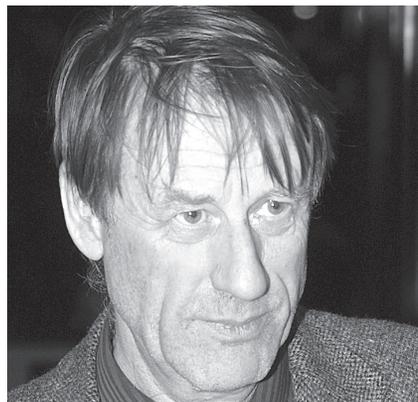


Погружая вещи в жизнь: творческие переплетения в мире материалов¹

Тим
Ингольд

ВВЕДЕНИЕ

В своих записных книжках художник Пауль Клее неоднократно настаивал – и демонстрировал на примерах, – что процессы генезиса и роста, порождающие формы в обитаемом нами мире, важнее самих этих форм. «Форма – это конец, смерть, – писал он. – Придание формы – движение, действие. Придание формы – это жизнь»². Этот [принцип] в свою очередь лежит в основе его знаменитого «Творческого кредо» (1920): «Искусство не воспроизводит видимое, а делает видимым»³. Другими словами, оно устремлено не к репликации завершенных, уже устоявшихся форм, будь то образы в уме или объекты в мире. Оно скорее стремится примкнуть к тем самым силам, что вводят форму в бытие. Таким образом, линия вырастает из точки, приведенной в движение, подобно тому, как растение вырастает из семени. Следуя примеру Клее, философы Жиль Делёз и Феликс Гваттари утверждают,



Тим Ингольд (р. 1948) – антрополог, профессор Абердинского университета.

- 1 Перевод осуществлен по изданию: INGOLD T. *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials* // *Realities Working Papers*. 2010. № 15. P. 1–14.
- 2 KLEE P. *Notebooks. Volume 2: The Nature of Nature*. London: Lund Humphries, 1973. P. 269.
- 3 ИДЕМ. *Notebooks. Volume 1: The Thinking Eye*. London: Lund Humphries, 1961. P. 76.

ПЕРЕПЛЕТЕНИЯ:
АНИМИЗМ И
ЖИЗНЬ ЛИНИЙ

что сущностное отношение в мире жизни пребывает не между материей и формой, или субстанцией и атрибутами, а между *материалами и силами*⁴. Речь идет о способе, коим материалы всех видов, обладающие различными и переменчивыми свойствами и оживленные силами Космоса, смешиваются и сливаются друг с другом в ходе порождения вещей. Что авторы пытаются преодолеть своей риторикой, так это затянувшееся влияние образа мысли о вещах и о том, как они порождаются и используются, – образа, который существует в западном мире на протяжении последних двух тысячелетий, если не дольше. Он восходит к Аристотелю.

Для создания всякой вещи – рассуждал Аристотель – нужно соединить форму (*morphe*) и материю (*hyle*). В ходе последующей истории западной мысли эта гилеморфическая модель творения все глубже укоренялась. Но она к тому же становилась все более неуравновешенной. Форму начали рассматривать как навязываемую разумным агентом с определенной задачей или целью, в то время как материя – подаваемая таким образом в качестве пассивной, инертной – стала тем, на что эта форма накладывается. Критический аргумент, который я хочу развить, состоит в том, что современные дискуссии в различных областях – от антропологии и археологии до истории искусства и материальной культуры – продолжают воспроизводить исходные допущения гилеморфической модели, даже когда стремятся восстановить равновесие между ее терминами. Моя конечная цель, однако, заключается в том, чтобы ниспровергнуть саму эту модель и заменить ее онтологией, которая отдает первенство процессам формирования, а не их конечным продуктам; потокам и трансформациям материалов, а не состояниям материи. Вспомним слова Клее: форма есть смерть; придание формы – жизнь. Короче говоря, моя цель – вернуть к жизни мир, который был практически уничтожен в заявлениях теоретиков, для которых, по словам одного из их наиболее выдающихся представителей, путь к пониманию и сопереживанию лежит в том, «что люди делают с объектами»⁵.

Мой аргумент состоит из пяти компонентов, каждый из которых соответствует ключевому слову в названии. Во-первых, я хочу настоять на том, что обитаемый мир состоит не из объектов, а из *вещей*. Поэтому я должен установить очень четкое различие между вещами и объектами. Во-вторых, я проясню, что подразумеваю под *жизнью* – как порождающей способностью того всеобъемлющего поля отношений, внутри которого возникают и удерживаются формы. Я буду утверждать, что

4 Делёз Ж., Гваттари Ф. *Тысяча плато: капитализм и шизофрения*. М.; Екатеринбург: Астрель; У-Фактория, 2010. С. 560.

5 MILLER D. *Why Some Things Matter* // IDEM (Ed.). *Material Cultures*. London: UCL Press, 1998. P. 19.

обнаруживаемый в значительной части нынешней литературы акцент на материальной агентности является следствием редукции вещей к объектам и их последующего «выпадения» из процессов жизни. Действительно, чем больше теоретики говорят об агентности, тем меньше они, как мне кажется, говорят о жизни; я хотел бы расставить акценты в обратном порядке. Таким образом, в-третьих, я утверждаю, что фокус на жизненных процессах требует от нас внимания не к материальности как таковой, а к течениям и потокам *материалов*. Мы обязаны, как говорят Делёз и Гваттари, идти за этими потоками, проследившая пути порождения форм, куда бы те ни вели. В-четвертых, я установлю специфический смысл, в котором движение вдоль этих путей является *творческим*: речь о том, чтобы толковать творческую активность, [двигаясь] «вперед», как импровизационное слияние с процессами становления, а не «назад», как абдукцию от завершенного объекта к интенции в разуме агента. Наконец, я покажу, что пути или траектории, вдоль которых разворачивается импровизационная практика, не являются ни связями, ни описаниями отношений *между* одной вещью и другой. Они скорее представляют собой линии, *вдоль* которых непрерывно рождаются вещи. Таким образом, когда я говорю о *переплетении* (*entanglement*) вещей, я понимаю это в буквальном и точном смысле: не сеть (*network*) связей, а сплетение (*meshwork*) перепутанных линий роста и движения.

