада М. Мосса за минувшие десятилетия появилась целая волна работ, посвященных человеческой воплощенности. Но в тени этих работ доклад М. Мосса не затерялся. Развивая идею о необходимости «тотального» или тройственного взгляда на человеческую воплощенность, мы столкнулись с фактом удивительной близости антропологии (Мосса), физиологии (Бернштейна), психологии (Гибсона). Этот историко-научный факт не случаен, он интересен для исследования.

Рассмотрение техник тела и движений человека выводит нас на движения символических координат. Их проекция на процессы смыслообразования в культуре приводят к задаче исследования жеста как особого медиа. Жест может рассматриваться как основание письма — «графии» на плоскости и в пространстве, что позволяет по-новому рассматривать все, что включает в свое название «графию». Жест как медийное устройство демонстрирует, что осмысление мира (смыслообразование) может осуществляться через тело и чувства, а не только через логику и язык.

Тело есть способ, каким природа становится человеком. В основе этого процесса — развитие техник тела и движений человека, именно благодаря им процесс стал возможен, благодаря им он никогда не завершается. Стремление раскрыть «природу» человеческого тела — это часть более широкой задачи — понять «тело» человеческой природы.

Литература

Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движения и физиологии активности. М.: Наука, 1990.

Вейдле В. О смысле мимесиса // Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Вульф К. Жесты как язык чувств. Миметический и перформативный характер жестов // Чувство, тело, движение / Под ред. К. Вульфа, В. Савчука. М.: Канон, 2011.

Гелен А. О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988.

Гибсон Д. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.

Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad marginem, 2000.

Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? // Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: 2004.

Леви-Строс К. Предисловие к трудам Марселя Мосса // Мосс М. Социальные функции священного. Санкт-Петербург: Евразия, 2000.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999.

Мосс М. Техники тела // Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: Восточная литература, 1996.

Тернер Б. Современные направления развития теории тела. Антропология тела // Тезис, 1994, 6.

Спиноза Б. Этика // Спиноза Б. Избранные произведения: в 2-х т. М.: Наука, 1957. Т. 1.

Шматко Н.А. Введение в социоанализ П. Бурдьё // Бурдьё П. Социология политики. М.: Socio-Logos, 1993.

Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Санкт-Петербург: Наука, 2005.

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

Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / Под ред. Усмановой А.Р., Денищик А.Н. Вильнюс: ЕГУ, 2010.

Belting H. Image, Medium, Body, *Critical Inquiry*, Winter, 2005.

Blacking J. How musical is man? Seattle, 1973

Crossley N. Mapping Reflexive Body Techniques: on Body Modification and Maintenance, *Body & Society*, 2005, 11.

Hanna J.L. To dance is Human, in: *The anthropology of the body*, ed. by D. Blacking. London, 1977.

Lewis N. The Climbing Body, Nature and the Experience of Modernity, *Body & Society*, 2000, 6.

MacDougall D. *The corporeal image. Film, ethnography and the senses*. Princeton: Princeton University, 2006.

Metcalfe A.W. The Hands of Homo Faber, *Body & Society*, 1995, 1.

Noland C., Ness S.A. (eds.) *Migrations of Gesture*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2008.

Prost J.H. Filming Body Behavior, in: Hockings P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1995.

Robillard A.B. Anger In-the-Social-Order, *Body & Society*, 1996, 2.

Schneekloth S. Marking Time, Figuring Space: Gesture and the Embodied Moment, *Journal of Visual Culture*, 2008, 7.

Scott S How to Look Good (Nearly) Naked: The Performative Regulation of the Swimmer's Body, *Body & Society*, 2010, 16.

Strecker I. The Turbulence of Images: On Imagery, Media and Ethnographic Discourse, *Visual Anthropology*, 1997, pp. 207–227.

Thomas H. Ballet and the Anthropology of Dance, *Body & Society*, 2001, 7.