

Олена Дмитрик
(Київ)

ФАНТОМНІ ВІДЧУТТЯ: ГАПТИЧНА ЕСТЕТИКА КІНЕМАТОГРАФА ВІДЛИГИ

У статті запропоновано концепцію «гаптичної естетики» на позначення практики афективного чуттєвого сприйняття та вираження просторово-часової організації фільму. Проаналізовано особливості гаптичної естетики в кінематографі відлиги (на матеріалі фільмів «Людина іде за сонцем» та «Каток і скрипка»).

Ключові слова: гаптичність, кінематограф відлиги, темпоральність, Калік, Тарковський.

Данная статья предлагает концепцию «гаптической эстетики» для обозначения практики аффективного осязательного восприятия и выражения пространственно-временной организации фильма. Исследование анализирует особенности проявлений гаптической эстетики в кинематографе оттепели (на материале фильмов «Человек идёт за солнцем», «Каток и скрипка»).

Ключевые слова: гаптичность, кинематограф оттепели, темпоральность, Калик, Тарковский.

The paper offers the *haptic aesthetics* concept for designating the practice of affective haptic perception and expression of film's spatial and temporal organization. The research explores the special aspects of the haptic aesthetics' manifestations in the Thaw Cinema (by the examples of *Man Follows the Sun* and *The Steamroller and the Violin* films).

Keywords: hapticity, Thaw Cinema, temporality, Kalik, Tarkovskyi.

Останні десятиліття були позначені доволі інтенсивним розвитком досліджень тілесності кінодосвіду, які є частиною так званого «афективного» (або «матеріального» чи «тілесного») повороту в дослідженнях культури [17]. Основні тенденції в дослідженнях афективного повороту визначають таким чином: «Ставлячи під сумнів загальноприйняті опозиції між емоцією та розумом, дискурсом і афектом, ці ключові тренди сучасної соціальної та культурної теорії дослідили та реконфігурували політичні та етичні (зло)вживання емоцій; складні відносини між владою, суб'єктивністю та емоцією; місце емоції, афекту, сентиментів та сентиментальності в політичному та теоретизуванні політичного; афективний вимір нормативного; афективність як умову уможливлення суб'єктивності; і емоційне та афективне інвестування в соціальні норми як засадничий режим суб'єктивації» [15].

Поширеними маркерами сучасних теорій кіно є звернення до так званої «гаптичної візуальності» у кінодосвіді: серед ключових праць на цю тему можна назвати роботи Л. Маркс [21] та Дж. Баркер [16]. Метою нашого дослідження є аналіз феномену гаптичної естетики та особливостей її функціонування і проявів у радянському кінематографі відлиги. Актуальність теми дослідження визначається як активним використанням гаптичної візуальності сучасними вітчизняними кінорежисерами, так і браком теорії та недостатнім осмисленням звернення до гаптичного досвіду в історичній перспективі.

Новизна обраної теми підсилюється тим, що дослідження, які використовують концепцію гаптичної візуальності в аналізі радянського кінематографа, є нечисельними: серед основних можна назвати роботи Е. Віддіс [12] та Л. Кагановської [6]. Ці роботи переважно фокусуються на кінематографі авангарду, що пов'язано з особливостями радянського кінематографа та його розвитку. Водночас недостатньо уваги приділяється кінематографу відлиги. На нашу думку, саме увага до гаптичного дозволяє краще зрозуміти, як певні типи досвідів та емоцій створювалися і використовувалися в кіно відлиги.

Поняття «гаптичного» (від гр. *haptesthai* – торкатися, хапати) є й досі спірним у теорії мистецтва та кіно. Починаючи з А. Хільдебранда, котрий доводив, що око

функціонує як орган зору й дотику водночас [16, с. 54], взаємозв'язок сенсорного та візуального у сприйнятті мистецтва (а пізніше, кіно) описувався в різних, часто протилежних категоріях. Однак термін «гаптична візуальність», упроваджений Л. Маркс, сьогодні набув неабиякої популярності. У своїх дослідженнях Маркс продовжує традицію, розпочату мистецтвознавцем А. Ріглем: вивчаючи єгипетське мистецтво, Рігль приписував гаптичні властивості певним типам зображень, які уникають перспективи та створюють режим так званого «близького бачення» [24]. Застосовуючи теорію Рігля до досліджень кіно, Маркс стверджує, що в гаптичній візуальності «очі функціонують як органи дотику» [21, с. 162]. Дослідниця зазначає, що «гаптичне сприйняття визначається в психології переважно як комбінація тактильних, кінестетичних і пропріоцептивних функцій, як спосіб, у який ми відчуваємо дотик і на поверхні, і всередині наших тіл» [21, с. 162].