ТИМ ИНГОЛЬД
ПОГРУЖАЯ ВЕЩИ
В ЖИЗНЬ...

Современные дискуссии в различных областях – от антропологии и археологии до истории искусства и материальной культуры – продолжают воспроизводить исходные допущения гилеморфической модели, даже когда стремятся восстановить равновесие между ее терминами.

ОБЪЕКТЫ И ВЕЩИ

Когда я пишу, сидя в одиночестве в своем кабинете, может показаться очевидным, что я окружен всевозможными объектами – от стула и стола, которые поддерживают мое тело за работой, до блокнота, в котором я пишу, ручки у меня в руке и очков, водруженных на нос. Представьте на мгновение, что все объекты из комнаты волшебным образом исчезли – остались только голый пол, стены да потолок. Я ничего не мог бы делать, разве что стоять или ходить по половицам. Мы могли бы



обоснованно заключить, что комната, лишенная всяких объектов, практически необитаема. Дабы стать пригодной для какой-либо деятельности, она должна быть *обставлена*. Как утверждал психолог Джеймс Гибсон, представляя свой экологический подход к визуальному восприятию, обстановка комнаты включает в себя *возможности (affordances)*, которые позволяют жильцам осуществлять там свою повседневную деятельность: стул позволяет сидеть, ручка – писать, очки – видеть и так далее. Куда большие вопросы, однако, вызывает то, что Гибсон расширил свои рассуждения с внутреннего пространства комнаты до окружающей среды в целом. Он просит нас представить себе *открытое окружение*, «компоновку, состоящую только из одной земной поверхности»⁶. В предельном случае – то есть в отсутствие каких-либо объектов – такая среда была бы реализована в виде совершенно ровной пустыни с безоблачным небом наверху и твердой землей внизу, простирающейся во всех направлениях вплоть до большого круга горизонта. Сколь опустошенным было бы такое место! Как и половицы в комнате, поверхность земли позволяет лишь стоять и ходить. Возможность делать что-то еще проистекает из того, что открытое окружение, подобно интерьеру комнаты, обычно загромождено объектами. «Земная обстановка, – пишет Гибсон, – подобно мебелировке комнаты, является тем, что делает ее обитаемой»⁷.

Теперь давайте покинем уединение кабинета и прогуляемся на свежем воздухе. Наш путь пролегает через лесную чащу. Со всех сторон окруженная стволами и ветвями среда, безусловно, кажется загроможденной. Но загромождена ли она *объектами*?

Предположим, мы сфокусировали внимание на конкретном дереве. Вот оно, укорененное в земле, ствол поднимается вверх, раскинутые ветви раскачиваются на ветру, с почками или листьями либо без них – в зависимости от времени года. Стало быть, дерево – это объект? Если да, то как нам его определить? Что есть дерево, а что не-дерево? Где кончается дерево и начинается остальной мир? На эти вопросы нелегко ответить – по крайней мере не так легко, как в случае с предметами мебели в моем кабинете. Является ли, например, кора частью дерева? Если я отломлю кусочек и внимательно его осмотрю, то, несомненно, обнаружу, что в нем обитает огромное множество крошечных существ, которые зарылись внутрь, устроив там свои жилища. Являются ли они частью дерева? А как насчет растительности на стволе или лишайников, свисающих с ветвей? Более того, если мы решили, что сверлящие кору насекомые составляют часть дерева в той же мере, что и сама

6 Гибсон Дж. *Экологический подход к зрительному восприятию*. М.: Прогресс, 1988. С. 66–67.

7 Там же. С. 125.

кора, то нет особых причин исключать других его обитателей, включая птицу, что строит там свое гнездо, или белку, которой оно предоставляет лабиринт из лестниц и трамплинов. Если к тому же принять во внимание, что характер этого конкретного дерева в не меньшей мере заключается в том, каким образом оно реагирует на потоки ветра, в покачивании ветвей и шелесте листьев, то уместно было бы задаться вопросом, может ли дерево быть чем-то иным, нежели деревом-в-воздухе.

Эти соображения подталкивают меня к выводу, что дерево – это вовсе не объект, а некое собрание нитей жизни. Вот что я имею в виду под вещью. В этом я следую – пусть и весьма вольно – ставшему классическим аргументу, выдвинутому философом Мартином Хайдеггером. В эссе «Вещь» Хайдеггер пытался выяснить, чем именно вещь отличается от объекта. Объект стоит перед нами как *fait accompli*⁸, представляя нашему взору свои застывшие внешние поверхности. Он определяется самой своей «предметностью» относительно обстановки, в которую помещен⁹. Вещь, напротив, является «продолжением», или, точнее, местом, где сплетаются несколько продолжений. Рассматривать вещь не значит быть замкнутым; это значит быть приглашенным присутствовать на собрании. Как весьма загадочно выразился Хайдеггер, мы сопричастны веществуванию вещи в мирении мира. Этот взгляд на вещь как на собрание, конечно же, восходит к древнему значению слова «вещь»: место, где люди собираются для решения своих дел¹⁰. Если помыслить каждого участника как того, кто ведет определенный образ жизни, прокладывая линию сквозь мир, то, вероятно, можно, как я предложил в другом месте, определить вещь в качестве «парламента линий»¹¹. Понятая так вещь отнюдь не обладает характером внешне ограниченной сущности, поставленной над миром и напротив него; она скорее является узлом, сплетенным из нитей, которые, далекие от сдержанности, тянутся за пределы, стремясь перепутаться с другими нитями в прочих узлах. Словом, вещи *протекают*, непрерывно извергаясь сквозь поверхности, которые временно формируются вокруг них.

Я вернусь к этому вопросу позднее, в контексте разговора о важности следования за потоками материалов. А пока давайте продолжим нашу прогулку на свежем воздухе. Мы понаблюдали за деревом; что еще могло бы привлечь наше внимание? Я спотыкаюсь о камень, лежащий на тропинке. Вы, разумеется,

8 Сверхившийся факт (фр.) – Примеч. перев.

9 Хайдеггер М. Вещь // Он же. *Время и бытие. Статьи и выступления*. М.: Республика, 1993. С. 317.

