

**Большакова Анастасия Сергеевна**

магистрант

ФГБОУ ВО «Тульский государственный  
педагогический университет им. Л.Н. Толстого»

г. Тула, Тульская область

DOI 10.31483/r-107683

**УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ: УТОПИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ  
СОВРЕМЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА  
В СВЕТЕ ИДЕЙ МИШЕЛЯ ФУКО**

*Аннотация:* в контексте современной сверхтехнологичной, технофетишистской парадигмы категория телесности принципиально трансформируется, и феномен тела все больше осмысляется и интерпретируется через понятия о бесформенных, бесструктурных образованиях, существующих как конфигурация поверхностей (экранное тело, антитело, тело без органов, нулевое тело, тело без пространства). В условиях технологизированной, цифровой среды, с развитием и распространением трансгуманистических идей ряд философских проблем приобретает особую актуальность, среди которых – выход за пределы человеческого, отрыв тела от собственной топографии, ускользание от субъективности. В статье предпринимается попытка описать эти метаморфозы на примере киноленты «Титан» Жюли Дюкурно, основываясь на концепции утопизации тела, предложенной Мишелем Фуко в 1966 году в рамках радиопрограммы «Французская культура».

**Ключевые слова:** тело, телесность, утопия, гетеротопия, кинематографическое тело, утопическое тело, технологизация, субъектность, двойник, топография тела.

*Человеческое существо видит свою форму осуществленной, целостной, миражом себя самого – лишь вне себя [6].*

Ж. Лакан

*Кино обладает способностью показывать тела,  
отрывая их от их обычного значения,  
от их означающей функции [9].*

М. Фуко

*Мне, чтобы быть утопией, достаточно,  
чтобы я был телом [11].*

М. Фуко

Современный кинематограф, будучи инструментом эстетической ретрансляции текущих проблем и настроений в мире, под влиянием ослабления цензуры и смещения рубежа дозволенного (периодического стирания этого рубежа), растущего плюрализма общественного дискурса, радикально трансформирует и размывает и без того неопределенную категорию телесности. Антиэссенциалистские тенденции в условиях концептуализации технологий (как в онтологических, так и в антропологических терминах), направленные на слом традиционной эстетики, которые прочно укоренились в кинолентах сегодняшнего дня, формируют основу для осмысления гипотезы о так называемой конститутивной техничности человека как вида.

О прогрессивном техническом дистанцировании, изоляции человечества по отношению ко всему природному писал немецкий философ Петер Слотердаjk, полагающий, что человек – существо культурное, историческое и политическое, есть также существо принципиально и необратимо техническое [20]. Чрезмерная технологизация «денатурирует» человека как такового, и, по мнению Слотердаjка, необходим переход от жестокой, эксплуататорской и империалистической техники, чуждой природе и отчуждающей ее от природы (побеждающей природу как «иное»), к разумной и недоминирующей гомеотехнике, открывающей новый диалог с природой [20]. В современном кинематографе трансгуманистическая проблема восприятия технологий как квинтэссенции человека и расширение его возможностей представлена весьма широко (гротескно-фантастические боди-хорроры Дэвида Кроненберга, «Из машины», «Люси», «Превосходство», «Мир Дикого Запада» и др.), но трансгуманизм с его попытками теоретически

обосновать атавистическую функцию биологической предопределенности человека (тела) не признает страдание неотъемлемым человеческим условием, это направление (и это отражено в перечисленных кинолентах) остается слепым к разрушительному воздействию технологий, представляя их «как панацею от всех проблем человечества» [20]. В большинстве современных фильмов, в которых поднимается проблема нового телесного опыта, раскрываются вопросы, над которыми рассуждает Слотердаик – доминирование техники, уход от природы и «расчеловечивание» человека при помощи изменения телесности (химеризация, интегрирование компьютерных систем в человеческий организм, генная инженерия и т. д.), а также многие другие философские концепции (органопроекция Э. Каппа, теория полиморфной сексуальности Н. Брауна, тело без органов А. Арто, человек как Бог на протезах З. Фрейда, переприсвоение субъективности Ф. Гваттари и пр.). Но в данной статье нам бы хотелось рассмотреть проблематику технологизации телесности в кинематографе (на примере фильма «Титан» (2021 г.) Жюлии Дюкурно) под другим углом, и, абстрагируясь от актуальных трансгуманистических метафор, распутать своеобразные эпистемологические узлы между телом и утопией (опираясь на идеи Мишеля Фуко, выраженные в «*Le Corps utopique*»).