Дж. Баркер, використовуючи поняття «гаптичної візуальності», запропонувала ширший термін «кінематографічної тактильності». Ця тактильність, на її думку, не обмежується гаптичною візуальністю. Баркер наводить три рівні взаємодії глядачів і фільму: шкіра – м'язи – нутроці. Вона означає феномен гаптичної візуальності як «шкіру» фільму (екстероцепція), водночас досліджуючи інші прояви сприйняття й вираження кінематографа – пропріоцептивний («мускулатура» фільму, досліджувана через моделі «рукостискання» та «переслідування») та вісцеральний («нутроці» фільму, невидимі структури, які забезпечують його життєдіяльність) [16].

Наша теоретична позиція ґрунтується на обох вищезазначених підходах, проте водночас і на потребі в точнішому (проте відкритому) «парасольковому» терміні. Таким чином, пропонується термін «гаптична естетика» для позначення практики афективного гаптичного сприйняття та вираження просторово-часової організації фільму. Кінематографічне сприйняття змінюється паралельно з трансформацією кінематографа – а отже, практика гаптичної естетики теж трансформується, тому використання та прояви гаптичної естетики завжди історично і культурно зумовлені, різноманітні і змінні. Проте можливо визначити три рівні, на яких гаптична естетика може функціонувати в кіно:

1. Гаптична візуальність. Маркс відрізняє гаптичну візуальність від оптичної. Під оптичною візуальністю розуміємо «бачення речей з дистанції, достатньої для того, щоб сприймати їх як виражені форми» [20, с. 80]. Гаптичні зображення порушують відношення фігури і тла, тому в гаптичній візуальності очі не сприймають об'єкти в кадрі як окремі форми, а радше торкаються їх, ковзаючи поверхнею екрана. Розмиті зображення, м'який фокус, зображення, яким бракує перспективи або в яких фактура відіграє важливу роль, можуть вважатися гаптичними, оскільки вони потребують активної аудиторії, що взаємодіє з екраном.

2. Кінестетика та пропріоцепція фільму. Кінестетика фільму стосується руху тіла, а пропріоцепція – його положення в просторі. І кінестетика, і пропріоцепція залучають не лише очі, а все тіло, яке функціонує та реагує як орган дотику. Наприклад, різкий наїзд камери, який ніби втягує в кадр, створює відчуття руху, породжуючи рефлекторну кінестетичну відповідь у м'язовій системі глядача. Подібно до цього, неочікуваний кут камери чи її рух може викликати відчуття запаморочення, дезорієнтує аудиторію.

3. Темпоральність фільму. Темпоральність фільму відповідає положенню тіла глядача чи глядачки в часі й уможливорює внутрішні соматичні відчуття часової організації фільму. Як гаптичне відчуття є «філогенетично первинним відчуттям людини, що віддзеркалює єдину просторово-часову властивість – рух» [4, с. 24], так і кінематограф «філогенетично» не може вважатися «зображенням, до якого додали рух»: рух як поєднання простору й часу є невід'ємною властивістю кіно. Під час перегляду фільму досить важко свідомо ідентифікувати його внутрішню, темпоральну структуру, – проте її можливо відчути фізично як певний постійний ритм або його різку зміну, «точковий» шок (використовуючи термінологію Б. Массумі [23]). Відповідно,

відчуття темпоральності фільму видається дуже схожим на гаптичне відчуття дотику, однак це дотик, який відчувається «зсередини» тіла.

Одним із завдань радянського кінематографа – з початку існування СРСР як держави – було виховання: передусім виховання чуттів та почуттів глядацької аудиторії. Створення нової радянської людини означало «створення нового антропологічного типу та зміну органів і культури чуттів усього населення» [2, с. 18], і кінематограф відіграв важливу роль у цьому проекті. Це означало конструювання зразкової емоційної парадигми «радянського громадянина», чий відчуття, враження та емоції були б відмінними від буржуа [5]. Кінематограф часів Сталіна був менше орієнтований на експерименти з чуттєвим досвідом, проте важливість прищеплення «ідеологічно правильних» емоцій через кіно визнавалася: «Недостатньо набути соціальний і політичний потенціал, він має бути закріплений в емоції, в емоційній звичці, тобто у смаку» [11, с. 19].

