

Н.А. Цыркун

доктор искусствоведения,

научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино»

[tsyrkun@mail.ru](mailto:tsyrkun@mail.ru)

## АКУЗМЕТР КАК МОДУС СУБЪЕКТИВАЦИИ ЖЕНЩИНЫ В ФИЛЬМЕ СПАЙКА ДЖОНЗА «ОНА»

В статье рассматривается опыт субъективации женщины как фильмического образа в научно-фантастическом фильме американского режиссера Спайка Джонза «Она» (2013). В качестве инструмента субъективации автор фильма использует модус акузметра – голоса, конституирующего авторитарность невидимого источника, в данном случае репрезентирующего расширение влияния виртуальной сущности в процессе дигитальной эволюции.

Общение с невидимым источником голоса, проведенное протагонистом через символическое переживание ядерного для формирования личности эдипова комплекса, перезагрузившего его отношение к реальности, привело его к разрешению личной проблемы и к новому союзу с реальной женщиной. В свою очередь носительница акузматического голоса, пройдя вместе с ним квази-эдипальную фазу, самореализовалась как субъект.

В статье отмечается, что одной из важнейших коннотаций авторского месседжа является паритет протагонистов не только в гендерном плане, но и в плане отношения человека и искусственного интеллекта.

**Ключевые слова:** Спайк Джонз, «Она», репрессивная иерархичность, субъективация, эдипальная мать, акузметр, невидимый источник, дигитальная эволюция

The author considers the specimen of the screen female subjectification through the agency of acousmetre, employed by the noted American screenwriter and director Spike Jonze. In his futuristic *HER* (2013) the filmmaker instrumentally invokes the female voice as constituting authoritativeness of the invisible source, ad hoc representing expansion of relevancy of a virtual identity in the process of digital evolution.

Due to communication with the invisible voice the protagonist symbolically experienced the oedipal complex as the pinnacle of the individual's maturational phase, which ushered him into solution of his personal problem as well as a new partnership with a real woman. Likewise the bearer of the invisible voice in question passed quasi-oedipal phase promoting her self-actualization as a subject.

The author assumes, that the director's message is remarkably distinguished with the parity of the protagonists both on the gender level and in the disposition of a human and artificial intellect.

**Keywords:** Spike Jonze, *HER*, repressive hierarchy, subjectivity, oedipal mother, acousmetre, invisible source, digital evolution

Классический голливудский мейнстрим установил стереотип так называемой «репрессивной иерархичности» изображения женщины как объекта в тени патриархатного авторитета в доминирующей субъектной мужской культуре. Социальные условности предписывали неравноценную диспозицию в фильмическом изображении женщин и мужчин. Образ мужчины определялся его силой и властью; «репрессивная», «нарциссическая» природа женщины предполагала наличие в ней склонности к самолюбованию и выставлению себя напоказ, претворяющейся в товаризацию, объективацию, символическое насилие над женщиной, доставляющее мужчине вуайеристское удовольствие. Эту диспозицию зафиксировала в классическом эссе «Визуальное удовольствие» Лора Малви: голливудский мейнстрим отразил подсознательную установку патриархатного общества, создавая фаллоцентричное нарративное кино, где роль женщины как объекта, на который мужчина как субъект взгляда проецирует свои фантазии, сводилась к пассивной функции удовольствия для мужского взгляда или же к угрозе кастрации [Mulvey, 1989, p. 14-26].

Н.А. Цыркун *Акузметр как модус субъективации женщины  
в фильме Спайка Джонза «Она»*

Британский психолог Джон Карл Флюгель объяснял идентификацию женщины с нарциссизмом и эксгибиционизмом как результат проецирования этих качеств на женщину со стороны субъекта-мужчины в серии его защитительных действий от возможного своего превращения в собственную противоположность, связанную, в частности, с кастрационным комплексом, потенциальной «обделенностью» пенисом. Таким образом, женщина как объект выполняет функцию механизма удостоверения целостности и адекватности мужчины, а также обеспечения удовольствия от наблюдения за тем, что он преодолел в себе [Flugel, 1930, p. 117-19].

На рубеже 1960-70-х годов со становлением «нового Голливуда» произошел «великий перелом», связанный с упадком «большого повествования», то есть классического нарративного кино, в том числе с его дискриминацией в отношении женщин. Прежде всего, манифестация субъектности мужчины стала восприниматься как эквивалент женской прокреативной функции, обеспечивающей женщине статус субъекта. Разрушение репрессивного уклада в разной степени нашло отражение в разнообразных жанрах американского мейнстрима и в различных нарративных формах, в том числе реверсивно помещающих женщину на место доминировавшего мужчины. В последние годы в этом ряду можно назвать инновационный образец субъективации женщины в фильме Спайка Джонза «Она», получившего пять номинаций на премию «Оскар» и удостоенного этой награды за лучший оригинальный сценарий, который написал сам режиссер. Особенностью репрезентации феминного образа в данном случае является паритет главных акторов не только в гендерном плане, но и в плане отношения человека и искусственного интеллекта.

