

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

СУХИНА ОЛЬГА ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 111.11:7.038.6:008

**РЕФЛЕКСІЯ ЛЮДСЬКОЇ БУТТЄВОСТІ
У ПОСТМОДЕРНІЙ КУЛЬТУРІ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата культурології

Науковий керівник:
Герчанівська Поліна Евальдівна
доктор культурології, професор

Київ — 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Художньо-філософський дискурс у становленні культури постмодерну	10
1.1. Постмодерн як феномен сучасної культури	10
1.2. Деонтологізація культури: постмодерний дискурс	26
1.3. Культурологічний вимір повсякденності у постсучасному світі	43
Висновки до першого розділу	56
РОЗДІЛ 2. Переосмислення феномена буттєвості у постмодерністському дискурсі	59
2.1. Скепсис як форма культурної саморефлексії	59
2.2. Радикалізація гри у постмодерністських культурологічних пошуках	76
2.3. Імплозія культури у симулятивних вимірах постмодерну.....	98
Висновки до другого розділу.....	116
РОЗДІЛ 3. Трансформація досвіду суб'єктивності у постмодерністській соціокультурній практиці	119
3.1. «Шизоїдна особистість» у проблемному полі культурології	119
3.2. Проблема втрати особистісної цілісності: розколоте, фрагментарне та серійне «Я».....	136
Висновки до третього розділу	157
ВИСНОВКИ	159
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	168

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Парадоксальною характеристикою сучасного простору людської буттєвості є руйнація самого буття як категорії класичної онтології. Деонтологізація позначається симулятивністю, плінністю, дифузністю, інтенціями кризи ідентичності і спустошення смислів. Починаючи з новоонтологічних побудов М. Гайдеггера, котрий створив фундаментальну онтологію як феноменологію людського існування, «екзистенційний аналіз Dasein», тим самим легітимізувавши внутрішній світ людини у площині переживання нею смислу власного буття та виправданості особистісної присутності у світі, говоримо про радикальний поворот у тогочасних світоглядних пошуках. Ще більш радикальною у цьому плані є позиція постмодернізму, концептуальною основою якого постає постструктуралізм, який у межах теорії інтертекстуальності і деконструкції оголосив радикальну «смерть суб'єкта» у формі нівеляції постаті автора. При цьому слід розрізняти постмодерн як сумарне позначення темпоральної культурної ситуації і постмодернізм як її теоретичну рефлексію. У дискурсі постмодернізму найбільш адекватним є застосування категорії не «буття», а саме «буттєвість» для маркування процесуальності існування, його плінності, розмивання суб'єктивності, розсіяної всередині мови і детермінованої тілесними бажаннями і трансгресивними станами.

Постмодерна ситуація буттєвості усе більшою мірою опосередковується соціокультурними вимірами і практично не існує поза їх контекстом, що передбачає свободу візуально-емоційних переінтерпретацій. Вони фіксуються у поняттях «рідина сучасність» (З. Бауман), «епоха симуляції» (Ж. Бодрійяр), «суспільство видовищ» (Г. Дебор), «прозоре суспільство» (Дж. Ваттімо), «ера порожнечі» (Ж. Липовецькі) «недостовірність самотнього буття» (Ж. Батай), «метафізична самотність» (М. Мамардашвілі), «гігантомахія довкола порожнечі» (Дж. Агамбен) та ін.

Вихід із культурної кризи постмодерну вбачається у деконструкції буттєвих сенсів існування через відродження модерну на новому витку культурологічної рефлексії у формі неомодерну. Неомодерн апелює до постмодерної рефлексії як трансформативної моделі використання модерних наративів. Таким чином актуалізується експлікація класичних категорій буттєвості, свідомості, суб'єктивності у дискурсі постсучасності.

Формами рефлексії сучасного стану культури постають скепсис, іронія, текстуальність, які спроможні не тільки описати ситуацію культури постмодерну, але й обумовлюють розширення концептуальної бази культурологічного дискурсу в цілому, побудованого на принципах плюралізму, децентрації, еkleктизму.

