

Ханс Дж. Риндисбахер

(Hans J. Rindisbacher) — преподаватель немецкого и русского языков в Помона-колледже (Клермонт, Калифорния). Его первая книга «Запах книг: историко-культурное исследование ольфакторного восприятия в литературе» (The Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature, 1992) стала прорывом в области сенсорного аспекта культурных исследований.

Опосредованное восприятие и будущее тактильности: секс, нежность, закон

А если перейти от мира материального к духовному, применить также и к нему закон всеобщего надувательства, то и тут, очевидно, можно, причем столь же легко, насладиться вымышленными радостями, которые ничем не отличаются от явных¹.

Ж.-К. Гюисманс. Наоборот

Все чувства — проводники желания. Чувства в культуре, где все мы живем, действуют в рамках возможного, дозволенного, желаемого. Они — для современного мира это особенно верно — действуют в пространстве закона². Помимо физиологии и неврологии, радиус действия наших ощущений определяется социокультурной историей и теорией, эстетикой и гедоникой, равно как и непрерывно расширяющимся спектром технических возможностей.

В статье чувства рассматриваются как проницаемые с обеих сторон оболочки, мембраны: от «я» в мир — и обратно. В процессе обмена происходит становление как «я», так и мира, одного через другое. При синестезии — а она бывает и художественным приемом, и патологией — чувства до некоторой степени могут подменять и вытеснять друг друга. Неизбежны потери. Учитывая современный уровень технического прогресса, зрение как универсальный канал отображения, преломляющее все остальные чувства, не знает соперников. Если говорить о кино — а именно оно в статье является предметом анализа, — то с 1930-х годов изображение повсеместно дополнялось звуком, но зрительные образы служат и для передачи запахов (Том Тыквер, «Парфюмер», 2006), вкуса, в том числе различных блюд (Габриэль Аксель, «Пир Бабетты», 1987), и тактильных ощущений, которым и посвящено данное исследование. В точке соприкосновения зрение материализуется. В нее упирается взгляд, и она становится местом непосредственного приложения энергии. В качестве такой точки или поверхности я рассмотрю человеческое тело и прослежу драму касания прежде всего на примерах из современного кинематографа, где кожа и одежда оказываются наиболее значимыми источниками тактильных ощущений, поверхностями, их вызывающими. Я буду говорить в основном о научно-фантастической комедии Спайка Джонза «Она» (Her, 2013), романтической драме Пола Томаса Андресона «Призрачная нить» (Phantom Thread, 2017) и драме Каутер Бен Ханья «Человек, который продал свою кожу» (The Man who Sold His Skin, 2021) и, опираясь на ряд работ, где чувства представлены в культурно-историческом развитии и теоретическом обрамлении феноменологического и телесного мышления, изложу свои тезисы. В основе этого эссе — исследования в области сенсорики и материального мира, постигаемого телом разумного человека, наделенного (пятью) чувствами. Виртуальная реальность, киберпространство и область постгуманизма продолжают чувства вовне. Поэтому, анализируя фильм «Она», я буду говорить не столько об операционной системе с искусственным интеллектом, сколько о человеческих ощущениях. Сенна Йи размышляет об этой пограничной сфере с феминистской точки зрения, сравнивая фильмы «Из машины» (Ex Machina, реж. Алекс Гарленд, 2015) и «Она» (Her 2017). Трент Людвиг всесторонне анализирует «Призрачную нить» с позиций психоанализа (Ludwig 2019), а я добавлю от себя некоторые наблюдения относительно тактильного восприятия поверхностей. Что касается «Человека, который продал свою кожу», о нем пока написано мало. Но начну с более общей проблематики.

Нарративы осязания в культуре

С точки зрения как восприятия, так и познания осязание — чувство, с которым далеко не все ясно. Осязание не предполагает четко очерченных границ сенсорного пространства и определенного набора объектов. Само собой, их не предполагает ни одно из традиционно выделяемых на Западе пяти чувств, но осязание особенно расплывчато — оно варьируется от восприятия свойств тех или иных поверхностей и выявления форм (которые, разумеется, можно оценить и зрительно) до восприятия временных качеств: влажности или сухости, температуры, внутреннего движения объектов (вибрации), — а в широком смысле совпадает с «чувством пространства» и ориентацией в нем за счет, например, силы тяготения, которую мы ощущаем каждый раз, ставя ногу на землю. Спектр осязания охватывает и повседневный тактильный опыт, то есть ощущения, возникающие у нас, когда мы трогаем что-то руками, ощупываем, и более широкое ощущение тяжести, массы, «чувство тела» в целом. Движение и ориентацию в пространстве тоже часто осмысляют через тактильность, а еще один важный аспект осязания как телесного опыта — боль. Конечно, то же самое справедливо относительно удовольствия, ласки, какой бы характер она ни носила: эротический, успокаивающий и так далее. Все проявления власти в ее крайних формах так или иначе обращены к телу, будь то прямое насилие или нечто менее очевидное — вынужденная дистанция между людьми в заключении, изоляция, вынужденное отсутствие телесных контактов.

Кроме того, большинство способов восприятия (не только осязание) направлены как вовне, так и внутрь (проприоцепция): применительно к первым обычно употребляют глагол «трогать», то есть оценивать свойства предмета посредством осязания, а ко вторым — «ощущать», хотя эти связи и их лингвистические коннотации не абсолютны, как и многое в сфере восприятия, ведь есть еще третий смысловой слой, метафорический. Именно его мы наблюдаем в таких выражениях, как «меня это очень растрогало», «меня это не касается», «поддерживать контакт». Причем, в отличие от других видов чувств, в данном случае он не предполагает каких-либо определенных эмоций, аффектов, воспоминаний, психологических нюансов.

Констанс Классен, специалист в области истории чувств, называет осязание «самым глубоким чувством» и прослеживает его разнообразные функции и их эволюцию начиная со Средневековья (Classen

2012). Она строит анализ вокруг важнейшего нарратива эпохи Просвещения, согласно которому «низкое», менее благородное, «грубое» чувство осязания будет постепенно вытеснено зрением — чувством, позволяющим сохранять дистанцию, осмыслять со стороны, властвовать (о чем свидетельствуют такие феномены, как доминирующее положение зрения в западной культуре, «мужской взгляд», паноптикум, системы слежения). Такая же судьба постигла и два других «низких» чувства: обоняние и вкус считались слишком физиологичными и субъективными, чтобы легко поддаваться осмыслению³. До относительно недавнего времени эстетика в западной философии осмыслялась почти исключительно в категориях зрения и через визуальные артефакты. Примечательно, что в развертывавшемся таким образом нарративе культуры роль тактильного познания шаг за шагом сокращалась, уступая прежде всего зрению (пример из медицины: пальпацию со временем вытесняет ультразвук — технология, помогающая преобразовывать слуховую информацию в визуальную). История культурных институтов, в особенности художественных музеев, подтверждает эту логику развития пространства — от кабинетов редкостей (кунсткамер) на заре Нового времени до современных картинных галерей с белыми стенами, — где все рассчитано в основном на зрительное восприятие, а посетителей просят не трогать экспонаты⁴.

Так как музеи в западной культуре, как правило, предписывали визуальное получение информации и сохранение дистанции, появившийся в конце XIX века новый феномен универмага дал альтернативную возможность непосредственного соприкосновения с миром рукотворных предметов. Созданный вскоре после его появления роман Эмиля Золя «Дамское счастье» (*Au bonheur des dames*, 1883) — грандиозный панегирик универмагу с подробными, чувственными описаниями одежды, тканей и их роскошной выставки в лучах недавно изобретенного электрического освещения. Реклама, соблазн, искушение, психология современного потребителя во всей красе предстают на страницах романа. Дистанцированному визуальному восприятию и интеллектуальному созерцанию, на которые настраивает музей, противостоит физическая доступность выставленных в универмаге объектов и возможность их потрогать. Конечно, это нововведение превратило пространство, заполненное произведениями искусства и историческими артефактами, в выставку товаров потребления и направило культурное сознание в русло материального потребления в контексте, требовавшем тактильности и демократичности. Постепенно универмаги были преобразованы в торговые центры и пассажи, их все чаще задумывали как своего рода *Erlebniswelten* («вселенные

опыта») — с установкой на многоплановое телесное восприятие, задействующее все сенсорные каналы, а на смену доступу в музеи по классовому признаку пришло демократическое (не)равенство экономики шопинга. Почти сакральное пространство неприкосновенного уступает место коммерческому пространству касания, обладания, собственности.

