

---

---

# Органо- и технопроекции в философии П.А. Флоренского и кинематографе Дзиги Вертова\*

© 2021 г. С.А. Мартынова

*Институт философии человека РГПУ им. А. Герцена,  
Санкт-Петербург, 197046, ул. Малая Посадская, д. 26.*

*E-mail: svetlanus.martinova@yandex.ru*

Поступила 05.08.2020

В фокусе внимания – обращение к теории органопроекции Э. Каппа в первой половине XX в. в России. Исследовано внесение изменений в эту теорию философом П.А. Флоренским и режиссером Дзигой Вертовым, сопряженное с определением ими целей и способов технопроекции. Показано, что Флоренский ставит цель прогнозирования новых сторон жизни в организме. Перенос человеком на организм функций и контурности техники осуществляется таким образом, чтобы не допустить мысли, что организм есть только менее качественно работающий механизм. Обосновывается, что Дзига Вертов заимствует ряд положений теории органопроекции и отказывается от значимого для нее тезиса о преимуществе организма перед механизмом. Цель технопроекции у Вертова состоит в том, чтобы понять недостатки организма на фоне мастерства техники и устранить их, создав «нового человека». По замыслу режиссера, «новый человек» появляется на экране как результат работы Кино-Глаза, который в силу «алгоритма» видения и конструирования идентифицирует организм как механизм. Исследовано, какое значение имеют размышления Флоренского и Вертова в начале XXI в. в связи с идеями о мониторинге и инженерии организма в цифровой реальности.

**Ключевые слова:** организм, механизизм, философия техники, Флоренский, Вертов, Кино-Глаз, свидетель, новый человек, биоинженерия.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-6-85-96

Цитирование: *Мартынова С.А.* Органо- и технопроекции в философии П.А. Флоренского и кинематографе Дзиги Вертова // *Вопросы философии.* 2021. № 6. С. 85–96.

---

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-011-00899 «Деструкции (пост)современности и топологическая субъективность: утверждение субъекта-свидетеля».

# Organ and Machinery Projections in Florensky's Philosophy and Vertov's Cinematography\*

© 2021 Svetlana A. Martynova

*Institute of Human Philosophy, The Herzen State Pedagogical University of Russia,  
26, Malaya Posadskaya str., Saint-Petersburg, 197046, Russian Federation.*

*E-mail: svetlanus.martinova@yandex.ru*

Received 05.08.2020

My article is dedicated to the Kapp's theory of organ projections in the first half of the XX century in Russia. I research that the philosopher P. Florensky and the filmmaker Dziga Vertov made the changes to this theory and linked it with the definition of machinery projections purposes and limits. Florensky's has a goal to analyze new sides of life in an organism by machinery projections. The method of it is the made by a man transference of the functions and contours of technology to an organism. A man thinks about the specificity of an organism and does not allow thinking about it as only less qualitatively working mechanism. Vertov has a goal to observe disadvantages of a human organism and reject them via creating of a new man by machinery projections. According to Vertov's purpose the technology presents an organism as a mechanism via the algorithm of observing and designing. I explain how these conceptions may be useful for researching in the field of bioinformatics and biomedical engineering.

**Keywords:** organism, mechanicism, philosophy of technic, Florensky, Vertov, Cine-Eye, witness, new man, biomedical engineering.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-6-85-96

Citation: Martynova, Svetlana A. (2021) "Organ and Machinery Projections in Florensky's Philosophy and Vertov's Cinematography", *Voprosy Filosofii*, Vol. 6 (2021), pp. 85–96.

## Введение

Передача внешнего облика, репрезентация внутренних органов человека являются важными составляющими его бытия, поскольку фиксируют индивидуальные черты человека и свидетельствуют о состоянии его организма. Длительное время представление человека было его собственной задачей. Доктора могли обследовать пациентов с помощью рук, художники рисовали с помощью рук, кистей и красок, люди были способны в деталях рассказать друг о друге. Специальные инструменты, которые использовались, не замещали человека.

Вместе с этим у человека есть интерес к функционированию техники как автономной конструкции. Предшественником фотографии было простое устройство – камера-обскура, которая передавала оптическое изображение предметов. Люди смогли делать фотографии и, следовательно, получать свидетельства самих себя после 1837 г., когда ученый Луи Дагерр смог зафиксировать полученное с помощью техники изображение. После того как В. Рентген в 1885 г. открыл особого вида лучи, доктора стали использовать их в медицине для постановки диагноза. В результате техника заменила некоторые функции человека, поскольку развивалась, ее преимущества становились все более очевидными.

---

\* This work was supported by the Russian Foundation for Basic Research (Grant No. 19-011-00899: "Destructions of (post) modernity and topological subjectivity: assertion of the subject-witness").

