

Олена Дмитрик
(Київ)

ФЕНОМЕН ГАПТИЧНОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ В КІНЕМАТОГРАФІ

Сучасна кінотеорія дедалі більше звертається до «втілесненого» досвіду глядача та його чуттєвого контакту з фільмом, застосовуючи поняття «гаптичної візуальності» – візуальності, яка функціонує як відчуття дотику. Предметом дослідження є проблеми визначення, підходи до вивчення та теоретичні межі феномену гаптичної візуальності.

Ключові слова: гаптична візуальність, оптична візуальність, дотик, кінематограф.

Modern film theory is increasingly drawn to the «embodied» experience of the viewer and his or her sensuous contact with the film, using the term of «haptic visuality» – visuality that functions as the sense of touch. The article of research is problems of definition, approaches to research and theoretical limits of the haptic visuality phenomenon.

Keywords: haptic visuality, optic visuality, touch, cinema.

Современная кинотеория всё больше обращает своё внимание на «телесный» опыт зрителя и его чувственный контакт с фильмом, употребляя понятие «гаптической визуальности» – визуальности, которая функционирует как ощущение прикосновения. Предметом исследования являются проблемы определения, подходы к изучению и теоретические границы феномена гаптической визуальности.

Ключевые слова: гаптическая визуальность, оптическая визуальность, прикосновение, кинематограф.

Із часів свого народження кінематограф вважався «цариною ока». Не дивно, що дослідження кіно також фокусувалися на підходах, пов'язаних з баченням та поглядом. Однак початок нового століття ставить перед нами важливе питання: чи можемо ми вести мову про «тілесний поворот» в дослідженнях кіно? Починаючи з 1990-х років, сучасна кінотеорія дедалі більше звертає увагу на чуттєвий контакт глядацької аудиторії з фільмом, застосовуючи увесь спектр суміжних понять – тактильності, дотику, гаптичного сприйняття, гаптичної візуальності та ін.

«Гаптичне» (від грец. «відчутний», «відчутний на дотик») – термін, поширений в науці, який знайшов своє застосування і у філософії. Серед тих, хто звертався до гаптичного досвіду, ідеї тактильності в культурі й літературі, осмислення тілесності в культурі, можна виділити теоретичні розробки М. Мерло-Понті, Г. Башляра, Р. Барта, Ю. Габермаса, Ж. Дельоза, Ж.-Л. Нансі, Х. Ортега-і-Гассета. На пострадянських теренах до проблеми «гаптичного» зверталися В. Подорога та М. Епштейн. Дослідженнями кіно як синтетичної форми мистецтва, мови кіномистецтва та кінематографічних засобів виразності займалися багато практиків і теоретиків кіно: О. Довженко, Л. Кулешов, В. Пудовкін, С. Ейзенштейн, Д. Вертов, Л. Деллюк, Б. Балаш. Кожен з них більш чи менш опосередковано звертався і до проблематики тактильного кінодосвіду.

У цій статті буде розглянуто феномен гаптичної візуальності в кінематографі. Тема дослідження має суттєве значення для майбутнього розвитку мистецтвознавства, історії, теорії та практики кінематографа. Актуальність статті зумовлена тим, що до гаптичної візуальності звертаються дедалі більше сучасних режисерів. Однак і досі бракує як повноти відповідних досліджень, так і консенсусу серед науковців, які теоретично осмислювали й осмислюють цей феномен. «Тілесний» поворот (або «матеріальний» чи «афективний») у дослідженнях кіно – це «не узгоджений теоретичний рух, а набір пов'язаних теорій кінознавців з різною теоретичною базою» [5, р. 2].

Саме тому важливо окреслити генеалогію визначення гаптичної візуальності, підходи до вивчення (включно з виявленням суперечностей у цих підходах), а також теоретичні межі цього феномену.

