

Анна Фёрс

(Anna Furse) — исследователь перформанса, профессор Голдсмитского колледжа Лондонского университета, основатель компании Athletes of the Heart, содиректор исследовательского проекта на базе Аспирантской школы по искусству и дизайну НИУ ВШЭ Performance Artistic Lab (PeARL).

Точки СОПРИКОСНОВЕНИЯ¹

«Пожалуй, из всех чувств осязание — наиболее сложное и хуже всего поддающееся анализу, потому что состоит из множества взаимодействующих измерений чувственности, охватывает разнообразные аспекты (прикосновение, давление, текстура, частота, боль, тепло)... на которые, формируя их, наслаиваются переосмысления, повторные переживания, многомерность, предполагающие некий культурный код, одновременно разграничивающий (условно) чувства и намечающий возможность их реконфигурации и переоценки в других категориях» (Grosz 1994: 98).

Осязание — и в самом деле сложное чувство, не только в физиологическом, но также в эмоциональном и социальном плане. Оно может таить наслаждение, откровение, исцеление, опасность — и гибель. Осязание — чувство, которому мы интуитивно доверяем и которого больше всего боимся. Прикосновение — контакт с тем, что вне нас, обязательство принять свою человеческую природу и тот факт, что мы по сути своей социальные животные, не способные выжить как

вид без контакта друг с другом, причем буквально — без контакта невозможно (естественное) воспроизводство.

Констанс Классен пишет: «Прикосновение не интимный акт. Это одно из базовых средств выражения, восприятия и оспаривания социальных ценностей и иерархий. Культура осязания охватывает все слои культуры» (Classen 2005: 1). По словам Классен, сейчас осязание можно назвать «самым изголодавшимся чувством эпохи постмодерна» (Ibid.: 2). Вероятно, никогда еще за всю историю человечества это утверждение не было столь справедливым. Я пишу это в мае 2021 года, когда пандемия коронавируса длится уже больше года, когда всем, кто может себе позволить соблюдать социальную дистанцию, настоятельно рекомендовали это сделать, в то время как в менее обеспеченных слоях населения и странах показатели заболеваемости и смертности катастрофически высоки из-за бедности, плотной заселенности или отсутствия жилья и непростительной небрежности со стороны государства. Констанс Классен, писавшая до появления вируса, изменившего нашу жизнь, указывала на связь тактильности с идеями капитала и потребления, ежедневно атакующими нас посредством рекламы. Несмотря на самоизоляцию, они вездесущи и без спроса вторгаются в наши смартфоны, угадывая желания по одному-единственному запросу в поисковике или даже по разговору.

В терминах теории аффекта, рассматривающей эмоции (и ощущения) как разновидность культурной политики, формирования мира и нашего взгляда на него, осязание рассматривается как одновременно передача и погружение, равно как и чувство, связанное с другими чувствами. По мнению Брайана Массуми, зрение и осязание на самом деле пересекаются: «Зрение приняло на себя тактильную функцию. Оно присвоило функцию осязания». А произошло это потому, что мы «видим текстуру» и, глядя на нее, предвосхищаем, какова она на ощупь (Massumi 2002: 157). Сара Ахмед постулирует существование «тактильных экономик», потому что «разные другие прикасаются к нам по-разному» (Ahmed 2014: 216). Если говорить о контактах не с людьми, тела принимают форму того, к чему прикасаются. В зависимости от того, во что мы одеты, мы иначе двигаемся; садясь, мы принимаем ту или иную позу, подстраиваясь под отведенное нам место. Но верно и обратное. В работе об обуви Эллен Сэмпсон показывает, как человеческое прикосновение придает форму материи — как обувь носит на себе отпечаток владельца (Sampson 2020). Французский психоаналитик Дидье Анзё, представитель постфрейдизма, объясняет обоюдный процесс, в ходе которого внешний мир прикасается к нам и воздействует на нас, а наши тела влияют на восприятие нами



Фото: Caroline
Forbes. 1995

окружающего, через концепцию «я-кожи»: кожа выступает проводником двустороннего обмена, как, впрочем, и любого нашего контакта со всем, что находится за пределами нашего «я» как целого (Анзье 2012).

О глубоко тактильной природе наших отношений с окружающей средой свидетельствует язык, отсылающий к телесному восприятию мира. На заре человеческой истории люди определяли внешний мир, измеряя и описывая его через то, что для них было понятнее и привычнее всего, — через собственное тело. Джордж Лакофф и Марк Джонсон приводят много примеров (в частности, первоначальную роль тела как мерил расстояний, породившую такие выражения, как «рукой подать», «насколько хватает глаз»), показывающих, насколько язык человеческого опыта изобилует оборотами, иллюстрирующими этот принцип (Lakoff & Johnson 1999). На языке осязания мы описываем эмоции, ощущения и отношение к другим, даже властные отношения. Можно привести множество семантических примеров, в которых проявляется связь между сознанием и ощущением

контакта с предметом или идеей за пределами «я». Так, Сара Ахмед упоминает «мягкотелость» как синоним слабохарактерности, уступчивости и склонности поддаваться чужому влиянию — сопротивление этим качествам порой формирует, по ее словам, национальный характер, например когда праворадикальные экстремисты призывают своих сторонников избавиться от подобных черт перед лицом того, что, с их точки зрения, угрожает расовой чистоте. Ахмед предложила «модель социальности эмоций», показывающую, что «эмоции определяют воздействие поверхностей и границ, позволяющих нам прежде всего разделять наружное и внутреннее» (Ahmed 2014: 10). Всех перечисленных авторов — с позиций изучаемой каждым из них дисциплины — роднит эпистемологическое убеждение, что люди взаимодействуют с миром не только наблюдая его, но и соприкасаясь с тем, что находится за пределами тела, воспринимая предметы тактильно, и именно такая тактильная передача информации от адресанта к адресату порождает ощущения, питающие сознание, эмоции, язык, интерпретации и деятельность.