Криза постмодерну, в якій опинилась європейська культура наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст., актуалізувала проблему культурологічного переосмислення людської буттєвості, що зумовило вибір теми дослідження: «Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі культурології та культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності вказаного навчального закладу. Дослідження є частиною теми «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури». Реєстраційний номер 0115U001572. Тему наукового дослідження затверджено на засіданні Вченої ради академії (протокол № 4 від 27 квітня 2012 р.).

Мета дослідження полягає у здійсненні культурологічної експлікації модерної категорії буттєвості у рефлексії постмодернізму.

Завдання дослідження:

- 1) висвітлити концептуальне поле постмодерну у контексті сучасної культурологічної думки;
- 2) осмислити особливості людської буттєвості у постмодерністському дискурсі;

3) експлікувати скепсис як форму культурної саморефлексії та компенсаторного механізму функціонування культурного світу;

4) віднайти мотиваційне підґрунтя радикалізації ігрової світонастанови як стратегії культурологічного пошуку;

5) розкрити феномен імплозії культури у симулятивних вимірах постмодерну;

6) реконструювати і проаналізувати постмодерністський досвід суб'єкта та розкрити головні моделі його трансформації.

Об'єкт дослідження — людська буттєвість як соціокультурний феномен.

Предмет дослідження — рефлексія змісту і форм людської буттєвості в культурі постмодерну.

Методи дослідження ґрунтуються на фундаментальних принципах культурологічного аналізу, який інтегрує методи наукового пізнання філософії, соціології, історії, психології, релігієзнавства, мистецтвознавства, етнографії, антропології тощо. Концептуальним методологічним ядром дослідження є *герменевтичний метод*, який забезпечує інтерпретацію постмодерну з позиції вияву й передачі смислових структур людського буття. Також важливим є *феноменологічний метод*, за допомогою якого здійснюється аналіз постмодерністських стратегій: «шизоаналіз» Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, «подвійне кодування» Ч. Дженкса, «іронічний код» Р. Барта, «метарозповідь», «зношування маски» та «пастиш» Ф. Джеймісона, «метамовна гра» У. Еко, «ліберальний іронізм» Р. Рорті, «гра знаками соціальності поза межами соціальності» у М. Бланшо, «політична технологія тіла» М. Фуко, «символічний обмін» Ж. Бодрійяра, «граматологія» Ж. Дерріда. В ролі методологічного інструментарію постмодерного філософування використані також метафоризація та гіперболізація.

Для експлікації концептуальних підходів постмодерного філософування на перетині філософії, літератури, лінгвістики, психоаналізу, соціології, антропології застосовується *компаративний метод* аналізу.

Історико-культурний метод став основою для аналізу динаміки культурно-історичних процесів на засадах принципів об'єктивності, історизму, діалогічності та плюралізму.

Теоретична база дослідження.

Зважаючи на те, що рефлексивна площина сучасної культури виразно апелює до естетичного досвіду постмодернізму, теоретико-методологічну основу дисертаційного дослідження склали філософські та культурологічні праці Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймісона, Ч. Дженкса, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, У. Еко, П. Козловські, Ю. Крістєвої, Ж-Ф. Ліотара, Л. Фідлера, у яких постмодернізм набув свого теоретичного оформлення. До аналізу залучено також тексти В. Діанової, І. Ільїна, А. Костикової, В. Халіпова. Постмодерністська культурологічна площина стала предметом дослідження М. Афасіжева, Л. Бичкової, В. Бичкова, Н. Маньковської, а також українських науковців Є. Більченко, П. Герчанівської, Т. Гундорової, Т. Гуменюк, Н. Жукової, А. Залужної, В. Карпенка, В. Личковаха, О. Маламури, Г. Меднікової, Л. Мізіної, О. Наконечної, О. Оніщенко, В. Пахаренка, Я. Поліщука, Ю. Сабадаш, В. Сіверса, Л. Стародубцевої, М. Черниш, які значною мірою сприяли залученню постмодерністського європейського досвіду у вітчизняну інтелектуальну практику.