Починаючи з 1950-х, державна підтримка створила сприятливі умови для розвитку радянського кіно. М'якший ідеологічний клімат кінця 1950-х – початку 1960-х та часткове зниження рівня цензури дозволили молодим режисерам і режисеркам відійти від жорстких рамок соцреалізму. Кіно відлиги було експериментальним, поетичним, трагікомічним, гротескним. Є. Марголіт так описав зміни, що відбуваються в стилістиці кіно в цей період: «Дедалі більше значне смислове навантаження припадає в кіно відлиги на образотворчий ряд. Принципово подовжується кадр: образ створюється тепер насамперед за рахунок накопичення деталей, що виявляють внутрішню конфліктність зображення. Не менш принциповим виявляється й рух камери, під час якого – протягом одного кадру – кілька разів змінюється точка зору на предмет. Щільність фактури предмета підкреслена до гіпертрофованості, різко зростає експресивність форми» [8, с. 396].

Кіно відлиги стає більш «чутливим», і цей поворот мав декілька причин. Перш за все «повернення до ленінських норм», проголошене на XX з'їзді Комуністичної партії (1956) супроводжувалося реабілітацією радянського авангарду 1920-х. Увага до фактури об'єкта, що відіграла вагомий роль у фільмах авангарду, знову набула важливості в кінематографічній естетиці 1960-х. По-друге, естетика фільмів європейських «нових хвиль», що стали доступними в 1950-х та 1960-х, не тільки стала «ковтком свободи» для радянської аудиторії [13], а й мала значний вплив на режисуру [14]. По-третє, чутливість кіно відлиги була значною мірою спровокована ширшою дискусією навколо «щирості» в літературі та кіномистецтві. Під щирістю мали на увазі відкинення формальних кліше та звернення до тем та конфліктів реального, повсякденного життя [10]. Щирість у кіно створювалася за допомогою сюжетів і жанрів, що легітимізували звичайне повсякденне життя та особисті емоції: Дж. Вулл у вступі до своєї праці наголошує на тому, що за відлиги змінилися і наративні, і стилістичні аспекти фільмотворення: «Майже незмінні персонажі-лідери пізнього сталінського кіно поступилися місцем амбівалентним героям та героїням, котрі помиляються й спантеличуються; схематичні чорне й біле зливалися, часто досить буквально, у сіре» [26].

Хоча хрущовський період припадає на 1953–1964 роки, кінематографічна відлига виходить за межі цього періоду [18]. На противагу сталінському кінематографу, фільми відлиги звертаються до відчуттів індивідуума: «Справжнім мотивом кіно відлиги було визрівання особистого всередині колективу» [8, с. 458]. Зосереджене на чутливості та в тілесному досвіді особистості, наголошуючи на щирості як кінематографічному принципі, кіно відлиги все ж функціонувало в рамках радянського дискурсу виховання чуттів та почуттів. Варто не забувати, що воно все ще мало виховувати маси, показуючи правильні моделі поведінки. Ця парадоксальна ситуація була лаконічно означена Дж. Граффі «Фільми періоду відлиги ... позначені сильним бажанням показати життя таким, яким воно є і водночас навчити, як його треба проживати» [19, с. 219]. Завдання цієї статті – розглянути взаємозв'язок і конфлікти між прагненням емоційної щирості, показу «життя, яким воно є» та прагненням ви-

ховання чуттів та емоцій, які співіснували у фільмах відлиги, а саме – в їх гаптичній естетиці.

П. Вайль і А. Геніс так описують атмосферу 1960-х: «Після багаторічного застою у свідомості країни відбувся сильний зсув, і зсув спричинив рух. З'їхало зі звичних місць усе – думки, критерії, вірування – і люди ...» [3, с. 127]. Відлига принесла також зсув у часі: ера комунізму, що «насталася» в СРСР 1961 року, змістила майбутнє в теперішнє й навпаки. Звісно, ілюзорне щасливе теперішнє-майбутнє стало темою та предметом рефлексії «ілюзій» – кінематографа. Водночас проголошене на початку відлиги гасло повернення до ленінських норм означало повернення до можливості експериментів у мистецтві. Створення кіно, відмінного від сталінського «великого стилю», потребувало реформи засобів вираження та змін у кіносприйнятті й естетиці кіно.