Слово «тактильный» (от латинского *tangere* — «касаться») относится к соматическим ощущениям и чувству осязания. Тактильность коренится в трех телесных чувствах: проприоцепции (ощущении положения собственного тела в пространстве/ощущении собственной телесности, плоти, мышц, костей), кинестезии (ощущении движения) и вестибулярных ощущениях (связанных с чувством равновесия и контролируемых вестибулярным аппаратом, расположенным во внутреннем ухе). Пусть в искусстве, психологии, инженерном деле и цифровых технологиях понятие «тактильность» и передает идею осязательных ощущений на более глубоком уровне, чем наружный слой кожи (Paterson 2007), этот термин не охватывает более широких образных, социальных, политических и культурных смыслов осязания, чувства, по словам Классен, пронизывающего «все слои культуры», чувства, политика и структура которого, как утверждает Ахмед, восходят к непосредственному опыту.

В современной культуре художественно значимые, содержательные и сплачивающие людей события и медиа расплываются под воздействием главного средства превращения их в товар — рекламы. В «культурной индустрии», как назвал ее Теодор Адорно (Хоркхаймер, Адорно 2016), доводы против посылок, заложенных в понятии массовой культуры, уступают место системе ценностей, где потребитель обязан подчиняться правилам соблазна, которым его искушают. Зыбкая граница между искусством и рекламой — ловкий трюк; культурная индустрия вбирает в себя все формы досуга — от

желтой прессы до оперы и от оперы до рекламы, — суля приятное волнение и удовольствие. Рекламные щиты по всему городу атакуют публику эротически заманчивыми образами *осязаемого* комфорта и наслаждения: нежная кожа, шелковые простыни, мягкие кожаные изделия, плавный автомобильный ход, сливочный вкус, твердые хромированные поверхности, упругие кровати. Именно это имеет в виду Массуми, говоря, что зрение взяло на себя тактильные функции. Мы смотрим на предметы, представленные так, чтобы дразнить наши чувства и заставить нас *вообразить*, что мы прикасаемся к ним, сливаемся с ними и наше тело получает удовольствие от этого контакта. Подобные соблазны по-прежнему чаще всего облечены в женскую плоть: вздохи, надутые губки, потягивания, полуоткрытый от удивления рот, нарциссические прикосновения — бесчисленные маленькие спектакли из репертуара маркетинга; они олицетворяют наслаждение. Но, как ни парадоксально, в реальности образы отрицают то, что обещают. Ведь, чтобы заполучить объект желания, надо сначала заплатить. Потреблять — значит обладать, *to have and to hold* (букв. «иметь и держать»), как гласит традиционная английская брачная клятва². Недостигаемость дорогой машины или дизайнерского костюма призвана заставить нас мечтать об утолении желания в будущем. Одна из разновидностей «тактильного голода», о котором говорит Классен, включается именно там, где городского жителя подстерегает искушение, подстроенное другими и принимающее форму вещи, которую, как только она станет предметом потребления, покупки, его собственностью, он сможет привнести в сферу своей «я-кожи», чтобы держать ее в руках, укутаться в нее, ездить на ней, съесть, пользоваться. Пробуждается ненасытный аппетит, заставляющий человека окружать себя все большим количеством материальных предметов, словно он возводит баррикаду, ограждающую его от уязвимого существования, где он защищен лишь собственной кожей. Нам не стоило бы забывать миф об алчном Мидасе, своим прикосновением превращавшем все в золото и тем погубившем самого себя.

Если, прежде чем перейти к разговору о социальной природе осязания, рассматривать его как чувство, можно с уверенностью сказать, что из всех чувств только осязание и вкус требуют физического контакта с раздражителем. Дистанция между субъектом и объектом настолько мала, что они почти сливаются. Иногда тактильный контакт такого рода приводит к немедленным изменениям в объекте (пища во рту преобразуется в процессе химической реакции, рассыпается, тает, поглощается) или субъекте (мы забираемся в ванну с горячей

водой, и наши мышцы расслабляются). Наедине с собой мы каждую секунду соприкасаемся с внешней материальной средой — руками или при помощи различных приспособлений (инструментов, столовых приборов, электронных устройств). Морис Мерло-Понти отмечает, что своеобразие осязания и в том, что это чувство приложимо к собственному телу: человек может прикоснуться к самому себе и ощущать собственное прикосновение. Мерло-Понти говорит о «двойственных ощущениях»: «Когда я сдавливаю руки, речь идет не о двух ощущениях, которые я мог бы испытывать, одновременно воспринимая два смежных объекта, но о некоей двойкой организации, в рамках которой руки могут чередоваться в функции „трогающей“ и „затронутой“ ... Тело застигает самое себя извне в тот момент, когда готово начать познание, пытается коснуться себя в тот момент, когда само чего-то касается...» (Мерло-Понти 1999: 131–132).

Прикосновения другого человека мы не всегда воспринимаем как должное. В силу личных фобий и культурных особенностей возникает табу на прикосновение к другому. Не давая прикоснуться к определенным частям своего тела или боясь таких прикосновений, человек иногда пытается заблокировать негативную сенсорную память, а порой такие запреты связаны с религиозными предписаниями. В публичном пространстве мы предпочитаем избегать телесных контактов, по крайней мере в странах, где общественный транспорт это позволяет. В силу субъективных причин нам нравится прикоснуться к тем, к кому нам нравится прикасаться. Это приятно. Разумеется, верно и обратное, потому что «плохие» касания порождают двусмысленность, причиняют страдания и/или вводят в заблуждение.