Передумови досліджень: окуляроцентризм і гаптичний досвід

Те, що дослідження гаптичності в кінематографі почалися лише нещодавно, є, безперечно, результатом домінування окуляроцентричної парадигми в теорії кіно. Починаючи з 1920-х років, теорії Р. Арнхайма, Б. Балаша, А. Базена, С. Ейзенштейна, Д. Вертова та багатьох інших фокусувалися на оці як головному органі сприйняття. Теорії кіно 1960–1970-х років так само (якщо не більше) відштовхувалися лише від бачення у своїх побудовах: варто згадати хоча б апаратну теорію Ж.-Л. Бодрі або ключове есе Л. Малві «Візуальна насолода і нарративний кінематограф», де особлива увага приділяється механізмам первинної та вторинної ідентифікації глядачів і проблемі формування суб'єктивності через «погляд». Окуляроцентризм в теорії кіно перекликається і напряму залежить від ідеї про привілейованість зору над іншими видами чуття, яка активно поширюється у мистецтвознавстві та західній культурі загалом з початком просвітництва. Через таку ієрархізацію наукове вивчення інших чуттів у мистецтвознавстві, від яких відштовхуються подальші кінодослідження, є нечисленними.

Гаптична візуальність: проблеми визначення

Формування поняттєвої бази досліджень гаптичної візуальності відбувалося не без суперечностей та різнопрочитань – усталених визначень і досі не існує, як не існує єдиної «гаптичної теорії». Саме тому важливо простежити перші мистецтвознавчі розвідки, присвячені гаптичній візуальності, та історію їх подальшого використання.

Одним з першим, хто звернувся до осмислення гаптичного досвіду в аналізі мистецтва, був А. Хільдебранд, стверджуючи, що в оці поєднуються функції зору і дотику. Чим далі від нас перебуває об'єкт спостереження, тим більше використовується «візуальна проекція». Чим ближче об'єкт розташований від нас, тим більше рухаються наші очі, щоб створити цілісну картину, і застосовуються водночас візуальні й кінетичні режими бачення. А. Хільдебранд пояснює це тим, що наше знання про об'єкти довкола нас походить від рухів, які ми робимо очима або руками, а отже, ми здатні уявляти тривимірні об'єкти лише завдяки «кінестетичним ідеям» подібних рухів. «Мистецький талант полягає у тому, наскільки точно і гармонійно співвідносяться ці дві функції [бачення і дотику. – О. Д.]» [6, р. 54].

А. Рігль у своїх дослідженнях використовує розвиток єгипетського мистецтва для вироблення «діалектики» між стародавнім і сучасним мистецтвом. Він визначає поворот від гаптичного об'єктивізму (об'єктивність у тактильному вигляді, властива єгипетському мистецтву) до оптичного об'єктивізму (об'єктивність в оптичному вигляді, властива грецькому та сучасному мистецтву): «від тактильного “близького бачення” у випадку єгипетських пірамід до цілком оптичного “віддаленого бачення” у випадку римського Пантеону» [2, р. 37]. Так само розрізняє А. Рігль гаптичні й оптичні властивості і форми мистецтва. Єгипетське гаптичне мистецтво не використовувало лінійну й повітряну перспективу та надавало більшої значущості контурам на площині, при цьому мінімізуючи глибину зображення, щоб вийти за межі суб'єктивного сприйняття. Грецьке мистецтво, що змінило його, стало, на думку А. Рігля, більш суб'єктивним – з'являються об'єм і глибина зображення, фігури «відриваються» від тла та перекривають одна одну. І оку вже не треба «подорожувати» зображенням, провокуючи тактильні відчуття.

Б. Беренсон, також звертаючись до тактильних якостей (або «тактильної уяви» в мистецтві), має кардинально інший підхід. Він стверджує: «Художник мусить, отже, зробити свідомо те, що ми всі робимо несвідомо – створити її [картини. – О. Д.] третій вимір. (...) Його першим завданням, таким чином, є збудити відчуття дотику, бо

я мушу мати ілюзію того, що я можу торкнутися фігури, я мушу мати ілюзію різних мускуляторних відчуттів всередині моєї долоні і пальців, які відповідають різним проекціям цієї фігури, перед тим, як я повірю, що вона реальна, і дозволю їй довго впливати на мене» [3, р. 61]. Таким чином, Б. Беренсон вважає, що повнота зображення і реалістичність відтворення об'єкта викликають «тактильне уявлення» (тактильну пам'ять) про нього. Як бачимо, відштовхуючись від ідей А. Хільдебранда й використовуючи означення «тактильності», теоретики застосовують його до зовсім різних сфер. Думка А. Рігля іде від зображення до безпосереднього досвіду сприйняття: «пласке» єгипетське зображення впливає на наш спосіб розглядати його, імітуючи *процес дотику*, «обмацування» поверхні зображення очима. Наша суб'єктивна здатність уявляти чи згадувати тактильні властивості зображених об'єктів тут не відіграє ніякої ролі. Натомість Б. Беренсон прямує від досвіду до зображення: глядачі мають у власній уяві *тактильні властивості* об'єктів, а отже, завдання митця – якнайкраще передати ці властивості, чим створюється відчуття тактильного або гаптичного досвіду, що підсилює достовірність зображення (і, таким чином, його мистецьку вартість). Якщо А. Рігль досліджує *гаптичні зображення* (гаптичну візуальність) і механізми «близького бачення» А. Хільдебранда, то Б. Беренсон говорить про *гаптичне сприйняття* (гаптичний досвід) як «ефект» «візуальної проекції». Ця ключова відмінність згодом буде повторюватися і в невідрефлексованих суперечностях у дослідженнях кінематографа.

