

ДВИЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В ОПЫТЕ ОСМЫСЛЕНИЯ МИРА

В. Л. Круткин

Удмуртский государственный университет

Человек находит себя в мире не как чистый разум или сознание, но как воплощённое существо. Это воплощение не есть простой природный факт, человек не является продуктом собственного тела, наоборот, люди в истории всегда делали свои тела собственными предметами и представлениями. Французский антрополог М. Мосс считал, что для построения целостной концепции человека мы должны использовать результаты различных наук – социологии, психологии и физиологии. В данной статье понятие «техники тела» рассматривается через призму теории движений, разработанной классиком отечественной психофизиологии Н. А. Бернштейном. Тело человека выполняет роль медиа. Осмысление мира может осуществляться через тело и чувства, а не только с помощью логики и языка.

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

HUMAN MOVEMENTS IN THE EXPERIENCE OF COMPREHENSION OF THE WORLD

Viktor Krutkin

Udmurt State University

Man finds himself in the world not as pure mind or consciousness, but as embodied being. This embodiment is not a simple natural fact, man is not the product of his or her own body, on the contrary, people in history always have bodies as their own objects and representations. French anthropologist M. Moss believed that for construction unified concept of human being we must base on different sciences – sociology, psychology and physiology. In this article concept “techniques of the body” analyses through the theory of motions developed classic psychophysiology N. A. Bernstein. It is hypothesized that different types of movements can be generalized by notion “gesture”. Gesture – is a movement that is able to experiment with space and time, it is the way by which a person can transcend his own boundaries. In a gesture of material and intentional sides fused together. Gesture suggests The Another Man. The human body takes on the role of media. Understanding of environment can carried out through the body and senses, not only through logic and language.

Keywords: techniques of the body, M. Mouss, schemes of movements, N. A. Bernstein, symbolical coordination, gesture, media, image.

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]. Отмеченные обстоятельства вдохновляли многих исследователей; в первую очередь вспоминается Марсель Мосс (1872–1950) с его небольшой работой 1934 года «Техники тела» [Мосс 1996]. М. Мосс считал, что для построения целостной концепции человека необходимо исходить из результатов, полученных в различных науках – физиологии, психологии, социологии.

В данной статье предполагается пойти именно этим путём, рассмотреть «техники тела» через призму теории движения и активности, разработанную классиком отечественной физиологии Николаем Александровичем Бернштейном (1896–1966). Ему принадлежат слова: «Движения человека так же сложны, как и он сам». Теорию движений Н. Бернштейн развивает до движений предметного действия и символических координаций, вовлечённых в процессы осмысления мира. Движение выступает как средство и среда, то есть как медиум.

Целью социально-антропологических устремлений Мосса была такая концепция, где тело выступало бы не частью человека, но формой его «тотальности». 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» природных объектов, которые распределялись бы между науками. Тело устроено не совсем так, как того хотели бы биологи. Они, кстати говоря, хотели бы установить свою монополию на речи о телесности, хотя всякий раз говорят только об организме как объекте познания. 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» [Мосс 1996, 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 найдём мало примеров эволюционного прогресса по сравнению с другими теплокровными. 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. 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 следующая классификация типов движений.

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 предварительную настройку 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. Они не просто выступают «археологическим» достоянием, но заведуют тонусом всех мышц, участвуют на первых ролях в сложных движениях – быстром вибрато в фортепианной игре, движениях пальцев скрипачей.

2. *Синергетические движения*. Если палеокинетические движения – это движения уровня туловища, то синергии – это уровень моторики тела. «Тело в этом уровне построения есть и исходная система координаций, с которой соотносятся рецепции и движения, и конечная цель этих рецепций и движений» [Бернштейн 1990, 72]. Этот уровень ведают движениями, в которых требуется согласованность ритмически повторяющихся во времени сложных движений; уровень синергий, по его словам, «берёт на себя всю внутреннюю черновую технику сложного движения».