Но как отличить «хорошее» касание от «плохого»? «Хорошее» касание — касание с обоюдного согласия, доброе. Доброе — то есть родственное, родное, естественное, нежное, любящее, мягкое, касание близкого нам человека. «Хорошее» касание целительно, полезно и продуктивно. В нем нет неуместной сексуальности, попытки контролировать других или насилия. Такое касание дают и принимают, чтобы сообщить нечто, в том числе на уровне ощущений: мы делимся чем-то, общаемся, вместе ходим, осуществляем те или иные возможности. «Хорошее» касание — работа художника, в процессе творчества прикасающегося к различным материалам, инструментам и даже к людям. С «плохим» касанием все просто — это неуместное касание. От непрощенных касаний страдают ранимые люди, дети, женщины. «Плохое» касание — прикосновение без спроса; вспомним лозунг женского движения против насилия 1970-х годов: «Да значит да, нет значит нет».

Очевидно, принимать прикосновение и давать его не всегда одно и то же, хотя и невозможно оказаться объектом прикосновения, не касаясь (пассивно) другого. Взаимное прикосновение — вопрос намерения. Если тот, к кому прикасаются, не отвечает (сознательно) прикосновением, физический контакт происходит, но одна из сторон отказывается от активного участия в нем. В некоторых обстоятельствах пассивное принятие касания уместно (например, когда врач прикасается к пациенту — правда, необходимость терпеть профессиональные прикосновения тоже порой вызывает дискомфорт). Различные модусы касания в приведенных примерах, их личный или публичный характер и заключенные в них смыслы входят в предложенное Сарой Ахмед понятие тактильных «экономик». Ведь прикосновение, естественно, может быть профессиональным жестом и предметом потребления.

Секс-работница, как и актриса, прибегает к интимному касанию. Одна девушка, работающая в этой сфере, рассказала мне о тактике, помогающей ей терпеть прикосновения клиентов: она, по ее словам, «представляет, что лежит на потолке». Она имела в виду, что (метафорически) поднимается над совершаемым актом (низменным и чуждым любви), *как будто ее там нет*. Актеры учатся имитировать всевозможные виды физического контакта — от интимных сексуальных прикосновений до насилия и убийства. В спорте борцы симулируют боль и напряжение, чтобы развлечь публику. Прикосновение можно подделать, но оно же иногда и выдает нас. Оно прямодушно. Наши лицо и голос могут оставаться равнодушными и спокойными, но вспотевшие ладони при рукопожатии говорят совсем о другом. «Я могу делать все со своей речью, — признается Ролан Барт в книге, где он с анатомической точностью препарирует желание, — *но не со своим телом...* Мое тело упрямый ребенок, моя речь весьма цивилизованный взрослый» (Барт 2002; курсив мой. — А. Ф.).

Если мы в какой-то мере и можем контролировать свое тело, оно не статично физиологически, а постоянно претерпевает биологические изменения, пропитывается памятью и, как заметил Зигмунд Фрейд, травмой. Мы не столько *обладаем* памятью, говорит Мерло-Понти, *мы сами — память* во плоти, а наше тело — «уже не объект мира, но средство нашего с ним сообщения» (Мерло-Понти 1999: 131). Карл Маркс утверждал, что в теле на соматическом уровне запечатлевается его история, поэтому оно находится в состоянии непрестанного преобразования. Он уделял особое внимание чувствам, так как они помогают преодолеть отчуждение, возникающее в результате необходимости продавать свой труд. Маркс подробно останавливается

на творческой и культурной работе чувств, заставляя задуматься над тем, как художественные формы одновременно рождают чувственный опыт и вытекают из него. Иными словами, (телесная) память атавистична и не бывает ценностно нейтральной; культура и память тесно переплетены, а потому эстетическая культура отражает и меняет как наше *ощущение* места, которое мы занимаем в мире, так и то, из чего складывается мир. Между телами, миром и его интерпретацией происходит непрерывный диалог. Мир входит в нас *через* пороги нашего тела: отверстия, органы чувств, кожный покров, — изнутри, а затем и внутри которого мы перерабатываем впечатления от него, придавая им выразительную форму. Мы раскрываемся вовне и вбираем в себя — процесс обработки информации напоминает ленту Мёбиуса.

Если это было справедливо до пандемии коронавируса, то с ее началом чувства, связанные с контактами между людьми, лишь усилились и стали еще более напряженными. Прикосновение людей друг к другу и к неодушевленным предметам оказалось предметом медицинского и законодательного контроля, ограничений и предписаний. Прикосновение можно назвать новым уравнительным запретом, потому что правила одинаковы для всех вне зависимости от социального статуса. Но они неизбежно нарушаются: в разных странах люди подвергают сомнению необходимость соблюдать меры, введенные правительством, а для малообеспеченного населения самоизоляция остается по понятным причинам невозможной. Однако мы еще не осознали в полной мере значения этого затянувшегося тактильного поста. Пандемия заставила людей по всему миру ощущать тревогу при контакте с другими, распространились фобии и страх перед инфекцией, причем само это слово восходит к латинскому *infectio* — не только собственно «заражать», но и «окрашивать», «пропитывать», что предполагает соприкосновение. Вопреки тяге человека к контакту, общению и близости касание, заражение и опасность слились воедино.

