

УДК 791.3

СВІТ ВІДЧУТТІВ: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ У ФІЛЬМАХ «КРИЛА» І «КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»

Олена Дмитрик

У статті розглянуто концепцію гаптичної візуальності щодо аналізу чуттєвого виміру радянського кінематографа періоду «відлиги» (на матеріалах фільмів «Крила» і «Короткі зустрічі»).

Ключові слова: гаптична візуальність, чуттєвий досвід, афект, кінематограф доби «відлиги», Лариса Шепітько, Кіра Муратова, постпам'ять.

В статье рассматривается концепция гаптической визуальности для анализа советского кинематографа периода «оттепели» (на материалах фильмов «Крылья» и «Короткие встречи»).

Ключевые слова: гаптическая визуальность, осязательный опыт, аффект, кинематограф периода «оттепели», Лариса Шепитко, Кира Муратова, постпамять.

The concept of haptic visuality as for the analysis of the sensual dimension of Soviet cinema of “Vidlyga” (“Thaw”) period (on the materials of the “Wings” and “Brief Encounters” films) is considered in the article.

Keywords: haptic visuality, sensory experience, affect, the cinema of “Vidlyha” (“Thaw”) period, Larysa Shepitko, Kira Muratova, postmemory.

На думку М. Ямпольського, шістдесяті роки знаменують появу нового антропологічного типу в радянському кінематографі – феноменологічної людини, «такої людини, котра здатна відкритися світу, впустити його в себе» * [9]. Змінюються не тільки персонажі, але й весь сенсоріум, тобто організація чуттів фільму: на противагу «нарративному» сталінському кінематографу, кіно доби «відлиги» стає «чутливим», відкривається «світу феноменів, світу фактур, кольорів, звуків і так далі, які починають набувати самостійної цінності» [10].

«Чутливість» кінематографа, співіснування різних способів вираження та сприйняття фільму донедавна не були у фокусі уваги теорії кіно. Тривалий час дослідження кіно базувалися на концепціях, пов'язаних із домінуванням бачення над іншими видами чуття. І хоча багато дослідників на пострадянському просторі (М. Ямпольський, Є. Марголіт, Л. Брюховецька та ін.) і в міжнародній науковій спільноті (Дж. Вулл, Е. Віддіс, Л. Кагановська та ін.) зауважують на змінах, що відбулися в кіномові «відлиги», стрічки цієї доби все ще найчастіше аналізують саме із цього погляду. Показовою є стаття Л. Кагановської «Способи бачення: про “Короткі зустрі-

чі” Кіри Муратової та “Крила” Лариси Шепітько» [17]. Л. Кагановська інтерпретує обидва фільми, використовуючи концептуальну єдність апаратної теорії та теорії погляду Ж. Лакана, проте приділяє мало уваги «феноменологічності» обох фільмів.

І К. Муратова, і Л. Шепітько усвідомлювали важливість емоційної та чуттєвої складових фільму, тому активно працювали з ними. К. Муратова зауважила: «Є фізіологія перегляду фільму, тому ти даєш після темного світла, після голосної розмови – паузу. Око людське також хоче змінити свою локацію, воно хоче побачити щось інше – вибігти на якесь поле і там прогулятися. Глядач робить такий рух у кріслі – він ніби розминається, змінює позу, зітхає і дивиться далі. Він – завдяки зміні фактур – просто відпочиває» [див.: 2, с. 143]. Л. Шепітько, розмірковуючи про кіно, зазначила: «Мистецтво, особливо екранне мистецтво, прямим шляхом доходить до серця людини, торкається її почуттів, заволодіває ними і, проникаючи насамперед у сферу емоцій, підкорює розум ще й логічними аргументами, не поступаючись і тут іншим способам впливу» [8, с. 94]. Не дивно, що обидвох режисерок можна назвати (поряд з такими режисерами, як М. Калік, С. Тарковський, С. Параджанов) рушіями зміни сенсорної організації радянського кінематографа за часів «відлиги». Таким чином, фільми «Крила» («Крылья», Л. Шепітько,

* Тут і далі переклад з російської та англійської мов О. Дмитрик. – Ред.