10 См. в рус. перев.: «Наш язык именует собрание в его сути одним старым словом. Оно звучит: *thing*, *вече*» (Там же. С. 321). – Примеч. перев.

11 INGOLD T. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2007. P. 5.



скажете, что камень является объектом. Однако это соответствует действительности лишь в том случае, если мы искусственно изымаем его из процессов эрозии и осадения, которые его сюда принесли, придав ему размер и форму, коими он обладает на данный момент. Как гласит пословица, катящийся камень мхом не обрастает, и все же в самом процессе обрастания мхом врезавшийся в место камень превращается в вещь, тогда как, с другой стороны, камень, который катится – подобно омываемой бегущей рекой гальке, – становится вещью в самом своем перекатывании. Точно так же, как дерево, чьи движения отвечают порывам ветра, есть дерево-в-воздухе, перекатывающийся по течению реки камень есть камень-в-воде. Теперь предположим, что мы подняли глаза вверх. День прекрасный, но на небе несколько облаков. Являются ли они объектами? Как ни странно, Гибсон считает, что да: ему кажется, будто они висят в небе, в то время как другие сущности, вроде деревьев и камней, находятся на земле. Таким образом, весь окружающий мир, по словам Гибсона, «состоит из земли и неба, из объектов *на* земле и *в* небе»¹². Художник Рене Магритт ловко спародировал этот вид мебелированного неба, изобразив облако как летающий объект, всплывающий в открытую дверь пустой комнаты. Конечно, облако и *вправду* не объект, а клуб пара, набухающий по мере того, как его несут потоки воздуха. Я бы сказал, что смотреть в облака значит «не высматривать в небе мебель, а ухватывать проблески неба-в-становлении, никогда не совпадающем с самим собой от момента к моменту»¹³. Опять же, облака – это не объекты, а вещи.

То, что относится к таким вещам, как деревья, камни и облака, которые могли бы вырасти или сформироваться практически или полностью без вмешательства человека, так же применимо и к структурам, которые, по всей видимости, являются искусственными. Возьмем здание: не фиксированную и окончательную структуру архитекторского проекта, но *актуальное* здание, опирающееся на заложенный в землю фундамент, подверженное воздействию стихий и восприимчивое к визитам птиц, грызунов и грибов. Португальский архитектор Алвару Сиза признался, что ему так и не удалось построить *настоящий* дом, под которым он подразумевает «сложную машину, в которой каждый день что-то ломается»¹⁴. Реальный дом никогда не бывает завершенным. Он скорее требует от своих обитателей непрерывных усилий по своему поддержанию в свете прихода и ухода его человеческих и нечеловеческих

¹² Гибсон Дж. *Указ. соч.* С. 109.

¹³ INGOLD T. *Earth, Sky, Wind and Weather* // Journal of the Royal Anthropological Institute. 2007. Vol. 13. № 1. P. 28.

¹⁴ SIZA A. *Architecture Writings*. Milan: Skira Editore, 1997. P. 47.

обитателей, не говоря уже о погоде! Дождевая вода протекает через крышу, с которой ветер сдул черепицу, и подпитывает рост грибков, грозящих разрушить бревна; сточные канавы полны гнилых листьев, а если всего этого недостаточно, жалуются Сиза, то «легионы муравьев вторгаются через пороги дверей, и покоя нет от мертвых тел птиц, мышей и кошек». Действительно, настоящий дом, совсем как дерево, представляет собой собрание жизней, и обитать в нем значит присоединяться к собранию, или, выражаясь в духе Хайдеггера, участвовать в веществовании вещи. Самые фундаментальные из наших архитектурных переживаний, объясняет Юхани Палласмаа, по форме являются скорее глагольными, а не именными. Они состоят не из встреч с объектами – фасадом, дверной рамой, окном и камином, – а из актов приближения и вхождения, вглядывания внутрь или вовне и впитывания тепла очага¹⁵. Будучи обитателями, мы воспринимаем дом не как объект, а как вещь.

ТИМ ИНГОЛЬД
ПОГРУЖАЯ ВЕЩИ
В ЖИЗНЬ...

ЖИЗНЬ И АГЕНТНОСТЬ

Что мы узнали, распахнув окна кабинета, выйдя из дома и гуляя на свежем воздухе? Столкнулись ли мы со средой, столь же загроможденной объектами, как мой кабинет мебелью, книгами и утварью? Отнюдь. На самом деле все выглядит так, будто там вообще нет никаких объектов. Конечно, там есть выпуклости, наросты, выступы, волокна, разрывы и полости, но не объекты. Хотя мы и можем *занимать* мир, наполненный объектами, тому, кто его занимает, содержание мира видится уже запертым в свои окончательные формы, замкнутым на себя. Как будто они повернулись к нам спиной. *Обитать* в мире, напротив, значит вливаться в процессы формирования. И мир, который таким образом открывается обитателям, на фундаментальном уровне является *средой без объектов*. Описывая дерево, камень, облако и здание, я хотел рассказать о жизни в *среде без объектов*. Вспомним, что для Гибсона окружающая среда, лишенная объектов, не могла быть ничем, кроме безликой и совершенно ровной пустыни. Лишь с добавлением объектов, разложенных на земле или висящих в небе, окружающая среда – в его терминах – становится пригодной для жизни. В таком случае как же мы пришли к столь противоположному выводу, а именно, что среда, населенная объектами, может быть занята, но *не обитаема*? Чем точка зрения Гибсона отличается от нашей? Ответ лежит в трактовке значения поверхности.