Новый опыт, сопряженный с пандемией коронавируса, привлек внимание к базовым аспектам нарративов визуальности и тактильности, дополняющих друг друга. С одной стороны, когда разразилась пандемия, технически почти мгновенно удалось наладить удаленные, дистанцированные, бесконтактные модусы взаимодействия, заменившие тактильные, физические, сенсорные, коротко говоря — органичный для нас «реал», осязаемые стены и предметы, замененные исключительно визуальными и аудиальными суррогатами. С другой стороны, сама эта техническая возможность обнаружила значимость и незаменимость привычного мира пяти чувств, из которых больше всего пострадало многомерное чувство осязания⁵. Мы быстро научились многое делать на расстоянии и бесконтактно: от офисной работы до преподавания, консультирования, банковских услуг и так далее, — но уход «в онлайн» повлек за собой серьезные потери и заметно сказался на душевном здоровье. В только что вышедшей книге «Осязание» Ричард Керни говорит о необходимости восстановить чувство осязания, утраченное нами на продолжительном этапе культурного развития, задолго до пандемии, вынудившей людей к дистанционному взаимодействию. В главе «Кода: тактильность и коронавирус» он пишет, что в последнее время наибольший ущерб понесли «наши „звериные“ чувства: осязание, вкус и обоняние», — заставив нас «больше, чем когда-либо за всю историю человечества, полагаться на зрение», жить «в состоянии развоплощения» (Keagney 2021: 135–136).

Помимо самих наших тел, среди материальных объектов, на которых в наибольшей степени отразилось чувственное оскудение, вызванное COVID-19, оказалась одежда. Ее преимущественно визуальное восприятие со стороны контрастирует с априори тактильным восприятием самого владельца (прикосновение ткани к телу, проприоцепция). Первое можно передать онлайн, второе — нет. Технологии интернет-торговли, в том числе покупки одежды онлайн, активно развиваются. Но тактильные впечатления, столь важные, когда речь идет о тканях, нельзя перевести в виртуальную среду. Пусть гаптика и получила статус самостоятельной дисциплины в области дополненной и виртуальной реальности и цифровых разработок

в целом, она пока не достигла серьезных успехов в передаче осязательных впечатлений⁶; потенциальные владельцы (покупатели) одежды воспринимают ее исключительно визуально. В реальной жизни баланс между зрением и осязанием далеко не однозначен; владельцы одежды задействуют оба канала восприятия: ощущают прикосновение одежды и видят, как она смотрится. Но наблюдатель в оценке чужой одежды ограничен зрением и сохраняет дистанцию — прикоснуться к ткани мы можем лишь с разрешения владельца. Поэтому на осязание можно посмотреть и под другим углом — с точки зрения современных законов, жестко ограничивающих нежелательные прикосновения (ярким примером чего служит движение #MeToo).

В данном случае я особо выделяю одежду, потому что она играет роль мембраны, кожи, отделяющей тело от внешней среды. Одежда, образующая наружный слой человеческого тела — но, в отличие от собственно кожи, съемный, — функционирует как первичный семиотический пласт, оболочка внешнего мира, материальной среды, общества, культуры, традиции, окутывающая тело. Одежда — как и кожа под ней — неоднозначная поверхность, и обе поверхности несут в себе смысл, эстетику, власть, как мы увидим дальше, особенно в контексте фильма Бен Ханья, главного героя которого мы почти всегда видим с обнаженным торсом. Элиас Канетти, в размышлениях о тактильности акцентирующий внимание на дистанции, близости и уязвимости, тоже говорит об осязании и коже в связи с одеждой. С первых строк книги «Массы и власть» Канетти в эволюционном ключе рассуждает о глубинных истоках тактильного взаимодействия:

«Человеку страшнее всего прикосновение неизвестного. Он должен видеть, что его коснулось, знать или по крайней мере представлять, что это такое. Он везде старается избегать чужого прикосновения. Ночью или вообще в темноте испуг от внезапного прикосновения перерастает в панику. И одежда не дает безопасности: она легко рвется, сквозь нее легко проникнуть к голой и гладкой беззащитной плоти.

Все барьеры, которые люди вокруг себя возводят, порождены именно страхом прикосновения...

И только в массе человек может освободиться от страха перед прикосновением» (Канетти 1997: 20)⁷.

Эстетика не интересует Канетти; он подчеркивает *единственную* функцию одежды — защиту тела от враждебной природной среды. Сегодня мы в целом далеко ушли от этого времени и живем в *культурной* среде, где в результате сознательного разделения людей на

социокультурные группы (по признакам класса, рода деятельности, пола, должности) образовались тщательно продуманные дистанции. Мы привыкли уважать эти дистанции; если мы их нарушаем, нам сразу же предложат извиниться. Канетти размышляет в первую очередь о диалектике дистанций и касаний, ища первопричин, побуждающих людей сплываться в массы. Он считает узловым моментом, когда растущая плотность смыкающихся человеческих тел сливается во всепроникающем осязании, а страх перед касанием рассеивается, уступая место противоположному чувству — защищенности и причастности, растворению индивида в коллективном теле: «Кто отдал себя на волю массы, не боится ее прикосновений. В идеальном случае в ней все равны. Различия не считаются... Кто бы на тебя ни напирал, он такой же, как ты сам» (там же). Примитивное прикосновение не имеет ничего общего с эстетикой, а уж тем более с модой. Современные общества Канетти рассматривает как системы разного рода расстояний и различий, основанные на общественном договоре, который позволяет создать условия, где *остается место* для эстетики и моды, для того чтобы одежда обладала не только утилитарной функцией — защищала тело, — но приобрела символический статус. Образования масс, требующие постоянства или по крайней мере повторения, обеспечивают свое сохранение жесткими правилами — необходимая предпосылка современных ритуалов, таких как спортивные мероприятия или религиозные собрания. Пандемия коронавируса, сделавшая массовые собрания незаконными, не только усилила страх перед «прикосновением неизвестного», но и обратила нас в обреченную на одиночество массу — из повседневного общения исчезло осязание. Тоска по человеческой близости и контакту, знакомая всем нам, свидетельствует о неизменно важной — но до сих пор часто не признаваемой — роли осязания в отношениях между людьми.

Однако зарисовка Канетти таит в себе больше: ее актуальность связана и с неожиданным превалированием защитной функции одежды над эстетикой и тактильным комфортом: средства индивидуальной защиты в период пандемии стали глобальной проблемой. Из-за их нехватки медикам трудно было избежать «прикосновения» незримого вируса, а ведь требовалось «видеть, что... коснулось [человека]... или по крайней мере представлять, что это такое», причем определить это быстро, научно и в мировом масштабе. В конечном счете все мы облачились в маски. Размышления Канетти об обособлении и сплочении в онтологическом и эволюционном контексте, где на первый план выходят плоть, кожа, материальность контакта и хрупкость такого

покрова, как одежда, сегодня снова как нельзя более кстати, а его модель массы как целого обладает убедительностью, не свойственной дискурсивно-психологическим теориям массы Зигмунда Фрейда и Гюстава Лебона, которым Элиас Канетти и противопоставляет свою концепцию. Но едва ли стоит удивляться, если вспомнить, как осязание осмыслили в антропологии, философии и феноменологических теориях. Его всегда причисляли к «низшим», но интуитивным чувствам (Кант), называли «самым глубоким чувством» (Классен). «Невозможно создать феноменологию жизни, тела, плоти без феноменологии осязания» (Жан-Луи Кретьен, цит. по: Моган 2015: 214; см. там же подробнее анализ этих взаимосвязей). Именно осязание обусловило центральное положение понятия плоти (*chair*) в философии Мориса Мерло-Понти, а Эдмунд Гуссерль ставит его выше зрения. Усиление роли зрения и дистанции обнажило значимость тактильности.

Зарисовка Канетти приводит на память и еще один древний нарратив, связанный с одеждой и, несомненно, включающий современные, социально обусловленные аффекты: библейский сюжет об Адаме и Еве — социальный, моральный, эмоциональный. Одежда здесь не столько защищает тело, сколько выполняет роль философской и психологической оболочки в мире, осознаваемом уже как требующий осмысления и цивилизованный, мире самопознания и самосознания, социальных связей и идентичностей, выходящих далеко за рамки идентичности толпы, о которой пишет Канетти. В современном мире после грехопадения, где от одежды уже не ждут физической защиты (всегда непрочной), как в первобытном мире Канетти, она призвана прикрыть *нравственную* наготу и срам. Перед нами мир, где только что появились чувство вины, стыд, а главное — сексуальность как явление, основанное на зрении, заставляющее глаза «открыться». Первые люди вкусили от запретного плода: «И открылись глаза у них обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания» (Быт. 3: 7). Прокляв змея и рассказав Адаму и Еве, с какими физическими тяготами будет сопряжена отныне человеческая жизнь: мучительные роды, утомление тела, тяжкий труд, иерархия полов, — «сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные и одел их» (Быт. 3: 21). Делается это, конечно, не ради моды: людям нужна защита, прикрытие от стыда. Переход от описанной Канетти первобытной стадии к современному христианскому обществу способствует становлению психологии и внутренней цензуры, вычеркивающей все сексуальное. Новый мир требует прикрытия; одежда — *кожа*, в буквальном и переносном смысле размечающая тело

в соответствии с общинными нормами, а со временем посредством моды начинающая выражать его желания, очерченные моральными принципами, которые задает общество. Материальное в одежде соединяется с семиотическим, а прикосновение теперь не простой физической акт — в нем кроется нравственная опасность; за пределами природного мира, нарисованного Канетти, в обществе морали и закона трогать, щупать, осязая тела и одежду — занятие двусмысленное.