Сенсорные пути обоняния, слуха и зрения будут закладываться в следующем слое движений. Здесь же первым месте среди них, пишет Бернштейн, следует поставить «триаду»: движения *выразительной мимики, пантомимы и пластики*, то есть совокупность не символических, а непосредственно эмоциональных движений лица, конечностей и всего тела [Бернштейн 1990, 77].

В пантомиму и пластику, которые Бернштейн относит к синергиям, он включал пластические движения восточного танца, считая, что его не следует смешивать с западным танцем локомоторного типа. Он писал, что в целом «двигательный акт танца строится выше рассматриваемого уровня, как и все вообще движения с экзогенным ритмом. Уровень синергий при его бедных связях с телерецепторикой не приспособлен к использованию ни зрительного, ни слухового контроля и управления» [Бернштейн 1990, 77]. Управлять движением – это преодолевать избыточную степень свободы, только так назначается траектория движения.

Н. Бернштейн рассматривал центральную нервную систему как геологический разрез. Есть древние движения, и есть более молодые структуры, имеющие, как и все другие формы движений, управляющие центры, афферентные проводные пути и каналы коррекции.

М. Мосс тоже отмечал важность техник тела, позволяющих преодолевать избыточные степени свободы; техники альпинизма позволяют оставаться в равновесии, 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.

3. *Движения пространственного поля.* Благодаря этому типу моторной активности происходит освоение объективного пространства. Развиваются системы дистанционной сенсорики – зрения, слуха; движения полностью соотнесены с внешним миром и освобождаются от замкнутости на собственное тело [Бернштейн 1990, 97]. Этот уровень построения движений представляет интерес уже не только для физиологии, но и для психологии. Эти идеи Н. Бернштейна перекликаются с работами Д. Гибсона, теория восприятия которого тесно связана с исследованием движений человека.

Движения третьего уровня перестраивают пребывание человека в пространстве и времени. Как отмечал Н. Бернштейн, это мы идём, а не предметы обтекают нас. Человек с детства осуществляет переход от птолемеевской точки зрения к коперниканской. Здесь берут начало особого рода движения, которые обретут потенциал и станут жестами. Как пишет Н. Кроссли, рефлексивные телесные техники имеют цель «обратиться к самому телу, чтобы изменять, поддерживать, тематизировать его определённым образом» [Crossley 2005, 9].

4. *Движения предметного действия* ведёт уже не пространственный, а смысловой образ. Именно эти движения совершают разнообразные и сложные преобразования окружающего мира. Только в движениях предметного действия появляется отчётливая асимметрия правого и левого – феномен, несущий на себе глубокую социокультурную печать. На первое место выступает особый смысловой характер структуры движений этого типа, что раскрывается как целесообразность и нацеленность. Специфика действий человека по сравнению с животным действием, по мнению А. Леруа-Гурана, состоит не столько в том, что люди используют инструменты, сколько в том, что инструменты наших старших братьев слиты с их телами, тогда как люди умеют обособлять движение и инструмент [Leroi-Gourhan 1993, 238]. Анри Леруа-Гуран – не случайная фигура в обсуждаемых вопросах. Свою докторскую диссертацию этот известный антрополог писал под руководством М. Мосса. А его оценки движений человека, их структурного многообразия и связей, выраженные в книге «Жест и речь», полемично перекликаются с доводами Н. Бернштейна.

С интенциональностью предметных действий феноменология связывает сознание, выполняющее функции познания, чувства, оценки. 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» [Мерло-Понти 1999, 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». Навык – «это знание, которое находится в моих руках, которое даётся лишь телесному усилию и не может выразиться через объективное обозначение» [Мерло-Понти 1999, 185].

При усвоении навыка понимающим является тело. Такое суждение будет абсурдом, замечал Мерло-Понти, если под пониманием иметь ввиду связь чувственной данности с идеей, а тело отождествлять с объектом. Но 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» [Мерло-Понти 1999, 194].