С цифровизацией и использованием все более совершенных цифровых средств в кинематографической практике вопрос присутствия тела на экране пропитан страхом перед его исчезновением, поглощением, растворением; тело становится эхом субъективности, податливым и пластичным объектом. Тела-образы вездесущи, они служат для субъективности гарантом вечности, вечной видимости, но за этой вездесущностью скрывается отсутствие плоти – воплощения тела в самой неуловимой для виртуальности форме. Кинообразы тела (парадоксально материальные) воплощают в себе символические референции, по отношению к которым субъект (зритель) должен занять позицию поиска собственной, личностной истины, и этот процесс влечет за собой череду скрытых фантазий и ассоциаций, проецируемых на тела на экране – гротескные или реалистичные, аморфные или определённые, мутировавшие, гибридные, технологизированные или

«привычные», но всегда по существу отсутствующие. Такая проекция вскрывает страх перед чем-то сокрытым в собственном теле, ошибочно мыслимом как неотчуждаемая собственность, это страх неподконтрольности. Неподконтрольное тело ускользает (исторически и культурно) от своих социальных детерминизмов – чтобы существовать в других пространствах, утопических; субъектность становится гомогенной виртуальности, ее «топологической конфигурации [4]». Образы тела, представленные в плоскости экрана, «преодолевают пределы репрезентации, соскальзывают в царство реальности и накладываются на нее [16]». Кинематографическая реальность населена телами, но что именно придает им телесность?

Вероятно, ответ на этот вопрос можно найти в работах французского философа Мишеля Фуко, рассматривающего фильм как мемориальный архив. Фуко находит в кинематографе эпистемологические инструменты (полихронизмы, анахронизмы, создающиеся благодаря временной перестройке в «синкопированной, событийной и эллиптической» канве фильма, способствующие особому восприятию образов [13]) для переосмысления истории без ускользания ее разрывов. Кино обладает, по Фуко, «способностью показывать тела в отрыве от их обычного значения, от их означаемой функции [9]», такие тела утопические. Феномен утопического тела напрямую не связан в исследованиях Фуко со способами осмысления кинематографа, тем не менее он актуализирует способы осмысления кино-тела (кинематографического тела (термин Д. Забуняна и П. Манилье [14])).

Итак, тело в кино – это продукт эпистемической конфигурации науки и воображаемого, тело утопическое, избегающее общего определения (которое уподобило бы его сумме переменных характеристик) и чисто эстетической логики (которая сделала бы тело трансисторической сущностью) [13]. Применительно к масштабу тела утопия определяет способность переполнять и нарушать (разрушать) физическую, временную и антропную реальности фиксируемого камерой тела. В рамках утопии тело дистанцируется от дуалистической модели материи и духа, «раскрываясь» скорее в терминах диалектики форм множественного и

пространства-времени [14]. Особые отношения между кино и телом манифестируют разрыв между образом и дискурсом, режимами видимости и «схватываемости», воспринимаемости, читаемости; предоставляют возможность переоценить эпистемологические корреляции между телом и образом, дестабилизировав «причинно-следственные связи, дискурсивные последовательности и силлогистические конструкции между планами [13]» (так как тело является источником нарушения упорядоченности образов).