15 PALLASMAA J. *The Eyes of the Skin*. London: Academy Editions, 1996. P. 45.



По Гибсону, объекты открываются восприятию именно посредством своих внешних поверхностей. Всякая поверхность, объясняет он, представляет собой границу (*interface*) между более или менее твердым *веществом* (*substance*) объекта и изменчивой *средой* (*medium*), которая его окружает. Если вещество растворяется или испаряется в среде, то поверхность исчезает, а вместе с ней и объект, который она когда-то обволакивала¹⁶. Таким образом, сама объектность любой сущности состоит в разделении и несмешиваемости вещества и среды. Но уберите все объекты, и поверхность все равно останется – по Гибсону, самая фундаментальная из всех поверхностей, – а именно *земь* (*ground*), маркирующая границу между земным веществом внизу и газообразной средой неба наверху. Неужели земля в таком случае повернулась спиной к небу? Если бы это было так, то, по верному предположению Гибсона, жизнь была бы невозможна. Открытое окружение не могло бы быть обитаемым. Наш аргумент, напротив, состоит в том, что мир открытого *может* быть обитаем именно потому, что, где бы ни протекала жизнь, межповерхностное разделение земли и неба уступает первенство взаимной проницаемости и связыванию. Ибо то, что мы смутно зовем землей, на самом деле является вовсе не связной поверхностью, а зоной, в которой воздух и небесная влага сочетаются с веществами, источником коих является земля в процессе непрерывного формирования живых существ. Об упавшем на землю семени Пауль Клее пишет, что «отношение к земле и атмосфере порождает способность расти; [...] семя пускает корни, первоначально линия направлена к земле, хотя и не для того, чтобы там жить, а лишь для того, чтобы черпать оттуда энергию для выхода на воздух»¹⁷. В процессе роста точка становится линией, но линия, отнюдь не закрепленная на заготовленной поверхности земли, вносит свой вклад в ее непрерывно развивающееся плетение.

Короче говоря, в мире, где земля и небо не смешиваются и не спутываются, нет места жизни. Дабы получить представление о том, что значит обитать в таком земнебесном мире, можно вернуться к Хайдеггеру. В одном вычурном, по общему признанию, пассаже он описывает землю как то, что «растит и носит, питая, плодит, хранит воды и камни, растения и животных». А о небе он пишет, что оно есть «путь Солнца, бег Луны, блеск звезд, времена года, свет и сумерки дня, тьма и ясность ночи, милость и неприятность погоды, череда облаков и синеющая глубь эфира». Более того, нельзя говорить о земле, не думая сразу о небе, и наоборот. Одно причастно сущности другого¹⁸.

16 Гибсон Дж. *Указ. соч.* С. 48–51, 151.

17 КЛЕЕ Р. *Notebooks. Volume 2...* Р. 29.

18 ХАЙДЕГГЕР М. *Вещь.* С. 323.

Как же это далеко от отчета Гибсона о земле и небе как взаимоисключающих областях, жестко разделенных поверхностью земли и заселенных соответствующими объектами – «холмами и облаками, огнями и закатами, булыжниками и звездами»!¹⁹ Вместо гибсоновских существительных, означающих предметы мебели, описание Хайдеггера изобилует глаголами, отсылающими к росту и движению. В том, что земля, как он выражается, «растит», в безудержном извержении вещества сквозь пористые поверхности возникающих форм, мы и находим сущность жизни. Как я уже отмечал, вещи живы, потому что они *протекают*. В *среде без объектов* жизнь не сдержать – она неотъемлема от самих циркулирующих материалов, непрерывно порождающих формы вещей, пусть и предвещая их распад.

Таким образом, именно благодаря погружению в эти циркуляции вещи входят в жизнь. Это можно продемонстрировать с помощью простого эксперимента, который мы с моими студентами провели в Абердинском университете. Используя квадратный лист бумаги, бамбуковые палочки, тесьму, ленту, клей и бечевку, легко изготовить воздушного змея. Мы занимались этим в помещении, работая за столами. Судя по всем смыслам и целям, мы собирали объект. Но, едва мы вынесли свои творения в поле, как все изменилось. Внезапно они начали действовать, вращаясь, кружась, занорывая носом и – лишь изредка – взлетая. Так что же произошло? Может, некая оживляющая сила волшебным образом вселилась в змеев, заставив их действовать способами, которые чаще всего расходились с нашими намерениями? Конечно же, нет. Скорее сами воздушные змеи были теперь погружены в потоки ветра. Воздушный змей, безжизненно лежавший на столе в помещении, превратился в воздушного-змея-в-воздухе. Это был уже не объект, если он вообще им когда-то был, а вещь. Как вещь существует в своем веществовании, так и воздушный-змей-в-воздухе существует в своем летании. Или, другими словами, в тот момент, когда змея вынесли за дверь, он перестал фигурировать в нашем восприятии как приводимый в движение объект и вместе этого стал движением, которое разрешается в форме вещи. Фактически то же самое можно сказать и о птице-в-воздухе или о рыбе-в-воде. Птица *есть* ее летание; рыба – ее плавание. Птица может летать благодаря потокам и завихрениям, создаваемым ею в воздухе, а рыба может быстро плавать благодаря завихрениям воды, создаваемым движениями ее хвоста и плавников. Если отрезать их от этих потоков, они будут *мертвы*.

Настал момент, когда можно решить – и, надеюсь, раз и навсегда похоронить – так называемую проблему агентности²⁰. Об

19 Гибсон Дж. *Указ. соч.* С. 109.

20 GELL A. *Art and Agency*. Oxford: Clarendon, 1998. P. 16.



отношениях между людьми и объектами было написано много; пишущие исходили из того, что различие между теми и другими далеко не абсолютно. Раз личности способны воздействовать на объекты, которые их окружают, то, как утверждается, объекты могут «дать сдачи», подтолкнув людей или позволив им подступиться к тому, чего в ином случае они бы сделать не смогли²¹. Тем не менее первое же теоретическое движение, которое откладывает вещи в сторону, дабы сфокусироваться на их «объектности», отрезает вещи от потоков, которые их оживляют. Мы увидели это на примере с воздушным змеем. Мыслить воздушного змея как объект – значит упускать из виду ветер, забывать о том, что это в первую очередь воздушный-змей-в-воздухе. Таким образом, кажется, что полет воздушного змея есть результат взаимодействия между личностью (управляющей змеем) и объектом (самим змеем), которое можно объяснить, лишь вообразив, будто воздушный змей наделен внутренним одушевляющим принципом, агентностью, которая приводит его в движение – чаще всего вопреки воле человека. В более общем плане я полагаю, что проблема агентности порождается попыткой реанимировать мир вещей, уже умерщвленных или доведенных до инертности посредством блокировки потоков вещества, которые придают им жизнь. В *среде без объектов* вещи движутся и растут потому, что они живые, а не потому, что обладают агентностью. А живы они как раз потому, что не были низведены до статуса объектов. Идея, что объекты обладают агентностью, в лучшем случае является фигурой речи, навязанной нам (по крайней мере тем из нас, кто говорит по-английски) структурой языка, которая требует, чтобы каждый глагол действия отсылал к именному субъекту. В худшем же случае она приводит к тому, что большие умы выставляют себя дураками, так что подражать им было бы неразумно. По сути, истолковать жизнь вещей через агентность объектов – значит произвести двойную редукцию: вещей к объектам и жизни к агентности. Я считаю, что источником этой редуктивной логики является не что иное, как гилеморфическая модель.