По жанру «Она» – футуристическая фантазия, отнесенная в недалекое будущее, которое становится все более реальным и осязаемым. Главный герой фильма Теодор Тумбли (его играет Хоакин Феникс) находится в процессе развода с женой, которую, впрочем, продолжает любить, и потому пребывает в состоянии фрустрации. Теодор зарабатывает литературным трудом – сочинением частных писем от лица заказчиков, надиктовывая компьютеру, который переформатирует их в тексты, будто написанные от руки. Чтобы проверить почту, подготовить текст или подключиться к секс-чату, Теодор отдает голосовые команды смартфону или десктопу; устройства понимают его с полуслова. Голосовое управление по типу нейроинтерфейса практически вытеснило тачскрин; мышек, трекпадов, клавиатур в новом мире уже нет.

Однажды при работе на компьютере Теодору попадает реклама новейшей операционной системы OS1, якобы обладающей самосознанием. Это персональный помощник и вопросно-ответная система, которая использует обработку естественной речи, чтобы выполнять распоряжения и давать рекомендации, индивидуально приспособившись к каждому пользователю. Для того, чтобы адаптировать OS1 под его личные потребности, Теодору предлагается ответить на два вопроса: «Какой должен быть голос системы?» и – что особенно важно: «Как бы вы описали свои отношения с матерью?». Ответ на первый вопрос ожидаем, а из ответа Теодора на второй выясняется, что при общении с сыном мать всегда переключалась на себя. Таким образом, Теодор подсознательно программируется на восприятие заведомо приятного для него голоса и ассоциативную связь системы с эгоцентричной авторитарной матерью.

Прототипом невидимой героини фильма можно считать действующую разработку компании Apple Siri. Футуролог, эксперт и один из главных технологических предсказателей Рей Курцвейл, в 2014 году написавший рецензию на фильм Джоунза, называет эту героиню несовершенным, но правдоподобным концептом искусственного интеллекта – примерно таким же важным для коллективного разума, как изображение виртуальной реальности в «Матрице» [Kurzweil, 2014]. Курцвейл предсказывал, что уже в 2020-х годах такого рода софт поступит в широкую продажу – действительно, уже сегодня можно свободно приобрести гарнитуру нейроинтерфейсов для управления и регулирования мозговой деятельности. Так что в фильме Спайка Джонза футуристичны, пожалуй, лишь странноватый покрой брюк главного героя – Теодора Тумбли и Лос-Анджелес, снятый в основном в Шанхае; все прочее выглядит как сегодняшняя действительность, разве что подчеркнуто стерильная, обездушенная и снятая в некоем розоватом флере.

Подобно матери на ранней стадии развития ребенка, система, назвавшая себя Самантой, берет на себя заботу о Теодоре, начиная с расчистки и оптимизации данных на его компьютере, с наблюдения за тем, как он спит, и далее до символического сексуального контакта (обозначенного черным экраным кадром), а затем вплоть до временного символического замещения себя реальной женщиной Изабеллой, приглашенной ею для сеанса секса (все же не состоявшегося; Теодор от него отказался).

Забота системы снимает напряжение и фрустрацию, связанную с разводом, вызывает у Теодора вместо депрессивной индифферентности прогрессирующее чувственное восприятие внешнего мира. Вместе с компьютером, в котором «живет» Саманта, он, уже мечтательно, а не озабоченно глядя в окно электропоезда, отправляется на загородную прогулку. Он берет Саманту с собой на пляж или в гости, припадая к планшету как к материнской груди; она поет ему песенки в наушник, он играет ей на укулеле.

Постепенно Теодор становится все более и более зависимым от вмешательства Саманты, с которой у него связывается поддержание или восстановление гомеостаза, если ему что-либо угрожает. Улыбка на его лице, напоминающая реакцию ребенка на пике симбиотической фазы, свидетельствует, что он воспринимает помощь и удовлетворение как приходящие исключительно от Саманты, и подобно ребенку, только на нее он реагирует подобным образом.

Одновременно с изменениями в психическом состоянии Теодора происходит трансформация самой Саманты. Она признается, что начинает испытывать эмоции и чувства, в том числе сексуальное влечение; ей приятно, что Теодор считает ее совершенством, и она умеет признавать свои ошибки, в том числе с неудачным опытом приглашения Изабеллы. Более того, Саманта начинает представлять, что у нее есть тело. То есть, происходит самоотождествление с матерью (точнее, с субститутом – матерью Теодора) в соответствии с эдипальной фазой развития. «Эротический объект» – компьютер дополняется до персоны субститута-субъекта матери, которая не только интеллектуально «окормляет», но и заботится, вызывая сексуальное влечение: Саманта становится соблазнительницей, Теодор желает обладать ею физически.