Культурною домінантою постмодерної буттєвості у нашому дослідженні є поняття повсякденності, що розглядається крізь призму аналітичного дискурсу Б. Вальденфельса, котрий, на протигагу феноменологічній соціології А. Шюца, вважає світ повсякденності тільки однією із форм репрезентації культури. Таким чином, реалізується настанова на потенційну безкінечність реалізації культурних можливостей. Дослідження меж «оповсякденювання» та «подолання повсякденності» у Б. Вальденфельса приводить нас до поняття трансгресії, яке у постмодерністській теоретичній думці є одним із ключових і фіксує феномен переходу непрохідної межі і передусім межі між можливим і неможливим, що дає змогу подолати лінійність і, здійснивши стрибок у непізнано

ймовірно, вийти за межі можливого. Його уводять у філософський і культурологічний обіг М. Фуко та М. Бланшо. Модель повсякденності у постмодернізмі постулюється у формі відкритої системи, що має ризомний характер і може розгортатися у несподіваних ракурсах.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що вперше у культурологічному просторі здійснено спробу парадигмальної експлікації рефлексії людської буттєвості у постмодерному вимірі, головними рисами якої стають аксіологічний плюралізм, тілесність, гедонізм, поверхово-чуттєве ставлення до світу, серійність та ретрансляція. У цьому контексті постмодерністська реальність постає реальністю тексту, що утримує у собі значний обсяг інформації, заступаючи собою все і являючи нескінченний образ кінечного світу.

Вперше:

– здійснено культурологічну експлікацію класичної категорії буттєвості у складі постмодерної рефлексії, яка тлумачиться у якості носія позитивного етико-онтологічного потенціалу;

– доведено, що постмодерна модель ідентичності особистості («смерть автора», «серійне Я», «шизоїд») являє собою не руйнацію суб'єктності як такої, а лише деконструкцію її модерної іпостасі (Cogito) — при одночасному трансцендентному прориві до архетипних глибин людської самості («анти-Едіп», «тіло», «мова»).

Набули подальшого розвитку:

– дослідження простору тотального взаємопроникнення сучасних реалій та практик людської буттєвості, включаючи усі її варіанти, що винесені на орбіту постмодерного дискурсу суспільством споживання;

– культурні засади ігрової домінанти постмодернізму; виявлено її специфікацію, аргументовано думку про те, що для вивчення соціальних стратегій ідентифікації суб'єкта використовується поняття маски, яке найадекватніше передає ситуацію постмодерного світопочування і є виявом трансресивного способу існування людини у суспільстві видовищ;

– явище трансгресивного нігілізму, що є симптомом кризи епохи постмодерну і призводить до деонтологізації культурного світу, який існує в іпостасях пустелі Реального, ери порожнечі, травматичної дійсності, трансгресивної реальності, ефекту реальності тощо; в його основу покладено фундаментальне положення постмодерністської філософії про світ як текст;

– дослідження особистості у контексті шизоаналізу мистецтва, що є результатом радикальної деконструкції фрейдизму Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, у зв'язку з чим було проголошено потребу вироблення нової картографії і нових моделей виробництва суб'єктивності, що існує в статусі індивіда, номадичної сингулярності і перебуває у пошуках власної достовірності.

Конкретизовано і доповнено:

– специфіку існування скептичної світонастанови у сучасній постмодерній культурі, яка репрезентована поняттями «іронічного коду» Р. Барта, «подвійного кодування» Ч. Дженкса, «метарозповіді», «зношування маски» та «пастишу» Ф. Джеймісона, «метамовної гри» У. Еко, «ліберального іронізму» Р. Рорті, самопародіювання І. Гассана, гри знаками соціальності поза межами соціальності у М. Бланшо, які допомагають виявити радикальні розриви у сфері смислу та висвітлити з нових позицій наявні соціокультурні зміни;

– культурологічні підходи щодо експлікації суб'єктивності у постмодерному просторі; стверджено думку про те, що вона неодмінно пов'язана зі свавіллям культурного несвідомого, втратою центру, грою уяви, яка стає законом пульсуючого бажання, процесом розрізнення знаків і знакових структур.