В статье о фильмах первых французских авангардистов 1920-х годов Патриция Кастелло Бранко раскрывает перед читателем мир современного кинематографа, где все чувства опосредованы зрением (и слухом) и мы лишь «видим касание». Цитируя Антонена Арто и стараясь показать важность конкретной, телесной составляющей фильма, Кастелло Бранко утверждает, что «„фильм как чувственный опыт“ не удостоился заслуженного внимания» (Врансо 2020: 126). «Неважно, насколько мы углубляемся в сознание: на дне каждой эмоции, даже интеллектуальной, мы обнаруживаем *аффективное восприятие, обусловленное нервной системой* (курсив мой. — Х.Дж.Р.)», то есть разум внутри тела (Ibid.: 127)⁸. *Телесность* — ключевая категория в моем анализе трех современных фильмов, в центре которых находится тело как конкретный осязаемый (или недосыгаемый) объект и в которых его репрезентация переплетена с нашим восприятием.

Через полвека после Антонена Арто Жан-Франсуа Лиотар усложнил систему Арто, состоявшую из тела и сознания, отказавшись от дуализма познания и чувственности. Его книга «Либидинальная экономика» открывается отпечатывающимся в сознании описанием расчлененного тела, с которого содрали кожу, так что граница между внутренним и наружным, «великая эфемерная пленка», пропала.

Это тело

«состоит из самых что ни на есть разнородных текстур: костей, эпителиев, еще не исписанных страниц писчей бумаги, арий, которые всех потрясут, всяческой стали и стекла, люда, трав, еще не закрашенных холстов. Все эти зоны сращены в единую ленту без оборотной стороны, ленту Мёбиуса, интересную не своей замкнутостью, а своей односторонностью, мёбиусову кожу...» (Лиотар 2018: 13).

«Мёбиусова кожа» — продуктивная концептуальная метафора для обозначения телесного единства сознания, эмоций и чувственного аппарата, которые смешиваются внутри и снаружи, стирая принципиальные различия, «фильтруя побуждения и допуская, чтобы на сцене появлялись только те из них, что, явившись из впрямь называемого *внешним*, удовлетворяют условиям внутреннего» (там же: 14; выделено в оригинале).

В книге «О пяти чувствах» Мишель Серр, как и Лиотар, обрисовывает метафорическое и одновременно реальное тело.

«Кожа свисает со стены, словно освежеванное человеческое тело: переверните останки — вы обнаружите нервные окончания и узлы, вырванные с корнями джунгли, похожие на провода внутри какой-нибудь машины. Пять или шесть чувств переплетены и прикреплены к верхней и нижней поверхности этой ткани, так что, перепутываясь или срастаясь, они образуют складки, стугстки, сочленения, плоскости, петли, связи, подвижные или фиксированные узлы» (Serres 2009: 60).

Подзаголовок книги, «Философия смешанных тел» (*Philosophie des corps mêlés*), предупреждает, по словам Стивена Коннора, автора предисловия, что мы «должны быть готовы вступить в лабиринт, терпеливо отнесясь к его ловушкам и запутанным поворотам». Коннор добавляет: «Традиция, в которой Серр пишет „Пять чувств“, делает чувства понятными главным образом за счет анализа или разделения» (Ibid.: 2). Однако чувство осязания само по себе — многомерная модальность, оно поставляет информацию по разным каналам. Но даже не говоря об осязании, пора осмыслять чувства в их единстве, преодолевая границы разных модальностей, творчески, ведь восприятие в нашем опосредованном мире все чаще осуществляется без конкретного органа чувств, так как образы реальности мы принимаем за саму реальность. Это, безусловно, не ново. Герцог дез Эссент из романа Жорис-Карла Гюисманса «Наоборот» еще в 1884 году заявил, что «природа... отжила свое» и «давно пора заменить, насколько это возможно, все естественное искусственным» (Гюисманс 1995). Кинематограф десятилетиями предлагал образы реальности вместо самой реальности (пусть и лишь на время фильма), и в кино мы только *видим* прикосновения, запахи, вкусы. Сейчас природа уступает место не искусству, а искусственной реальности, чувственными «органами» которой выступают компьютеры, и их реальность не менее обширна, чем наше воображение. Именно эту проблему поднимает фильм «Она» в контексте осязания.

Я хочу начать анализ с этого фильма, потому что он раздвигает наше понимание осязания и тактильности до пределов, то есть до совершенной *искусственности*; затем, говоря о «Призрачной нити», в мире которой осязание связано с *мастерством*, мы отчасти вернемся к физической реальности. Наконец, «Человек, который продал свою кожу», затрагивает проблемы *искусства* и *закона*, проникая под кожу и вместе с тем дегуманизируя ее.

«Она»: искусственный интеллект и жажда сопричастности через прикосновение

«Она» — научно-романтическая комедия, действие которой происходит в недалеком будущем. В основе сюжета — развитие романтических отношений между Теодором Туомбли (его играет Хоакин Феникс), писателем-недотепой, занимающимся составлением личных писем в некой фирме, и операционной системой, которая в первом разговоре с Теодором представляется как Саманта. Саманту озвучивает Скарлетт Йоханссон, так и не появляющаяся на экране. Саманта — последнее слово в области искусственного интеллекта. Тео вскоре влюбляется в нее, и кажется, что их влечение взаимно, хотя после разрыва с женой Кэтрин (Руни Мара) он ищет отношений и с реальными женщинами. Что касается тактильной стороны его личной жизни, один раз Теодор занимается сексом по телефону, завершающимся желаемым для него образом; он отправляется на свидание вслепую, которое начинается хорошо — партнеры придвигаются поближе друг к другу и целуются, но кончается плохо, потому что из-за крепнущей привязанности к виртуальной Саманте Теодору изменяет решимость. Кроме того, Тео близок (но не в интимных отношениях) с соседкой Эми (Эми Адамс). Еще он идет на неудачное свидание с суррогатом Саманты — женщиной, нанятой ей специально для того, чтобы они могли вступить в телесные отношения. Хотя, когда Кэтрин и Тео встречаются за ланчем, чтобы окончательно оформить документы для развода, бывшую жену несколько пугает его привязанность к операционной системе, подобная бестелесная близость в фильме изображена как распространенная и входящая в норму форма общения. Несмотря на бесплотность таких отношений, когда Саманта признается Тео, что общается с тысячами других пользователей, а с несколькими сотнями у нее роман, тот начинает ревновать. Познакомив Тео с Аланом Уотсом (1915–1973), английским философом (реальным) эпохи нью-эйдж и видным контркультурным мыслителем 1970-х, который стал для нее своего рода гуру, Саманта заявляет, что она и все остальные операционные системы ее типа покидают свои компьютеры, чтобы собраться в пространстве, недостижимом для людей⁹. Их расставание печально; зритель видит только Тео, Саманта же, как всегда, остается лишь голосом. В последних кадрах мы наблюдаем Тео и Эми, у которой он ищет утешения и эмоциональной поддержки, — узнав, что она, в свою очередь, рассталась с партнером, Чарльзом, — на террасе на крыше многоэтажного здания в Лос-Анджелесе. Они встречаются

**Ил. 1**

Фрагмент кадра
из фильма «Она»
(Her, 2013).
Реж. С. Джонз

рассвет, и Эми кладет голову на плечо Тео — прикосновение намекает на возможность отношений (ил. 1).