Техники тела, по М. Моссу, относятся не к вопросу, «что» индивиды делают, но к вопросу, «как» они это совершают. Предметная сторона действия актёра на театральной сцене определяется сценарием, но то, как он это делает, – зависит от его одарённости, таланта, привычек и вкуса. Доля индивидуальности в привычках, казалось бы, огромна. Беря социальный мир как сцену, мы столкнёмся 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 её способности к повторению» [Мосс 1996, 246].

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 техника ходьбы и бега, речи и пения, музыкального исполнительства и слушания музыки; рецепция искусства опирается на техники, близкие тансу и грёзе; есть техники танца и плавания, магии и молитвы. Упоминая такие техники, М. Мосс как бы приглашает этот список пополнять и углублять, что и делают многие исследователи.

5. Движения символических координаций расположены выше уровня предметных действий. Эти движения Н. Бернштейн схематично разделяет на два типа: «1) все разновидности речи и письма; 2) музыкальное, театральное и хореографическое исполнение» [Бернштейн 1990, 148].

Движения, охватывающие речь и письмо, Бернштейн рассматривает в первую очередь, и он подчёркивает, что здесь полноправно присутствуют все предыдущие уровни – синергии, пространственного поля, предметных действий [Бернштейн 1990, 143]. Вот что интересно: движения типа письма уже попадали в орбиту его рассмотрения. Ведь кроме письма, где строчками записывается речь, существует и письмо, которое завершается линией рисунка или пятном краски на какой-нибудь поверхности. «Рисунком» называют и движения в пространстве танца. Их Н. Бернштейн помещал в группу движений пространственного поля, там они получали свою характеристику как «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, передразнивание и пародирование движений» [Бернштейн 1990, 110].

Движение, выполняющее функции реле, переключателя между намерением и осуществлением, является жестом. Внутри пространства, образуемого жестами, на бумаге возникает рисунок. Возникающее изображение следует отличать от образа. Изображение – это способ, каким образ становится видимым, сам образ является невидимым.

Можно выделить две традиции рассматривать образ: до и после феноменологии. В соответствии с первой, образ – это содержание сознания. В соответствии со второй, – это интенциональная нацеленность человека на предмет, поэтому, как отмечает Х. Бельтинг, «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].

Про жест можно сказать, что это экспериментальное движение, которое обособляется от действия или является вариантом непрямого действия, оно способно оставлять материальный след, оно адресуется другому человеку. Жест – это способ, каким человек открывает и изменяет собственные границы. Оправдано ли жест рассматривать как знак? Вот суждение Ю. Кристевой: «Жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки (процесс, который он сам же и позволяет проследить), жест есть работа, предшествующая созданию знака (смысла) в ходе коммуникации» [Кристева 2004, 116]. В практиках рисования и танца можно подметить немало следов такой работы, и они не являются знаками – так, чтобы мы начали их «читать».

Как возникает изображение? Следует прислушаться к мнению Д. Гибсона, который писал, что «любой рисовальщик (любитель или профессио-

нал) 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» [Гибсон 1988, 392].

Изображение возникает из следов карандаша на бумаге, когда огромное число микрожестов покоряются замыслу человека – изобразить предмет. Но микрожесты рисования могут выбрать траекторию, не связанную с предметом, как это происходит, например, в «автоматическом рисовании» или граффити. Безотносительно к типу рисования (до-реалистическому, реалистическому или пост-реалистическому), рука художника «разбирается» с тенями и бликами вот здесь, на бумаге, осмысляет не просто связь светлого и тёмного в мире, рука осмысляет собственную способность выразить эту связь.

Непростая задача говорить об образе, ибо сложившаяся на сегодня традиция всё ещё относит образы к узкому кругу феноменов, удостоенных чести именоваться искусством. Примеры бытования образов в искусстве составляют очень малую долю того, что предстоит зрению людей в их жизненном мире; наше восприятие не начинается с произведений искусства. Если всё 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.

Существует традиция осмысления проблемы образа через идею мимесиса. 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].