ОЛЕНА ДМИТРИК. СВІТ ВІДЧУТТІВ: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ
У ФІЛЬМАХ «КРИЛА» І «КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»

1966) і «Короткі зустрічі» («Короткие встречи», К. Муратова, 1967), що є *об'єктом* даного дослідження, вибрані не випадково.

«Крила» і «Короткі зустрічі» подібні в багатьох аспектах. Насамперед фільми створено (майже в один час) жінками-режисерками (які, до того ж, у різні періоди співпрацювали з однією сценаристкою – Н. Рязанцевою). Подібний також і вибір персонажів та сюжету: повсякденне життя жінок із сильним характером і непростою долею. Обидві стрічки викликали контроверсійну реакцію – «Крила» вийшли обмеженим тиражем, а фільм «Короткі зустрічі», невдовзі після випуску, заборонили; обидві стрічки викликали бурхливу дискусію в пресі. Нарешті, стрічки Л. Шепітько й К. Муратової можна віднести до «авторського» кіно, або «контр-кіно», – відходу від актуальних для доби кінематографічних конвенцій, у якому режисерки «ідуть проти будь-яких нормативних обмежень (жанру, способів зйомки або донесення історії і т. д.)» [17, р. 483]. Не дивно, що стрічки іноді аналізували разом. Тим не менше, саме увага до різних виявів чуттєвого вираження та сприйняття цих фільмів (якої досі бракувало) дозволяє краще зрозуміти подібність і відмінність стрічок, а також уможлиблює їх більш глибокий аналіз та інтерпретацію. *Мета* цієї статті – дослідити, як відчуття дотику передається та сприймається в «Крилах» і «Коротких зустрічах», яким чином сенсорна взаємодія аудиторії та фільму вписана в ширший соціальний і культурний контекст доби. Поставлена мета визначає такі *завдання*: 1) розглянути сенсорну взаємодію аудиторії та фільму в обраних стрічках, використовуючи концепцію гаптичної візуальності; 2) проаналізувати гаптичну візуальність обраних кінофільмів у рамках соціального та культурного контекстів доби «відлиги», зокрема, використовуючи концептуальний апарат досліджень пам'яті. *Актуальність* теми визначена суперечливим ставленням до концепції гаптичної візуальності серед сучасної академічної спільноти. Розробка теми дозволить зняти існуючі розбіжності в розумінні гаптичної візуальності, а також збагатить дослідницький інструментарій в аналізі радянського кінематографа.

Новизна дослідження полягає у визначенні особливостей гаптичної візуальності в обраних фільмах з використанням міждисциплінарного підходу.

На нашу думку, фільми «Крила» і «Короткі зустрічі» задіюють та активують не тільки дистантні чуття аудиторії (такі, як зір чи слух), але й контактні – особливо відчуття дотику, яке в обох фільмах виражене через гаптичну візуальність. Термін «гаптична візуальність» (англ. *haptic visuality*, від гр. *haptesthai* – торкатися, хапати) уперше запропонований Л. Маркс: «Гаптична візуальність бачить світ, ніби торкаючись: близьким, невідомим, існуючим ніби на поверхні зображення. Гаптичні зображення порушують відносини “фігура – тло”» [18, р. 80]. Концепція Л. Маркс формується під впливом феноменології В. Собчак, філософії Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, а також бере витоки з мистецтвознавчих праць А. Ріглія. Наш підхід наслідує ідею Л. Маркс про гаптичну візуальність як «візуальність, що функціонує як відчуття дотику» [19, р. 22], звертаючись до тілесних спогадів, відчуттів глядачів.