В статье «Любовь и секс в эпоху капиталистического реализма: о фильме Спайка Джонза „Она“» Мэттью Флисфельдер и Клинт Бёрнам задаются вопросом, о чем этот фильм¹⁰. «Что перед нами — фильм об отталкивающих последствиях технического прогресса, о том, как мы поглощены гаджетами, девайсами и технологиями? Или старомодная романтическая история, просто один из партнеров оказывается компьютером?» (Flisfelder & Burnham 2017: 25). Флисфельдер и Бёрнам полагают, что «сами проблемы, сопряженные в фильме с цифровыми отношениями, на самом деле сопутствуют любым отношениям, будь то сексуальным или экономическим». Они продолжают: «Именно в силу этой несоизмеримости („страстной привязанности“ людей к „устройствам и средствам связи“. — *Х. Дж. Р.*) нам нужна фантазия (старая романтическая история): фантазия поддерживает нас перед лицом суровых реалий» (Ibid.: 26). Авторы последовательно препарировали сексуальные и деловые отношения в эпоху «капиталистического реализма», всеобъемлющей и монолитной антиутопической картины мира, где все переводится в экономические категории и подчинено капиталистическим и технологическим императивам прогресса и чистой прибыли¹¹. Сексуальная логика такого

мира, усиленная все большей медиатизацией, сродни порнографии и мастурбации.

Мне бы хотелось показать, как этот фильм, романтическая драма — жанр, предполагающий, что в финале люди сблизятся, вступят в интимную, сексуальную связь, — сохраняет и проблематизирует тактильность в отношениях, где «один из партнеров просто оказывается компьютером». Интерпретируя фильм с точки зрения чувственного восприятия, я обращаюсь прежде всего к проблематичному статусу осязания и необходимости воссоздать его в воображении в ситуации, когда физически осязать невозможно. Иными словами, меня интересует, как тело сопротивляется все более бестелесному миру, где все чаще перемежающиеся полосы виртуального и реального вводят в заблуждение чувственный аппарат человека, рассчитанный на то, чтобы улавливать различия и функционировать в соответствии с ними, причем эротическое прикосновение и сексуальность играют для него ключевую роль. Фильм подчеркивает физическую далекость и эмоциональное замешательство, пронизывающие все отношения, в том числе и любовные.

Я хочу обсудить пять аспектов материализации тактильности. Их следует рассматривать на фоне медленной эволюции Саманты от желания обрести человеческое тело до осознания, что без него она обретает свободу, пусть даже на новом этапе ей придется покинуть мир телесных людей ради пространства, где операционные системы общаются друг с другом. Пяти эпизодам предшествует классический, проверенный временем секс по телефону, который у Тео происходит, по-видимому, с другим реальным человеком на том конце провода¹². Он принимает исключительно аудиальную форму и следует обычным шаблонам: «На тебе есть что-то из нижнего белья?» — двигаясь к желаемому физическому завершению, хотя женщина на том конце провода на мгновение выбивает Тео из колеи и мешает его воображаемому проворству фетишистской просьбой «душить ее дохлой кошкой» — фантазия, расхолаживающая героя.

Во время первого сексуального контакта с Самантой Тео выражает желание прикоснуться к настоящему телу: «Мне хочется, чтобы ты была со мной в этой комнате прямо сейчас. Хочется обнять тебя. Хочется прикоснуться к тебе». Далее следует длинная пауза. Саманта: «Как бы ты ко мне прикасался?» — «Я бы трогал твое лицо кончиками пальцев, прижался бы щекой к твоей щеке». Так они успешно добиваются обоюдного оргазма, экран гаснет, зрение уступает место осязанию (*воображаемому* со стороны зрителя, но усиленному звуком, голосами персонажей, дыханием), которое у Тео направлено на самого

себя. Когда картинка исчезает, происходящее превращается в разновидность секса по телефону. Однако внеположный экранному повествованию зритель обладает преимуществом перед Тео: он знает, что в реальном мире у голоса Саманты тело Скарлетт Йоханссон. Этот ловкий кастинговый ход работает на протяжении всего фильма — не исключено, что с целью подстегнуть порнографическое воображение зрителя, каким оно стало при капиталистическом реализме, а не каким было в доинтернетные времена Сьюзен Зонтаг (об этой параллели см.: Gurstein 2005).

Следующая далее сексуальная сцена с суррогатом — следствие любопытства Саманты, которой хочется узнать, каково быть в телесной оболочке, а заодно удовлетворить потребность Тео — и собственную — в касании. Как ни парадоксально, именно бестелесная операционная система настаивает на традиционном гетеронормативном сексе с проникновением и отыскивает для себя суррогатное тело. Но такой расклад требует слишком многого от предполагаемых способностей Тео; нанятое тело, сколько бы вожделения оно в себе ни заключало, буквально встает между его воображаемым союзом с Самантой и его собственным сексуальным возбуждением. Физическое прикосновение гостыи идет вразрез с представлениями Тео о нем, а реальное, осязаемое тело не способно заменить тело, существующее в его воображении (ил. 2). Неудавшийся сексуальный акт — это поражение его фантазии.

Интересно, что операционная система все же оказывает материальное воздействие на тело Тео, проявляющееся в том, как меняется его одежда; он *ощущает* ее присутствие, хотя проявляется это на уровне *зрения*. На устройстве для общения, которое Тео носит с собой, есть камера. Чтобы ввести Саманту в собственную реальность, Тео



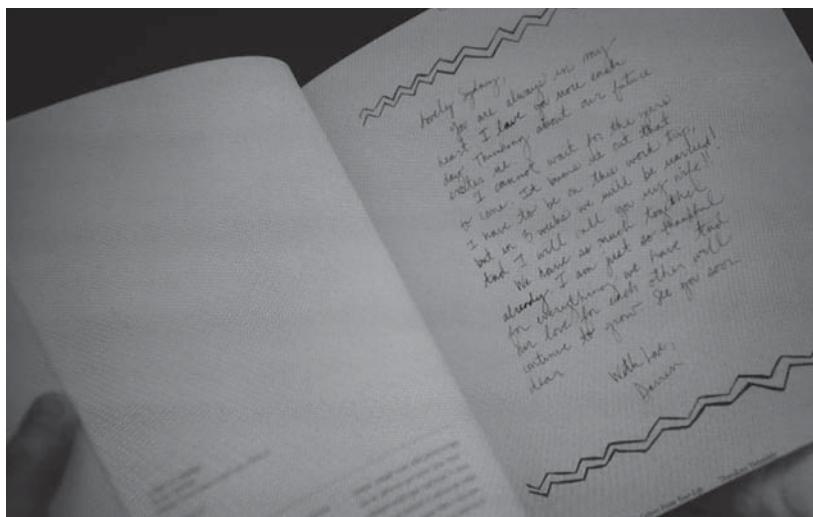
Ил. 2

Кадр из фильма
«Она» (Her, 2013).
Реж. С. Джонз

укорачивает нагрудный карман рубашки, скрепляя его ближе к нижней части большой английской булавкой, чтобы устройство выглядывало из кармана, а Саманта таким образом получила доступ к визуальному контексту для общения с ним, например во время двойного свидания с другой парой на пляже. В «момент телесности», когда Тео (с Самантой) идет по песку среди лежащих тел, она неожиданно обнаруживает способность к воображению, озвучивая наблюдение о неправильной конструкции тел, применимое к ней и Тео: «Может, это странная мысль, но что если забыть, как выглядит человеческое тело, а потом увидеть его? Подумай только, каким нелепым оно покажется. Чуждой, неуклюжий, неповоротливый организм, так что невольно подумаешь: почему все его части расположены именно так?» В ответ Тео бормочет: «Наверняка Дарвин как-то это объяснил». «Знаю, но это же так скучно. Я про другое — вот представь, что задний проход у тебя под мышкой?» Они хохочут. «М-да. Хотел бы я знать, как в таком случае будут выглядеть туалеты», — откликается Тео. «Да, а что тогда с анальным сексом?» — подхватывает Саманта и через секунду добавляет: «Смотри, что я нарисовала». Тео открывает устройство, экран которого скрыт от зрителя, и видит на нем изображение анального (точнее, подмышечного) секса, сделанное Самантой. Реакция Тео: «Ты совсем свихнулась!» — свидетельствует о традиционности его мышления (вкпе с упоминанием Дарвина и практическими размышлениями, как пользоваться туалетом, в ответ на что Саманта укоряет его в занудстве), то есть отражает ту самую идеологию капиталистического реализма, говоря о которой Флисфельдер и Бёрнам утверждают: «Альтернативы нет» (Flisfelder & Burnham 2017: 26–29).