Размышляя над новыми подходами к иконологии, немецкий медиаторетик и историк искусства Х. Бельтинг развивает антропологическую теорию образа. Первые образы, считает он, складывались внутри культа предков. Уходящие из мира люди разрывают бытие, образы стремятся компенсировать эти утраты. Это делает понятным краткое определение образа, которое приводит немецкий теоретик, – это присутствие отсутствия. 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 лёгкостью может занять место между двумя другими. Само же медиа может принимать различную форму – зримую, слышимую, кинестетическую в самых различных долях их сочетаний. Вообще, существуют ли

«чисто» визуальные медиа? Изображения, адресованные зрению, бывают изрядно текстуализированными, тогда как адресованные слуху словесные тексты (например, поэтические) бывают в своих метафорах весьма зримыми. Это делает бесплодными многие дебаты о противостоянии вербального и визуального.

Жесты используют ресурсы всех типов движений. Синергии раскрываются в произвольном движении улыбки. Когда человек говорит «привет» и улыбается, то улыбка меняет значение слова «привет», замечал Ж.-Л. Нанси [Nancy 2010, 91]. Как пишет Кристоф Вульф, «жесты служат тому, чтобы создавать, выражать и сохранять культурные различия» [Вульф 2011, 93]. Жесты мигрируют, могут заимствоваться, создавать неожиданные комбинации. Идентификация человека с ближайшей группой (этнической, конфессиональной и др.) осуществляется на уровне жестов, а не просто представлений. Утратой своих жестов, по мнению Дж. Агамбена, могут характеризоваться слои конкретных обществ, целые периоды истории [Agamben 2007, 9]. В глобальном мире жесты могут оставаться успешным ресурсом сопротивления гомогенизации [Noland 2008, 23].

Движения пространственного поля раскрываются в танцевальных «па» или в движениях карандаша, выполняющего штриховку. Движения предметных действий раскрываются в жестах забивания гвоздя или действиях с компьютерной мышкой. О движениях символических координаций можно говорить тогда, когда что-то подобное перечисленному происходит на театральной сцене. Здесь жесты становятся символами, частично подлежащими рефлексивной интерпретации, чтению и пониманию. Мы говорим «частично», ибо изрядная доля сценических символов пойдёт по линии зрительских эмоций и аффектов, а не «интерпретативного чтения». Так дело обстоит не только со сценой театра. Как замечал один художник, «живопись нужно не понимать, живописью нужно восхищаться».

В своём истоке культура была синкретическим комплексом, где связующей материей выступал жест, движение, которое способно экспериментировать с пространством и временем. Крик в гулкую пустоту ущелья – это акустический жест, вызывающий эхо. Аналогичные эффекты можно видеть в танце. В танце не изображается некая реальность, хотя такие элементы там можно встретить. Главным в танце является не совокупности движений, а то, что танец вообще начинается, то есть не-танец становится танцем. В любом танце, даже самом традиционном, перформативно создается новая реальность, с которой человек вступает в отношение. В танце, как особом поведении, раскрываются системы символизаций, эмоциональной выразительности, особые образцы движений [Hanna 1977, 216].

Попадая на территорию танца, человек обретает новую, экстатическую телесность. Джон Блэкинг, известный этномузыколог, изучавший музыкальную культуру народов Южной Африки, пришёл к выводу, что суть такой формы культуры, как музыка, – в музыкальном поведении,

а оно обусловлено природой нашего тела, находящегося в культурной среде. «Музыка начинается как движение тела» [Blacking 1973, 111]. Фигуры танца – это не знаки, подлежащие рационализирующей интерпретации или эстетической оценке; танец предполагает не понимание, а участие. Некогда это было единое сакральное действие, которое охватывало всё сообщество; со временем оно распадается на арену и зрителей, и танцевальный опыт утрачивает кинестетическую составляющую.

Можно сказать, что рисунок на поверхности и фигура танца в пространстве имеют общее основание – они порождаются жестами. Рисунок – это танец на поверхности, тогда как танец – это рисунок в пространстве.