Преимущества техники стали причиной поиска ответа на вопрос, что она такое и каково ее влияние на человека. Инициатором такого разговора в философии стал Э. Капп, представив в 1877 г. теорию органопроекции в своей работе «Основания философии техники. К истории возникновения культуры с новой точки зрения». Основная мысль Каппа состоит в следующем: техника как проекция человеческих органов способна усиливать их функционирование и является необходимым источником самопознания человека, который рассматривает инструменты как «принадлежащие своему естеству» [Балаклеец 2015, 868]. Речь идет о таком самопознании, в котором человек не только узнает о своей внешности или состоянии организма, но и познает его через сопоставление со свойствами и функциями техники.

Концепция органопроекции нашла живой отклик в исследованиях европейских и российских ученых, а также была проинтерпретирована в поэзии, литературе [Седых, Хаменков 2016, 139–140], фотографии [Отто 1909] и кинематографе. В России, в частности у П.А. Флоренского и Дзиги Вертова, внесение изменений в теорию органопроекции было сопряжено с поиском ответа на вопрос, какую роль играет проекция техники на организм человека и как оно может быть осуществимо. Были предприняты усилия решить вопрос о целях и способах технопроекции. Это понятие в критической литературе не было отрефлектировано. По этой причине технопроекции в учении Флоренского не придается эвристического потенциала, а в теории и практике Вертова она полностью остается без внимания исследователей.

Рефлексия технопроекции позволяет обнаружить новизну в понимании организма и способов его конструирования. Соответственно цель работы состоит в том, чтобы прояснить развитие Флоренским и Вертовым теории органопроекции Э. Каппа. Для этого необходимо обратиться к тому, как Флоренский определяет задачи и способы перенесения свойств и функций техники на организм человека, как практика и теория Дзиги Вертова могут быть рассмотрены через понятия органо- и технопроекции, а также какое значение имеют эти размышления в начале XX в. для понимания организма и биоинженерии в цифровой реальности.

### **Органо- и технопроекции в учении П.А. Флоренского**

Работа «Органопроекция» была написана Флоренским в 1919 г. Основная цель этой работы, как полагает сам Флоренский, состоит в том, чтобы вступить в конфронтацию с механицизмом [Флоренский 2000, 407]. Историк и философ У.Р. Ши поясняет, что в механицизме «основными объяснительными элементами являются материя и движение, где материя характеризуется размером и формой, а движение описывается небольшим числом правил, основанных на принципе инерции» [Shea 1995, 297]. Одна из основных идей механицизма состоит в том, что организм подобен механизму и может быть идентифицирован в качестве такового [Nicholson 2013, 670].

Значимым, по Флоренскому, является то, что в XIX в. вместе с обращением к организму появляется теория органопроекции Э. Каппа, к которой он делает отсылки в своей работе «Органопроекция». С позиции Флоренского эта работа преодолевает механистическую установку. Поскольку работа Флоренского построена преимущественно на изложении мыслей Каппа, на что Флоренский сам не всегда указывает, необходимо понять, что он заимствует, а что говорит нового в рамках теории органопроекции. Основные четыре пункта в теории Каппа, которые значимы для Флоренского, следующие:

1. Органы проецируются в технику, «проецировать – в большей или меньшей степени выбрасывать или вытеснять, выставлять перед собой или наружу, перемещать что-то внутреннее во внешний мир» [Карр 2018, 30]. Эта мысль важна для Флоренского, поскольку доказывает, что изначально не организм должен быть понят через технику, а она через свой «органический первообраз».

2. Простейшие орудия и техника имеют преимущества перед человеком, с их помощью человек способен сделать то, на что без нее оказывается не способен. Капп

указывает, что «первые орудия появляются как расширение, усиление и интенсификация органов человеческого тела» [Карр 2018, 42]. Схожая мысль у Флоренского: орудия оттачивают функции организма, подчеркивают, стилизуют его свойства [Флоренский 2000, 408].

3. Организм обладает преимуществом перед техническими приспособлениями, которые действуют механистически. Согласно Каппу, «самоорганизация организма – это работа его собственной абсолютной силы <...> Организм, как и весь *mundo naturalis*, есть становление, в то время как механизм – законченная вещь. В первом – развитие и жизнь, во втором – конструкция и безжизненность» [Карр 2018, 61]. Флоренский продолжает эту мысль Каппа о развитии и обращает внимание на то, что «механизм есть внешний очерк, абрис, контур организма, но пустой внутри, тогда как в организме главное – это тончайшее его строение, его гистология и, так сказать, – ультра-гистология» [Флоренский 2000, 407].

4. Человек познает себя через технику, поскольку обнаруживает ее как продолжение себя. Обращаясь к этой мысли Каппа, Флоренский сталкивается с трудностью. Мах критиковал Каппа за невозможность полагать, будто вся техника имеет аналог в человеческом организме, что ограничивает процесс самопознания. Аналогичные взгляды высказывал П.К. Энгельмейер в России [Горохов 2009]. Флоренский преодолевает эту трудность и говорит о том, что возражение Маха Каппу было возможным, поскольку он не учитывал наличие таких органов, которые рудиментарны, еще не развиты, но могут развиваться в будущем, а также таких, которые еще не обнаружены человеком, причем не только у себя, но и других существ [Флоренский 2000, 407]. Вся техника может быть проекцией органов, а также спроецирована на них – это ответ Флоренского на возражения Э. Маха.