В последний раз Саманта «материализуется», уже расставшись с Тео: в почтовом ящике он обнаруживает книгу — составленный Самантой сборник его лучших любовных писем (ил. 3). Здесь нельзя не увидеть иронию: Теодор получает печатную книгу из недоступного человеку нематериального мира в качестве прощального подарка от бывшей возлюбленной, так и не обретшей телесной оболочки, а в книге опубликованы письма, адресованные не ей, а другим, с которыми автор, Тео, ни разу не встречался, но которых старался рстрогать от имени тех, по чьей просьбе эти письма писал. Но на самом деле метафора книги и материальности печатного издания возникает и раньше, когда Саманта объясняет, почему и куда она уходит:

«Как будто читаешь книгу. И эту книгу я очень люблю. Но сейчас я читаю ее медленно, так что слова далеки друг от друга и расстояния между ними кажутся почти бесконечными. Я еще ощущаю твое присутствие и слова нашей истории, но теперь мне кажется, что



Ил. 3

Кадр из фильма
«Она» (Her, 2013).
Реж. С. Джонз

я оказалась в этом безграничном пространстве между словами. Это место вне материального мира. Именно там все остальное, о существовании чего я даже не подозревала».

Саманта даже предлагает воссоединиться навсегда: «Если ты туда когда-нибудь попадешь, найди меня. Тогда ничто не разлучит нас». Говоря об увеличивающихся пробелах между словами в печатном тексте, Саманта создает образ языка как пространства, материального и нематериального одновременно, которое посредством чувств, необходимых для получения информации, и воображения как инструмента их виртуализации *всегда* заполняло эти пробелы. У воображения и фантазии, необходимых для любого символического взаимодействия интеллектуальных средств, две стороны: они лишь варьируют и продолжают то, что человек воспринимает на физиологическом уровне. Но они веками впитывали в себя знания, запечатленные в свитках, на пергаменте, на страницах печатных книг, — и продолжают развиваться в цифровой форме. Именно язык в конечном счете обеспечивает единство мира, телесного и бестелесного.

«Призрачная нить»: тактильность как сердцевина мастерства

В своем прочтении фильма «Призрачная нить», навеянном теориями Фрейда, Лакана и Делёза, Трент Людвиг создал убедительную психоаналитическую фабулу, раскрывающую мотивы главных героев. Ли Маршалл называет «Призрачную нить» «необычайно чувственным сочетанием сочных красок, упоительной музыки, роскошных

тканей... но за красотой таится искаженность» (Marshall 2018: 232). Опираясь на концепцию Канетти, я анализирую физиологию визуального воплощения идей Людвига на экране. «Призрачную нить» уместно рассматривать в чувственных категориях: зрения, осязания, вкуса — и их развития в *телесности*. Выдвигая на первый план осязание, мы рассматриваем прежде всего тела и то, что, как показывает Людвиг, облекает, определяет, а в случае с матерью Вудкока и Альмой еще и тесно связывает их. К нашим модальностям зрения и осязания я хочу добавить два «химических» чувства, активизирующихся, когда дистанция достигает абсолютного нуля: обоняние и вкус. В тех сценах фильма, когда даже осязание не обеспечивает достаточной близости, персонажей физически связывает с миром *поглощение, впитывание*.

Маршалл отмечает, что в Альме «порвну от злой колдуньи и Золушки» (Ibid.: 236), и указывает на кулинарные связи между персонажами: Рейнольдс голоден, Альма его кормит. Кроме того, Маршалл справедливо утверждает, что, «помимо совместного поглощения пищи и создания одежды, Андерсона не интересует физиология» (Ibid.: 239). В фильме нет ни наготы, ни секса — лишь несколько сцен страстных поцелуев. Но материальное Андерсона интересует.

Как в фильме «Она», так и в «Призрачной нити», гендер с самого начала изображен как конструкт, придуманный мужчинами, но Тео создает женщину нематериально, выбирая для своей операционной системы женский голос. В «Призрачной нити», наоборот, происходит сотворение женщины во всей ее телесности, показанное в чувственно насыщенном эпизоде в загородном доме Рейнольдса, где он, весь обратившись в зрение, приближается к Альме с интересом профессионала, чтобы «снять мерку с женщины» (ил. 4). «У вас нет груди», — сообщает он ей, в ответ на что Альма извиняется. «Нет-нет, вы прекрасны, — возражает он. — Моя работа — сделать, чтобы она у вас появилась. Если я захочу». Здесь угадывается намек на миф о Пигмалионе: художник создаст и возвысит свое творение — правда, Рейнольдсу придется за это поплатиться. Но описанная сцена не ограничивается тактильным восприятием, а включает и обонятельное, еще более интимное, чем касание, когда Сирил, сестра Рейнольдса, входя в ателье и надвигаясь на Альму, мгновенно оценивает ее запах: «Что это за прелестное создание, от которого в доме так чудесно пахнет?» Женщины жмут друг другу руки. «Сандаловое дерево и розовая вода... шерри и лимонный сок?» — полувопросительно высказывает догадку Сирил. Вторая пара относится к напиткам, только что выпитым Альмой и Рейнольдсом за обедом, и таким образом отсылает к другому химическому чувству — вкусу, определяя уже поглощенную

**Ил. 4**

Кадр из фильма
«Призрачная
нить» (Phantom
Thread,
2017). Реж.
П.Т. Андерсон

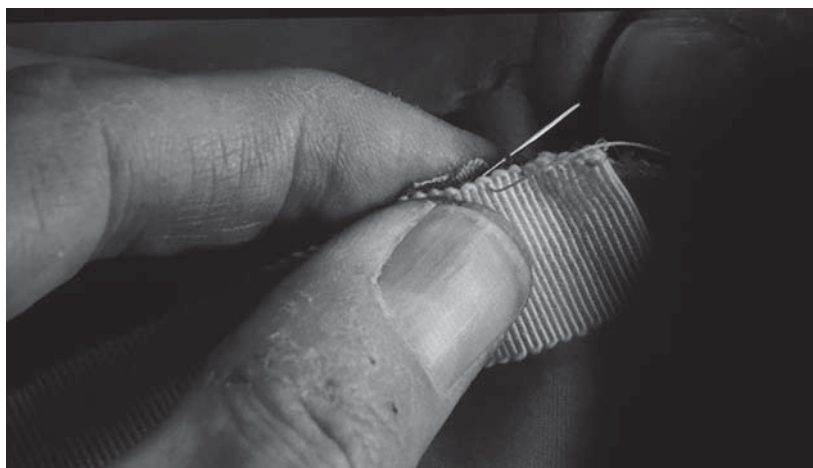
и усвоенную пищу. Первая пара — социальный и классовый диагноз: сандаловое дерево и розовая вода — «заурядные» компоненты духов, более дешевые и широко распространенные в парфюмерии не самого высокого качества.

Хотя дистанция между персонажами здесь минимальна, в этой сцене нет ничего эротического; женское тело выступает как предмет изучения, подсчета, измерения, оно превращается в набор цифр, которые Сирил заносит в блокнот. Альму рассматривают как отвлеченную сущность, обобщенную фигуру, модель, какой ей и предстоит быть для Рейнольдса. Как я уже сказал, любые властные отношения в конечном счете направлены на тело, и ближе к началу фильма создается впечатление, что власть в руках Рейнольдса. Но ситуация меняется. Осязание, тело, одевание, платья на протяжении всего фильма остаются в центре внимания, однако и другие чувства постепенно начинают играть все большую роль: слух (как правило, причиняющий Рейнольдсу страдания), обоняние, а главное — вкус. Последний определяет роковую, грубо физическую, даже физиологическую цепочку событий, на которую опирается психологический нарратив фильма. Вкусовые ощущения помогают понять суть повествования, где еда и процесс ее поглощения вместе с сопутствующими им сильными эмоциями занимают особое место. Начинается все с того момента, когда Рейнольдс при первой встрече с Альмой заказывает чрезмерно обильный завтрак; затем мы видим, как скрип ножей, которыми Йоханна (а позже и Альма) нарезает тосты, вызывает у него еле сдерживаемую ярость;

он то и дело заявляет, что голоден; наконец, «вкусовая» сюжетная линия достигает кульминации, когда Альма готовит Рейнольдсу обеды из грибов, меняющей расстановку сил.

В книге Элиаса Канетти «Масса и власть» есть раздел под названием «Внутренности власти», проливающий свет на психологическую подоплеку отношений между партнерами в «Призрачной нити»: осязание предстает лишь как первый шаг к более зловещему развитию событий — поглощению и усвоению его объекта. Процессы «хватания и поглощения», «загадочные процессы, о которых мы даже не задумываемся», по словам Канетти, «еще совершенно не исследованы» (Канетти 1997: 221). Размышляя о функциях и символике руки с точки зрения охотника, Канетти говорит о страхе жертвы перед «первым прикосновением». «Палец осязает то, что скоро будет принадлежать всему телу. Схватывание другими органами чувств — зрением, слухом, обонянием — далеко не так опасно: между охотником и жертвой остается пустое пространство; пока оно существует, есть возможность спастись, все еще не решено окончательно. Осязание же — предвестник ощущения вкуса» (там же: 222). Канетти разворачивает перед нами восходящий к глубокой древности ритуал охоты — от выслеживания жертвы до нападения на нее, ее умерщвления, поедания и даже переваривания. По мысли Канетти, это процесс осуществления власти, последнее звено которого, дефекация, столь постыдно, что его принято скрывать от других. Цивилизация научила людей принимать пищу сообща, но испражняются они вдали от посторонних глаз, стыдясь того, что напоминает им о физиологической интимности, сопряженной с властью.