МАТЕРИАЛЫ И МАТЕРИАЛЬНОСТЬ

Когда аналитики говорят о «материальном мире» или, в более абстрактном ключе, о «материальности», что они имеют

21 См., например: GOSDEN C. *What Do Objects Want?* // *Journal of Archaeological Method and Theory*. 2005. Vol. 12. № 3. P. 193–211; KNAPETT C. *Thinking through Material Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005; HENARE A., HOLBRAAD M., WASTELL S. (Eds.). *Thinking through Things*. London: Routledge, 2007; ЛАТУР Б. *Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию*. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014; MILLER D. (Ed.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005; TILLEY C.

в виду?²² Какой смысл в том, чтобы взывать к материальности камней, деревьев, облаков, зданий или даже воздушных змеев? Задайте этот вопрос исследователям материальной культуры, и вы почти наверняка получите противоречивые ответы. Так, камень, согласно Кристоферу Тилли, можно рассматривать в его «грубой материальности», просто как бесформенный комок материи. Тем не менее, полагает Тилли, нам нужна концепция материальности, чтобы понять, как конкретные фрагменты камня обретают форму и значение в специфических социальных и исторических контекстах²³. Точно так же археолог Джошуа Поллард объясняет: «Под материальностью я подразумеваю то, как материальный характер мира постигается, присваивается и вовлекается в человеческие проекты»²⁴. В обоих высказываниях можно распознать две стороны гилеморфической модели: с одной стороны, грубую материальность, или «материальный характер» мира; с другой, – дарующую форму агентность человеческих существ. В концепте материальности разделение между материей и формой скорее воспроизводится, нежели оспаривается. Действительно, само понятие материальной культуры есть современное выражение гилеморфической материи-формы. Когда Тилли пишет о «грубой материальности» или археолог Бьёрнар Ольсен²⁵ – о «жесткой телесности [*physicality*] мира», все это выглядит так, будто мир перестал миреть и кристаллизовался в виде твердого и гомогенного осадка, ожидающего своей дифференциации через наложение культурной формы. В таком стабильном и стабилизированном мире ничто не течет. Там нет ни ветра, ни погоды, ни увлажняющего землю дождя, ни бегущих по ней рек, ни «роста» земли в растениях или животных, на самом деле вообще никакой жизни. Там не может быть вещей – лишь объекты.

В попытках уравновесить гилеморфическую модель теории настаивали на том, что материальный мир не является *пассивно* подчиненным человеческому проектированию. И все же, заблокировав поток материалов, они могут постичь активность материального мира, лишь приписывая объектам агентность. Впрочем, в голосе Полларда слышна нотка несогласия. Завершая важную статью об «искусстве распада и трансформации субстанции», он указывает, что материальные вещи,

ТИМ ИНГОЛЬД
ПОГРУЖАЯ ВЕЩИ
В ЖИЗНЬ...

The Materiality of Stone. Oxford: Berg, 2004; MALAFOURIS L., KNAPPETT C. (Eds.). *Material Agency*. Berlin: Springer, 2008.

22 INGOLD T. *Materials against Materiality* // *Archaeological Dialogues*. 2007. Vol. 14. № 1. P. 1–16.

23 TILLEY C. *Materiality in Materials* // *Archaeological Dialogues*. 2007. Vol. 14. № 1. P. 17.

24 POLLARD J. *The Art of Decay and the Transformation of Substance* // RENFREW C., GOSDEN C., DEMARRAIS E. (Eds.). *Substance, Memory, Display: Archaeology and Art*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2004. P. 48.

25 OLSEN B. *Material Culture after Text: Re-membering Things* // *Norwegian Archaeological Review*. 2003. Vol. 36. № 2. P. 88.



как и люди, являются *процессами*, а их реальная агентность в том и заключается, что «они не всегда могут быть схвачены и сдержаны»²⁶. Как мы уже выяснили, жизнь вещей раскрывается именно в противоположности захвата и сдерживания – в освобождении и утечке. Приняв это во внимание, вернемся к Делёзу и Гваттари, которые настаивают на том, что всякий раз, когда мы сталкиваемся с материей, «это материя в движении, в потоке, в изменении». А в результате, продолжают они, «за такой материей-потоком можно только *следовать*»²⁷. То, что Делёз и Гваттари именуют здесь «материей-потоком», я назвал бы *материалом*. Исходя из этого я переформулирую их заявление в простое практическое правило: *следовать за материалами*. Я утверждаю, что среда без объектов – это не материальный мир, а мир материалов, то есть материи в движении. Последовать за такими материалами – значит войти в мир, который, так сказать, непрерывно кипит. Действительно, вместо того, чтобы сравнивать его с гигантским музеем или универмагом, где объекты расставлены в соответствии со своими атрибутами или происхождением, было бы полезнее представить мир в виде огромной кухни с необходимым запасом всевозможных ингредиентов.

Среда без объектов – это не материальный мир, а мир материалов, то есть материи в движении. Вместо того, чтобы сравнивать его с гигантским музеем или универмагом, было бы полезнее представить мир в виде огромной кухни с необходимым запасом всевозможных ингредиентов.