Небольшая лекция «Утопическое тело» («Le Corps utopique»), прочитанная Мишелем Фуко в 1966 году в рамках программы «Французская культура», была сфокусирована на размышлениях об утопии, и центральную позицию в этих размышлениях занимал феномен тела («моего тела», подчеркивая субъективность, отмечал Фуко). Эта субъективация повторно артикулирует тот факт, что речь идет уже не о «внешних» пространствах, социальных институтах, а о конечном, предельно «внутреннем» пространстве. Фуко постулирует: «Мое тело – противоположность утопии, абсолютное место, маленький фрагмент пространства, с которым в самом строгом смысле я составляю одно целое. Мое тело – безжалостная топия [11]». Иными словами, тело (как антропологическая структура, балансирующая на грани между органическим и болезненным, между видимым и невидимым), связанное с опытом воспринимающего субъекта, рассматривается как абсолютный топос, пространство, от которого невозможно убежать, из которого невозможно выбраться. В археологии французского философа «тело является одновременно и объектом, и субъектом взгляда, а не просто телом-объектом научного позитивизма или телом-субъектом феноменологии – последнее для Фуко является лишь обратной стороной позитивизма [19]». А. Сфорцини по этому поводу пишет: «В своей утопической виртуальности тело не сводимо ни к какой стабилизированной субъективности, оно содержит в себе способность притягивать в свое настоящее и свое присутствие неожиданную случайность непредвиденной инаковости [19]», имея ввиду, вероятно, что утопическое тело – не отрицание телесности как таковой, но все же ускользание от тела «живого». Противопоставляя тело и утопию (как лицевую и изнаночную стороны реальности), Фуко

утверждает, что утопия всегда исходит от тела, зарождается в теле, будь то тело виртуальное или конкретное. Но при этом утопическое тело не должно пониматься как диалектика трансцендентности и имманентности, как бестелесное, бесплотное тело и в то же время как тело преображенное, обладающее какими-либо воображаемыми способностями («Для того, чтобы я был одновременно непрозрачным и прозрачным, видимым и невидимым, жизнью и вещью, нет нужды ни в волшебстве, ни в чародействе, ни в душе, ни в смерти: для того чтобы я был утопией, достаточно, чтобы я был телом [11]»). И через игру идентичности и инаковости, единичности и множественности, замкнутости и открытости тело актуализирует свои утопии не только потому, что (по мысли Фуко) «человеческое тело является главным действующим лицом всех утопий [11]», но и потому что тело задает вектор всех метаморфоз, трансмутаций и экстазов для выхода за предел, за пределы самого себя. Все эти преобразования («операции, с помощью которых тело отрывается от своей собственной топографии и проецируется на другое пространство [11]») философ трактует через социальные практики и ритуалы, изменяющие внешность (маски, татуировки, грим) и через опыт, противопоставляющий человека порядку дискурса (трансгрессивный опыт, инфицированный «великой утопической яростью, которая разлагает и испаряет наше тело [11]») – экстатические танцы, наркотики, трансовое состояние.

Сила утопии, таким образом, скрывает невозможность «выбраться» из собственного тела и дает возможность убежать в иное пространство от диктата властных структур («Священная или мирская, религиозная или гражданская одежда вводит человека в замкнутое пространство религии или в незримые слои общества, ..., все, что связано с телом, – цвет кожи, диадема, тиара, одеяние, униформа – все это раскрывает заложенные в теле утопии в чувственной и красочной форме [11]»), (что предвосхищает будущие идеи Фуко о подчиненных, недисциплинированных телах). Но в данном контексте для Фуко важен «не столько способ, которым тело опосредует присутствие субъекта в мире, и не его устойчивость перед лицом объективирующих его дискурсов, сколько техники, позволяющие вписать его в утопические пространства [13]». Понятие утопии в своей