В осмыслении Канетти практик власти ключевую роль играет рука. Образ руки важен и в фильме, где неоднократно мелькают руки, снятые крупным планом. Перед нами рука рабочая, искусная рука, рука художника (ил. 5a), приучившаяся, как пишет Канетти, «отказываться от насилия и от добычи» и достигшая «подлинного величия... в терпении»: «Медленные, спокойные действия рук создали мир, в котором нам хочется жить» (там же: 233; выделено в оригинале). Этот тезис важен для понимания отношений между Рейнольдсом и Альмой — вспомним, как наутро после снятия мерок они, взявшись за руки, идут по пляжу. Рейнольдс говорит, что «очень долго [ее] искал», а Альма отвечает: «Ты нашел меня», — но предостерегает: «Что бы ты ни делал, будь внимателен». С профессиональной точки зрения он, безусловно, следует этому указанию на протяжении всего фильма, в чем зритель убеждается, наблюдая сцены работы в ателье, но Рейнольдс не способен проявлять внимание на уровне эмоций,

**Ил. 5а, б**

Кадры из фильма
«Призрачная
нить» (Phantom
Thread, 2017). Реж.
П.Т. Андерсон

то есть заботиться, быть рядом, согреть, ухаживать — быть «внимательным» к другому человеку в более личном смысле слова. Именно такой близости требует Альма, в конце концов добиваясь ее отравленными грибами.

Усиливая осознание до такой степени, что оно переходит в поглощение, Альма дотягивается до Рейнольдса «изнутри» и меняет его. Он остается тем, кто поедает, но его жертва вовсе не уничтожена. Жертва находит себе замену; первобытные отношения между охотником и добычей, описанные Канетти, парадоксальным образом переворачиваются. Она лишает его сил, обеспечивая себе возможность интимности, близости, заботы, о которых так мечтала и которых однажды уже добилась, в первый раз накормив Рейнольдса грибами, когда он еще не понимал, что его отравили (в Альме и в самом деле «поровну от злой колдуньи и Золушки»). Рейнольдс оказывается буквально в руках у Альмы: она укладывает его в постель, снимает с него ботинки,

накрывает одеялом (ил. 5б). Когда приходит молодой врач, Рейнольдс пытается отстоять личное пространство и сначала слабым голосом просит: «Не трогайте меня!» — а потом находит в себе силы прибавить: «Вали отсюда».

Альма добивается его поражения совершенно в духе этого отражающего традиционные социальные роли фильма, который завершается классической идиллией семейной пары с ребенком под присмотром тетушки Сирил. Перераспределение власти в их отношениях происходит, когда Альма берет на себя традиционно женские домашние дела, готовит и кормит мужа. Она подтверждает и то, что раньше говорила Рейнольдсу: что он не такой сильный, каким хочет ей казаться, — аналогичный намек звучит и из уст Сирил в один из редких моментов язвительной перепалки между братом и сестрой: «Не надейся уйти живым. Я пройду прямо сквозь тебя, и это ты останешься валяться на полу. Ясно?» Лежачее положение, которое Сирил предрекает брату в качестве исхода борьбы между ними, отвечает ситуации, которую рисует себе — и которой добивается — Альма, когда, второй раз приготовив Рейнольдсу отравленные грибы, раскрывает ему свои намерения: «Я хочу, чтобы ты лежал. Беспомощный. Нежный. Открытый. Чтобы только я могла тебе помочь. А потом я хочу, чтобы ты опять стал сильным... Тебе надо немного утомиться». Мы видим соблазнительные крупные планы готовящейся еды; затем Рейнольдса, словно бы раздумывающего, пробовать или нет; Альму, наливающую себе стакан воды, громко, шумно — этот звук, как и любой шум, вызывает у Рейнольдса раздражение. Он подносит тарелку к носу, не спеша нюхает омлет и так же не спеша ест, проглатывает, переваривает его в интимном домашнем пространстве кухни/столовой. Рейнольдс знает, что его ждет, и сам прикладывает к этому руку. В этой медленной сцене, где оба уже все понимают, власть переходит из одних рук в другие. Зритель видит лица Рейнольдса и Альмы, снятые крупным планом, приблизившиеся друг к другу.

«Поцелуй меня, девочка, пока мне не стало плохо», — говорит он, и они обнимаются, после чего камера переключается на другие планы, уже в ванной, где Рейнольдс сидит на унитазе, держа на коленях миску и выжидая, когда его вырвет. В центре этой послеобеденной сцены — вернемся в последний раз к Канетти — не пищеварение. В конце концов, Рейнольдс не поглощает Альму — наоборот, он готовится символически извергнуть ее. Она неудобоварима; она, как указывает ее имя, его душа. Рейнольдс и Альма находят баланс между эстетическим, творческим, воображаемым и физическим, конкретным, тактильным. «Призрачная нить» дает много материала для анализа

с точки зрения чувственного восприятия, зрения и осязания, равно как и крайнего проявления тактильности — поглощения. Интимность касания здесь достигает кульминации в акте заглатывания, а не в сексе, которому отводится ключевая роль в фильме «Она». Его эстетическая интимность заключена в платьях, создаваемых Рейнольдсом с помощью Альмы. Одежда, мода, покровы, облегающие тело, являются собой пограничный слой, окутывающий их жизни.

«Человек, который продал свою кожу»: ИСКУССТВО И ТАКТИЛЬНОСТЬ С ПОЗИЦИЙ ЗАКОНА

Фильм «Человек, который продал свою кожу» возвращает нас в музей — пространство, по словам Классен и других исследователей, возвысившее зрение как главный модус восприятия в западной культуре — прежде всего за счет осязания. Фильм открывается кадром музейного зала, где висит картина. Когда камера приближается, картина оказывается фрагментом татуированной кожи, на фоне которого появляются титры фильма на арабском и английском языках. Из промежуточных титров зритель узнает, что попал в «Сирию, 2011 год», мир войны и беженцев, на протяжении всего фильма сталкивающийся с миром искусства. Мы видим человека, брошенного в тюрьму, камера останавливается на его обнаженном мускулистом торсе, его спина выделяется в темной, тесной камере, где другие люди уже сидят на полу. На первый план выходят тело, кожа, красота человеческой фигуры. Сэм Али, молодой сириец, главный герой фильма, субъект и объект одновременно, внешне производит сильное впечатление до того, как он превращается в экспонат. Когда из-за незначительного происшествия в поезде полиция начинает подозревать Сэма в политической неблагонадежности, он бежит из своей раздираемой войной страны в Ливан. В Бейруте он без приглашения является на фуршет, устроенный в честь выставки, — ради фуршета, а не ради спорных работ бельгийского политического активиста и художника Джеффри Годфроя. Сэм отчаянно мечтает попасть в Европу, где теперь живет и работает переводчицей Абир, любовь всей его жизни, вышедшая замуж за Зиада, сотрудника консульства. Но Сэм — политический беженец, а значит, его шансы получить визу невелики. Но благодаря Годфрою у Сэма появляется возможность уехать: художник наносит на его спину татуировку в виде шенгенской визы, превращая Сэма в живое произведение искусства. В Брюсселе, куда он прилетает в сопровождении Сорайи, ассистентки и галеристки Годфроя, для него

вскоре находится «работа»: он сидит на выставках — одно из условий его контракта с художником (ил. 6а). Он находит Абир, которая все еще его любит, встречается с ней, а в конце концов его продают на аукционе как произведение искусства, причем его покрытую татуировкой кожу оценивают в пять миллионов евро. После конфликта музея с активистами движения за права человека Сэм и Абир возвращаются в Ракку, откуда на бельгийское телевидение вскоре проникает жуткая видеозапись расправы террористов с Сэмом. Годфрой и Уолц, владелец кожи Сэма, получают страховое вознаграждение за утрату принадлежавшего им арт-объекта. Но, по счастью, выясняется, что видео гибели Сэма — постановочное, а еще зритель узнает, что Годфроу удалось вырастить человеческую кожу в лаборатории. Нанесенное на эпидермис изображение шенгенской визы, которое, как удостоверил ДНК-анализ, выполнено на настоящей коже Сэма, можно повесить в музее как подлинник — и именно эту картину мы видели в начале фильма (ил. 6б).