Три последних обозначенных нами пункта органопроекции относятся также к технoproекции Флоренского, то есть важны для понимания, как механизм может быть перенесен на «органический первообраз» (речь идет, конечно, не о том, что внутреннее перемещается во внешний мир, а о «бросании вперед» механизма, в том числе о перенесении его на то, что от него отлично). Как мы уже отметили, в четвертом пункте Флоренский следует мысли Каппа и полагает целью технoproекции самопознание. При этом философ делает важное уточнение, что «в технике – еще не исследованные стороны жизни» [Там же, 421]. Обнаружение новых сторон жизни требует прояснения. Что Флоренский подразумевает под сторонами жизни? Почему их возможно обнаружить через сопоставление организма с механизмом? Ответ на эти вопросы кроется в рецепции Флоренским концепции философии жизни А. Бергсона.

Развитие жизни, по Бергсону, – совершаемое ею непредвиденное [Бергсон 2001, 118], непрерывное, самопроизвольное творчество форм, которое имеет ограничения, поскольку связано с необходимостью выбора пути развития [Там же, 110]. Такое творчество имеет место в органическом мире и в культурной деятельности. Согласно Н.А. Бонецкой, «человек трудящийся, “*homo faber*”, оказывается у Флоренского неким медиумом потока эволюционно восходящей жизни <...> одни и те же силы бытия работают как в природе, созидая ее формы, так и в области материальной культуры», что свидетельствует о развитии П.А. Флоренским концепции А. Бергсона [Бонецкая 2010 web]. С учетом бергсоновской позиции целью технoproекции Флоренского является обнаружение и прогнозирование человеком новых форм (сторон) жизни в организме, схожих с теми, которые уже явлены в технических приспособлениях.

Когда речь идет о познании организма посредством проецирования на него техники, есть вероятность возврата к механицизму. Возвращается ли Флоренский к нему? Может ли организм быть идентифицирован как механизм или нет? Каким образом, то есть до какого предела осуществляется технoproекция у Флоренского?

Философ мыслит проекцию техники на организм таким образом, чтобы подчеркнуть свое различие с механицизмом. Согласно этой концепции, организм сравнивается с механизмом и полностью понимается через него, идентифицируется с ним. Флоренский же полагает, что такое понимание невозможно, поскольку в организме есть

тончайшее строение. Философ мыслит его как объект ультра-гистологии, скорее всего имея в виду исследования структуры и организации клетки, за открытие которых испанский врач и гистолог С. Рамоон-и-Кахаль и итальянский врач и ученый К. Гольджи в 1905 г. совместно получили Нобелевскую премию по физиологии или медицине.

Флоренский устанавливает предел технопроекции. Для того чтобы понять его, необходимо обратить внимание на две отличительные особенности техники. Во-первых, она обладает большим мастерством, чем организм. Во-вторых, техническое приспособление, работающее по принципу механизма, представляет собой только контур организма, оно пусто внутри. Если принимать во внимание обе эти особенности, то логично предположить, что при осуществлении технопоекции обе они переносятся на организм. Проблема в том, что это не соответствует задачам технопоекции.

Обнаружение и прогнозирование новых форм (сторон) жизни происходит за счет проекции на организм только контурности техники и ее функций, связанных с ответом на вопрос «что она делает?». Именно так человек может обнаружить ранее не известную ему функцию или рудиментарный орган. Но не имеет смысла перенесение на организм мастерства техники («как делает?»), поскольку ее способность к оттачиванию функций организма и стилизации свойств не представляет собой ценного для исследования новых сторон жизни. Если, например, спроецировать способность микроскопа лучше видеть, то это лишь позволит найти уже существующие органы для зрения, но не те, которые были или которые могут быть.

В заключение надо сказать, что Флоренский, хотя и признает преимущества техники перед организмом, не допускает мысли, что он есть только менее качественно работающий механизм и его необходимо исправить. Такое убеждение во многом есть результат понимания специфики организма. Но важно и то, что Флоренский ставит предел технопоекции в соответствии с целью ее осуществления. Перенести на организм необходимо только функции и контурность техники, то есть то, что позволяет человеку открыть неизведанные стороны жизни, перенесение же мастерства оказывается не значимо для этой цели.

## **Органо- и технопоекции в творчестве Дзиги Вертова. Этап 1. Расхождения с П.А. Флоренским**

Вертов известен как режиссер, основоположник советского документального кино, как новатор, который «повернул руль мировой кинематографии». Вертов, как и Флоренский, живет во время нарастания технической мощи, которую он показывает в своих работах. В настоящее время ряд исследователей полагает, что режиссер в своем творчестве ориентируется на теорию органопроекции, под ее влиянием определяет характер воздействия машины на человека. Так, по мысли исследователя Л.Я. Геллера, Вертов и киноки делают заявление в духе этой теории или даже под ее влиянием, когда говорят о том, что кинокамера должна стать «Кино-Глазом», улучшенным органом зрения «совершенного электрического человека» [Геллер 2006 web]. Эта мысль Геллера поддерживается и другими исследователями. В частности, указывается, что высказывания Вертова, как и высказывания Гана ([Ган 1922]), можно уверенно соотнести с теорией органопроекции [Кружкова 2008, 483].