В обох фільмах героїні найчастіше представлені через дотик. Надія Петрухіна, головна героїня «Крил», підставляє руки й обличчя зливі, проводить рукою по шпалерах у квартирі своєї дочки або ніжно гладить літак перед тим, як сісти в нього. Ці сцени встановлюють взаємозв'язок між тактильністю Надії та сенсорним сприйняттям глядачів. Так само ніжно торкаються або намагаються торкнутися предметів чи людей руки героїнь «Коротких зустрічей». На думку І. Ізволової, «з усіх чуттів, даних людині, Муратова передусім концентрується не на зорові, що було б природним для художника, безпосередньо пов'язаного із зображенням, а на дотикові» [4]. Е. Віддіс продовжив її думку: «Таким чином, глядач(ка) невинно втягується у сприйняття тактильних особливостей середовища, у якому живуть персонажі Муратової; її жінки, зокрема, показані в інтенсивному фізичному контакті зі світом» [20]. Середовище, де живуть жінки «Крил» і «Коротких зустрічей», є, використовуючи вираз І. Ізволової, «світом відчуттів» [4]. Продуманість і насиченість кожного

ІСТОРИЯ

кадру, увага до кожної деталі – від одягу до інтер'єру, захоплення «декоративністю» та орнаментальністю – простежуються як у «Коротких зустрічах», так і в пізніших фільмах К. Муратової [20], за що її назвуть «приборкувальницею фактури» [7]. У «Крилах» фактура теж відіграє важливу роль: у сценах розмов Надії з Пашею велика кількість деталей на задньому плані створює атмосферу близькості, активізуючи увагу аудиторії, заохочуючи до розглядання й «обмацування» поверхні очима. Таким чином, гаптична візуальність створює справжню «відлигу відчуттів» у фільмах, надаючи відчуттю дотику такого ж значення, як і іншим, сприяючи в такий спосіб конструюванню мультисенсорного досвіду.

«Відлига відчуттів» і в «Крилах», і в «Коротких зустрічах» невіддільна від «відлиги почуттів». В обох фільмах за допомогою гаптичної візуальності переданий афективний стан закоханості. Так, сцена з «Крил», у якій Надія згадує прогулянку з коханим Мітею, містить багато елементів гаптичної візуальності: туманне тло, м'який фокус, злиття переднього й заднього планів. У «Коротких зустрічах» обличчя щасливих закоханих – Валентини й Максима – постають і зникають перед аудиторією крізь коливання води в чайнику, у який Максим кидає раків. Зв'язок Максима й молодшої героїні – Надії – також передано за допомогою гаптичної візуальності. У сцені зустрічі в нічному лісі обличчя персонажів частково сховані в тіні гілок, що візуально спрощує кадр, зменшуючи дистанцію між тлом і переднім планом, та заохочує аудиторію «відчувати очима». Надя подає піджак Максиму, камера ковзає вздовж її руки, і рух камери переростає в рух Максима, який, тримаючись за піджак, притягує дівчину до себе. Таким чином, дотик персонажів стає одним цілим з «тілом фільму» [11] та, імовірно, відчуттями аудиторії. На нашу думку, подібне вираження афективного романтичного досвіду стає можливим лише завдяки (частковій) лібералізації соціальних та культурних норм, що сталися протягом доби «відлиги». Те, що (після років сталінських замовчувань) у шістдесятих приватне життя стало видимим, дове-

ло багатьом, що особисте життя і побут є важливими та вартими уваги. Як зазначив Д. Філд, упродовж «відлиги» до теми кохання звертаються дедалі частіше [12, р. 45].

Варто зауважити, що обидва фільми не суто «гаптичні»: гаптична візуальність поєднана і переплетена з оптичною, створюючи особливі взаємовідносини фільму й аудиторії та режими ідентифікації. Аналізуючи «Крила» Л. Шепітько, Л. Кагановська стверджує, що «режисерка ніколи не дозволяє нам повністю ідентифікуватися з головною героїнею, адже ми проводимо більшу частину фільму, спостерігаючи за нею на відстані, і лише іноді бачимо світ її очима» [17, р. 491]. Дослідниця доводить, що організація погляду у фільмі побудована таким чином, що остаточна «поразка» героїні неминуха: остання сцена фільму інтерпретована як можливий суїцид Надії. Шлях головної героїні від поразки до падіння короткий і в інших сучасних дослідженнях: Дж. Вул зауважив, що Надя, «найвірогідніше, пірне вниз, в аварію-самогубство» [21, р. 218].