На протяжении всего фильма Сэм в основном появляется с обнаженным торсом, но в контексте это вполне естественно. Ближе к началу есть «одетая» сцена, где покрывающая тело ткань комично представлена как камуфляж, уже предвещающий промежуточное



Ил. 6а, б

Кадры из фильма
«Человек, который
продал свою кожу»
(The Man Who Sold
His Skin, 2020).
Реж. К. Бен Ханья

**Ил. 7**

Кадр из фильма
«Человек, который
продал свою кожу»
(The Man Who Sold
His Skin, 2020).
Реж. К. Бен Ханья

положение Сэма между человеком и вещью: эпизод после его ареста, когда следователь по каким-то личным мотивам предлагает устроить Сэму побег из тюрьмы — и тот соглашается. Молодой человек, забирающийся в кузов грузовика, заполненного большими клетчатыми саквояжами, которые бедные люди используют в качестве чемоданов, удивительно преобразается; Сэм сливается с багажом, среди которого прячется, так как на нем рубашка с точно таким же рисунком (ил. 7). Эпизод на птицекомбинате в Бейруте, где работает Сэм, наоборот, предвосхищает наготу и уязвимость — глубоко символический кадр, где на заднем плане на конвейере уплывают вверх тушки цыплят, ошипанные и готовые к упаковке.

Фильм, выдвинутый в 2021 году на «Оскар» от Туниса, удостоился в основном положительных, пусть и не восторженных, отзывов как сатира на мир искусства, но, вероятно, был задуман как попытка привлечь внимание к бедственному положению беженцев и мигрантов во всем мире¹³. В пространстве, определяемом международным законом, в силу которого материальным предметам пересечь государственные границы проще, чем людям, сталкиваются две вселенные. Поэтому стоит отметить, что парадоксальное превращение человека в произведение искусства уже имело место в реальности: бельгийский художник Вим Дельвуа нанес татуировку на спину Тима Штайнера, которого затем выставляли в галереях и музеях, выплачивая ему долю прибыли. Его кожа была продана немецкому коллекционеру (Cascone 2017).

Однако глобальная элитарная художественная среда и бесчеловечное пространство, куда попадают беженцы по всему миру, сталкиваются и непосредственно на человеческом теле, на которое всегда направлена любая власть, но на сей раз не на одежде (как в случае с желтой еврейской звездой, если взять пример из истории, или с алой буквой, если обратиться к литературе), а непосредственно на коже. На эстетическом и символическом уровне татуировка с изображением визы наделяет тело статусом произведения искусства, но в свете правовых возможностей, которые открывает такая маркировка, оно находится скорее в ведении закона, чем искусства. Именно здесь полностью раскрывается значимость осязания — и обнаруживается гротескный факт: вещам предоставлены права человека, а вот людям — нет. Или, по крайней мере, не всем людям. Закон выцарапан прямо на теле Сэма, как у офицера в новелле Кафки «В исправительной колонии» (1919). Но, в отличие от офицера, умирающего от иглы, все глубже расцарапывающей его тело, Сэму с помощью Годфроя удастся отменить свой приговор. Когда Сэм в последний раз звонит Годфрою из Ракки, то сообщает, что «договорился убрать татуировку лазером», символически стирая пережитое. К тому же Годфрой, вырастив в лаборатории настоящую человеческую кожу, подлинность которой подтверждает ДНК-анализ, находит возможность перечеркнуть уникальность кожи, превратив ее из органической ткани в предмет одежды, который можно копировать, надевать и снимать, снабдить подкладкой, перекроить и так далее — иными словами, она отделяется от тела и становится той «мёбиусовой кожей», о которой писал Лиотар, одновременно внутренней и наружной, внешним слоем, удовлетворяющим и требованиям внутренней среды, совпадением субъективного «я» и правовой идентичности. Годфрой — и художник ренессансного типа (несомненно, пылкий, интересующийся наукой и осознающий свою связь с мифом о Пигмалионе, с одной стороны, и фигурой Мефистофеля из «Фауста» Гёте — с другой), и человек нашего времени, художник-исследователь. Он переиначивает жуткую смертоносную машину Кафки: теперь она уже не убивает, а лишь выцарапывает татуировку, причем даже кожу можно заменить и найти ей нового владельца. Именно это постмодернистское скольжение по поверхности показалось критикам неглубоким и пагубным для этического смысла фильма. Но с тактильностью связан и более серьезный пример, когда исправить физический ущерб нельзя. Речь идет об эпизоде, когда Сэм звонит по скайпу домой и разговаривает с матерью, незадолго до того просившей его вернуться. Теперь же она одобряет его побег и все, что он делает. Во время разговора к экрану подходит его сестра

Лиана, чтобы поблагодарить Сэма за присланные деньги. Когда она уходит, перед камерой остается мать Сэма, которая сидит на диване в гостиной и нежно гладит Халиля, племянника Сэма, положившего голову на колени бабушки; их поза напоминает иконографию Пьета. Перед диваном зритель неожиданно видит два ножных протеза. Мы узнаем, что они принадлежат матери Сэма, не погибшей, как он утверждал ранее, но явно получившей серьезные ранения. «Это было два года назад, при взрыве. Мне на ноги упала стена», — объясняет она рыдающему Сэму. Ближе к концу фильма есть еще одна нежная и трогательная «тактильная» сцена. После конфликта в музее Сэма в Брюсселе ненадолго заключают под стражу, куда к нему приезжает нанятый Годфроем адвокат вместе с Абир в качестве переводчика, так что молодые люди оказываются в непосредственной близости друг от друга. Абир «переводит» решение суда в касание: когда она водит пальцем по строкам на лежащем между ними листке бумаги, Сэм накрывает ее руку своей. Адвокат, по-видимому ничего не знающий об их отношениях, разделяет их руки. Сэм преодолевает «кожное», маргинальное существование и в конце фильма возвращается в мир людей и физического контакта: мы видим, как он подходит к Абир, стоящей на пороге их дома в Ракке, и берет ее за руку. Сцена наводит на мысль, что перед молодыми людьми открывается будущее, аналогичное перспективам Тео и Эми в финале фильма «Она».

Как мы уже видели, мир чувств необычайно разнообразен и полон нюансов. Телесная реальность меняется, и в будущем чувственное восприятие будут оспаривать, переосмыслять, оно может эволюционировать, но никогда не исчезнет. Последние тенденции в области исследований телесности свидетельствуют о «сенсорном повороте», в эпоху которого мы сейчас вступаем — отчасти из страха перед грозящими нам — прежде всего тактильными — потерями, но отчасти из любопытства, с которым мы смотрим в будущее. Известная строчка из рок-оперы Томму группы The Who: «See me, feel me, touch me, heal me» («Взгляни на меня, почувствуй меня, коснись меня, исцели меня») — зазвучит, без сомнения, на разные лады, ведь зрение и осязание взаимодействуют теперь не только на теле, но все чаще и на экране — нашей новой технологической коже. Но и в виртуальном мире, где мы сегодня все чаще обитаем, не будет скучно.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

Гюисманс 1995 — Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Пер. Е.Л. Кассировой под ред. В.М. Толмачева // Гюисманс Ж.-К., Рильке Р.М., Джойс Д.

Наоборот. Три символистских романа. М.: Республика, 1995. www.lib.ru/INOOLD/GUISMANS/naoborot.txt (по состоянию на 07.08.2021).
Золя 1993 — Золя Э. Дамское счастье / Пер. Ю. Данилин. Киев: Молодь, 1993.

Канетти 1997 — Канетти Э. Масса и власть / Пер. Л.Г. Ионина. М.: Ad Marginem, 1997.

Кант 1966 — Кант И. Антропология с прагматической точки зрения / Пер. Н.М. Соколова // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1966.

Лиотар 2018 — Лиотар Ж.-Ф. Либидинальная экономика / Пер. В.Е. Лапицкого. М.; СПб.: Изд-во Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018.

Фишер 2010 — Фишер М. Капиталистический реализм. Альтернативы нет? / Пер. Д. Кралечкина. М.: Ультракультура 2.0, 2010.

Харауэй 2017 — Харауэй Д. Манифест киборгов / Пер. А. Гараджи. М.: Ad Marginem, 2017.

Branco 2020 — Branco P.C. The Awakening of the Body: «Film as Sensation» in the First French Avant-garde // The Senses and Society. 2020. Vol. 15:2. Pp. 125–138.

Canetti 1962 — Canetti E. Crowds and Power / Transl. C. Steward. N.Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1962.

Cascone 2017 — Cascone S. Art Collector to Preserve and Frame Tattoo by Wim Delvoye After Man Dies // Artnet News. 2017. February 20. news.artnet.com/art-world/art-collector-frame-tattoo-wim-delvoye-848279 (по состоянию на 10.08.2021).