Был ли Вертов сторонником теории органопроекции? Он обращается к теории органопроекции в своих теоретических работах. В манифесте 1922 г. «Мы. Вариант манифеста» Вертов провозглашает: «Наш путь – от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку» [Вертов 2008<sup>a</sup>, 16]. В манифесте 1923 г. «Киноки. Переворот» Вертов пишет, что исходным пунктом киноощущения мира является «использование киноаппарата как Кино-Глаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство» [Вертов 2008<sup>b</sup>, 38]. Эти утверждения согласуются с теорией органопроекции в том, что техника имеет преимущества перед человеком, с ее помощью он способен сделать то, на что без нее оказывается не способен.

Между тем есть то, что заставляет усомниться в принадлежности Вертова к теории органопроекции. Свое отличие он демонстрирует, когда говорит о человеке с точки зрения его физиологии. В своих манифестах Вертов раздосадован человеком, который беспорядочно спешит, пассивен, вял, грузен, неуклюж и неподвижен, чей глаз несовершенен и недалек. Вертов ничего не говорит о преимуществе организма перед механизмом, этот пункт из теории Флоренского для режиссера оказывается несущественным. Более того, в концепции Вертова техника как сложный механизм не должна иметь морфологического тождества с «органическим первообразом». Режиссер требует раскрепощения киноаппарата, «пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза» [Вертов 2008<sup>6</sup>, 38]. Таким образом, Вертов вносит существенное изменение в теорию органопроекции. Организм не имеет преимуществ в сравнении с мастерски функционирующей техникой, необходимо, чтобы она перестала быть его подобием и предъявила иной способ функционирования и свойства.

В технопроекции Вертов также показывает свое принципиальное отличие от Флоренского. Убеденный в превосходстве механизма над организмом и независимости от него, Вертов полагает, что человек не просто может доверить механическому глазу свое зеркальное отображение, но и осуществление технопроекции. В работах Вертова она осуществляется по меньшей мере в два значимых этапа (чередующихся друг с другом). На первом этапе Кино-Глаз накладывает образ мастерски работающего механизма на организм человека и подводит к ответу на вопрос – какой он? На втором этапе Кино-Глаз объединяет распознавание совершенного механизма и конструирование его в организме, что приводит к созданию «нового человека».

Первый этап слабо выражен в теории, но хорошо прослеживается, например, в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929). В этом фильме «глаз механический» указывает на недостатки человека путем противопоставления его организма и машин. На экране возникает целая галерея растерянных, смущенных, невыспавшихся людей, убегающих из-под «взгляда» камеры. Кино-Глаз «застает врасплох» людей, которые беспечно отдыхают, небрежно рассматривают вещи, не знают, куда идти и что делать, болеют. Машины, напротив, функционируют наилучшим с позиции производства общественных благ образом – им чужды усталость, медлительность и даже повреждения.

Нам нет необходимости обращаться ко всем фильмам Вертова, где есть этот этап технопроекции. Важно констатировать, что на первом этапе Вертов предлагает ее новый предел – «глаз механический» проецирует мастерство и способ функционирования машин на организм человека. В результате Вертов обнаруживает не новые «формы жизни», а, напротив, подталкивает к выводу, что организм на фоне машин функционирует плохо, есть сомнение в его пригодности для выполнения необходимых функций в социуме, в конечном счете, организм есть настолько менее качественно работающий механизм, что не может быть идентифицирован в качестве такового (как если бы самозванец претендовал на роль наследника престола, по сути им не являясь). Решением этих проблем Вертов занимается на втором этапе технопроекции, связанном с улучшением организма и возведением человека к «роду» техники.

## **Органо- и технопроекции в творчестве Дзиги Вертова.**

### **Этап 2. Создание «нового человека» и техника как усовершенствованный свидетель**

На основе вывода о том, что организм человека не пригоден для достижения целей социума, возникает цель: создание нового человека. В манифесте «Мы. Вариант манифеста» режиссер говорит о точных, легких, необходимых, быстрых движениях машины, которыми должен обладать человек как объект киносъемки, и о том, что кино «роднит» человека с машиной [Вертов 2008<sup>8</sup>, 16]. Кинок – человек, который готов видеть так, как видит глаз механический, в концепции Вертова он не отличим по функциям от Кино-Глаза.

Вертов при технопроекции заимствует одно из основных положений механицизма – организм подобен машине и может быть идентифицирован в качестве такового. Разница состоит лишь в том, что, согласно механицизму, организм – совершенный механизм, поскольку имеет божественное происхождение. Вертов же полагает, что человека с мастерством и способом функционирования машины нужно создать. Речь идет о прекрасном механизме, к которому обращаются футуристы и конструктивисты и о социально полезной организации и работе частей целого.