На нашу думку, увага до гаптичної візуальності та її взаємодії з оптичною візуальністю в цьому фільмі дозволяє поставити під сумнів тезу про те, що ідентифікація з головною героїнею неможлива для аудиторії. Цікавим прикладом у фільмі «Крила» є сцена подорожі Надії в автобусі, у якій героїню буквально поглинуло тло: натовп людей то загороджує її від аудиторії, то створює навколо неї живе гаптичне «обрамлення». Намагаючись знайти героїню в натовпі, ми змушені «обмацувати» кадр очима: відповідно, ідентифікація створюється на радше фізичному, міметичному рівні, аніж на рівні репрезентації.

У той час як оптична візуальність справді ускладнює ідентифікацію з героїнею, гаптична візуальність у фільмі, на нашу думку, спрямована на уможливлення цієї ідентифікації, визнання досвіду головної героїні як досвіду іншого через механізм зміни фокусу та сцени взаємозаміни переднього й заднього планів, що постійно повторюються протягом фільму. Цей прийом особливо відчутний у сценах спогадів-мрій Надії про політ у небі. Сцени починаються з майже абстрактних зображень землі, зня-

ОЛЕНА ДМИТРИК. СВІТ ВІДЧУТТІВ: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ
У ФІЛЬМАХ «КРИЛА» І «КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»

тих з літака під різними кутами. Ці гаптичні зображення миттєво обриваються, коли сцена завершується різкою зміною фокуса, яка виявляє неприємну реальність віконної рами. Така болюча насолода об'єднує аудиторію з відчуттями та емоціями героїні.

Важливо, що ми не знаємо, що саме відчуває Надія в сценах-спогадах (оскільки політ може означати для неї і щастя, і біль). Афективні втілені сцени спогадів-мрій про політ є частиною «роботи постпам'яті» фільму. Термін «постпам'ять» увів в обіг М. Хірш. Терміном описано «міжсуб'єктивний транспоклінний простір згадування, що пов'язаний конкретно з культурною або колективною травмою» [13, р. 10], а також «структуру між- та транс-поколінної передачі травматичного знання й досвіду» [14, р. 106]. У результаті історичної колективної травми свідки, котрі вижили, часто виявляють не «спогади», а радше «еманації» в «хаосі емоцій» [15, р. 9], і наступне покоління, що не стало прямим свідком травматичних подій, проживає та конструює їх як «успадковані» спогади-афекти: «зв'язок постпам'яті з минулим відбувається не завдяки справжній медіації через згадування, а завдяки уявному інвестуванню, проєкції та створенню» [14, р. 107]. Саме тому ідентифікація аудиторії з головною героїнею є настільки складним механізмом: «злитися з героїнею я вже не могла – не було для цього власних відчуттів. Однак спрацьовувала інтуїція, я б сказала, інтуїтивна генетична пам'ять» [5, с. 181]. Вияв травматичного досвіду війни (як свідомого звернення до теми або «симптомів», що з'являються побіжно) є характерною особливістю для фільмів молодих режисерів періоду «відлиги» [16]. Проте важливо, що інтуїтивна генетична пам'ять у «Крилах» виражена саме через поєднання гаптичної та оптичної візуальності, уможливлючи глядацьке визнання відчуттів Надії саме як відчуттів *іншого*: хоча ми не стаємо іншим, ми все одно можемо відчувати й переживати афект його / її насолоди чи страждання. Регулярно повторюючись, гаптично-оптичні сцени польоту створюють темпоральну модальність фільму як постійно плинного, такого, що постійно змінює один режим сприйняття та вира-

ження на інший: буквально і метафорично, від оптичної візуальності до гаптичної, від нарративу до «розриву», від спогадів-мрій до актуальної реальності, від унеможливлення ідентифікації з *іншим* до зближення.