двусмысленной природе удваивает амбивалентность самого тела: материи и химеры, власти и рабства, удовольствия и боли, пребывания в пространстве и одновременно отсутствия какого-либо пространства («Тело – это нулевая точка мира, где пересекаются пути и пространства, тело нигде не находится: оно – в сердце мира, то маленькое утопическое ядро, из которого я воображаю, я говорю, я двигаюсь вперед, представляю, воспринимаю вещи на их месте и я также отрицаю их неограниченной силой утопий, которые я создаю [11]»). Фуко в рамках данной лекции также размышлял о том, человек не сразу осознает, что у него есть тело – достаточно длительный период времени ребенок исследует разрозненное, фрагментарное тело (конечности, полости, отверстия), и эта неорганизованная, неструктурная гетерогенность «становится телом в своём буквальном смысле лишь в образе зеркала [11]». Кроме прочего, обращаясь к этимологии, философ отмечает: «Греческое слово «тело» появилось только у Гомера – для обозначения трупа. Поэтому именно труп, именно труп и зеркало учат нас (то есть учили греков, а теперь учат детей), что у нас есть тело, что у этого тела есть форма, что у этой формы есть очертания, что в этих очертаниях есть толщина, вес; короче говоря, что тело занимает место [11]». Иными словами, зеркало и труп дают телу пространственность, задают его топологию, «присваивают место переживанию, глубокому и изначально утопическому [11]». Без них, согласно Фуко, наше тело не является чистой и простой утопией.

И продолжая мысли философа, стоит отметить, что сегодня самой явной техникой утопизации тела на ряду с ритуализированными действиями является кинематограф, природа которого перекликается с амбивалентностью тела и утопии (слепое присутствие, отраженное в кинообразах и отсутствие, спроецированное на экран). Образы кино открыты для того же утопического потенциала, что и описанные Фуко техники, при помощи которых тело ускользает от своей статичной топографии. Образы тела в кинематографе родились благодаря смешению двух взглядов (с одной стороны научного (анатомия, физиология), с другой – псевдонаучного, фантасмагорического («волшебные фонари», анатомические театры)), новые оптические машины фиксировали тело, помещая его в утопическое

пространство *взгляда*. Это смешение представляет собой аурагическое сочетание (создающее эффект непостижимого и загадочного «скачка» (Х.-Г. Гадамер) [2]), в котором тревога и меланхолия «призрачной» телесности сталкивается с объективностью медицинских взглядов. Поддавшись этой утопии прозрачности, объективирующей, наукообразной и фантастической, тело избавляется от своей непрозрачности и материальности, существует в череде образов как отпечатанный след и спроецированная тень (как утопия).

Кроме прочего, современные достижения в сфере нано-, био- и кибертехнологий, развитие пластической хирургии и практик вживления имплантов, трансплантации органов (разнообразных телесных модификаций), еще недавно являвшиеся неотъемлемыми чертами антиутопий [3], сегодня меняют коннотацию, становясь спутниками «операций для отрыва от собственной топографии», о которых писал Фуко, то есть также служат инструментами утопизации тела. Здесь необходимо обратить внимание на одну из вариаций типологии тела относительно концепта утопии – Р. Белк и Д. Ру, авторы работы «Тело как (другое) место: производство воплощенных гетеротопий посредством татуировки», полагают, что стоит рассматривать тело с трех позиций: тело как предопределенное место (топия); тело как источник утопий, рождающихся в зазоре между «здесь» и «где-то там»; и тело как «воплощенная гетеротопия», когда люди стремятся так переделывать свои тела, чтобы они соответствовали желанию стать лучшим местом для жизни [18]. Следуя данной классификации, можно говорить о том, что тело в кинематографе – это источник утопий, в то время как технологическое усовершенствование (или оптимизация тела средствами медицинских манипуляций) – «воплощенная гетеротопия». Современный кинематограф, как отмечалось выше, предлагает зрителям широкий спектр образов «морфологической свободы [15]» (термин М. Мора, обозначающий возможность изменять собственное тело) и трансформаций телесности, являя собой одновременно и технологию утопизации тела, и средство репрезентации «воплощенных гетеротопий». В качестве примера нам бы хотелось подробнее рассмотреть киноленту «Титан» (2020 г.) режиссера Жюли Дюкурно.