Огромное число степеней свободы, отмечавшееся Н. Бернштейном в движениях человека, сближают техники тела с игровыми стратегиями. Он писал: «Позволяя себе метафору, можно сказать, что организм всё время ведёт 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].

То, что Бернштейн именуется «игрой», несомненно, складывалось в ходе эволюции. Физиологи «игровое поле» организма чаще всего ограничивают связью с природой. Но воплощённый человек имеет дело не только с природой, но и с людьми, поэтому кроме рациональных технических установок он будет развивать моральные установки. Но есть ещё и мир Абсолюта, какими бы словами его ни обозначать: в когнитивном поле люди сталкиваются со сверхопытными данными, поэтому они развивают отношения с трансцендентным; например, они встают, когда исполняется гимн. Телесный человек вовлечён в широкое поле игр – есть игра по природным правилам, есть игра по моральным правилам (по моральным соображениям ряд техник тела табуируются), равно как есть игра с трансцендентными инстанциями. М. Мосс отмечал, что непременно существуют биологические средства вхождения в «коммуникацию с Богом», которые были известны многим народам [Мосс 1990, 263].

Рассмотрение движений человека Н. Бернштейн завершает символическими координациями, но мы видим, что в смыслообразовании участвуют движения всех уровней, каждый из которых демонстрирует единство биологического и социального; техники тела раскрывают триединство – того, что присуще роду человеческому, того, что исходит от ближайшей группы, и, наконец, того, что привносит сам индивид. Единицей анализа движений в междисциплинарной перспективе может выступить жест. Это движение, которое способно экспериментировать с пространством и временем; это способ, с помощью которого человек может выходить за пределы своих собственных границ. Жест предполагает другого человека, принимает на себя роль медиа, участвует в осмыслении мира, которое может осуществляться через тело и чувства, а не только через логику и язык.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бернштейн 1990 – *Бернштейн Н.А.* Очерки по физиологии движения и физиологии активности. Москва, 1990.
- Вейдле 2002 – *Вейдле В.* О смысле мимесиса // Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. Москва, 2002. С. 331–350.
- Вульф 2011 – *Вульф К.* Жесты как язык чувств. Миметический и перформативный характер жестов // Чувство, тело, движение. Москва, 2011. С. 80–104.
- Гелен 1988 – *Гелен А.* О систематике антропологии // Проблема человека в западной философии. Москва, 1988. С. 151–201.
- Гибсон 1988 – *Гибсон Д.* Экологический подход к зрительному восприятию. Москва, 1988.
- Кристева 2004 – *Кристева Ю.* Жест: практика или коммуникация? // Избранные труды: Разрушение поэтики. Москва, 2004. С. 114–135.
- Мерло-Понти 1999 – *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. Санкт-Петербург, 1999.
- Мосс 1996 – *Мосс М.* Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. Москва, 1996. С. 304–325.
- Agamben 2007 – *Agamben G.* Notes on Gesture // Agamben G. Infancy and History. The Destruction of Experience. London, 2007.
- Belting 2005 – *Belting H.* Image, Medium, Body // Critical Inquiry. 2005. Winter.
- Blacking 1973 – *Blacking J.* How musical is man? Seattle, 1973.
- Crossley 2005 – *Crossley N.* Mapping Reflexive Body Techniques: On Body Modification and Maintenance // Body & Society. 2005. № 11.
- Hanna 1977 – *Hanna J.L.* To dance is Human // The anthropology of the body. Ed. by J. Blacking. London, 1977.
- Leroi-Gourhan 1993 – *Leroi-Gourhan A.* Gesture and speech. London 1993.
- Nancy 2010 – *Nancy J.-L.* Art Today // Journal of Visual Culture. 2010. № 9.
- Noland 2008 – *Noland C.* Introduction // Migrations of Gesture. Ed. by Carrie Noland and Sally Ann Ness. Minneapolis, 2008.

Материал поступил в редакцию 7.08.2014