Ранні 1960-ті були періодом «не до кінця зрозумілого захоплення, особливої принадності якому надавало саме це відчуття недовольності» [3, с. 143]. Як зазначають Вайль і Геніс, «стиль епохи вимагав легкості, рухливості, відкритості» [3, с. 143]. Цю нову відкритість, це захоплення у фільмах найлегше було передати через сприйняття світу очима дитини. Саме досвід дитини відкривав можливість для творчих експериментів із візуальним простором фільму. Цікаво те, що ці експерименти стосувалися насамперед роботи з гаптичними якостями візуальності.

Одним із перших (і найважливіших, на нашу думку) фільмів дитячої тематики в 1960-х є «Людина йде за сонцем» М. Каліка (1961). Сюжет фільму – один день із життя маленького хлопчика, який, ідучи за сонцем, подорожує вулицями Кишинєва. Фільм насичений (можна сказати, навіть пересичений) елементами гаптичної візуальності. Прозорість, легкість нових починань передається через різноманітні образи скляних поверхонь, через кадри, у яких зображення позбавляється глибини, стає «двовимірним». На початку фільму хлопчик показує друзям зелене сонце: місто й сонце стають незнайомими, фантастичними, якщо на них дивитися крізь кольорові скельця. Подвійна експозиція робить кадр плоским, і погляд, замість проникати вглиб, торкається та ковзає його кольоровою поверхнею. Прийом сплюснення кадру шляхом накладання кількох зображень використано впродовж усього фільму: гаптичність властива численним зображенням міста й самого героя (крізь скло барабана лотереї, лобове скло вантажівки тощо). Плоский «двовимірний» кадр створюється й іншим способом, під час вертикальної зйомки з висоти, коли фігури людей зливаються з тлом. В одній зі сцен фільму фокус уваги постійно ковзає з хлопчика, який біжить по дорозі, на його плоску тінь, що біжить поруч.

«Людина йде за сонцем» створює відчуття доторку через передання не лише контактних, а й дистантних відчуттів, зокрема відчуттів тепла й холоду. Сцена з виходом сонця, що довго ховалося за хмарами, особливо показова: паралельний монтаж зображень різнобарвної води, яка б'є з фонтана, і хлопчика, який підставляє обличчя промінню, викликає тактильну пам'ять про тепло сонця та його прямі промені, що різуть очі. Водночас стрімкий наїзд камери на сонце наближає глядацьку аудиторію до об'єкта тепла. Завершення сцени особливо важливе. В. Собчак описує досвід перегляду перших кадрів фільму «Піаніно» («The Piano», 1993): «Попри мою “майже цілковиту сліпоту”, попри “нерозпізнану розмитість” і опір зображення моїм очам, мої пальці знали, на що я дивилася, – і це до об'єктивного зворотного плану, який мав помістити ці пальці в належне їм місце» [25, с. 63]. У фільмі «Людина йде за сонцем» відбувається радше віддзеркалення такого досвіду: попередні плани готують аудиторію до останнього – погляду на сонце крізь вії, відчуття якого імітується кінометадами.

Ключова (змістовно та естетично) сцена фільму «Людина йде за сонцем» – сон хлопчика. У ній наявні різні прояви гаптичної візуальності: сцена «похорону» соняшника показана як згори, так і крізь дротяні фігури людей, що сприяє змішанню переднього й заднього планів. Накладання віддзеркалення у склі на зображення,

подвійна експозиція завершуються абстрактним калейдоскопом, перетворюючись на скляну лотерею, блискучі фантики якої згодом відіграють роль дефектів плівки, що ковзають по екрану. На думку Маркс, «гаптичні зображення захоплюють тілесний зв'язок з екраном ще до того моменту, коли форма зображень і нарративні ходи втягують аудиторію» [22, с. 17]. Ковзання між переднім і заднім планами, між оптичною та гаптичною візуальністю, абстрактність зображень Каліка сприяють саме такому донаративному сприйняттю фільму.