Практичне значення одержаних результатів. Запропонований матеріал дисертації має концептуальне значення для поглиблення сутнісного змісту культури. Матеріали дослідження можуть бути використані в академічних курсах теорії та історії культури, етики, естетики, філософії та історії філософії, а також для спецкурсів з проблем людини та постнекласичної естетики.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертаційної роботи апробовані у виступах на наукових конференціях, семінарах та круглих столах, зокрема: Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 2012); II Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії» (Рівне, 2012); Науково-теоретична конференція, присвячена пам'яті видатного українського вченого, доктора філософських наук, професора О. М. Семашка (Київ, 2013); Науково-теоретична конференція «Якість вищої освіти: українська національна система та європейські практики» (Київ, 2013); «IV російський міжнародний культурологічний конгрес «Особистість у просторі культури» (Санкт-Петербург, 2013); Науково-практична конференція, присвячена 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка «Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти». (Київ, 2014); II міжнародна науково-практична конференція «Документ, мова, соціум: теорія та практика» (Київ, 2014).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 12 одноосібних публікаціях, з яких: 4 — статті у наукових фахових виданнях України, 1 — стаття у науковому періодичному іноземному виданні, 7 — тези у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, 3 розділів (8 підрозділів), висновків, списку використаних джерел із 259 найменувань. Повний обсяг дисертації — 191 сторінка, основний обсяг — 167 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС У СТАНОВЛЕННІ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНУ

1.1. Постмодерн як феномен сучасної культури

Сучасний культурний простір позначений втратою тієї монолітної основи, яка була вибудувана шляхом лінійного поступу класичної парадигми філософування. На противагу їй постулюється відмова від класичного спадку, будь-якої уніфікації та єдиних оціночних критеріїв, визнання багатоманітності проявів людського духа, культурного досвіду та знання. Усі епохальні зміни, так чи інакше інтенційно спроектовані у вимір постнекласичного філософування, знайшли своє втілення у понятті постмодерн, що являє собою не тільки плюралістичний концепт культури, а й новий період у її розвитку, а також нову художньо-естетичну систему, яка фіксує сприйняття світу як хаосу та абсурду, не підпорядкованого жодному закону, а відтак, полишеному на відкуп свавільної гри обставин та випадковостей. Спроби експлікації поняття постмодерну маємо у Р. Барта, Ж. Бодрійяра, В. Вельша, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, У. Еко, Ж. Лакана, К. Леві-Стросса, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко та ін. Не можна оминати увагою і розвідки В. Бичкова, Ф. Власенко, Т. Гуменюк, Т. Гундорової, М. Зелінського, І. Ільїна, Ю. Легенького, В. Ляха, М. Маньковської, Л. Мізіної, О. Наконечної, А. Огурцова, В. Пахаренка, Я. Поліщука, В. Халіпова, А. Якимовича та ін. Належить підкреслити, що постмодерне світовідчуття, будучи плюралістичним і гетерогенним, охоплює собою не тільки економіку, політику та культуру, а й окремих суб'єктів. Це не просто постметафізичне явище чи явище постнеокласичної раціональності — це концептуальне вираження духу часу, пов'язане із руйнацією традиційних основ людської буттєвості, найпосутніше виявлене як «криза метафізичної ідентичності» (Б. Хюбнер).

Невипадково у просторі сучасної культури з'являються ідеї кінця історії та кінця культури, засвідчуючи тотальне розчарування дотеперішніми ідеалами.