Из-за пандемии общение через экран вытеснило полноценные встречи с людьми, поэтому нам пришлось пересмотреть свои представления о том, что такое «контакт» и как его поддерживать. «Поддерживать контакт» или «утратить контакт» — выражения, указывающие на наличие связей. Когда мы «поддерживаем контакт» опосредованно, смысл этого словосочетания, как отметил Роджер Смит, из буквального превращается в метафорический (Smith 2020: 61–68). Нет ни тела, ни запаха, не слышно дыхания, невозможно полноценно считывать язык тела. Такая ситуация повергает в крайнюю растерянность. За последний год британские газеты опубликовали

несколько статей о «кожном голоде», «тактильном голоде», «людях, изголодавшихся по касанию», рассказывая о не решающих проблемы импровизированных технических приспособлениях: «занавесках для объятий» — своего рода самодельных средствах индивидуальной защиты в виде повторяющего очертания тела пластикового костюма, сквозь который можно обнять другого человека, — и разных способах обнять самого себя, включая «обнимающие» подушки и пледы, стремление как следует укутаться в одеяло ночью или даже положить на грудь что-нибудь тяжелое, например пакет риса, потому что, как утверждают психологи, отсутствие тактильного общения с другими накладывает заметный отпечаток на душевное состояние. Специалисты по робототехнике, воспользовавшись тем, что на рынке нет товара, способного утолить этот голод, попытались воспроизвести ощущение человеческого прикосновения с помощью «обнимающих рубашек», работающих через Bluetooth, и силиконовых губ, которые наклеивают на экран для виртуального поцелуя. Но авторы всех статей сходятся на том, что никакие технические новшества не заменяют человеческих прикосновений.

На психологическом уровне мы воспринимаем касание кожей. Описывая чувство растерянности, французы говорят: «Je ne suis pas bien dans ma peau», то есть буквально: «Я не чувствую себя хорошо в собственной коже», — имея в виду тревожный дискомфорт, конфликт между внешней стороной «я» и внутренними ощущениями. И наоборот, être bien dans sa peau (букв. «чувствовать себя хорошо в собственной коже») означает не только физическое, но и психическое здоровье, чувство внутреннего равновесия, гармонии в отношениях с миром и людьми. По мнению Дидье Анзье, вся организация нашего «я» зависит от кожи как оболочки, отделяющей «меня» от «другого». Кожа разделяет и в то же время заключает в себе внутренние аспекты личности, служит поверхностью, которая, регистрируя следы тактильных ощущений, передает нам непосредственную информацию о внешнем мире. Именно кожный покров делает нас такими, какие мы есть; по словам Анзье, «я-кожа» возникает в ответ на потребность в нарциссической оболочке и обеспечивает человека здоровой в своей основе, надежной и устойчивой психикой (Анзье 2012).

Кожа — внешняя нервная система — одновременно канал восприятия и орган. Мозг получает сигнал о прикосновении через ее верхний слой — эпидермис. На поверхности кожи расположено огромное количество сенсорных рецепторов, причем осязание — первое чувство, формирующееся у человеческого эмбриона: кожный покров появляется раньше глаз и ушей, а в качестве его продолжения развиваются

волосы, ногти и зубы. На протяжении человеческой жизни кожа непрерывно отмирает и обновляется. Пыль в наших домах частично состоит из мертвых клеток кожи — поразительно, но за год каждый человек теряет их около полукилограмма. Кожа сходит с нас и обновляется, сохраняя на себе отпечаток нашей жизни, поэтому линии, складки, отметины и морщины на лицах людей многое говорят о пережитом.

На кожу приходится от шести до восьми процентов общей массы тела, а площадь ее поверхности невероятно велика — в среднем около 1,5–2 квадратных метра на человека. Эшли Монтегю полагает, что среди систем человеческого организма кожа занимает второе место по значимости после мозга и что «нервную систему можно назвать скрытой частью кожи или же кожу — наружной частью нервной системы» (Montagu 1978: 2). Описывая привычку млекопитающих облизывать и поглаживать друг друга, равно как и другие формы физического контакта, например обнюхивание и поглаживание, Монтегю высказывает мысль, что родовые муки у женщины служат той же цели, что облизывание у млекопитающих: схватки стимулируют кожный покров новорожденного, поэтому необходимы, чтобы подготовить его к выживанию. После рождения младенец на протяжении многих недель остается рядом с матерью, она гладит и целует его. Прикосновение вселяет уверенность, передает тепло, вызывает доверие, сигнализирует о присутствии.

Прикосновение, способное внушить уверенность и тем самым создать плодотворную среду для развития человека, для некоторых заключает в себе еще и целительный дар или силу. Люди, наделенные *даром исцеления*, обладают, как считается, магическими способностями. Некогда верили, что можно излечиться, прикоснувшись хотя бы к краю одежды монарха. Такого рода политика контакта с избранными, заставляющая людей стремиться «прикоснуться к королю/королеве», сохранилась по сей день: августейшие особы, политики и знаменитости на прогулке или на красной дорожке протягивают руки к толпе, прикасаясь к собравшимся. Массы жаждут мимолетной близости с теми, кто обаятелен, богат и облечен властью, словно эти качества передаются и есть надежда «заразиться» ими. Широко известно, что принцесса Диана прикасалась к ВИЧ-инфицированным и к больным СПИДом, давая понять, что нельзя заразиться СПИДом через кожу (в то время этого многие не знали), и помогая людям, страдающим данными заболеваниями, вернуться к жизни в обществе, на волне подогреваемой СМИ моральной паники изгнавшем их, как парий. Диана не только воплощала предания о целительном прикосновении

монарха, но, вероятно, отчасти ориентировалась на деятельность нобелевского лауреата доктора Альберта Швейцера и его жены Елены, помогавших прокаженным в Габоне (Африка)³.