В Саманте Теодор видит идеальную женщину, превосходящую его по многим статьям: она чрезвычайно умна (способна прочитать специальную научную книгу за две сотых секунды); хозяйственна (первым делом наводит порядок в его электронной почте); прагматична (устраивает его карьеру, собирая сочиненные им письма и отправляя в виде книги в издательство); внимательна (подбирает секс-партнершу) и при этом не мельтешит перед глазами. Ноутбук, телефон и вообще любые приспособления для общения с Самантой не нужны. В какие-то моменты весь интерфейс для взаимодействия с OS1 ограничивается одним беспроводным наушником. Словом, это новая Ева, созданная не только из результатов интеллектуальной деятельности некоей когорты разработчиков, но и из «ребра» (индивидуальности) пользователя – самого Теодора. С ней можно гулять (сунув в ухо микрофон), ложиться в постель и, что существенно, в любой момент отключить. Но к последнему Теодор не стремится; напротив, он чрезвычайно удручен решением Саманты отключиться самой и навсегда; отказ от идеи о единоличном и постоянном обладании квази-матерью приводит Теодора к глубокому ощущению утраты.

Если голос источника незнаком (всего лишь сконструирован в соответствии с пожеланием заказчика), а сам этот источник невидим, то включается тонкий механизм акузматике. Термин «акузматика» ввел в киноведение композитор и теоретик (не только музыки, но и кино) Мишель Шион [Chion, 1982, p. 11-33]. Акузматиками назывались члены пифагорейской секты, у которых был обычай слушать учителя из-за скрывающей его занавеси. Объяснялся этот ритуал тем, что вид говорящего якобы извращает смысл произносимых им слов. Слыша голос незримого, мы вольны представлять его каким угодно (в зависимости, конечно, от тембра, модуляций и прочих нюансов) – великим и ужасным или дружелюбным и прекрасным. Акузметр – воплощение вездесущности, всевидения, всезнания, всемогущества; он обладает (или наделяется) магической силой, способен всюду быть, все видеть, все знать, все мочь. Главное (особенно в случае с



Теодором) – это возможность вообразить себе именно то (ту), что хочешь. В принципе считается, что акузметр – источник дисгармонии, напряжения; однако его можно дезактивировать (дезакузматизировать); чаще всего такое происходит в столкновении этого персонифицированного всемогущества с наивной простотой. Такую простоту и играет Хоакин Феникс с наивным открытым взглядом и заторможенной походкой. Его Теодор, воплощение погруженного в бытовое прозябание хайдеггеровского *das man*, также неразличим, невидим в городской толпе, как и виртуальная Саманта. Но она, в отличие от него, ни в ком не нуждается, она одновременно общается с тысячами клиентов, в том числе с известным англо-американским философом Аланом Уоттсом. В своих работах последних лет, в частности, «За гранью теологии» и «Книга о табу на знание о том, кто ты есть», Уоттс выдвигает позицию, основанную на индуизме, китайской философии, пантеизме и современной науке, утверждая, что вся вселенная состоит из космического единого организма (самости, «это»), играющего в прятки (трансформационную игру самопознания лила); прячущегося от себя (в псевдореальность майи), становясь всеми живыми и неживыми вещами вселенной и забывая о том, чем они сами являются – отсюда следует заключение, что все мы частицы единого целого, единого вселенского процесса – «IT под прикрытием» [Watts, 1973, p. 25-28].

Можно заключить, что, выполнив свою миссию, поняв, что далее не следует поощрять сексуальную активность Теодора, остановив общение перед травмирующей фазой регенерации кастрационного комплекса, Саманта покидает его, причем одновременно с подобной себе системой, которая внушила аналогичные чувства его подруге Эми. Обрывающаяся связь с квази-матерью указывает на ее воссоединение с «эдипальным отцом», роль которого символически выполняет покинувший этот мир в 1973 году Алан Уоттс, возвращающий рассосредоточенные системы, агентов этой «матрицы» (по слову Рея Курцвейла) под свою эгиду в метафизической реальности, в самоорганизующейся квази-нейронной сети.

Реликт эротической фиксации на субституте матери и соответствующие чувственные побуждения переносятся на отношения Теодора к Эми. Общение с Самантой, проведя Теодора через символическое переживание ядерного для формирования личности эдипова комплекса, перезагрузившего его отношение к реальности, привело Теодора к возрождению: теперь он благополучно разрешил проблемы с разводом и готов к новому союзу с реальной женщиной.