Якщо гаптична візуальність, яка має викликати пам'ять відчуттів шкіри, оперує на рівні простору зображуваного, пропріоцепція фільму, що звертається до кінестетичної та пропріоцептивної пам'яті тіла, переважно пов'язана з рухом. Фільм «Людина йде за сонцем» цілковито підкорений руху: біг хлопчика вперед тягне глядачів за собою. Проте рух по колу (що символізує рух Землі довкола своєї осі) теж представлений у різноманітних варіаціях: скажімо, у сцені з мотоциклістом в атракціоні постійний круговий рух камери викликає рефлексорне запаморочення. Водночас пропріоцептивні відчуття фільму загалом – це радість оволодіння власними м'язами та контролю над тілом.

У той час, коли тактильні відчуття дають нам відчуття існування, а м'язові – усвідомлення себе (латинський корінь *proprio* означає «свій», «власний») через відчуття існування руху власного тіла в просторі, вісцеральні відчуття (циклічні процеси – серцевий ритм, дихання, метаболізм та ін.) дають змогу усвідомити темпоральну тяглість існування. «Людина йде за сонцем» є, мабуть, унікальним зразком фільму, який точно імітує життєвий ритм людини: він структурований так, що біг і відпочинок весь час чергуються; так само чергується діяльність маленького героя з прийомами їжі. Хлопчик, котрий жваво біжить зранку, втомлюється під вечір: його біг змінюється на ритмічну ходу вдень, просто ходу ввечері та сон уночі. Якщо простежити тривалість кожної нової сцени-історії, то на початку фільму такі сцени тривають близько двох-трьох хвилин, проте вже з середини фільму їхня тривалість зростає – сцени похорону й танцю на стадіоні тривають близько чотирьох хвилин, а сон хлопчика – усі п'ять хвилин. Фільм «утомлюється» ближче до фіналу, додаючи гаптично-чуттєвий рівень до смислового навантаження.

Мусимо зауважити, що «Людина йде за сонцем» не є винятком у виборі саме гаптичної естетики для передання виміру відчуттів. Аналіз ще одного фільму, в якому представлено дитячий досвід, – дипломної роботи Андрія Тарковського «Каток і скрипка» (1960) – свідчить, що в ньому теж активно використовується гаптична візуальність, кінестетика та пропріоцепція.

Гаптична візуальність, як і в попередньому фільмі, передається через сплюснення кадру. Варто згадати вуличну сцену з множинними віддзеркаленнями або сцену зі скрипкою, яку хочуть пошкодити маленькі хулігани: піднесеність музичного об'єкта передається через подвоєне зображення скрипки. Тому сприймається вона в режимі близького бачення – погляд не може повністю охопити (і в такий спосіб знецінити) об'єкт. Тарковський застосовує і зйомку згори: це остання, найбільш вражаюча сцена, де перспектива майже втрачається в застиглому кадрі, а погляд вільно ковзає по екрану від і до катка, що рухається за межі кадру.

Розфокусованість зображення, м'який фокус, монтажні переходи-напливи, а також рухи камери вздовж об'єктів – теж елементи гаптичної візуальності, наявної у фільмі. Гаптична візуальність, що виражає приємний дотик, часто проявляється в кадрах із рухливими відблисками сонця. Сонячні відблиски від води бачимо на обличчі хлопчика у фільмі «Людина йде за сонцем», коли він чекає на появу сонця, сидячи біля фонтана. Відблиски заповнюють простір і в сцені обіду Саші та Сергія у стрічці «Каток і скрипка», притягуючи погляд до свого плавного руху. Досвід наданого нам пам'яттю доосмішеного знання, проаналізований на матеріалі попереднього фільму, проявляється і в стрічці Тарковського: під час захопленої гри Саші на уроці камера робить плавний перехід від його обличчя, і в розфокусованому зображенні сьайливого

об'єкта ми розпізнаємо склянку води (це знання підтверджує стрімке наведення фокуса, коли вчителька, обриваючи гаптичну насолоду, окликає «фантазерів» – хлопчика та глядачів).

Окрім екстрацептивного рівня вираження та сприйняття фільму, у ньому наявний і пропріоцептивний рівень. Найяскравіше його показано в сцені руйнування старого будинку. Це найбільш насичена рухом сцена. Рухається куля – гиря екскаватора, що руйнує будинок. Міметують цей хаотичний рух герої, хаотично переміщуючись у натовпі спостерігачів руйнування. Водночас рухається й сама камера, проте її ракурс не є ні суб'єктивним поглядом когось із героїв, ні об'єктивним поглядом, що спостерігає за сценою збоку. Це той неможливий ракурс, який виявляє нам так зване «оптичне несвідоме» (термін, запропонований В. Беньяміном [1]), – «погляд» самої кулі, що рухається. Не в змозі ані дистанціюватися від хаотичного руху, ані ідентифікуватися з ним, аудиторія покликана відчутти коротку хвилину запаморочення, яка втілеснює кінодосвід.