Фильм, балансируя на границе между жанрами боди-хоррора, триллера, трагикомедии, социальной сатиры и мелодрамы, между актуальными трендами на технофетишизм и трансгуманизм и не менее актуальной проблематикой социальной адаптации, кризиса семьи, идентичности, гендерной принадлежности; рассказывает историю Алексии – девушки, которая в детстве попала в автомобильную катастрофу, вследствие чего ей в голову установили титановую пластину. С момента аварии (травмы) начинается метаморфоза главной героини, в ее мире (хаотичном, надломленном) нет единства и стабильности, есть диктат языка насилия, которым она оперирует сама, и которым мир отвечает ей. Алексия работает танцовщицей в автосалоне (автомоделью), убеждая посетителей, что машины – объект желания (сама она в этом убеждена, к людям же проявляет холодность и равнодушие), при этом как к объекту (бездушной машине) относятся к ней. На любые попытки завязать с девушкой диалог, она отвечает агрессией и жестокостью, и однажды, когда после рабочей смены ее преследует излишне настойчивый, навязчивый посетитель автошоу, Алексия убивает его, воткнув в ухо металлическую спицу, чтобы предотвратить вероятный акт насилия (контекстуально зритель понимает, что это далеко не первое жестокое убийство, совершенное главной героиней). В тот же вечер она ищет успокоения в салоне автомобиля, на капоте которого еще недавно танцевала, и далее следует наиболее эпатажная, шокирующая, метафоричная сцена фильма, смыкая и без того стремительно сокращающийся разрыв технокапиталистического общества (между человеческим и нечеловеческим, между субъектом и объектом, техникой) – соитие с машиной. Уже на следующий день Алексия ощущает первые признаки беременности, устраивает кровавую резню на домашней вечеринке своей знакомой, предпринимает неудачную попытку аборта все той же металлической спицей, возвращается домой, где устраивает поджог, предварительно заперев своего отца в комнате. Пустившись в бега, девушка замечает в аэропорту портрет пропавшего юноши – Адриана, и начинает свою «механическую», психопатическую трансформацию в него (ломает нос, бреется налысо, стирает все признаки

феминности). Фильм переходит к следующей части повествования, лишенной яркого, утрированного эпатажа.

Кинолента показывает зрителям второго главного героя – Венсана, начальника пожарной бригады, сломленного затяжной депрессией от потери сына (портрет которого и видела Алексия) и утраты мужественности, вынужденности поддержания конвенционально маскулинного образа. Венсан принимает Алексю за собственного сына, вероятно, не ошибочно, и подыгрывает ей, взаимодействуя с ней в психосексуально-отцовской манере («Оба они принимают негласные правила и пытаются наладить свою жизнь, неожиданно сблизившись друг с другом. При этом они практически не общаются, как будто боясь нарушить хрупкое равновесие [5]»). Алексия/Адриан попадает в пожарный отряд, состоящий только из мужчин, которые не понимают, как относится к новому члену коллектива. Алексия, будучи до этого четко идентифицируемой женской фигурой, играла для толпы мужских взглядов исключительно феминную роль, кроме прочего выступая «в качестве желанной инверсии стереотипа автомобильного мира – женщины, обладающей смущающе-интимными знаниями об автомобилях [12]». Мужчины могли приближаться к ней, но она всегда была ближе к автомобилям, чем они. Примерив на себя образ Адриана, Алексия перестала однозначно «вписываться» в какую-либо точку гендерного спектра: она больше не является в достаточной степени ни мужчиной, ни женщиной для того окружения, в котором оказалась. Ей приходится постоянно перевязывать грудь и живот так, что остаются шрамы, одеваться в комично-большой костюм пожарного, маскирующий контуры ее фигуры. Она несколько раз пытается сбежать, но потом вновь возвращается. Венсан пытается пробудить в ней «мужские качества», призывая драться, проецируя на Алексю свою неполноценность: сцена легкомысленных, заигрывающих танцев после ужина перетекает в сцену неуклюжей драки.