Видные светские и религиозные деятели прибегали к касанию, чтобы исцелять или транслировать целительные культурные смыслы. Фрейд начинал с тактильного гипноза, пока не обнаружил действенность речевой терапии, из которой вырос психоанализ. Иисус исцелял прикосновением и намеренно прикасался к изгоям, опровергая представления об опасности контакта с нежелательными другими — потенциальными носителями болезней. Осязание играло важную роль в эпизодах смерти и воскресения Христа, сказавшего Марии Магдалине: «Не прикасайся ко Мне» («Noli me tangere»), — что означало одновременно «не трогай Меня» и «Меня нельзя трогать», то есть «Я больше не от мира сего». Фома, между тем, сомневался — одним лишь глазам он не хотел поверить. Ему надо было прикоснуться к ранам Христа, чтобы получить *осязаемое доказательство*. Представителей низшей касты в Индии называют «неприкасаемыми». Махатма Ганди, как и Иисус, сознательно прикасался к ним, совершая тем самым политический акт. Говоря о «целительном касании», мы затрагиваем широкий спектр распространенных по всему миру практик, посредством которых человеческое общество осмысляло связь между прикосновением руки целителя (врачует ли он тело или нравы) и переменами в здоровье и благосостоянии того, к кому он прикоснулся.

На протяжении всей жизни люди не только жаждут касаний, способных ободрить или исцелить их, — человеку нравится, когда что-то *трогает* его на эмоциональном, духовном, эстетическом уровне. В таких случаях мы говорим, что «растроганы»⁴. Именно этого ощущения мы ищем в произведениях искусства и в развлекательных жанрах. Гастон Башляр говорит о прямом воздействии художественных произведений, о телесной реакции и внутреннем отклике на «феноменологию поэтического воображения», трогающего нас глубоко и непосредственно: «Образы увлекают» (Башляр 2004: 8). Эстетическое телесно. Метафорически говоря, путь к сердцу человека лежит если и не через желудок, то через тело. Ролан Барт пишет: «*Punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне *больно, ударяет* меня)» (Барт 1997; курсив мой, выделены слова, связанные с касанием. — А. Ф.). А Вальтер Беньямин размышляет: «...Произведение искусства превратилось у дадаистов в снаряд. Оно поражает зрителя. Оно приобрело тактильные свойства» (Беньямин 2000: 147–148). Все процитированные авторы

рассуждают о воздействии искусства и различных артефактов в тактильных категориях.

Взаимодействие публики с искусством в музеях и галереях строится иначе — зрители предупреждают инстинктивное желание зрителей потрогать экспонаты. Такая ситуация больше говорит об экономической системе ценностей, с точки зрения которой важно не повредить произведение искусства, чем о намерениях самого художника. При виде привлекательных предметов мы деградируем, превращаясь в непохожих друг на друга младенцев, инстинктивно стремящихся познать мир, трогая все руками. Как отмечает Констанс Классен, первые музеи предоставляли посетителям возможность подкрепить впечатления от экспоната, ощупав его (Classen 2005: 275–285). К XIX веку, поясняет исследовательница, из-за возросшего почтения к музейным экспонатам и необходимости их оберегать сформировался общеизвестный сейчас запрет «руками не трогать» — исключение составляют все более популярные тактильные экспозиции, ориентированные на детей и, как правило, связанные с наукой и техникой.

Несмотря на многочисленные свидетельства первостепенной значимости осязания, культура, как ни странно, умаляет его роль. В эстетике визуальное и аудиальное веками ставились выше тактильного. Аристотель поместил осязание на низшую ступень иерархии чувств, подчеркнув, что оно особенно уязвимо как наиболее телесное чувство. В христианской культуре такое восприятие только усугубилось — его корни уходят в иудеохристианские представления о «плотских грехах»: кожа, тело, секс — всего этого следует избегать, чтобы не согрешить. Дух должен возобладать над материей. Язык, как я уже упоминала, изобилует стертыми тактильными метафорами, описывающими активную, вдумчивую работу сознания: «уловить», «коснуться», «задеть», «ухватить», «мусолить», «жевать», «раскусить». Между сознанием, телом и чувствами существует глубинная связь. Однако, как ни парадоксально, хотя подобные выражения описывают именно процесс контакта и диалога человека с миром, с точки зрения культуры осязание остается слишком телесным и недостаточно одухотворенным чувством. С эпохи Просвещения западное общество ценит объективность и *дистанцию* — перспективу. Перспектива наделяет зрителя авторитетом — визуальное, свободное от тактильности восприятие по определению ставит его в привилегированную позицию.

Осязание мешает объективности. Мы оказываемся слишком близко к другим, словно мы не в силах подняться над собственной плотской и смертной природой, над сексуальностью, над всем земным. Осязание ставит под угрозу наш статус, достоинство и ясность нашего

видения. Рассматривая народную культуру сквозь призму телесности и карнавала, Михаил Бахтин противопоставляет «классические образы готового, завершеного, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития», «неготовое и открытое тело» простого человека, которое «не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами» (Бахтин 1990: 32–34). На свой страх и риск мы живем близко к Природе, смешиваясь с презренной мерзостью отходов человеческого тела. В минувшие эпохи аристократов носили, чтобы они не запачкались на грязных, тонущих в экскрементах городских улицах. Чем богаче человек, тем выше он надеется попасть: поближе к небу, к пентхаусу, к Богу. Тех, кто работает руками, причисляют к низшему классу. Те, кто работает головой, занимают более высокую ступень. Отсюда термин «высокое искусство». Цивилизованный человек — тот, кто контролирует необузданную человеческую природу, низшие инстинкты и побуждения, тягу к низким удовольствиям и связям. Высокое искусство созерцают на расстоянии.

Обращаясь теперь в качестве примера к отдельным видам танца, я вернусь к модели Сары Ахмед, полагающей, что именно «наше отношение к предметам и другим определяет поверхности и границы: „я“ и „мы“ формируются за счет контактов с другими и даже принимают форму этих контактов» (Ahmed 2014: 10). Я рассматриваю искусство как способ обращаться к другим (трогать их). Контакт посредством передачи информации вызывает просчитанные реакции у зрителя/потребителя, оказывающие, в свою очередь, на него влияние. Танец обычно наблюдают на расстоянии, но это, несомненно, тактильное искусство. Осязание активно задействовано в танце. Само назначение групповых танцев в том, чтобы телесно сблизить людей: телесная сплоченность и сознательное касание — ключевой элемент хореографического процесса. Танец погружен в пространство.