Підходи до вивчення гаптичного сприйняття в кінематографі

Теорія А. Рігля надихає на початку ХХ ст. і В. Беньяміна. Проте В. Беньямін не є послідовником А. Рігля: він вважає, що сучасне сприйняття – радше гаптичне, ніж оптичне. В. Беньямін, який «перевідкриває» ідеї А. Рігля, поширюючи ідею гаптичного на інші види мистецтва, такі як архітектура і кінематограф, пише: «Архітектура сприймається подвійним чином: через використання і сприйняття. Або радше тактильно і оптично. (...) Тактильне сприйняття здійснюється не так через увагу, як через звичку. Щодо архітектури, звичка визначає більшою мірою навіть оптичне сприйняття. (...) Прямим інструментом тренування розсіяної свідомості, яке стає дедалі помітнішим у всіх сферах мистецтва і є симптомом глибоких змін, є кіно. Сприйняття у стані відволікання (...) знаходить своє справжнє використання в кіно. Своїм шоківим впливом кіно відповідає цій формі сприйняття» [1, с. 60–61]. Таким чином, за В. Беньяміном, «тактильне сприйняття» фільму відбувається у стані «глядацької розсіяності» або «тактильного шоку». Цим В. Беньямін перевинаходить відношення між оптичним та гаптичним сприйняттям і пристосовує їх до аналізу мистецтва, яке не міг досліджувати А. Рігль, – кінематографа.

У подальших дослідженнях кіно ми бачимо звертання як до теорій А. Рігля, так і до теорій Б. Беренсона та В. Беньяміна. Н. Бьорч розуміє гаптичний простір як простір, створений різними кутами камери, які роблять видимими усі деталі й виміри. За Н. Бьорчем, саме рух камери гарантує «гаптичність» простору, надаючи відчутного доказу тривимірності. Як бачимо, розуміння гаптичного простору Н. Бьорчем близьке до Б. Беренсона та його «реалістичності». А. Лант, яка критикує дослідника, стверджує: «Усе це не лише суперечить значенню терміна Рігля, а й насправді визначає оптичний режим. У рамках розуміння самого Бьорча гаптичне має смисл, проте воно втратило водночас об'єктивне, незалежне, чітко окреслене значення Рігля (мистецтва, яке не залежало від глибокої тіні та ілюзії і яке часто могло бути так само сприйнятим через дотик), а також ефект нутроців, натиску, фізичний та дислокуючий ефект Беньяміна, який адаптує концепт до умов сучасності» [6, р. 71].

Водночас А. Лант розвиває саме ріглевський концепт гаптичної візуальності, досліджуючи ранній кінематограф. Беручи за приклад фільми Ж. Мельє та стрічки, в яких наявні єгипетські мотиви, А. Лант аналізує феномен барельєфу, який стає для неї метафорою просторової «загадки» кінематографа (плаского в матеріальності плівки й екрана та «глибокого» в ілюзії зображення) – мистецтва, яке може здійснювати

«неможливі скорочення та розширення далекого і близького, неясних ідентичностей фігури і тла» [6, р. 47]. Гаптична візуальність, на думку А. Лант, створюється саме грою камери з простором, коли декорації та спосіб зйомки «спрощують» його від три- до двовимірного і навпаки.