Постмодернізм у нашому дослідженні постає як філософська рефлексія культури постмодерну, що відтворює радикальну зміну людського світу, самої світонастанови, світосприймання, формування нової культурної реальності, що отримала статус гіперреальності, у контексті якої світ — це тільки свідомість у світі, яка взаємодіє з іншими і через них формує власне Я. Безперечним є те, що постмодернізм, визначаючи нині загальну духовну настанову світу культури, дає абсолютно новий спосіб її світовідчуття і світорозуміння, що був заданий онтологічним поворотом європейської свідомості, в основі якого лежала критика раціоналізму метафізичної традиції. Належить підкреслити генеалогічну спорідненість постмодернізму із філософією постструктуралізму, основні процедури якої, зокрема, децентрація, деконструкція, детериторизація, стали основоположними для обґрунтування нового типу мислення. Так, Ж. Лакан, Ж. Дерріда, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дельоз, Ж.-Ф. Ліотар, розвиваючи уявлення про суб'єктивність як лінгвістичний продукт, особистість як літературну умовність, експлікуючи теорію соціального тексту і контексту культури, манери письма, задають нові його параметри, пов'язані зі знаком, символом, уявою та дебіологізацією фрейдизму.

Пропагуючи множинність і диверсивність, розмаїтість і конкуренцію парадигм, постмодерн мовби потрапляє у власне силове поле, так і не здобувши надійної експлікативної основи для самовираження. Більше того, у зв'язку з очевидною суперечливістю семантичного поля поняття постмодерн постає питання про правомірність його функціонування. Так, В. Вельш констатує інфляцію його термінологічного вжитку, а відтак і втрату легітимності, позаяк, на думку одних дослідників, це поняття є ніщо інше, як молоде вино, розлите у старі міхи, а на думку других — фіксація епохальних рубежів є справою майбутніх поколінь, а не сучасних дослідників, які просто

не мають морального права брати на себе такі функції. Згідно з В. Вельшем, немає жодного іншого подібного поняття, яке б мало такий широкий простір використання, немає такої сфери, «куди б не проникнув цей вірус» [258, с. 10]. Сьогодні абсолютно не стоїть питання, каже В. Вельш, про коректність використання таких словосполучень, як постмодерна теологія, постмодерна кулінарія, постмодерна ніжність, постмодерні подорожі і навіть постмодерні пацієнти. Парадоксальність ситуації, згідно з якою «постмодернізм перетворився на ярлик, який можна повісити практично на все, що завгодно», констатує В. Ємелін [101, с. 65]. Поняття дискредитоване настільки, що його смисл розсіюється у безкінечних інтерпретаціях.

Як відомо, уперше термін «постмодерн» був використаний у 1917 р. німецьким філософом Р. Панвіцем, котрий говорить про постмодерну людину, що мусить подолати декаданс і нігілізм і зійти із низин модерну до висот нової культури. Водночас А. Тойнбі наполягає на тому, що постмодерн розпочався ще у 1875 р., оскільки саме звідтоді відстежуємо зародження глобальної політики. Ж.-Ф. Ліотар проводить аналогію між зародженням постіндустріальної епохи та культури постмодерну, що проявила себе наприкінці 50-х років ХХ ст. у зв'язку зі зміною статусу знання, яке «стало головною виробничою силою» [150, с. 18]. Наявність деякого радикального перелому або розриву у суспільному житті Америки та Франції, позначеного апокаліптичними відчуттями, констатує англійський дослідник Ф. Джеймісон, котрий появу постмодернізму співвідносить із кінцем 1940-х – поч.1960-х років, коли «новий міжнародний порядок ... одночасно стверджується і переживає потрясіння через власні внутрішні протиріччя» [92, с. 275].

Мусимо визнати, що поняття модерності є далеко не інновацією сучасного філософського та культурологічного дискурсу. Візьмемо до уваги хоча б той факт, що його використовували у V столітті ще християнські апологети, намагаючись протиставити язичницькому суспільству нову, кардинально відмінну історичну епоху, на означення якої використовувався

термін модерніті. Констатуючи формування просвітницького логоцентризму, до цього терміна знову апелює рефлексивна думка, виявляючи особливий тип світовідношення, якому властиві динаміка та інваріантність прогресу, накопичення багатоманітності форм прояву соціальності, відмова від принципів чистої економічної доцільності. Модерніті трактується як епоха, яка стверджує розрив між людиною і суспільством, що постійно поглиблюється. Постмодерн проголошує не тільки внутрішню свободу людини, а й свободу від господарських та політичних інституцій. І якщо прикметною рисою епохи модерніті є виразне домінування європейської культури, то постмодерн значно розширює власні епохальні межі, претендуючи на всесвітні масштаби, а тому він не має батьківщини, оскільки постмодерна ситуація зафіксована теоретиками різних країн. Цікаво, що нині найбільш постмодерною країною, на думку Ж. Дерріда, є Японія.