Жиль Делёз и Феликс Гваттари в книге «Тысяча плато» делят пространство на «гладкое» и «рифленое». Анализируя культурные ценности и формы, они прибегают к насыщенным метафорам текста/текстуры/текстиля и пространства: рифленый текстиль — это ткань, изготовленная путем переплетения продольных и поперечных нитей (основы и утка). Войлок — материал, который не плетут, а валяют, он гладкий, это «антиткань», «клубок волокон» (Делёз, Гваттари 2010: 807). Подчеркивая, что и в природе, и в человеческом обществе гладкое и рифленое соседствуют, авторы утверждают, что гладкое пространство «скорее... *гаптическое*, чем оптическое»: «В то время как в рифленом пространстве формы организуют материю, в гладком

пространстве материалы сигнализируют о силах или служат их симптомами. Это, скорее, интенсивное, а не экстенсивное пространство, пространство дистанций, а не мер» (там же: 813–814).

Если перенести эти метафоры на разные практики движения, классический балет — форма высокого искусства — прославляет математику перспективы; типичное для него архитектурное пространство — авансцена. Виртуозная хореография балета напоминает переплетения тканого полотна: орнаменты, линии, повторы, начало, конец, обрамление. Зрители смотрят спектакль на достаточном расстоянии, позволяющем охватить всю картину. Сценическая иерархия, обусловленная выстраиванием и оркестровкой действия в зависимости от статуса танцоров, отражает многоуровневую классовую систему итальянского театра и перспективное использование сценического пространства. Культурные смыслы, связанные с гендерной, этнической и расовой принадлежностью, возможностями, социальным положением и так далее, составляют основу и утók балетных нарративов и их жестко регламентированного и откровенно условного языка движений. К нему относятся все виды касаний — жестовые и технические, — в том числе до мелочей продуманные движения партнеров — мужчины и женщины. Балет редуцирует и подавляет сексуальность.

Балерина, геометрия движений которой исполнена восторга, пластичности и невозможного отрыва от земли, олицетворяет классическое тело, как его описывает Бахтин. Она парит в воздухе и устремляется ввысь на пуантах, неизменно стремясь передать зрителям волнующее чувство нечеловеческой невесомости и неотмирности. В балерине, как пишет Сьюзан Ли Фостер, «хаос тела принимает рациональную форму», а «ее движения обращают беспорядок в символ» (Foster 1996: 14). Приблизившись к ней, вы бы обнаружили, что эта пронизанная символизмом рациональность — мерцающая, неосязаемая загадка: образ — лишь оболочка, а под ней телесность, замаскированная самим величием архитектуры театра, щедрой на иллюзии. На самом деле с балерины ручьем льется пот, она задыхается чуть ли не до тошноты, и не исключено, что ее ноги стерты в кровь. Перед нами на нимфа, а спортсменка. Балет, как заметила некогда Марго Фонтейн, по жестокости не уступает корриде.

Полная противоположность балетным движениям — контактная импровизация, популярная альтернативная форма танца, которую, впрочем, трудно отнести к массовой культуре. В 1960–1970-е годы Стив Пэкстон, занимаясь исследованиями и экспериментами в области танца вместе с другими постмодернистскими танцорами из театра

«Джэдсон Чёрч» в Нью-Йорке, разорвавшими с традицией, начал прислушиваться к телесной информации, передаваемой партнерами друг другу в меняющейся точке контакта. Так постепенно оформилась контактная импровизация, методология которой восходит к проведенному Пэкстоном творческому исследованию двух практикуемых им видов боевых искусств — тайцзицюань и айкидо.

Тайцзицюань — мягкое, направленное на самого практикующего боевое искусство, которым занимаются в одиночку. Его задача — выработка физического равновесия, позволяющего достичь душевного спокойствия. Искусство тайцзицюань учит, что сознание и тело нераздельны. Часть обучения строится на тактике «толкающих рук» — парных упражнениях, предполагающих импровизированные движения партнеров, чьи руки сомкнуты в области кисти или запястья. Как и во многих боевых искусствах, такая методика сразу же отражается на волевых качествах партнеров, уча их не только наступать, но и уступать, проявлять открытость по отношению друг к другу. Несмотря на название этой стратегии, как говорит мастер тайцзицюань Кинтхисса, у которой я учусь: «Когда вы встречаетесь с опытным партнером, вы не ощущаете ни толчка, ни руки, которую надо толкать. Два тела слиты в единой позе и энергии — между ними нельзя провести границ, и каждое движение охватывает и обволакивает их как целое»⁵. Пожалуй, «толкающие руки» — идеальная модель демократии.

Если искусство тайцзицюань зародилось в Китае много веков назад, айкидо в Японии создал в начале XX века Морихэй Уэсиба как синтетическое боевое искусство, выражавшее его утопическое видение вселенского мира. На разработку системы айкидо Уэсиба потратил больше двадцати лет. Айкидо — контактное боевое искусство. Его ключевой принцип — нейтрализовать противника, слившись с энергией его атаки, в результате чего силы соперников приходят в равновесие. В противовес другим боевым искусствам, где главное — сокрушить противника, айкидо учит человека отражать силу нападающего — то есть вступать с ней в контакт — и тут же перенаправлять ее, с помощью круговых движений заставляя противника пошатнуться под воздействием его собственного напора — в зависимости от того, сколько усилий он вкладывает в атаку. Прямая линия превращается в волнистую. Партнеры мгновенно реагируют на движения друг друга (как и в случае с тактикой «толкающих рук»), по «пути наименьшего сопротивления» перенаправляя силу нападающего на него самого и вниз, в пол. Как тайцзицюань, так и айкидо сосредоточены не на жестокости, а на приведении к гармонии

противоположностей и умении уступать силе. В обоих видах боевых искусств касание — проводник информации.