Зіткнення і переходи від минулого до теперішнього й майбутнього, що подані через гаптичну візуальність, характерні і для «Коротких зустрічей» К. Муратової. Тим не менше, як і «Крила», фільм характеризується порушенням нарративу, переплетенням реальних подій, спогадів та мрій героїнь про Максима, у якого обидві закохані. Цікава в цьому плані одна зі сцен-спогадів Надії. Крупний план обличчя дівчини розфокусовується, і вдалині ми бачимо дві фігури, що йдуть дорогою. Це Надя та її подруга, вони рушають з рідного села на заробітки в місто. Співіснування гаптичної та оптичної візуальності в сцені відповідають співіснуванню минулого й теперішнього, а аудиторія покликана відчути, поряд з відчуттями та переживаннями героїні, саму фізичну присутність «тканини часу» фільму. Подібно до фільмів С. Тарковського, епізод «нібито пронизаний “повівом часу” – суто індивідуальним відчуттям ритму, суб'єктивованим часосприйняттям фрагментів буття» [3, с. 288].

Хоча К. Муратова також є представницею післявоєнного покоління, «Короткі зустрічі» менш активно сфокусовані на травмі війни. Тим не менше, можна сказати, що «відлига відчуттів» у фільмі К. Муратової породжує не лише індивідуальні відчуття (контакт із людьми, об'єктами, простором і часом), але й колективне «відчуття відлиги», а саме: завершення «хрущовської відлиги». Як і в «Крилах», це одночасно фільм-спогад і фільм-очікування. З. Абдуллаєва зауважила: «Кінець 60-х – кінець зруйнованих сподівань. <...> Муратова зафіксувала час не надій, а очікувань» [1, с. 28]. Поєднання гаптичної та оптичної візуальності в фільмі, флешбеків та мрій з реальністю є каталізатором того відчуття невідзначеності, неоформленості, яке хоче передати К. Муратова, і яке й характеризує для неї живу людину [6]. Відчуття аудиторії та героїнь «Коротких зустрічей» – це водночас і передчуття: (перед)чуття доторку

ІСТОРИЯ

води з крана чи падіння склянок, що розбиваються; проте й (перед)чуття, що може обернутися переживанням кінця «відлиги» та початку періоду застою, і разом із цим передчуття невідворотних змін, що мають статися, проте (ще) не стаються. Можливо, це фізіологічне (перед)чуття як «критика своєї культури зсередини» [6] було однією з причин, через які фільм К. Муратової надовго зняли з прокату.

Підсумовуючи, зауважимо, що хоча теорії, що фокусуються на концепціях погляду, є досить продуктивними для аналізу фільмів «Крила» і «Короткі зустрічі», використання концепції гаптичної візуальності відкриває ширші перспективи для аналізу та розуміння кінострічок. В обох фільмах увага до дотику й фактури уможлиблює встановлення чуттєвої взаємодії екрана й аудиторії. Викликання тілесної пам'яті за допомогою гаптичної візуальності використовується для створення афекту в романтичних сценах фільмів, а також для конструювання особливих стосунків ідентифікації з персонажами та фільмом. Водночас за допомогою гаптичної візуальності у фільмах виражаються та сприймаються не лише особисті відчуття та почуття персонажів, але й конструюється колективне відчуття загальної невизначеності доби «відлиги», а також відбувається робота постпам'яті. Подальші наукові розвідки, присвячені гаптичній візуальності, є перспективними для вивчення механізмів конструювання нових структур чуття в радянському кінематографі.