В противовес сценам женских экзотических танцев на автошоу из начала фильма, кинолента показывает зрителю сцены гротескно-маскулинных танцевальных вечеринок в пожарной части, на одной из которых Алексия/Адриан, и без того воспринимаемая членами бригады как «не совсем мужественный

пожарный», забравшись на пожарную машину, исполняет привычный для ее прошлой жизни откровенный танец. Эта сцена полностью разрушает царивший в пожарном участке молчаливый дискомфорт, распространяя тотальное и стойкое чувство гендерной дисфории. Алексия больше не скрывается, и перед финальной сценой Венсан, окончательно убедившись, что она не та, за кого себя выдает, говорит ей, что ему все равно, кто она, она все равно будет его сыном. Зритель видит Алексию, голою и мокрую (ее кожа трескается, обнажая титановую версию скелета под ней), возвращающуюся в жилое помещение пожарной части (сцена, можно полагать, передает метафору обретенной семьи, ведь после нескольких попыток бегства девушки Венсан говорит ей: «Почему ты всегда хочешь уйти, ведь ты уже дома»). В финальной сцене фильм демонстрирует полное принятие Венсаном настоящей личности Алексии и того факта, что у нее будет ребенок. Младенец появляется на свет с металлическим позвоночником, главная героиня умирает, и кинолента оставляет открытую для интерпретаций недосказанность.

Когда в финале Алексия оказывается дома (по-настоящему дома), мы видим разбросанные по полу обрывки французского флага: флаг больше не является символом революции, возможно, режиссер пытается сказать, что революция уже произошла – технологическая. Мир трансформируется, а человек предпринимает неудачные попытки остаться таким, какой он есть (в *своем* теле). Реальность технологизированного мира иная – естественный облик человека не всегда принимается, тело становится местом преобразований, местом испытания на прочность норм «человеческой» приемлемости и выхода за их пределы. Итак, «Титан» размывает границы между полами, между человеком и техникой, иллюстрируя процесс дефеминизации главной героини (превращение не в просто бесполое существо, – в киборга («В наше, мифическое время, мы все – химеры, выдуманные и сфабрикованные гибриды машины и организма; мы – киборги [7]»)) и более глобально – кризис субъекта, кризис человеческой идентичности. Тело (Алексии) в фильме представлено как тот самый «безжалостный топос», как болезненное пространство («Оно неисправимо здесь, никогда и нигде больше [11]»), которое в любой момент может оказаться неустойчивым, шатким, «как враг, которому