Как Кино-Глаз может идентифицировать организм в качестве механизма и «роднить» человека с машиной? Как Вертов мыслит осуществление второго этапа технопроекции? Соотношение механического тела и видения его механическим глазом поясняет О. Аронсон. Он обращает внимание на то, что у Вертова «человек как субъект оказывается практически устранен, поскольку одна из основных функций классического субъекта, способность видеть и познавать реальность, передана киноаппарату <...> создается впечатление вывернутости на изнанку картезианской доктрины механического тела, приводимого в движение разумом» [Аронсон 2003, 77–78].

Если для О. Аронсона важно зафиксировать, что «глаз кинокамеры может видеть самостоятельные части, не связанные еще человеческим сознанием в представляемое целое» [Там же, 78], то для нас важно отметить, что Кино-Глаз способен распознавать организм как механизм. В манифесте «Мы. Вариант манифеста» можно найти ряд подтверждений этому. Запечатление фактов должно быть основано на точном изучении движения. Определен четко объект: человек, который не умеет руководить своими движениями, исключается из кино съемки, снимается только человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, движение, в котором есть необходимость, точность, скорость, мастерство. В статье «Киноки. Переворот» Вертов говорит о съемке с изначально заданной скоростью – медленнее (расчленение движения) или быстрее (схематизация длительных процессов) для исследования и организации явления.

Кино-Глаз как инструмент создания «нового человека» можно прояснить через фигуру свидетеля. Согласно словарному значению «свидетель – тот, кто присутствовал или присутствует и может свидетельствовать из личного наблюдения» [Simpson, Weiner (eds.) 1989, 464]. Свидетельствовать – «предоставлять подтверждения или доказательства» [Ibid., 465]. В целом если обратиться к генеалогии фигуры свидетеля, то необходимо отметить следующее. Свидетельствование на протяжении длительного времени осуществлялось человеком непосредственно или через письменные/визуальные источники. Так, человек подтверждает факт рождения другого человека, заключение брачного союза, смерти, чрезвычайного происшествия, чуда. Книги и живопись свидетельствуют об исторических событиях в той мере, в какой созданы человеком – свидетелем. Наблюдение сопровождается определенным состоянием организма (болезнью, сонливостью, возбуждением, усталостью), эмоциональным настроением, культурными установками человека, что сказывается на качестве предоставляемых доказательств. Человек не может свидетельствовать в недоступных для него местах (невыносимо холодных или, напротив, жарких), не может сохранять континуальность восприятия (моргает, перемещает взгляд, закрывает глаза при резком свете), едва ли способен предоставлять доказательства вне собственного отношения к ним.

С момента изобретения фотографии в XIX в. машины постепенно становятся усовершенствованными свидетелями. Они получают доступ к тому, что не видит человеческий глаз, и делают незначимой оппозицию между наблюдением и представлением [Røssaak 2008, 224–225]. Появляются устройства, которые могут выполнять свои функции непрерывно (техника не знает усталости) и беспрепятственно во всех ситуациях, в том числе опасных (война, катастрофы) и даже недостижимых для человека (микромир, космос). Техника может быть установлена в определенном месте и «наблюдать» только определенный фрагмент территории, тела и т.д. с регулируемой скоростью и порядком воспроизведения. Бесчувственность и беспристрастность техники, но полностью контролируемая способность воспроизведения полученного материала –

это ее преимущества при предоставлении доказательств и подтверждений того, что произошло.

Кино-Глаз у Вертова как совершенный свидетель способен распознавать механизмы<sup>1</sup>. Очевидно, Кино-Глаз обладает не всеми преимуществами свидетельствования техникой XX–XXI вв. Так, Вертов только мечтал о том, чтобы Кино-Глаз функционировал в недоступных для кинока местах. Тем не менее механистический глаз способен распознавать невидимое, то есть находить механизм в человеке, поскольку неотягощен психологическими характеристиками, не может устать, способен непрерывно концентрироваться на происходящем, способен выделять переходы от одного движения к другому, фиксировать его медленнее / быстрее / в обратном порядке, предоставляет для монтажа весь объем необходимой информации. Может ли так воспринимать себя и окружающий мир медленный или, напротив, суетящийся человек, который не умеет концентрировать внимание, не ставит целью обнаружить переходы от одного движения к другому? Вертов уверен, что нет.

Определение Кино-Глаза как наиболее совершенного свидетеля не противоречит и еще одной его функции – конструированию<sup>2</sup>. Дело в том, что как бы «усовершенствованный свидетель» ни распознавал механизмы, он не может «роднить» человека с машиной, мастерство и способ видения Кино-Глаза сталкиваются с тем, что организм далек от того, каким ему нужно быть по замыслу режиссера. Поэтому Вертов считает необходимым сконструировать организм как механизм, что под силу только механическому глазу. В работе «Киноки. Переворот» Вертов мыслит, что на практике это будет происходить так: Кино-Глаз выделяет в человеке только тот орган, который мощнее, быстрее, красивее и выразительнее всего движется, снимает его и посредством монтажа исходного материала создает «нового человека» [Вертов 2008<sup>6</sup>, 40].