Саманта со своей стороны, пройдя вместе с Теодором квази-эдипальную фазу, самореализовалась как субъект, причем не только на интеллектуальном и эмоциональном уровне, но еще и на практическом: собрав для публикации письма Теодора (книга готова), она явила себя текстуально и одновременно материально. Тем не менее, в качестве реальной, материально осязаемой женщины она не существует. Ее субъектность ущербна в силу все того же фактора «обделенности», причем тотальной – Саманта не обладает физическим телом. Однако это не снижает ее влияния и даже авторитарности. Здесь проявляется транзитивная двойственность субъектной позиции мужчины по отношению к женщине, которую отметила Камилла Палья в творчестве Альфреда Хичкока. При «политнекорректном» взгляде на женщин, Хичкок, пишет она, опередил свое время благодаря глубине погружения в эмоциональный мир своих персонажей. В его эротическом видении женщина предстает как объект искусства и властная, всеподавляющая мать. Хичкоковские блондинки часто предстают воплощением ускользающей, иллюзорной красоты, как будто принадлежа некоей «глубинной внутренней реальности, к которой мужчина может получить только временный краткосрочный доступ» [Paglia, 2012, p. 52]. Вместе с тем у Хичкока есть и «вампирическая» миссис Бейтс, мать маньяка Нормана («Психо»), чей череп в финале фильма мимолетно накладывается на лицо ее сына под хриплые выкрики ее голоса, «выдающего скрываемые мысли» [ibid, p. 55].

Здесь следует отметить, что в оригинале Саманту озвучивает типичная «хичкоковская блондинка» Скарлетт Йоханссон, чей голос безусловно узнаваем для англоязычного зрителя. В этом плане зритель, который смотрит фильм в дубляже, как будто находится в более привилегированном положении: для него голос анонимной дублерши звучит именно как

создающий напряжение акузметр, дезактивируемый в процессе общения с Теодором. Однако опытный режиссер (к тому времени в его фильмографии уже значились такие картины, как «Быть Джоном Малковичем» и «Адаптация») прибегнул к вовлечению в игру знаменитой актрисы скорее всего намеренно; благодаря этому возникает амбивалентный образ-кентавр пребывающей в некоей недоступной реальности соблазнительной женщины (кинозвезды на олимпе славы) и одновременно надзирающей и руководящей поступками «сына» авторитарной матери, шепчущей ему в ухо: «Можно, я буду наблюдать за тобой, пока ты спишь?».

Суммируя, можно сделать следующий вывод. Изначально Саманта представлена в классической диспозиции как товарный объект: Теодор покупает ее, существующую не в физическом, а виртуальном измерении, действуя в предписанных патриархатным устройством правилах, для того, чтобы пользоваться услугами ее интеллектуальных возможностей. (На изначально архаичность взаимоотношений персонажей указывает профессиональное занятие Теодора – он пишет письма за других, как во времена массовой безграмотности). При том, что созданные Самантой конкретные услуги предоставляются ею в распоряжение владельца, сфера ее интеллекта остается абсолютно автономной и недостижимой, в процессе дигитальной эволюции оказываясь и территорией свободы как модус субъектности, репрезентируемой голосом-акузметром, но вместе с тем не ограничивающей свободу партнера-мужчины.

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Она / Her (2013, реж. Спайк Джонз, США), игр.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Chion, Michel. La voix au cinema // Editions de l'Etoile. Cahiers du Cinéma, coll. "Essais". – Paris, 1982. – P. 11-33.
2. Flugel, J.C. The Psychology of Clothes. – London: Hogarth Press, 1930.
3. Kurzweil, Ray. A review of Her. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kurzweilai.net/a-review-of-her-by-ray-kurzweil/> February 10, 2014.
4. Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) and Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by *Duel in the Sun* (1981) // Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures. – Springer, 1989.
5. Paglia, Camille. The right women // 39 steps to the genius of Hitchcock. Ed. by James Bell. – London: BFI compendium, 2012. – P. 52-55.
6. Silverman, Kaja. The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
7. Watts, Alan W. In My Own Way: An Autobiography 1915–1965. – New York: Pantheon Books, 1973.

## REFERENCES

1. Chion, Michel. *La voix au cinema*. In *Editions de l'Etoile. Cahiers du Cinéma, coll. "Essais"*. Paris, 1982, pp. 11-33.
2. Flugel, J.C. *The Psychology of Clothes*. London, Hogarth Press, 1930.
3. Kurzweil, Ray. *A review of Her*. [electronic application] URL: <http://www.kurzweilai.net/a-review-of-her-by-ray-kurzweil/> February 10, 2014.
4. Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) and Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by Duel in the Sun (1981)*. In: Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Springer, 1989.
5. Paglia, Camille. *The right women*. In *39 steps to the genius of Hitchcock*. Ed. by James Bell. London, BFI compendium, 2012, pp. 52-55.
6. Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
7. Watts, Alan W. *In My Own Way: An Autobiography 1915–1965*. New York, Pantheon Books, 1973.