На кухне вещество смешивается в различных комбинациях, порождая новые материалы, которые в свою очередь смешиваются с другими ингредиентами в бесконечном процессе трансформации. Чтобы приготовить еду, контейнеры нужно открыть, а их содержимое высвободить. Мы должны снять крышки с вещей. Столкнувшись с анархическими склонностями своих материалов, повар и вправду вынужден бороться за сохранение некоего подобия контроля над происходящим. Вероятно, еще более тесную параллель можно провести с лабораторией алхимика. Как объясняет историк искусства Джеймс Элкинс, в алхимической перспективе мир состоял не из материи, описываемой исходя из научных принципов, то

²⁶ POLLARD J. *Op. cit.* P. 60.

²⁷ ДЕЛЁЗ Ж., ГВАТТАРИ Ф. *Указ. соч.* С. 692.

есть в терминах атомного или молекулярного состава, а из *веществ*, известных по тому, как они выглядят и ощущаются, а также благодаря наблюдению за тем, что с ними происходит при смешении, нагревании или охлаждении. Масла, например, были не углеводородами, а «тем, что поднималось на поверхность горшка с тушеными растениями или пребывало во тьме и зловонии на дне ямы с гниющей лошадиной плотью». Алхимия, пишет Элкинс, «это старая наука борьбы с материалами без полного понимания того, что происходит»²⁸. Он считает, что именно это всегда и делали художники в своей повседневной работе в мастерской. Их знание тоже касалось веществ, которые подчас мало чем отличались от тех, что использовались в алхимической лаборатории. Так, например, грунт для картины делался из (перетертых) лошадиных копыт, оленьих рогов и кроличьей шкуры, а краски смешивались с пчелиным воском, инжирным молоком и смолами экзотических растений. Красители изготавливались из причудливой смеси ингредиентов, таких, как маленькие красноватые насекомые, сваренные и высушенные на солнце для получения темно-красного пигмента, известного как кармин, или из уксуса и конского навоза, который смешивался со свинцом в глиняных горшках для получения лучшей белой краски.

Практикуя в *среде без объектов*, повар, алхимик и художник занимаются не столько наложением формы на материю, сколько сведением различных материалов вместе и сочетанием или перенаправлением их потоков в предвкушении того, что может получиться. То же самое можно сказать и о гончаре, как предполагает археолог Бенджамин Альберти в прекрасном исследовании керамики с аргентинского северо-запада, датированной первым тысячелетием нашей эры. Было бы ошибочно, полагает Альберти, исходить из того, что горшок является фиксированным и стабильным объектом, несущим след культурной формы на «косной» материи физического мира²⁹. Напротив, факты свидетельствуют, что с горшками обращались, как с телами, и с той же заботой – дабы компенсировать хроническую нестабильность, укрепить сосуды на всю жизнь в свете вездесущей подверженности протечкам и пробоинам, которые чреватые распадом или метаморфозой. Вплетенные в ткань *среды без объектов*, горшки не более стабильны, чем тела, но они конституируются и удерживаются на месте в потоках материалов. Впрочем, если предоставить материалы самим себе, они могут выйти из-под контроля. Горшки разбиваются, тела распадаются. Требуются усилия и бдительность,

28 ELKINS J. *What Painting Is*. London: Routledge, 2000. P. 19, 23.

29 ALBERTI B. *Destabilising Meaning in Anthropomorphic Forms of Northwest Argentina* // Journal of Iberian Archaeology. 2007. № 9/10 (special issue «Overcoming the Modern Invention of Material Culture»). P. 211.



чтобы сохранить вещи в целости – будь то горшки или люди. То же касается и садовника, который вынужден трудиться, чтобы сад не превратился в джунгли.

Разумеется, современное общество противится этому хаосу. Но, как бы оно ни тщилося с помощью технических достижений построить материальный мир, соответствующий его ожиданиям – то есть мир дискретных, упорядоченных объектов, – его стремления разбиваются об отказ жизни от сдержанности. Можно думать, будто у объектов есть внешние поверхности, но везде, где есть поверхности, жизнь зависит от проходящего через них непрерывного обмена материалами. Если заблокировать этот обмен посредством «облицовки» (*surfacing*) земли или заточения тел, то ничто не сможет жить. Однако на практике такие блокировки могут быть лишь частичными и временными. Например, жесткая «облицовка» земли является, пожалуй, наиболее заметной характеристикой того, что мы условно называем «застроенной средой». На асфальтированной дороге или бетонном фундаменте ничто не вырастет, пока не добудет питание из отдаленных источников. Но даже самые стойкие материалы не могут вечно противостоять силам эрозии и износа. Таким образом, мощная поверхность, атакуемая корнями снизу и воздействием ветра, дождя и мороза сверху, в конечном счете трескается и крошится, позволяя растениям прорастать сквозь себя, дабы вновь смешиваться и сливаться со светом, воздухом и атмосферной влагой. Куда ни глянь, активные материалы жизни берут верх над мертвой рукой материальности, которая стерла бы жизнь с лица земли.

Современное общество противится хаосу. Но, как бы оно ни тщилося с помощью технических достижений построить мир дискретных, упорядоченных объектов, его стремления разбиваются об отказ жизни от сдержанности.

Импровизация и абдукция

Возвращая вещи к жизни, я хотел воспеть творческий характер того, что Клее назвал «приданием формы». Однако в том, что я подразумеваю под творчеством, важна точность. В особенности я хотел бы обратить вспять тенденцию (явно преобладающую в литературе по искусству и материальной культуре) трактовать творчество, [двигаясь] «назад»: от результата в виде нового объекта через последовательность antecedent-

ных условий до беспрецедентной идеи в разуме агента. Эквивалентом такого прочтения является то, что антрополог Альфред Джелл назвал *абдукцией агентности*. Всякое произведение искусства, по Джеллу, является «объектом», который можно «соотнести с социальным агентом особым, “схожим с искусством” [art-like], образом»³⁰. Под «схожей с искусством» Джелл понимает ситуацию, в которой можно отследить цепочку каузальных связей, ведущих от объекта к агенту, причем первый, можно сказать, индексирует второго. Отследить эти связи – значит выполнить когнитивную операцию абдукции. Учитывая предложенную выше критику двойной редукции вещей к объектам и жизни к агентности, должно быть ясно, почему я считаю этот взгляд в корне ошибочным. Я настаиваю на том, что произведение искусства не объект, а вещь и, как утверждал Клее, роль художника заключается не в том, чтобы воспроизвести predetermined (preconceived) идею, будь та новой или нет, а в том, чтобы примкнуть к силам и потокам материала, порождающим форму произведения, и следовать за ними. «Следовать, – указывают Делёз и Гваттари, – не то же самое, что воспроизводить»: в то время как воспроизводство подразумевает процедуру *итерации*, следование означает *странствие*³¹. Художник – как и ремесленник – есть странник, чья работа неотделима (*consubstantial*) от траектории его или ее жизни. Более того, творческий характер работы состоит в продвижении, порождающем вещи. Трактовать вещи, [двигаясь] «вперед», – значит фокусироваться не на абдукции, а на импровизации³².