Что в результате делает Вертова на втором этапе? Технопроекция Вертова на втором этапе основана на создании киноаппаратом образа человека через обнаружение и конструирование механизма в организме. Принципиально важно подчеркнуть, что этот этап делает очевидной способность Кино-Глаза к самопроекции. «Глаз механический» осуществляет перенос на организм того, что еще не обнаружено/не осуществлено, то есть только свою способность к обнаружению механизмов. Можно допустить, что Кино-Глаз содержит в себе некий «алгоритм», с помощью которого он видит и конструирует. Эту способность можно разглядеть и на первом этапе. При сравнении человека с машинами Кино-Глаз видит мощностную и скоростную машины так, как ее не увидел бы человек. Но здесь способность техники к самопроекции не является ключевой в силу сравнения человека с визуализированными машинами, напротив, на втором этапе она является основанием для понимания человека.

Концепция создания «нового человека» посредством механического глаза как наиболее совершенного свидетеля у Вертова находит отражение в его фильмах. В фильмах «Кино-Глаз» (1924), «Шестая часть земли» (1926), «Шагай, Совет» (1926) Вертов показывает «нового человека», созданного посредством технопроекции только в ряде сцен: механистически представлены марширующие пионеры, рабочие, спортсмены, доктора – все те, чей труд требует ловкости, скорости и четкости движений («Кино-Глаз»), процессы пахоты, сеяния, жатвы («Шестая часть земли»), труд слепых и глухонемых («Шагай, Совет»).

В фильме «Человек с киноаппаратом» (1929) Вертов обнажает процесс создания «нового человека». Этот фильм разворачивается в трех значимых для нас планах: съемка материала (в кадре появляется человек с «киноаппаратом»), монтаж материала и, наконец, как итог съемки и монтажа, показ фильма. Именно в третьем плане (показ фильма) представлены мир будущего и только «новый человек». Это мир скорости, в нем нет ленивых, вялых, пассивных людей. Люди или движутся как механизмы, или сцеплены с ними, то есть перемещаются на каретах, трамваях, машинах, самолетах и т.д. Стремительное перемещение в различных направлениях массы людей и движение техники предстают как «геометрический экстракт движения».



Замысел Вертова создать «нового человека» посредством технопроекции находит свое наиболее гармоничное воплощение в запрещенном к показу фильме «Колыбельная» (1937). На протяжении всего фильма в центре внимания находятся люди, которые совершают точные, легкие, необходимые, быстрые, размеренные движения, свойственные прекрасному механизму. Счастливые, уверенные в себе женщины и развивающиеся маленькие дети утверждают новую жизнь, как будто ограниченный в своих возможностях человек реализует с помощью протезов свое право на жизнь и здоровье. Более того, фильм обладает образовательным потенциалом. Камера свидетельствует о механистических действиях матерей, которые легко и размеренно качают своих детей, точно и единственно верным способом кормят детей грудью, показаны механистические действия самих детей – они размеренно поют, с помощью легких и точных движений играют на инструментах, в их танце четко прослеживается геометрический рисунок. Такая четкая проработка движений может быть понята как обучение людей правильным действиям, что сближает Вертова в этом случае с учением теоретика научной организации труда А.К. Гастева и работой Центрального института труда.

Специалист в области философии кино М. Тюрви полагает, что Вертов конструирует советское общество как организм, в котором каждый человек является необходимой частью целого, вносит большой вклад в его создание, люди творчески взаимодействуют с новым индустриальным окружением [Turvey 2007, 10]. При этом исследователю приходится констатировать, что «Вертов соединяет противоположные парадигмы и модели, включая организм и машину» [Ibid., 17]. Машиной у Вертова, как мы показали, является не только созданная человеком техника, но и его организм, преобразуемый в фокусе механического глаза.

## Перспективы

Идея органопроекции Флоренского получает подтверждение в XXI в. Исследователи отмечают, что, как и задумывал философ, она «становится все более осознанным процессом <...> современная наука пришла, с одной стороны, к биоинженерии, с другой – к биокibernетике: в первом случае инженерными средствами создаются искусственные органы, во втором – биологические системы служат образцом искусственных» [Седых, Хаменков 2016, 146]. Флоренский мыслит технопроекцию также как осознанный процесс, подразумевающий знание о том, что есть организм, в чем его преимущества перед техникой, а также ограниченное перенесение техники на него. Но такое осуществление технопроекции не получает подтверждения в современности.

Сегодня получает развитие идея Вертова о перенесении мастерства техники и иного способа ее функционирования на организм человека. Крепнет представление, что на фоне мастерства техники человек не по-другому, а именно плохо готовит, моет посуду, убирает, переводит, обучает и т.д. Причем если у Вертова невыполнение человеком функций имело преимущественно социальный характер, то сейчас можно говорить о том, что на фоне мастерства и иного способа функционирования техники возникает идея о нецелесообразности организма, то есть его неспособности обеспечивать и воспроизводить самого себя. Может ли быть целесообразным организм, если он, например, не способен защитить себя от болезней или воспроизвести себя? Если объединить человека с тем, что возможно только за счет технических устройств (удаление плохого гена, экстракорпоральное оплодотворение), то выясняется, что такой организм может быть намного целесообразнее.