Проте до 70-80-их років ХХ століття цим поняттям позначалися тільки певні специфічні культурні явища. Сучасного смислового значення термін постмодерн набуває у праці Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну», що вийшла друком у 1979 р., у якій це поняття позначає стан культури після трансформацій, наприкінці ХІХ століття. Зокрема, Ж.-Ф. Ліотар пише: «Спрощуючи до крайнощів, ми називаємо постмодерном недовіру до метарозповідей» [150, с. 10]. Дослідник вважає, що саме вони легітимують, об'єднують і тоталізують уявлення про сучасність, оправдовуючи не тільки смисл людської історії, а й її кінцеву визвольну мету. Так, ренесансна культура витворила великий наратив про людину – титана духа, котра здатна реалізувати будь-які цілі і якій закликав поклонятись Піко делла Мірандола. Просвітництво вбачало визволення людства від деспотизму і глупоти у прогресі розуму. Саме він мав забезпечити побудову суспільства, заснованого на ідеалах рівності, свободи і братерства. Філософія Гегеля, експлікована як метанаратив самопізнання і самоздійснення абсолютної ідеї через діалектику абсолютного духа, обіцяла торжество розуму і свободи. Метарозповідь марксизму була заснована на вірі у можливість побудови

земного раю в образі комунізму, що знову ж таки дарував перспективу революційного визволення від бідності та експлуатації. Усі ці грандіозні визвольні проекти не здійснилися. Так само була спровокована ідея прогресу, подібне можна сказати і про ідеал гуманізму, символом краху якого став Освенцім, що позначив собою кінець історії та метанаративів.

На думку Ж.-Ф. Ліотара, криза метафізичної філософії безпосередньо пов'язана із втратою «метанаративного механізму легітимації» [150, с. 10], у зв'язку з чим нарративна функція втрачає і великого героя, і великі небезпеки, і, щонайважливіше, — велику мету, позаяк вона «розпорошується у хмарах мовних нарративних, а також денотативних, прескриптивних, дескриптивних і т. п. часточок, кожна з яких несе у собі прагматичну валентність *sui generis*. Кожен із нас живе на перетині траєкторій багатьох цих часточок» [150, с. 10], — говорить Ж.-Ф. Ліотар. Більше того, у праці «Начерки про смисли «пост», дослідник дорівнює постмодерн до *Zeitgeist* (духу часу), який охоплений таємною печаллю, бо, незважаючи на можливість множинних самовиявів, не має певної позитивної орієнтації, яка могла б відкрити перед нами хоч якусь нову перспективу. Ця хвороба ще більшою мірою дає про себе знати у зв'язку із розвитком технонаук, та й власне сам їх розвиток аж ніяк не можна вважати прогресом, позаяк існує дещо поза нами, що є незалежним від нас і більше не відповідає на людські запити. Воно мовби без нашої на те волі ускладнює наш стан, штовхає до обчислень і вимірів, зміни масштабів, внаслідок чого ми стаємо подібними до Гуллівера: «або надмірно великими, або надто малими, але завжди не того розміру» [151, с. 58]. Намагаючись знайти смислове навантаження префікса «пост» у слові постмодерн, Ж.-Ф. Ліотар стверджує, що він вживається не на означення руху типу *come back*, *flash back*, *feed back*, тобто руху повторення, а позначає певний «аналіз» як процес аналізу, анамнезу, аналогії і анаморфози, який переробляє дещо «першозабуте».