Література

1. *Абдуллаева З.* Кира Муратова: искусство кино / З. Абдуллаева. – М. : НЛО, 2008.
2. *Герсова Л.* Кира Муратова: «Я подыгрываю...» / Л. Герсова // *Искусство кино*. – 2010. – № 3. – С. 136–151.
3. *Зубавіна І. Б.* Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К. : Щек, 2008.
4. *Изволова И.* Звук лопнувшей струны [Электронный ресурс] / И. Изволова // *Искусство кино*. – 1998. – № 8. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/ru/archive/1998/08/n8-article16>.
5. *Климов Э.* Лариса: книга о Ларисе Шепитько. Воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи / Э. Климов. – М. : Искусство, 1987.
6. *Левченко Я.* Михаил Ямпольский: «Кино всегда больше, чем просто кино...» [Электронный ресурс] / Я. Левченко // *Openspace.ru*. – 2009. – Режим доступа : <http://os.colta.ru/cinema/names/details/9110/page1/>.
7. *Портнов П.* Кира Муратова, укротительница фактуры (интервью, данное студенту ВГИКа Павлу Портнову для готовящейся книги о Кире Муратовой) [Электронный ресурс] / П. Портнов // *km.ru*. – 1999. – Режим доступа : <http://www.km.ru/kino/EED92DC28AED11D3A90A00C0F0494FCA>.
8. *Шепитько Л.* «Обязана перед собой и перед людьми» (интервью) [Электронный ресурс] / Л. Шепитько // *Искусство кино*. – 1988. – № 1. – Режим доступа : <http://cinemotions.blogspot.co.uk/2009/05/larisa-shepitko-from-interviews.html>.
9. *Ямпольский М.* Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс] / М. Ямпольский // *Сеанс*. – 2011. – № 45 / 46. – Режим доступа : <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/>.
10. *Ямпольский М.* Образ человека и киноязык [Электронный ресурс] / М. Ямпольский // *Сеанс*. – 2011. – 19 лип. – Режим доступа : <http://seance.ru/blog/image-of-human/>.
11. *Barker J.* The tactile eye: touch and cinematic experience / J. Barker. – London : University of California Press, 2009.
12. *Field D. A.* Private life and communist morality in Khrushchev's Russia / D. A. Field. – New York : Peter Lang, 2007.
13. *Hirsch M.* Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory / M. Hirsch // *The Yale Journal of Criticism*. – 2001. – N 14. – P. 5–37.
14. *Hirsch M.* The Generation of Postmemory / M. Hirsch // *Poetics Today*. – 2008. – N 29 (1). – P. 103–128.
15. *Hoffman E.* After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust / E. Hoffman. – New York : Public Affairs, 2004.
16. *Kaganovsky L.* Postmemory, Countermemory: Soviet Cinema of the 1960 s // *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World* / A. E. Gorsuch & D. P. Koenker (eds.). – Bloomington : Indiana University Press, 2003. – P. 235–250.
17. *Kaganovsky L.* Ways of Seeing: On Kira Muratova's «Brief Encounters» and Larisa Shepit'ko's «Wings» / L. Kaganovsky // *The Russian Review*. – 2012. – N 71. – P. 482–499.
18. *Marks L.* Haptic Visuality: Touching with the Eyes / L. Marks // *Framework: The Finnish Art Review*. – 2004. – N 2. – P. 78–84.
19. *Marks L.* The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses / L. Marks. – Durham; London : Duke University Press, 2000.
20. *Widdis E.* Muratova's Clothes, Muratova's Textures, Muratova's Skin [Электронный ресурс] / E. Widdis // *Kinokultura*. – 2005. – N 8. – Режим доступа : <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-widdis.html>.
21. *Woll J.* Real Images. Soviet Cinema and the Thaw / J. Woll. – London : I. B. Tauris and Co Ltd, 2000.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Дослідження візуальності можна вважати одним із центральних елементів теорії кіно. Однак впродовж тривалого часу вони базувалися на концепціях, пов'язаних з домінуванням бачення над іншими видами чуттів. Концепція тактильної візуальності, що зауважує на вираженні та сприйнятті дотику в кіно, набула розвитку лише в останні десятиліття. У статті розглянуто поняття гаптичної візуальності, запроваджене Л. Маркс. Метою роботи є дослідження концепції гаптичної візуальності та можливості її застосування для розгляду радянського кіно через аналіз фільмів «Крила» (Л. Шепітько, 1966) і «Короткі зустрічі» (К. Муратова, 1967).

Наш підхід використовує концепт гаптичної візуальності як візуальності, що функціонує як відчуття дотику. На матеріалі радянських фільмів ми розглянули, яким чином і чому фільм може створити гаптичний режим бачення і ускладнити взаємодію між фігурою і тлом. Хоча згадка про гаптичність починає з'являтися в дослідженнях радянського кіно, існує дуже мало праць, де вона розглянута в повному обсязі. Окрім того, гаптичні особливості фільмів доби «відлиги» часто оминають увагою як вітчизняні дослідники, так і міжнародна наукова спільнота.