наплевать на обстоятельства – оно готово в любой момент подвести и предать [5]». В то же время тело расщепляется, «развертывает свои утопии», продуцируя новые миры тела-другого (фрагментирующего идентичность). Переживание двойственности (удвоения) всегда отмечено тревогой – это и ужас господина Голядкина в «Двойнике» Ф.М. Достоевского, это и паника, связанная с размыванием непрозрачной материальности собственного тела в романе Ги де Мопассана «Орля», и шизофреническое переживание мира, ставшего враждебным, когда тело больше не в состоянии наполнить его должным образом своим присутствием («Как только тело перестает по-настоящему населять мир, тогда и сам мир глубоко изменяется», он становится «неразрывным клубком, клубком иголок, обращенных против нас [10]»). Тело, казавшееся самым прочным и конкретным оплотом нашего Я, оказывается пористым, неустойчивым и рассеянным. «Это единственное тело трудно сохранить в своей идентичности, оно всегда готово вырваться, размножиться, как чудовищная губка [10]». Если оно может «размножаться» где-то вдали от статичной топографии, переносить нас в другие места, быть средой метаморфоз, то оно может так же легко, «расщепившись и разросшись, как большое ядовитое растение [10]», рассеять нашу идентичность, став почти чужаком, который скорее угрожает нам, чем «окутывает нас успокаивающей капсулой плоти [10]». Тело и его беспокойная материальность (в фильме эта материальность усилена технологизацией, материальность «непробиваемая», металлическая) ставят под сомнение классический философский субъект, собирающий воедино синтез репрезентаций, но тело во всех его модификациях все также остается инструментом неопределенного противостояния перед лицом социальных обязательств идентичности и истины [19]. Алексия (чью человечность на протяжении всей киноленты ставят под вопрос (все персонажи фильма, потенциально или реально враждебные, относятся с беспокойством к ее «инопланетному» образованию, шраму от установки титановой пластины, к атрибуту ее «не совсем» человеческой природы), вынужденная противостоять социальным обязательствам быть женщиной, быть человеком, все же ускользает от своих социальных детерминаций и мира («клубка иголок»), «вписывается» в пространство

без пространства, тело без тела. Отбросив диктат идентичности, притворства, Алексия (ее тело) в финале одновременно ускользает и от утопии, и от враждебной «топии» («Любовь ослабляет утопию, заглушает ее, успокаивает, заключает ее, как в коробку, закрывает и запечатывает [11]»).

Возвращаясь к проблеме кинематографа как *техники* утопизации тела (и отвлекаясь от описания утопии тела *в рамках* кинолента), хочется отметить, что современное кино предлагает нам утопию гибридности, описывающую через экран современные процессы гибридизации человеческого и нечеловеческого, смещая акцент с человеческой фигуры на сенсорику техники. Эта утопия одновременно разворачивает пространство соответствия между видением и знанием, между техническими и эстетическими возможностями кино и появлением нового взгляда на вещи, нового научного мышления. Концепция «утопического тела» Фуко, переданная через техноморфизм современного кинематографа, разрушающий антропоцентризм образов, показывает, что человеческое тело всегда помещено в неопределенную двусмысленность: между позитивистским и трансгуманистическим видением науки и фантастическим видением эстетики («Эстетика – способ выражения утопии [17]»), объединяющими телесность и образность. Тело перестает быть комфортной границей внутреннего и внешнего, и ускользание от тела (телесности) представляет собой фундамент для разрыва с властью, контролем, любой обусловленностью, любым дискурсом. Но этот разрыв только на экране. Возникла техническая реальность экранов и поверхностей, на которые сканируются, куда «уходят» вещи и живые тела; возник *double world*, (второй мир), в котором тело без пространства вместе с текстом становятся заместителями реальности вещей и заслоняют тысячелетия другого способа бытия людей [4]. «Все что происходит и все, что высказывается, происходит на поверхности. Поверхность столь же мало исследована и познана, как глубина и высота, выступающие в качестве нонсенса... Двойной смысл поверхности, неразрывность изнанки и лицевой стороны сменяют высоту и глубину. За занавесом ничего нет, кроме безымянных смесей.[1]». Кино-тело, утопическое, гибридное –

«чистая формальность; оно становится манифестацией выражающего себя субъекта [1]».

Переход от чуждой природы техники, о котором рассуждал П. Слотердаик, не произошел, процесс деантропологизации субъекта в эпоху господства всего цифрового только набирает обороты. «Только в тот момент, когда пьеса грозит разрушить сцену, игроки вынуждены по-новому воспринимать себя. То, что служило фоном, выходит на первый план. То, что раньше было сценой, становится самой пьесой [21]», – пишет Слотердаик. То, что раньше мыслилось как Бог на протезах, само становится придатком изобретаемых протезов («Современные протезы работают на стирание символического протеза, на усиление проявлений нарциссических отношений, обнажающих смертельный драматизм отношений с образом [8]»). Реальность – это гетеротопическая игра, театр тела, она имеет смысл только с точки зрения тел, которые, воспроизводя различные игры в истину, преобразуют и оспаривают ее. Но сцена становится пьесой, тело а(в)то(но)мизируется, лишается пространства, становится экранным телом, игра адресуется не телу, а образу. То, что раньше было реальностью – становится утопией, то, что раньше было телом, становится образом; и кинематограф не просто утопизирует тело, он проецирует, проявляет инструментами эстетики (безобразного) «фантазматическую топографию блуждающей души кинозрителя [13]», только лишь след утраченной субъектности.