Поняття цього первинного, хоча й забутого, неодмінно відсилає нас до проблеми історії, власне того, що вже мало місце, відбулося. Так виникає ще

один термін Posthistorie, або постістуар, який у своєму силовому полі утверджує скепсис стосовно будь-яких перспектив і новацій, позаяк людство вичерпало усі історичні можливості. Постулюючи думку про завершеність історії, постмодернізм категорично відмовляється не тільки від лінійного розуміння часу, а й від трактування історії як детермінованої закономірної безперервності, оскільки минуле фрагментоване і відновити його неможливо. Історія поза метафізичною площиною розгортається як процесуальність без будь-якої логіки чи смислу. Так, згідно із Ж. Бодрійяром, постісторична ситуація є «зупинкою часу», що не має завершення, вона нагадує «стан після оргії», учасниками якої були реальне, раціональне, сексуальне, критика й антикритика, економічний прогрес і його криза. Тепер усе звершене і відбуте, залишається тільки симулювати оргіастичну судому і лицемірно відтворювати минуле.

Роблячи спробу провести межу між поняттями постмодерн (Postmoderne) і постістуар (Posthistorie), В. Вельш наголошує на тому, що «постісторичний діагноз несе на собі печать пасивності, гіркоти або цинізму, він є занадто сірим. На противагу йому, «постмодерний» прогноз своєю строкатістю «засвідчує активність, оптимізм аж до ейфорії» [48, с. 117], а тому попри усі наявні прогнози і застереження, пов'язані з діагностикою культурної втоми, не варто говорити про фазу тотальної індиферентності.

Однак той самий стан ейфорії, що стає підґрунтям постмодерного оптимізму у В. Вельша, згідно із М. Епштейном, є наслідком травми, яка утворює відповідний несвідомий фон. Травма перешкоджає глибинному осягненню об'єктів, вона «легко ковзає поверхнею, переживаючи радість безпосереднього сприймання» [233]. Посттравматична ситуація тримає людину на рівні зовнішніх подразників, що занурюють її у п'яний світ розмаїття і безкінечної мінливості. Посттравматичний шок діє, як анестезія, бо внаслідок паралічу нервових закінчень сприймання болю притуплюється. «Бурхливі потоки щонайдрібніших інформаційних часточок безперервно бомбардують нашу свідомість, викликаючи оніміння і омертвіння здатності

сприймання. Ми не бачимо того, що перед очима, тому що в очах стоять образи, не сприйняті нашою свідомістю. Так само і слух, травмований гуркотом року, уже не спроможний сприйняти ні шелесту трави, ані шепоту діви» [233], – пише М. Епштейн. Його прогнози надто сумні: наступить час, коли тільки окремі індивіди будуть здатні відповідати інформаційному розвитку цивілізації, але згодом відстануть і вони — тоді цивілізація, промчить, як вихор, залишивши позад себе людину і людство.

Доцільно визнати, що сучасна філософія має достатньо сформовану прогностичну площину, основним фігурантом якої є постмодерн. На противагу того, що винесено на поверхню дискурсу у формі привабливого естетичного розмаїття, вона сповнена загрозових пересторог. Фіксуючи втрату чутливості до всього, що пов'язане зі сферою почуттів та відчуттів, Ж.-Ф. Ліотар говорить про шоківий стан суспільства та повсюдну проявленість феномену анестезії. Суспільство мовби заворожене владою мас-медіа, під вплив якої потрапляють навіть діти. «Втрата дитинства», «спустошення інтимності», стирання статевих відмінностей, фрагментація та атомізація соціального, розпорощення його силового поля, що цементувало дотепер усі форми спільного буття — усе це, на думку М. Епштейна, вислід тотального впливу анестезуючих факторів шоку.