Импровизировать – значит следовать путям мира по мере их разворачивания, а не соединять, наоборот, ряд уже пройденных точек. Это означает, пишут Делёз и Гваттари, «воссоединяться с Миром или смешиваться с ним; по нити напева мы выбираемся из собственного дома»³³. Жизнь, по Делёзу и Гваттари, протекает вдоль таких нитей-линий. Они называют их «линиями ускользания», а иногда и «линиями становления». Решающий момент, однако, в том, что эти линии *не соединяют*.

«Линия становления не определяется ни точками, которые она соединяет, ни точками, которые ее komponуют; напротив, она проходит между точками, она возникает из середины. [...] Становление – не один и не два и не отношение между двумя; оно – промежуток, [...] линия ускользания, [...] перпендикулярная к двум»³⁴.

30 GELL A. *Op. cit.* P. 13.

31 ДЕЛЁЗ Ж., ГВАТТАРИ Ф. *Указ. соч.* С. 624.

32 INGOLD T., HALLAM E. *Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction* // HALLAM E., INGOLD T. (Eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg, 2007. P. 3.

33 ДЕЛЁЗ Ж., ГВАТТАРИ Ф. *Указ. соч.* С. 518 (перевод изменен. – *Примеч. перев.*).

34 Там же. С. 487.

ТИМ ИНГОЛЬД
ПОГРУЖАЯ ВЕЩИ
В ЖИЗНЬ...



Таким образом, в жизни, как и в музыке или живописи, движения становления – рост растения из семени, рождение мелодии из встречи скрипки и смычка, движение кисти и ее след – не столько соединяются, сколько сметаются и доводятся до неразличимости проносящимся потоком. Жизнь разомкнута: ее импульс не в том, чтобы достичь конечной точки, а в том, чтобы продолжать идти. Устремляясь вперед, растение, музыкант или художник «подвергаются опасности импровизаций»³⁵.

Однако вещь – это не одна нить, а некое собрание нитей жизни. Делёз и Гваттари называют его *этовостью*³⁶. Но, если всякая вещь является таким пучком линий, что же происходит с нашим исходным концептом среды? Каков смысл среды в *среде без объектов*? Среда, буквально, есть то, что *окружает* вещь, но нельзя окружить нечто, не упаковав его, не превратив сами нити, вдоль которых проходит жизнь, в границы, коими она сдерживается. Вместо этого давайте вообразим, как то сделал Чарльз Дарвин в «Происхождении видов», будто мы глядим на «травы и кустарники, столпившиеся на густо поросшем берегу»³⁷. Посмотрите, как волокнистые пучки, составляющие каждое растение и кустарник, вплетаются друг в друга, формируя плотный пласт растительности. То, что мы привыкли называть «окружающей средой», на берегу преобразуется в необъятную путаницу линий. Именно такую точку зрения выдвинул шведский географ Торстен Хагерстранд, который вообразил, что всякая составляющая среды – люди, животные, растения, камни, здания – обладает непрерывной траекторией становления. Перемещаясь и сталкиваясь друг с другом, траектории многообразных составляющих сплетаются в различные комбинации. «Глядя изнутри, – писал Хагерстранд, – можно представить, будто кончики траекторий порой подталкиваются сзади силами, а иногда обретают глаза, глядящие вокруг, и руки, вытянутые вперед, ежемоментно вопрошая: “Что мне делать дальше?”». Переплетение этих вечно тянущихся траекторий, по выражению Хагерстранда, составляет текстуру мира – «большой гобелен Природы, сплетаемый историей»³⁸. Подобно дарвиновскому густо поросшему берегу, гобелен Хагерстранда суть поле, состоящее не из взаимосвязанных точек, а из перепутанных линий; это не сеть, а то, что я назову *сплетением* (*meshwork*).

35 Там же. С. 518.

36 Там же. С. 418.

37 ДАРВИН Ч.Р. *Происхождение видов*. М.: Эксмо, 2016. С. 92.

38 HÄGERSTRAND T. *Geography and the Study of the Interaction between Nature and Society* // *Geoforum*. 1976. № 7. P. 332.

Я позаимствовал термин «сплетение» из философии Анри Лефевра³⁹. Есть нечто общее, замечает Лефевр, между тем, как слова записываются на странице, и тем, как движения и ритмы человеческой и нечеловеческой деятельности регистрируются в проживаемом пространстве, но только если мыслить письмо не как композицию из слов, а как ткань из линий – не *текст*, а *текстуру*. «Практическая деятельность, – замечает он, – пишется в природе [...] каракулями»⁴⁰. Представьте себе сетчатые (*reticular*) тропы животных и пути людей, идущих по своим делам вокруг домов в деревне или городе. Впутанные в эти множественные переплетения каждый памятник или здание являются скорее «архитекстурой», нежели архитектурой. Вопреки мнимой неизменности и устойчивости они тоже представляют собой *этовости*, проживаемые в веренице перспектив, преград и переходов, что разворачиваются вдоль мириад путей, прокладываемых обитателями, которые кочуют из комнаты в комнату, входя и выходя в процессе выполнения рутинных задач. Все это резонирует с замечанием Палласмаа, что наш архитектурный опыт является главным образом глагольным, а не именным. Подобно тому, как жизнь обитателей изливается в сады и на улицы, в поля и леса, мир проникает в здание, порождая характерные отзвуки реверберации и узоры света и тени. В мире *среды без объектов* вещи реализуются именно в этих течениях и встречных потоках, вьющихся сквозь и посреди без начала и конца, а не в виде соединенных сущностей, ограниченных изнутри или снаружи.