Якщо у фільмі «Людина йде за сонцем» послідовність і тривалість фаз усе ж визначаються розвитком фабули, фільми Тарковського мають складніший ритмічний малюнок. Дж. Баркер стверджує, що Тарковському вдалося створити цілісне тіло фільму, видиміше, ніж загалом у наративному кіно [16, с. 10]. Теорія самого режисера про створення фільму як «ліплення з часу» допомагає зрозуміти особливості гаптичної темпоральності в роботах Тарковського. На думку Девіда Менарда, «ритм – ядро поетичного фільму. Але ідея Тарковського, що стосується ритму, на противагу Ейзенштейну, – це кінематографічний ритм як певний рух усередині структури фільму, а не часова послідовність кадрів. Отже, головна особливість поетичного фільму – процес ліплення з часу на противагу монтажу атракціонів Ейзенштейна. ... Для Ейзенштейна фільм був “нарізкою” кадрів, коли для Тарковського це потік часу, що визначає методіку роботи над фільмом. Тому час у фільмі має бути чимось більш значущим та істинним, має виходити за межі подій на екрані та в даному кадрі, ставати об'єктом безпосереднього сприйняття, а не просто тимчасовими рамками конкретного епізоду» [9]. Другим важливим концептом Тарковського є поняття «тиску часу» (time-pressure), аналогічне «серцево-судинному пульсу, що робить життєздатними всі кадри фільму, насичуючи їх необхідним для існування “киснем” і створюючи сповнену сенсу форму фільму» [9].

Цікавим прикладом такої взаємодії є сцена обіду героїв фільму «Каток і скрипка»: загальна атмосфера спокою раз у раз порушується короткими кадрами-сплесками. Це кидає в калюжу камінці дівчина – колега Сергія. Камінці, які несуть досить слабе наративне навантаження, безсумнівно, мають велике значення в організації ритмічної побудови сцени як протиставлення кадрів із різними «тисками часу». Ще більше значення вони мають, якщо розглянути темпоральну тяглість усього фільму. Мрійливих гаптичних сцен (які за своєю візуальністю випадають із реальності) у фільмі п'ять: вулична сцена з віддзеркаленнями, замріяність-гра Саші на уроці, чарівна сила скрипки в руках маленьких хуліганів, кульмінація гри Саші перед Сергієм та остання сцена фільму – фантазія Саші. Усі ці сцени короткі: перші три тривають по півтори хвилини, четверта – близько 30 секунд, остання – хвилину. Проміжки між сценами становлять, відповідно, три хвилини (до першої сцени), шість хвилин (до другої) та близько 12 хвилин між рештою сцен. Така періодичність створює гаптично-оптичний ритм фільму, відчутний для глядачів. Що ж до кадрів з камінцями в калюжі, то вони виникають несподівано, їхній темп зашвидкий для загального темпу фільму і до того ж «аритмічний»: проміжки між ними з початку сцени становлять від чотирьох хвилин до шести секунд. Так фільм ніби хворобливо здригається кілька разів, раптово як для свого спокійного ритму, так і для аудиторії. Це підкреслюється й протиставленням «тепло – холод» (сонячні відблиски – краплі води).

Як бачимо, в обох стрічках використано різні елементи гаптичної естетики: від зовнішнього «шкірного» рівня гаптичної візуальності до внутрішнього рівня темпу,

ритму та часової тягlosti фільму. Саме за допомогою гаптичного можна «уявити не-уявлюване» – те, що ми не здатні побачити на власні очі. Гаптична естетика у фільмах Каліка й Тарковського створює особливі інтерсуб'єктивні стосунки сприйняття, вона наближає глядачів до втрачених (і тому далеких) тілесних спогадів. Проте варто дослідити детальніше, якою є функція гаптичної естетики в цих фільмах.