У той час, коли теорії, що базуються на концепції «погляду», є досить продуктивними для аналізу кіно, використання концепції «гаптичної візуальності» як інструмента відкриває широкі перспективи для аналізу та розуміння афективної складової фільму. Увага обох аналізованих стрічок до дотику й фактури зображення посилює створення сенсорної взаємодії між екраном і глядацькою аудиторією. Звернення до фізичної пам'яті тіла завдяки застосуванню гаптичної візуальності використовують для створення афекту в романтичних сценах фільмів, а також для конструювання особливих відносин ідентифікації з персонажами і власне фільмом.

Характерною особливістю гаптичної візуальності в досліджуваних стрічках є створення унікального сенсорного досвіду аудиторії: визнання почуттів і відчуттів протагоністки як «іншої», конструювання особливих відносин ідентифікації з героїнею та фільмом. Взаємодія гаптичного й оптичного, яку активно використано в обох кінороботах, підкреслює складний характер фільмів, нових емоційних та тілесних дискурсів, а також нових просторово-часових кінематографічних структур, що були створені в період «відлиги» як опозиція до «великого стилю» та соціалістичного реалізму сталінської епохи. Гаптична візуальність у досліджуваних стрічках заохочує сприйняття і вираження не тільки особистих відчуттів та почуттів протагоністок, але й конструює колективне відчуття невизначеності, характерне для «відлиги», а також бере участь у роботі постпам'яті. Подальші наукові дослідження гаптичної візуальності є перспективними для виявлення і вивчення нових структур чуття в радянському кінематографі.

Ключові слова: гаптична візуальність, чуттєвий досвід, афект, кінематограф доби «відлиги», Лариса Шепітько, Кіра Муратова, постпам'ять.

The investigation of visuality may be considered as one of the central elements of film theory. However for a long time they were based on the concepts connected with the predomination of vision over the other types of senses. The concept of haptic visuality based on the expression and perception of touch in film acquired the development only in the last decades. The notion of haptic visuality introduced by L. Marks is considered in the article. The aim of the paper is to research the conception of haptic visuality and the opportunities of its using for the scrutiny of the Soviet cinema through the analysis of the "Wings" (Larysa Shepitko, 1966) and "Brief Encounters" (Kira Muratova, 1967) films.

Our approach uses the concept of haptic visuality as the visuality that functions as the sense of touch. On the material of Soviet films we have explored in what way and why the film can create the haptic mode of vision and complicate the interaction between figure and

ІСТОРИЯ

background. Though the mentioning of haptic starts to appear in studies of Soviet cinema, there are few works where it is explored in full depth. Moreover, haptic qualities of the films of “Vidlyga” (“Thaw”) period cinema are defied by home researchers and the international scientific community.

While the theories based on the concept of glance are quite efficient for film analysis, the usage of the concept of haptic visuality as the instrument opens wide perspectives for the analysis and understanding of the affective component of the film. The focus of both films on touch and texture of the picture increases the creation of sensory interaction between the screen and the audience. The address to the physical memory of the body owing to the usage of haptic visuality is consumed to create the affect in romantic scenes of the films and also for the designing of special relations of identification with the characters and the film itself.

The characteristic peculiarity of haptic visuality in the investigated films is the creation of a unique sensory experience of the audience: the recognition of the protagonist’s feelings and sensations as of the other, the designing of a special relationships of identification with the heroine and the film. The interaction of haptic and optical, which is actively used in both films, emphasizes the complex character of them and of new emotional and bodily discourses and also new spatial and time cinematographic structures created during “Vidlyga” (“Thaw”) period as the opposition to the great style and socialist realism of Stalin’s epoch. Haptic visuality in the investigated films encourages the perception and expression not only of the personal sensations and feelings of the characters, but also constructs a collective sensation of uncertainty typical for “Vidlyga” (“Thaw”) period and also participates in the postmemorial work. Further scientific researches of haptic visuality is perspective for discovering and studying of the new structures of feeling in the Soviet cinema.

Keywords: haptic visuality, sensory experience, affect, the cinema of “Vidlyha” (“Thaw”) period, Larysa Shepitko, Kira Muratova, postmemory.