С. Шавіро у праці «Синематичне тіло» є послідовником В. Беньяміна і Ж. Дельоза. Він стверджує: кіно не просто презентує фантазматичні рефлексії *глядачеві* – через «тактильний шок» справжні ефекти кіно створюються *у глядачеві*. Глядачі не обов'язково «ідентифікуються» у психоаналітичному сенсі з поглядом протагоніста чи камери. Вони також залучені до інтимного контакту з зображеннями на екрані через процес мімесису, тактильного інтерактивного контакту між суб'єктом і об'єктом. Відповідно, визначені ідентичності розмиваються, як і кордони між «внутрішнім» і «зовнішнім» глядачем. На думку С. Шавіро, «трансформації подібного роду є експліцитною темою багатьох нещодавніх хорорів, особливо трилогії “живих мерців” Джорджа Ромеро. Глядацька аудиторія таких фільмів не так сильно ідентифікується з активними протагоністами, як є “заторкнутою” – втягнутою у співучасницьку комунікацію з пасивними, жахливими, але дивно привабливими зомбі» [7, р. 53].

Суголосно із С. Шавіро, Л. Вільямс вивчає контакт глядачів з фільмом та окреслює «тілесні жанри», які викликають безпосередні тілесні реакції глядачів (мелодрама, «кривавий» хорор, порнографія) та руйнують канонічну дистанцію між фільмом і глядачами. Б. Крід детально аналізує жанр хорору, залучаючи поняття «abject» Ю. Крістєвої у дослідженні ролі трансгресії в кіно, зокрема, її дисциплінуючої функції. Х. Нафісі розробляє поняття «акцентованого» кіно та звертається до проблематики контакту й дотику, до постколоніальних досліджень. Незважаючи на те що підходи цих дослідників цікаві і плідні, у межах нашої статті варто детальніше розглянути феноменологічний підхід до вивчення гаптичної візуальності в кінематографі та ідеї його засновниці – Вів'єн Собчак.

У праці «Адреса ока. Феноменологія кінодосвіду» В. Собчак висловлює критичне ставлення як до лаканівського психоаналізу (що переважно концентрується на погляді), так і до марксизму з позиції постструктуралізму. Вона відштовхується від позиції М. Мерло-Понті, описуючи екзистенційну структуру кінематографічного бачення. Для М. Мерло-Понті поняття бачення є *гаптичним* поняттям: я бачу *крізь* мою зануреність у світ. Відповідно, В. Собчак говорить про кінодосвід як про «первинний акт перцепції та експресії, який уможливорює кінематографічну зрозумілість та комунікацію і є базою для вторинних і конвенційних семіотичних та герменевтичних кодів» [8, р. 50]. Таким чином, «об'єктивно проєктована, візуально й аудіально виражена перед нами фільмічна діяльність бачення, слуху та руху означається у проникаючій, первинній і втілесненій мові, яка випереджає й уможливорює вторинні значення і смисли» [8, р. 4]. В. Собчак надала більш діалогічне та діалектичне розуміння кінодосвіду, в якому і фільм, і глядач зустрічаються у баченні на екрані, але не збігаються одне з одним.

Гаптична візуальність у кінематографі: теоретичні межі

Л. Маркс поєднує феноменологічний підхід В. Собчак та феміністичну теорію, звертаючись уже не просто до втілесненого кінодосвіду, а саме до гаптичного кінодосвіду. Саме вона окреслює нову стратегію гаптичної візуальності – нову форму кінематографічної думки, візуальності, яка функціонує як органи чуття. Гаптична візуальність, за Л. Маркс, може містити такі формальні якості: нечіткі, зернисті зображення, чуттєві зображення, які викликають пам'ять про відчуття (вода, природа тощо), зображення персонажів у стані їх сенсорної активності (які куштують, торкаються чогось і т. д.); близькі до тіла позиції камери, а також рухи камери вздовж поверхні об'єктів; зміни у фокусі та експозиції; руйнування плівки та відео; подряпини на емульсії; насичені текстурно формати; переходи від плівки до відео. Проте Л. Маркс не зводить гаптичну візуальність лише до інструментарію. Гаптична

візуальність – досить розлоге поняття, вираження у візуальній репрезентації, яке асоціюється з досвідом відчуттів. Гаптичне зображення – це «неповне» зображення, що вимагає від глядача доповнити його і звертається радше до матеріальної наявності зображення, ніж до легко впізнаваної репрезентації об'єкта. Якщо фільм (чи будь-який інший медіум) пропонує гаптичні зображення, то гаптична візуальність – це також і здатність глядачів сприймати їх. У гаптичній візуальності очі функціонують як органи дотику.

Л. Маркс стверджує, що в масовому західному кінематографі гаптична візуальність не є самостійною стратегією, а радше додатком до інших репрезентаційних ресурсів. Натомість неабияка увага гаптичному досвіду приділяється в міжкультурному кінематографі, феміністичному кіно і відео, експериментальному кінематографі, які часто незадоволені панівною роллю оптичної візуальності.