На нашу думку, проаналізовані фільми оптимістично зображують відновлення, проте в них же прихований травматичний досвід війни. «Людина йде за сонцем» – гімн майбутньому, здоровому повноцінному юному тілу, яке гаптично відчувається і проявляється на рівнях простору, руху та часу фільму. Та водночас це травматичний погляд назад, у минуле. В одній зі сцен це погляд хлопчика на чистильника взуття, який втратив ноги на війні. Цей погляд триває лише кілька секунд, проте сцена ставить важливе питання: чи не є всі відчуття, пережиті глядачами та глядачками, лише фантомними відчуттями наявності втрачених ніг?

У фільмі «Каток і скрипка» про тему війни згадується нібито побіжно, випадково. Лише кількома реченнями стверджується, що Сергій був на війні. Проте приховані травми виявляються саме в суперечності темпоральності стрічки. За першим сплеском – порушенням спокійного ритму фільму – одразу постає питання Саші про досвід війни. Раптове конвульсійне здригання тіла фільму, що випереджає запитання та порушує «анестезійний кінодосвід», – це фантомний біль, якому, здавалося б, не має бути місця у стрічці.

Таким чином, ми дослідили генезу феномену гаптичної візуальності, окреслили основні риси теоретизації гаптичного в кіно та запропонували термін гаптичної естетики для позначення практики афективного гаптичного сприйняття та вираження просторово-часової організації фільму. Ми дослідили засоби і функції гаптичної естетики через аналіз двох фільмів відлиги, що виражають дитячий досвід («Людина йде за сонцем» та «Каток і скрипка»). Якщо до засобів вираження можна віднести гаптичну візуальність, пропріоцепцію та темпоральність, то функції гаптичної естетики в цих фільмах полягають в афективному вираженні захвату та піднесеності, які можна віднести і до зміни політичної доби, а також у вираженні травматичності спогадів про війну та репресії. Саме осмислення гаптичного досвіду як травматичного є важливим для подальшої розробки теорії. Перспективною також можна вважати подальшу розробку зіставлення аналізу гаптичної темпоральності в роботах Тарковського та його теоретизування кіно як «ліплення з часу».

Кінематограф можна порівняти з беньямінівським ангелом історії: вітер історії несе його в майбутнє, а його погляд звернений у минуле. Радянські фільми 1960-х є чудовим утіленням цієї метафори. «Говорячи вві сні» (за висловом З. Кракауера [7]), «під» нарративом, а часто й попри нарратив, вони виражають болісну тілесну реакцію на колективні травми. Ця реакція різна в кожному окремому випадку: від фантомних відчуттів до фантомного болю, від катартичного проживання травми до її анестетичного забування. Проте саме завдяки цим механізмам, зверненню до гаптичної естетики та пам'яті тіла війна й репресії поступово вписуються в історію, минуле, даючи майбутньому можливість розпочатися.

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здорового – М. : Медиум, 1996. – 240 с.
2. *Булгакова О.* Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М. : НЛО, 2010. – 320 с.
3. *Вайль П.* 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М., 1996. – 180 с.
4. *Васильева Н. В.* Пять видов чувств – миф или реальность? / Под ред. А. А. Крылова // Ананьевские чтения-99. Тезисы научно-практической конференции. – С.Пб., 1999. – С. 23–24.
5. *Гращенко И.* Воспитание чувств: О сценарии и фильме «Ухабы» / И. Гращенко // Из истории кино. – 1974. – № 9(87). – С. 6–16.