Развитие вертовской идеи «нового человека» и способов его создания посредством свидетельствования техники – повседневность, в которой находится современный человек. Так же как и в концепции Вертова современный человек считает себя недостаточно целесообразным и сомневается в своих способностях к самопознанию. Цифровые устройства на первый взгляд могут решить эти проблемы, поскольку способны свидетельствовать о невидимом (сканирование организма для подтверждения его здоровья и выявления существующих и возможных патологий), указывать на необходимость

вмешательства в работу органов и протекание процессов, а также изменять/воссоздавать их на клеточном уровне (биоинженерия, генная инженерия). Критическая оценка способа, который представляет Вертов для осуществления технопроекции, значима для исследования и улучшения организма сегодня. Проведенный век назад художественный эксперимент режиссера над созданием «нового человека» посредством технопроекции обращает к вопросу, за счет чего сегодня понимается и улучшается организм. В связи с этим необходимо отразить, что цифровые устройства при осуществлении своих функций представляют организм через проекцию на него присутствующих им кода, алгоритма, заданных параметров сравнения, оценки, моделирования и т.д. Происходит не только улучшение процесса или замена органа (что в ряде случаев безусловно оправдано и обеспечивает право человека на жизнь и здоровье), но и задается нечеловеческий ракурс, с которого устанавливается необходимость изменений, а также предел их осуществления. Остаются открытыми вопросы: знают ли алгоритмы человека лучше (этот вопрос особенно значим в связи со способностью организма к саморегуляции)? Не усиливают ли технические устройства сомнения человека в его способностях знать и чувствовать себя? В какой мере техника поддерживает представление о нецелесообразности организма и необходимости его изменения? Совпадает ли обозначаемый ею предел изменений с этической установкой человека?

### Заключение

П.А. Флоренский и Дзига Вертов отвечают на вопрос, какую роль играет технопроекция и как она может быть осуществима. Согласно Флоренскому, она способствует процессу самопознания, то есть обнаружению неизведанных сторон жизни в организме. В ходе технопроекции человек не может быть понят ни как механизм, ни как то, что может им стать. Причина этого в том, что организм обладает структурным преимуществом перед механизмом и в соответствии с поставленной целью человек не переносит на организм мастерство техники.

В творчестве Вертова технопроекция является средством создания «нового человека». Убеденный в превосходстве механизма над организмом и независимости от него, Вертов предлагает новый способ технопроекции. Во-первых, согласно замыслу режиссера, ее осуществляет Кино-Глаз, а не человек. Во-вторых, ее предел расширен: проецируются функции, свойства, мастерство и способ функционирования техники. В-третьих, механизм осуществляет самопроекцию, то есть обладает определенным «алгоритмом» видения и конструирования организма.

Сегодня возникает потребность в осознанном осуществлении технопроекции, необходимо дать ответ на вопрос: за счет каких обретений и утрат осуществляется воссоздание организма через цифровую технику? Ответ на этот вопрос важен при принятии решения об улучшении работы (в особенности об инженерии) организма, то есть работающей по определенным законам системы, в которой оспаривают друг друга природное и культурное.

### Примечания

<sup>1</sup> Более точная съемка и выявление механистичности оказываются синонимами. Э. Рессаак приводит замечательный пример: «Майбридж был способен показать мир, который до него никто не видел. Он даже смог доказать, что известное так называемое реалистическое изображение лошадей в «летающем галопе» было в действительности неправильным. Передние ноги лошади не вытягиваются вперед во время полета, как на картинах Теодора Жерико, а подгибаются назад. Это усложняет идею реализма соответствия природе. Сиюминутный способ камеры быть «верным природе» является другим, более механистическим, чем версия художника того же самого» [Røssaak 2008, 227].

<sup>2</sup> Как указывает А. Щербенок: «тексты Вертова заставляют <...> видеть и конструкцию, и «жизнь как она есть» в каждом кадре» [Щербенок 2012 web].

## Источники и переводы – Primary Sources and Translations

- Бергсон 2001 – Бергсон А. Творческая эволюция. М.: ТЕРРА- Книжный клуб; КАНОН – пресс – Ц, 2001 (Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Russian Translation).
- Вертов 2008<sup>a</sup> – Вертов Дзига. Мы. Вариант манифеста // Кружкова Д.В. (ред.). Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 15–18 (Vertov, Dziga, *We. A Version of a Manifesto*, in Russian).
- Вертов 2008<sup>b</sup> – Вертов Дзига. Киноки. Переворот // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления / Под ред. Кружковой Д.В. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 35–43 (Vertov, Dziga, *Kinoks. A Revolution*, in Russian).
- Ган 1922 – Ган А. Кинематограф и кинематография // Кино-фот. 1922. № 1. С. 1 (Gan, Alexey, *Cinema and Cinematography*, in Russian).
- Отто 1909 – Отто В. Расширение наших чувств: Вступ. лекция. СПб.: Образование, 1909 (Otto, H. Wiener, *Die Erweiterung unserer Sinne. Akademische Antrittsvorlesung gehalten am 19 Mai 1900*, Russian Translation).
- Флоренский 2000 – Флоренский П.А. Органопроекция // Флоренский П.А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М.: Мысль, 2000 (Florensky, Pavel A., *Organ projections*, in Russian).