В 1972 году Стив Пэкстон заинтересовался бросками в айкидо, где тело не падает на землю из вертикального положения, а опускается, изогнувшись, — так возникла идея первого эксперимента в области контактной импровизации. В Оберлинском колледже в штате Огайо Пэкстон с группой мужчин-спортсменов представил работу «Магний» (Magnesium). Он обучил спортсменов технике танца и познакомил их с принципами соло, над которыми работал и идея которых заключалась в том, чтобы оторваться от земли, не намереваясь приземлиться:

«Я работал над соло, навеянным фантазиями айкидо... Мне хотелось покинуть планету, не тревожась о возвращении... обладать навыками спускаться на землю без ущерба... пришлось изрядно попрыгать на мате» (Paxton 2008).

Именно этот эксперимент, пришедшийся на период плодотворного творческого бунта и волны потрясений — борьбы за права человека, войны во Вьетнаме и феминистского движения — в США, отчасти спровоцировавшей этот бунт, вскоре вылился в наиболее значительную, пожалуй, и быстро развивавшуюся форму движения в истории танца. В контактной импровизации сглаживаются социальные коннотации сексуальности, так как, во-первых, на смену разделению частей тела на те, к которым «можно» прикасаться, и те, к которым «нельзя», приходит представление о теле как о целостной поверхности и источнике информации. Во-вторых, изучение массы, движения, импульса и инерции с точки зрения физики открывает новые возможности, не только позволяющие женщинам поднимать мужчин без усилий и вреда для себя, но и стирающие в непрерывной «цикличности пространства» традиционные внешние формы партнерства мужчины и женщины, присущие даже современному танцу (мужчины поднимают и «ведут» женщин). Контактная импровизация делает ставку на гравитацию и реальную массу тела, не пытаясь, в отличие от классического и современного танца, вырваться за пределы природы посредством искусственных приемов. Тело гнется, падает, поднимается, тянется, замирает, вращается, налегает, прыгает и играет с телом партнера, оставаясь чутким к информации, передаваемой через постоянно меняющуюся точку соприкосновения. Игровые касания служат сообщениями, подсказками, стимулами ощущений, открывающих новые возможности. Подобно другим формам постмодернистского танца, контактная импровизация была задумана как «гладкая» организация пространства — в противовес расположенным вдоль стен

прямым балетным станкам и расчерченным (для наглядности и синхронности) залам для занятий классическим и современным танцем. Участники, тренируются ли они под чьим-то руководством или нет, непрерывно переосмысливают конфигурацию пространства. Как правило, танцору предлагают *найти место*, которое он хотел бы выбрать в качестве отправной точки. Танцу не учат как зрелищу, наблюдаемому в перспективе, и не рассматривают его в таком ключе. Он весь построен на чувстве и чувствовании в их телесном понимании.

Вклад Пэкстона в развитие танца, оказавший заметное влияние на изучение движения во всем мире, охватывает обширный спектр научных вопросов об отношениях между телом и физическими принципами, распадающийся на тысячи более мелких и конкретных феноменологических проблем, рассматриваемых с установкой на игру. Помимо других форм движения, практики контактной импровизации заимствовали знания из ряда дисциплин, сказавшихся на ее развитии и применении, в том числе психотерапии, психологии, теорий развития ребенка, педагогики, целительства, социологии, антропологии и философии, в то время как нейробиология открывает новые возможности для рефлексии и анализа. Контактная импровизация не только неожиданно проникла в культуру по всему миру, оказавшись динамичной и способной принимать разные формы в «гладком» пространстве, но и получила распространение в научных кругах, серьезно повлияв на образование в сфере исполнительских искусств.

Рассматриваемые в статье боевые искусства и виды постмодернистского танца предполагают сознательный, намеренный и продуманный телесный контакт между партнерами. Каждая из этих систем изучается тактильно — как движение в пространстве, как набор действий и/или принципов действия. Все вопросы коренятся в опыте движущегося тела. Вне студии и разворачивающегося события выразить нечего. Нет мимесису, нет сюжета, нет слащавым любовным историям, нет героике, как написала в знаменитом «Нет-манифесте» Ивонн Райнер (Rainer 1964). Танцоры не *выражают* эмоции и не *описывают* социальные роли, потому что и те и другие уже заданы, и их требуется стереть и переосмыслить. Тело превращается в холст, глину, податливое сырье, войлок, о котором пишут Делёз и Гваттари. Чтобы воспринимать *через* тело, надо освоить настоящую физику движений. Надо отучиться от привычных реакций на мир и настроиться на новые. Суждения относятся к конкретному заданию, к текущему моменту. Они не складываются в систему наблюдений или классификацию, традиционно ассоциируемую с отстраненным, перспективным визуальным восприятием. Дистанции сокращаются, поэтому необходимо

обостренное периферическое зрение, чтобы ориентироваться в неожиданных отношениях между верхом и низом, поверхностью пола и воздухом, «я» и другим. Коротко говоря, нет места, чтобы дистанцироваться от объекта. Подобные тактильные практики на близком расстоянии заставляют пересмотреть взгляд на танец и красоту, на тела и различия между ними, на природу и загадки органической жизни, на суть искусства. Когда взаимные прикосновения становятся *методом* — практикой, путем, вектором, — как это происходит в контактной импровизации, неслучайно названной «арт-спортом», люди могут занять иное положение в пространстве и времени, а заодно — почувствовать себя лучше в собственной коже.