Думку Л. Маркс продовжує Дж. Баркер, яка також визначає гаптичну візуальність як спосіб, у який зір може бути тактильним, так ніби ми торкаємося фільму очима. Так само, як Л. Маркс, Дж. Баркер наголошує і на відмінності «тактильного» і «гаптичного» сприйняття, яка не бралася до уваги попередніми дослідниками. Гаптичне сприйняття – це комбінація тактильних, кінестетичних та пропріоцептивних функцій, те, як ми відчуваємо дотик і на поверхні, і всередині наших тіл. Дж. Баркер зосереджується на трьох «областях» контакту тіла фільму і тіла глядачів – «шкіра» (виражена засобами гаптичної візуальності), «мускулатура» («м'язова взаємодія аудиторії і фільму») та «нутроці» (зокрема, внутрішні ритми фільму). Проте дослідниця, на відміну від Лаури Маркс, розширює предмет дослідження, аналізуючи масове голлівудське, а також радянське кіно. У своїй праці вона використовує два ключові поняття – «тілесні жанри» (запропоноване Л. Вільямс) та «тіло фільму» (розроблене В. Собчак). На відміну від Л. Вільямс, Дж. Баркер стверджує, що всі жанри є тілесними жанрами, адже аудиторія ідентифікується не лише з тілами персонажів, а і з тілом фільму.

Звісно, «тілесний поворот» Л. Маркс у дослідженнях кінематографа має і власні теоретичні межі, про що вказують окремі вчені. Так, Розалінд Галт у своїй статті, присвяченій творчості Марії Беатті, зазначає: «Переоцінювання гаптичного зображення є для мене похідним від (...) іконофобії і, у той час як Маркс підтримує гендерну критику, її система погляду/маскулінного/володіння vs дотику/ремінного/взаємності може обмежувати як феміністичні, так і квір-підходи до дослідження кінематографічного зображення» [4]. Р. Галт вважає, що Л. Маркс «спрощує» гаптичні якості зображень, тоді як для неї межа між «приємним» контактом аудиторії і фільму й «неприємним» «шоковим» дотиком, який відбувається при перегляді сцен насильства, є досить розмитою.

Якщо Р. Галт критикує дослідників гаптичної візуальності за спрощення теорії до бінарностей, то можна вказати і на протилежну «ваду» «чуттєвих досліджень». Намагаючись запобігти редукуванню смислів, Л. Маркс і Дж. Баркер навмисне лишають визначення відкритими, що може, на жаль, слугувати відправною точкою для подальших різнопрочитань. Водночас феноменологічний підхід часто заперечує можливість аналізу ідеологічних механізмів фільму: роль гаптичної візуальності у кіно зводиться переважно до посилення ідентифікації з «тілом фільму». Таким чином, дослідження гаптичної візуальності в кінематографі потребують подальшої розробки, критики й аналізу.

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости (избранные эссе) / Вальтер Беньямин. – М. : Культурный центр имени Гете ; Медиум, 1996. – 240 с.
2. *Barker J.* The tactile eye: touch and cinematic experience / Jennifer Barker. – London : University of California Press, 2009. – 196 p.

3. Framing formalism: Riegl's work / ed. by R. Woodfield. – Amsterdam : OPA, 2001. – 328 p.
4. *Galt R.* Perverse Aesthetics: Maria Beatty, Masochism, and the Cinematic [Электронный ресурс] / Rosalind Galt // Arousal. – 2010. – Spring. – Режим доступа : http://www.worldpicturejournal.com/WP_4/TOC.html.
5. *Hiltunen K.* Closeness in Film Experience: At the Intersection of Cinematic and Human Skin [Электронный ресурс] / Kaisa Hiltunen // Corpus Journal. – 2010. – Режим доступа : http://corpus-aesthetics.net/doc/closeness_in_film_experience.pdf.
6. *Lant A.* Naptical Cinema / Antonia Lant // October. – 1995. – Vol. 74. – Autumn. – P. 45–73.
7. *Shaviro S.* Cinematic Body / Steven Shaviro. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993. – 292 p.
8. *Sobchack V.* The address of the eye: a phenomenology of film experience / Vivian Sobchack. – Princeton : Princeton University Press, 1992. – 330 p.