## Primary Sources

Kapp, Ernst (2018) *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, Verlag von George Westermann, Braunschweig.

## Ссылки – References in Russian

- Аронсон 2003 – Аронсон О.В. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.
- Балаклеец 2015 – Балаклеец Н.А. Тело, власть и трансгрессия: концепция органопроекции Э. Каппа и ее современные рецепции // *Философия и культура*. № 6 (90). 2015. С. 866–873. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.6.15070
- Бонецкая 2010 web – Бонецкая Н.К. «Homo faber» и «homo liturgus» (Философская антропология П. Флоренского) // *Вопросы философии*. 2010. № 3. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=114](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=114)
- Геллер 2006 web – Геллер Л. «Органопроекция»: в поисках очеловеченного мира // *Звезда*. 2006. № 11. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=645>
- Горохов 2009 – Горохов В.Г. Техника и культура: возникновение философии техники и теории технического творчества в России и Германии в конце XIX – начале XX столетия: (сравн. анализ). М.: Логос, 2009.
- Кружкова 2008 – Кружкова Д.В. Комментарии // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 483–600.
- Седых, Хаменков 2016 – Седых О.М., Хаменков М.А. Органопроекция: русский контекст // *Философия науки и техники*. 2016. Т. 21. № 1. С. 132–151.
- Щербенок 2012 web – Щербенок А.В. Дзига Вертов: диалектика киноведы // *Искусство кино*. 2012. № 1. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi>

## References

- Aronson, Oleg (2003) *Metacinema*, Ad Marginem, Moscow (in Russian).
- Balikleec, Natalya A. (2015) “The Body, Power and Transgression: Kapp’s Conception of Organ Projections and Its Modern Reception”, *Filosofiya i kul'tura*, Vol. 6 (90), pp. 866–873 (in Russian).
- Boneckaya, Natalya K. (2010 web) “Homo Faber” and “Homo Liturgus” (P. Florensky’s Philosophical Anthropology), *Voprosy Filosofii*, Vol. 3, URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=114](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=114) (in Russian).
- Geller, Leonid (2006 web) “Organ Projections”: Looking for the Humanized World’, *Zvezda*, Vol. 11, URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=645> (in Russian).
- Cheung, Tobias (2010) “What is an “Organism”? On the Occurrence of a New Term and Its Conceptual Transformations 1680–1850”, *History and Philosophy of the Life Sciences*, Vol. 32, No. 2/3. The Concept of Organism: Historical, Philosophical, Scientific Perspectives, pp. 155–194.
- Gorokhov, Vitaly (2009) *Technology and Culture: the Origin of the Philosophy of Technology and the Theory of Technological Creativity in Germany and in Russia at the End of the 19th and Beginning of the 20th Century (Comparative Analysis)*, Logos, Moscow (in Russian).

Kruzhkova, Darya V. (2008) “Notes”, Krughkova, Darya V., ed., *Dziga Vertov. From the Heritage. Vol. 2: The Papers and the Speeches*, Eisenstein Center, Moscow, pp. 483–600 (in Russian).

Nicholson, Daniel J. (2013) “Organisms ≠ Machines”, *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, Vol. 44, pp. 669–678.

Røssaak, Eivind (2008) “The Unseen of the Real: Or, Evidential Efficacy from Muybridge to The Matrix”, Ekman, Ulrik, Thygstrup, Frederik, eds., *Witness: Memory, Representation, and the Media in Question*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, pp. 224–231.

Sedyh, Oksana M., Hamenkov, Maksim A. (2016) “Organ Projections: Russian Context”, *Filosofiya nauki I tehniki*. 2016, Vol. 21, No. 1, pp. 132–151 (in Russian).

Shcherbenok, Andrey V. (2012 web) “Dziga Vertov: Dialectics of Cinema Thing”, *Iskusstvo kino*, Vol. 1, URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (in Russian).

Simpson, John, Weiner, Edmund, eds. (1989) *The Oxford English Dictionary. Second Edition: In 20 vols. Vol. XX*, Clarendon Press, Oxford.

Shea, William René (1995) “Technology and the Rise of the Mechanical Philosophy”, Marion, Mathieu, Cohen, Robert S., eds., *Québec Studies in the Philosophy of Science. Boston Studies in the Philosophy of Science Vol. 177*, Springer, Dordrecht.

Turvey, Malcolm (2007) “Vertov: Between the Organism and the Machine”, *New Vertov Studies*, Vol. 121, pp. 5–18.

### **Сведения об авторе**

**МАРТЫНОВА Светлана Александровна** – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философской антропологии и истории философии РГПУ им. А.И. Герцена.

### **Author’s Information**

**MARTYNOVA Svetlana A.** – CSc in Philosophy, Assistant Professor of Institute of Human Philosophy, Herzen State Pedagogical University of Russia.