Различие между линиями потока в сплетении и линиями соединения в сети имеет решающее значение. Однако оно упорно затемнялось главным образом в ходе разработки того, что стало известно (к большому сожалению) как «акторно-сетевая теория». Эта теория уходит корнями не в экологическое мышление, а в социологическое исследование науки и технологии. В рамках последнего львиная доля ее привлекательности исходит из обещания описывать взаимодействия между людьми (например учеными и инженерами) и объектами, с которыми они имеют дело (например в лаборатории), таким образом, чтобы агентность не концентрировалась в руках человека, а скорее распределялась среди всех элементов, которые связаны или взаимно включены в поле действия. Понятие «акторная сеть»,

39 В русском варианте книги Анри Лефевра этот термин передается словом «сети». Решение переводить *meshwork* как «(с)плетение» продиктовано контекстом противостояния Тима Ингольда сетевой логике, которая, с его точки зрения, способна помыслить лишь *пунктирную линию*, в этом отношении наследуя Евклидовой геометрии, редуцирующей линию движения и роста к фиксированным точкам и соединителям. – *Примеч. перев.*

40 ЛЕФЕВР А. *Производство пространства*. М.: Strelka Press, 2015. С. 126.



однако, вошло в англоязычную литературу как перевод с французского *acteur réseau*. И, как задним числом отметил один из ведущих сторонников этого подхода Бруно Латур, перевод придал выражению значение, которое в него изначально не вкладывалось. В просторечии, видоизмененном инновациями в информационно-коммуникационных технологиях, определяющим атрибутом сети является связность (*connectivity*)⁴¹. Но *réseau* может отсылать не только к сети, но и к плетению – тканому полотну, кружевному узору, переплетению нервной системы или паутине паука.

Линии паутины, например, в отличие от линий коммуникационной сети, не соединяют точки и не связывают вещи. Они сплетаются из материалов, выделяющихся из тела паука, и возникают по мере его движения. В этом смысле они являются продолжением самого бытия паука, прокладывающего свой путь в среду⁴². Это линии, вдоль которых он живет, воспринимает и действует в мире. Так вот, *acteur réseau* был задуман своими создателями (если не теми, кто был введен в заблуждение его переводом «сеть») как состоящий именно из таких линий становления. В значительной мере они вдохновлялись философией Делёза и Гваттари. А эти авторы совершенно четко говорят, что, хотя ценность паутины для паука состоит в том, чтобы ловить мух, линия паутины не *соединяет* паука с мухой, как и «линия ускользания» мухи не связывает ее с пауком. Эти две линии скорее разворачиваются в контрапункте: одна служит ритуальной для другой. Устроившись в центре паутины, паук регистрирует приземление мухи где-то на внешних краях, поскольку она посылает по нитям вибрации, которые улавливаются сверхчувствительными тонкими лапками паука. И тогда он может побежать вдоль линий паутины, чтобы отыскать свою добычу. Таким образом, нити-линии паутины создают *условия возможности* взаимодействия паука с мухой. Но сами по себе они не являются линиями взаимодействия. Если такие линии есть отношения, то это отношения не *между*, а *вдоль*.

Конечно, как и в случае с пауком, жизнь вещей обычно идет не вдоль одной, а вдоль множественных линий, завязанных в узел в центре, но тянущихся бесчисленными «свободными концами» к периферии. Таким образом, каждую из них следует изображать, как недавно предложил Латур, в форме звезды «с центром, окруженным множеством ведущих к центру и от него радиальных линий со всевозможными мелкими

41 LATOUR B. *On Recalling ANT* // LAW J., HASSARD J. *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell, 1999. P. 15.

42 INGOLD T. *When ANT Meets SPIDER: Social Theory for Arthropods* // KNAPPETT C., MALAFOURIS L. (Eds.). *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York: Springer, 2008. P. 210–211.

отросточками»⁴³. Перестав быть замкнутым объектом, отныне вещь является непрерывно разветвляющейся паутиной линий роста. Такова *этовость* Делёза и Гваттари, которую они, как известно, уподобляют ризоме⁴⁴. Лично я предпочитаю образ грибного мицелия⁴⁵. Какой бы образ мы ни выбрали, важно исходить из текучего характера жизненного процесса, границы в котором поддерживаются лишь благодаря проходящему через них потоку материалов. В науке о разуме абсолютная граница между телом и средой не осталась бесспорной. Более пятидесяти лет назад пионер психологической антропологии А. Ирвинг Халлоуэлл утверждал, что «любое дихотомическое разграничение внутреннего–внешнего с человеческой кожей как границей психологически иррелевантно»⁴⁶; эхо этой точки зрения прозвучало в лекции антрополога Грегори Бейтсона, прочитанной в 1970 году, в которой он заявил, что «ментальный мир – разум, мир обработки информации – не ограничивается кожей»⁴⁷. Гораздо позже философ Энди Кларк выдвинул аналогичный тезис. Разум, говорит нам Кларк, это «дырявый [*leaky*] орган», который нельзя заключить в черепной коробке, ведь проводя свои операции, он общается с телом и миром⁴⁸. В более строгом ключе он должен был сказать, что «дырявым» является череп, тогда как разум есть то, что протекает! Как бы то ни было, я попытался вернуться к заявлению Бейтсона и сделать еще один шаг вперед. Я хочу сказать, что протекает не только разум, но и вещи в целом. И они делают это вдоль путей, коих мы придерживаемся, следуя за потоками материалов *в среде без объектов*.

Перевод с английского Дениса Шалагинова

43 ЛАТУР Б. *Указ. соч.* С. 248.

44 ДЕЛЁЗ Ж., ГВАТТАРИ Ф. *Указ. соч.* С. 434.

45 RAYNER A.D.M. *Degrees of Freedom*. London: Imperial College Press, 1997.

46 ХАЛЛОУЭЛЛ А.И. *Я и его поведенческая среда // Личность. Культура. Общество.* 2013. № 78. С. 51.

47 БЕЙТСОН Г. *Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии.* М.: Смысл, 2000.

48 CLARK A. *Being There*. Cambridge: MIT Press, 1997. P. 53.