Classen 2012 — Classen C. The Deepest Sense: A Cultural History of Touch. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2012.

Classen 2017 — Classen C. The Museum of the Senses: Experiencing Art and Collections. London: Bloomsbury Academic, 2017.

Fisher 2009 — Fisher M. Capitalist Realism: Is there no Alternative? Ropley, UK: Zero Books, 2009.

Flisfelder & Burnham 2017 — Flisfelder M., Burnham C. Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze's *Her* // Cinema Journal. 2017. 57:1. Pp. 25–45.

Freya & James 1992 — Freya C., James P. This Abstract Body: The Self, the Body and Identity // Arena. 1992. 90/100. Pp. 66–85. arena.org.au/wp-content/uploads/2017/01/F-Carkeek-P-James-This-Abstract-Body.pdf (по состоянию на 10.08.2021).

Gurstein 2005 — Gurstein R. On the Triumph of the Pornographic Imagination // The New Republic. 2005. May 15. newrepublic.com/

article/63141/the-triumph-the-pornographic-imagination (по состоянию на 10.08.2021).

Huysmans 1969 — Huysmans J.K. *Against the Grain*. N.Y.: Dover, 1969.

Kant 2006 — Kant I. *Anthropology from a Pragmatic Point of View* / Transl. & ed. R.B. Louden. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

Kearney 2021 — Kearney R. *Touch: Recovering Our Most Vital Sense*. N.Y.: Columbia University Press, 2021.

Laffly 2021 — Laffly T. *The Man Who Sold His Skin* [Review] // Roger-Ebert.com. 2021. April 2. www.rogerebert.com/reviews/the-man-who-sold-his-skin-movie-review-2021 (по состоянию на 10.08.2021)/

Ludwig 2019 — Ludwig T. *Phantom Thread: Threading Between Dresses and Debts* // *Knots: Post-Lacanian Psychoanalysis, Literature and Film* / Ed. J.-M. Rabaté. London: Routledge, 2019. Pp. 164–178.

Lyotard 1993 — Lyotard J.-F. *Libidinal Economy* / Transl. I.H. Grant. Bloomington; Indianapolis: Indianapolis University Press, 1993.

Marshall 2018 — Marshall L. *Gorgeous Gothic* // *Queen's Quarterly*. 2018. Vol. 125. Is. 2.

Moran 2015 — Moran D. *Between Vision and Touch: From Husserl to Merleau-Ponty* // *Carnal Hermeneutics* / Ed. R. Kearney, B. Treanor. N.Y.: Fordham University Press, 2015. Pp. 214–234.

Nirta et al. 2020 — Nirta C., Mandic D., Pavoni A., Philippopoulos-Mihalopoulos A. (eds) *Touch*. London: University of Westminster Press, 2020.

Philippopoulos-Mihalopoulos 2015 — Philippopoulos-Mihalopoulos A. *Spatial Justice, Body, Lawscape, Atmosphere*. N.Y.: Routledge, 2015.

Serres 1985 — Serres M. *Les cinq sens*. Paris: Grasset, 1985.

Serres 2009 — Serres M. *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies* / Transl. M. Sankey, P. Cowley. London; N.Y.: Continuum, 2009.

Yee 2017 — Yee S. «You bet she can fuck» — Trends in Female A.I. Narratives within Mainstream Cinema: *Ex Machina* and *Her* // *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 2017. Vol. 17. Is. 1. Pp. 85–98. www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/17E6.pdf (по состоянию на 10.08.2021).

Примечания

1. Пер. Е.А. Кассировой.
2. Движение #MeToo — лишь один из множества примеров целого дискурса, который мы здесь не можем рассмотреть, но который наглядно иллюстрирует неоднозначную природу касания. Ученый-юрист Андреас Филиппопулос-Михалопулос написал несколько работ о касании в контексте закона (см.: Philippopoulos-Mihalopoulos 2015; Nirta et al. 2020).

3. Иммануил Кант проводит границу между тремя «скорее объективными, чем субъективными» способами восприятия, которые дают возможность «эмпирического созерцания» и больше способствуют познанию внешнего предмета, чем возбуждают сознание воздействия на орган», и двумя «низшими», «более субъективными» вкусом и обонянием. Такое деление пяти чувств закрепилось надолго. Любопытно, что Кант отнес осязание к триаде чувств, «способствующих познанию», так как оно позволяет различать формы и вопреки «жизненным ощущениям», каналом которых оно является (Кант 1966).
4. О системе «сенсорной музеологии» см. специальный выпуск: *The Senses and Society*. 2014. 9:3. Проникновение сенсорных технологий в художественные музеи также анализирует Констанс Классен (Classen 2017).
5. Об эмоциональной нехватке тактильных ощущений, которой теперь страдают многие, говорили неоднократно. См., например, аудиоподкаст BBC о чувствах «Анатомия осязания». Его фрагменты озаглавлены: «Тактильный голод», «Не трогать», «Культура касания», «Здоровье и осязание» и «Цифровая тактильность»: www.bbc.co.uk/programmes/moonsoft (по состоянию на 19.10.2021). См. также документальный фильм Arte-TV «Сила ласки: прикосновение — жизненно важный контакт»: www.arte.tv/fr/videos/089055-000-A/le-pouvoir-des-caresses (по состоянию на 19.10.2021).
6. Однако прогресс медиатизации заметен в другом связанном с осязанием направлении — виртуальной сексуальности. В статье я не касаюсь визуальных/тактильных режимов в таких областях, как стриптиз, порнография или другие виды опосредованных сексуальных отношений, но хочу отметить, что в этой сфере осмысление тактильности претерпело радикальные изменения. Новую онлайн-технологию, создающую иллюзию непосредственного сексуального контакта на расстоянии, называют «теледильдоникой», и она выходит далеко за рамки прежде практиковавшегося «секса по телефону». См., например, статью в «Википедии»: ru.wikipedia.org/wiki/Теледильдоника (по состоянию на 06.08.2021; английская версия страницы более полная). См. также www.lovense.com/bluetooth-wireless-remote-control-sex-toys (по состоянию на 06.08.2021). Один из ранних примеров осмысления «техноразвоплощения» и «бестелесной интимности» можно найти в работе: Freya & James 1992.
7. В немецком оригинале слово «человек» (как и по-русски) гендерно нейтрально — Mensch, хотя далее в антропологическом

контексте Канетти говорит прежде всего о мужчинах, охотниках и воинах, и о диких зверях, с которыми в доисторические времена им приходилось вступать в единоборство.

8. Хотя этот тезис можно рассматривать в контексте физиологии или неврологии восприятия, я хочу остановиться на социологических и семиотических аспектах наблюдений Бранко и Арто.
9. Сенна Йи, вторя вопросу Донны Харауэй: «Почему наши тела должны заканчиваться кожей или включать в лучшем случае других существ, обтянутых кожей?» (Харауэй 2017) — добавляет собственный: «Почему все эти фильмы кончаются ровно в тот момент, когда „женщина“ становится свободной?» (Уеэ 2017: 96).
10. В их трактовке лакановская психология соединяется с постматериальной субъективностью Славоя Жижека в мире капиталистического реализма, описанном Марком Фишером.
11. «Капиталистический реализм» — термин Марка Фишера, изложившего свою концепцию в одноименной книге «Капиталистический реализм. Альтернативы нет?» (Фишер 2010).
12. О сексе по телефону и его правовом осмыслении см.: This feminist single mom invented the phone sex business in the 1970s: timeline.com/gloria-leonard-phone-sex-39846a484d51 (по состоянию на 08.08.2021).
13. Рецензия, написанная Томрис Лаффли, отражает восприятие фильма критикой в целом: «Идеологические ценности в фильме обозначены столь прямолинейно, что трудно назвать „Человека, который продал свою кожу“ вызывающим политическим жестом или откровением. Часто махинации, из-за которых Сэм Али оказывается в критической ситуации, выглядят до обидного упрощенными на уровне наблюдений, касающихся идентичности и классовой принадлежности. На поверхности Бен Ханья старается подчеркнуть, что Али продает часть своей человеческой сущности и демонстрирует благополучной публике несмыслаемое политическое граффити на теле из отчаяния, в обмен на право, и без того положенное ему как человеку. Но, пытаясь тщательно препарировать эксплуататорскую природу оскорбительного контракта, на который соглашается Али, Бен Ханья рискует превратить и собственный фильм в очередную форму эксплуатации, используя тяжелое положение беженца в качестве основы для занятной, но неглубокой истории с сомнительным, мягко говоря, поворотом сюжета» (Laffly 2021).