В заключение скажу, что, коль скоро человек и в самом деле «я-кожа», зависящая от тактильных ощущений с самого рождения (Анзье 2012), изучая значение касания как аффекта, мы откроем для себя множество путей к пониманию сложного устройства общества, в котором живем, и того, как проявляется сила, заключенная в контактирующем с другими — или отдаленном от них — теле. В статье я проследила эмпирическое осмысление тактильности, от чувства осязания до тактильных экономик. Осязание — основа предельно конкретных методов и в то же время чувство с обширным смысловым диапазоном: от телесности до языковых моделей, от физиологии до социальной политики. Не факт, что перечисленные в статье практики окажутся панацеей от сенсорной депривации, порожденной и эксплуатируемой обществом капитализма и технического прогресса, но они способны стать отдушиной, хотя бы отчасти рассеяв отчужденность, и задать метафорические модели разделяемого всеми людьми торжества. Нынешний всемирный тактильный голод постепенно приведет к возникновению обществ, которые вернут тактильность во всей ее диалогической многогранности в повседневную жизнь. Время покажет, сможем ли мы после затяжного дефицита тактильных ощущений не просто принимать как данность живую энергию, необходимость человеческого контакта и сущностную потребность в нем, но исходя из этого понимания осознанно улучшить условия человеческого существования в альтернативном мире будущего.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

Анзье 2012 — Анзье Д. Я-кожа / Пер. М.С. Соловьевой, Р.Ф. Фаткулиной. Ижевск: Эрго, 2012.

Барт 1997 — Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.

- Барт 2002* — Барт Р. Фрагменты речи влюбленного / Пер. С. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2002.
- Бахтин 1990* — Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
- Башляр 2004* — Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
- Беньямин 2000* — Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С.А. Ромашко // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000.
- Делёз, Гваттари 2010* — Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. Я.И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
- Мерло-Понти 1999* — Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
- Хоркхаймер, Адорно 2016* — Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс / Пер. Т. Зборовской. М.: Ad Marginem, 2016.
- Adorno 2001* — Adorno T. The Culture Industry. London; N.Y.: Routledge, 2001.
- Ahmed 2014* — Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Anzieu 2016* — Anzieu D. The Skin-Ego. London; N.Y.: Routledge, 2016.
- Bachelard 1994* — Bachelard G. The Poetics of Space. Massachusetts, USA: Beacon Press, 1994.
- Bakhtin 1984* — Bakhtin M. Rabelais and his World / Transl. H. Iswolsky. Indiana, USA: Indiana University Press, 1984.
- Barthes 1981* — Barthes R. Camera Lucida / Transl. R. Howard. N.Y.: Hill and Wang, 1981.
- Barthes 2002* — Barthes R. A Lover's Discourse: Fragments Trans Richard Howard. London: Vintage Books, 2002.
- Benjamin 1999* — Benjamin W. Illuminations / Ed. H. Arendt; transl. H. Zorn. London: Pimlico, 1999.
- Classen 2005* — Classen C. The Book of Touch. Oxford; N.Y.: Berg, 2005.
- Deleuze & Guattari 2008* — Deleuze G., Guattari F. The Smooth and the Striated // A Thousand Plateaus. London; N.Y.: Continuum, 2008.
- Foster 1996* — Foster S.L. Corporealities, Dancing Knowledge, Culture and Power. London; N.Y.: Routledge, 1996.
- Furse 2011* — Furse A. Being Touched // Marshall J., Torovell D. (eds) A Life of Ethics and Performance. Cambridge: Cambridge Press, 2011.

- Grosz 1994* — Grosz E. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, USA: Indiana University Press, 1994.
- Kinthissa 2009* — Kinthissa. *Turning Silk: A Diary of Chen Taiji Practice, the Quan of Change*. Oxford: Lunival, 2009.
- Lakoff & Johnson 1999* — Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. N.Y.: Basic Books, 1999.
- Marx 2007* — Marx K. *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844 / Transl. M.M. Milligan*. N.Y.: Dover Publications, 2007.
- Massumi 2002* — Massumi B. *Parables for the Virtual, Movement, Affect, Sensation*. Durham; London: Duke University Press, 2002.
- Merleau-Ponty 2004* — Merleau-Ponty M. *The Phenomenology of Perception*. London; N.Y.: Routledge, Kegan Paul, 2004.
- Montagu 1978* — Montagu A. *Touching: The Human Significance of Skin*. N.Y.: Harper and Row, 1978.
- Paterson 2007* — Paterson M. *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Oxford; N.Y.: Berg, 2007.
- Paxton 2008* — Paxton S. Steve Paxton discusses Magnesium. *greatdance.com* (ссылка недоступна). 2008.
- Rainer 1964* — Rainer R. *No Manifesto*. 1964. www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifesto (по состоянию на 21.08.2021).
- Sampson 2020* — Sampson E. *Worn, Footwear, Attachments and the Affects of Wear*. London; N.Y.: Bloomsbury, 2020.
- Smith 2020* — Smith R. *The Virus COVID-19 and Dilemmas of Online Technology // Consortium Psychiatricum Journal*. 2020. 1 (2). Pp. 64–71.

Примечания

1. Некоторые из высказанных в статье идей обсуждались автором в работе: Furse A. *Being Touched / Marshall J., Torovell D. (eds) A Life of Ethics and Performance*. Cambridge: Cambridge Press, 2011.
2. На русский язык эти слова обычно переводятся как «любить и оберегать», «любить и лелеять» и т.п. (*Прим. пер.*)
3. В 1950-е и 1960-е гг. Швейцер и его жена построили там больницу, а позже — поселок для прокаженных.
4. Я назвала «Being Touched» («Растроганность») свою статью для сборника: Marshall J., Torovell D. (eds) *A Life of Ethics and Performance*. Cambridge: Cambridge Press, 2011.
5. Кинтхисса, из личной переписки с автором. 14 января 2010 г.