6. Кагановская Л. Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб [Электронный ресурс] / Л. Кагановская // НЛО. – 2013. – № 120. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/k4-pr.html>.
7. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. – 352 с.
8. Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – С.Пб. : Сеанс, 2012. – 560 с.
9. Менард Д. Анализ теории Тарковского «давление времени» на основе философии Жюль Делёза [Электронный ресурс] / Д. Менард // Восток. – 2005. – № 11/12. – Режим доступа: http://www.situation.ru/app/j_art_1010.htm.
10. Померанцев В. Об искренности в литературе / В. Померанцев // Новый мир. – 1953. – № 12. – С. 218–245.
11. Третьяков С. Перевоплощение одной фильма / С. Третьяков // Литературная газета. – 1929. – С. 19.
12. Уиддис Э. Фактура: поверхность и глубина в кинодекорационном искусстве раннего советского кино / Э. Уиддис // Киноведческие записки. – 2012. – № 99. – С. 35–59.
13. Фрумкина Р. Без наркоза [Электронный ресурс] / Р. Фрумкина // НЛО. – 2009. – № 100. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/fr17-pr.html>.
14. Шемякин А. Чужая родня // Кинематограф оттепели. Книга первая / Сост. В. Трояновский. – М., 1996. – С. 238–261.
15. Athanasiou A. Towards a New Epistemology: The «Affective Turn» / A. Athanasiou, P. Hantzaroula, & K. Yannakopoulos // *Historiein*. – 2008. – № 8. – С. 5–16.
16. Barker J. M. The tactile eye: touch and the cinematic experience / J. Barker. – Berkeley : University of California Press, 2009. – 196 с.
17. Clough P. The Affective Turn: Theorizing the Social / Clough P., Halley J. (Eds.). – Durham : Duke University Press, 2007. – 313 с.
18. Condee N. Cultural Codes of the Thaw // Nikita Khrushchev / W. Taubman, S. Khrushchev, and A. Gleason (Eds.). – London : Yale University Press, 2000. – С. 160–177.
19. Graffy J. «But Where is Your Happiness, Alevtina Ivanovna?»: New Debates about Happiness in the Soviet Films of 1956 // Petrified Utopia: Happiness Soviet Style / M. Balina & E. Dobrenko (Eds.). – London : Anthem Press, 2011. – 334 с.
20. Marks L. Haptic Visuality: Touching with the Eyes / L. Marks // *Framework : The Finnish Art Review*. – 2004 . – № 2. – С. 78–84.
21. Marks L. The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses / L. Marks. – Durham : Duke University Press, 2000. – 298 с.
22. Marks L. Touch: sensuous theory and multisensory media / L. Marks. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. – 259 с.
23. Massumi B. Parables for the virtual: movement, affect, sensation / B. Massumi. – Durham : Duke University Press, 2002. – 328 с.
24. Riegl A. Late Roman art industry / A. Riegl. – Roma, 1985. – 262 с.
25. Sobchack V. Carnal thoughts: embodiment and moving image culture / V. Sobchack. – Berkeley : University of California Press, 2004. – 340 с.
26. Woll J. Real Images. Soviet Cinema and the Thaw / J. Woll. – London : I. B. Tauris and Co Ltd, 2000. – 267 с.

SUMMARY

The address to *haptic visuality* in cinema experience can be said to be a wide-spread marker of the modern film theories. The *haptic visuality* concept was offered by L. Marks and theorized as an expression in visual representation which is associated with the sensory experience: in haptic visuality, eyes function as the tactile organs. Nevertheless, in our opinion, the conceptual framework of the theories of haptic experience is still insufficiently developed in modern film theories. The number of substantial studies of haptic visuality and the haptic in cinema is quite low. In Ukraine, this scientific problem has not in-depth analysis yet.

This research offers the *haptic aesthetics* concept for designating the practice of affective haptic perception and expression of film's spatial and temporal organization. The article

explores the special aspects of the haptic aesthetics' manifestations in the Soviet Thaw Cinema, which can be considered to be *terra incognita* for international researchers. The aim of the research is to analyze the phenomenon of haptic aesthetics and peculiarities of its functioning and manifestations in the Soviet Thaw Cinema.

The study of the functions and manifestations of haptic aesthetics is carried out through the analysis of two Thaw films: *Man Follows the Sun* (M. Kalik, 1961) and *The Steamroller and the Violin* (A. Tarkovskiy, 1960). The address to children's experience is a characteristic of both films. The analysis demonstrates that haptic aesthetics is manifested in both films on different levels: haptic visuality, proprioception, kinesthetics, and temporality of film. The haptic aesthetics in the films of Kalik and Tarkovskiy creates the peculiar intersubjective relations of perception; it brings the audience nearer to their bodily memories. These memories, apparently, include delight with one's control over one's body and feeling of energy and movement, which were also inherent in the ideological discourse of the early Thaw. At the same time, however, the analysis of the films' temporality permits us to suppose that haptic aesthetics in these films functions not only for the affective expression of rapture and uplifting, but also for the expression of the traumatic memories about the war and repressions. Tarkovskiy's concepts of *sculpting from time* and *time pressure* are employed for the analysis of haptic temporality in his work, which is one of the perspective directions of the research's future development.

Keywords: hapticity, Thaw Cinema, temporality, Kalik, Tarkovskiy.