### ***Список литературы***

1. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – М.: Академический Проект, 2011. – С. 245. – EDN QXABFT
2. Завадский С. Аура: лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / С. Завадский; под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – С. 176.
3. Иглесиас Гарсиа Р. «Наше постчеловеческое будущее» в утопиях современного искусства / Гарсиа Р. Иглесиас, Т. Паниотова // Человек. – 2021. – Т. 32. Вып. 4. – С. 149–170. – DOI 10.31857/S023620070016693-9. – EDN NECEFD

4. Кутырев В.А. *Философия трансгуманизма: учебно-методическое пособие* / В.А. Кутырев. – Н. Новгород: Нижегородский университет, 2010. – 85 с.
5. Лазаренко Н. «Титан»: трогательная мелодрама, спрятанная за толстым слоем эпатажа / Н. Лазаренко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://7days.ru/kino/review/titan-trogatel'naya-melodrama-spryatannaya-za-tolstym-sloem-epatazha.htm>
6. Лакан Ж. *Работы Фрейда по технике психоанализа. Семинары* / Ж. Лакан. Кн. 1. – М.: Гнозис/Логос, 1998. – С. 184.
7. Харауэй Д. *Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х* / Д. Харауэй. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 128 с.
8. Юран А. Протез: Лакан, Плеснер, Гелен / А. Юран // *Лаканалия*. – 2017. – №23 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lacan.ru/journals/23-2017-protez/ajten-yuran-protez-lakan-plesner-gelen/#23>
9. Foucault M. *Dits et écrits*. I, 1954–1975, №140, Paris, Gallimard. – P. 1515.
10. Foucault M. *Les Grecs disaient que les paroles avaient des ailes*. – Montreuil, Manuella éditions/Association pour le Centre Michel Foucault, 2013. – P. 1–6.
11. Foucault M. *Le Corps utopique*. *Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009. – 12 p.
12. Hawley A. *Shedding the Broken Present: Julia Ducourneau's «Titane»*, 2021 [Electronic resource]. – Access mode: <https://mubi.com/en/notebook/posts/shedding-the-broken-present-julia-ducourneau-s-titane>
13. Leroy A. *Utopie de la transparence et machines de projection. De la nature des corps au cinéma*. *Archives de Philosophie*, vol. 81, no. 2, 2018. – P. 255–268.
14. Maniglier P., Zabunyan D. *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, 2011.
15. More M. *Technological Self-Transformation: Expanding Personal Extropy*. – *Extropy* #10, vol. 4, no. 2, 1993 [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.maxmore.com/selftrns.htm>
16. Pesenti-Campagnoni D. *Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit*. – Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001. – P. 126.

17. Polak F. The Image of the Future. Amsterdam, London, New York: Elsevier Scientific Publishing Company, 1973.

18. Roux D., Belk R. The Body as (Another) Place: Producing Embodied Heterotopias Through Tattooing // Journal of Consumer Research, Oxford University Press. 2019. Vol. 46, issue 3. P. 483–507.

19. Sforzini A. Michel Foucault, une pensée du corps, Paris, PUF, 2014. – 124 p.

20. Sloterdijk P. Critique of Cynical Reason, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, – P. 457.

21. Sloterdijk P. Infinite Mobilization: Towards a Critique of Political Kinetics. – London: Polity, 2020. – P. 139.