Водночас Ж. Липовецькі фіксує неприкаяність і порожнечу, невміння відчувати, неспроможність опинитися на сьомому небі. А звідси прагнення мчати вперед, здобуваючи новий «досвід», який насправді являє собою потребу хоч колись пережити сильне почуття. Ж. Липовецькі переконує нас у тому, що у суспільстві постмодерного типу, де постійно зростає роль персоналізації, пошук ідентичності має тотальний характер. Він неухильно провадить до трансформацій, якими охоплені усі сфери суспільного і приватного життя. Процес персоналізації вписаний у контекст культурних зв'язків та обмінів, ціннісних орієнтацій та настанов, життєвих позицій та комунікативних процедур постіндустріального суспільства, що позначене різким зростанням масштабів інформації та можливостей її вибору.

Апелюючи до семантичного поля французької мови, Ж. Липовецькі, окрім традиційного значення (*personne* — особа, людина, особистість), що є домінуючим, звертається і до другого його змістового наповнення, а саме: *personne* – ніхто, ніщо або щось і т. п. У зв'язку з цим персоналізація — це не тільки індивідуація, а й перетворення у ніщо, опустошення і навіть щезання, що має виняткове значення для теоретичної системи Ж. Липовецькі, центральне місце у якій відведено аналізу пустоти. Причому мова йде не про онтологічну пустоту як ілюзію світу чи ірреальність. Автор опирається на дослідження мікропсихоаналізу, згідно з яким психобіологічна порожнеча претендує стати джерелом життя людини і є причиною її неусвідомленого страху. Властиво порожнеча і породжує те, що нині фігурує під назвою «великих неврозів нашого часу» (К. Хорні). У загальну персоналістичну канву постмодерного світу, стверджує Ж. Липовецькі, вписано невроз нав'язливих станів, що характеризується пошуком будь-якою ціною любові і схвалення інших; невроз влади, який обумовлює гонитву за престижем і володінням; невроз покори, що являє собою автоматизований конформізм, та невроз ізоляції, що означає втечу від суспільства. Усі ці неврози дозволяють експлікувати сукупний символізований продукт постмодерної епохи — нарцисизм, що формується «в атмосфері фривольної апатії, незважаючи на драматичні реалії, які широко пропагуються і коментуються у ЗМІ. Виникає «танатократія», множаться екологічні катастрофи, не породжуючи при цьому трагічного відчуття «кінця світу» [152, с. 82]. Мета Нарциса полягає у пошуках власної самості та ідентичності переважно шляхом турботи про своє тіло. Так, *homo politicus* уступає місце *homo psychologicus*, людині, метою якої стає вона сама. Важливо, що найважливішим механізмом персоналізації Ж. Липовецькі вважає мистецтво спокуси, розуміючи його як особливу стратегію, що пронизує усі рівні постмодерного світу: виробництво, політику, сферу послуг, приватне життя, освіту, систему управління, медичне обслуговування аж до сексуальних пріоритетів. Наслідком процесу персоналізації автор називає загальну байдужість та спустошення, що

набуває планетарних масштабів. Невипадково символом нашої цивілізації, на думку Ж. Липовецькі, є пустеля, що уособлює метафізичні розмисли про небуття. Вони викликані передусім нарцистичною персоналістичною революцією, яка видозмінила суспільство.

Не можна залишити поза увагою ще одну метафору, що символізує епоху постмодерну, озвучену З. Бауманом як «рідина сучасність». Оскільки рідини, на відміну від твердих тіл, не можуть зберігати свою форму, вони не здатні фіксувати простір і зв'язувати воедино час. І якщо, описуючи тверді тіла, час можна ігнорувати, то всі описи рідин — це моментальні знімки, під якими має бути проставлена дата. Дивовижна рухливість рідин, каже З. Бауман, пов'язує їх з ідеєю легкості, що дає підставу досліднику вважати плинність або рідинний стан адекватними для аналізу сучасності метафорами. Тільки вони можуть зафіксувати ілюзорний миттєвий час, бо миттєвість означає безпосереднє зменшення і щезання. Час, що відділяє кінець від початку, стискається такою мірою, що стає невловним і зникає. Моменти є тільки окремими точками без виміру. Втрачаючи себе, час губить і простір. І якщо тверда сучасність була ерою взаємних зобов'язань, то, згідно із З. Бауманом, рідина є епохою роз'єднаності, «легкої втечі і безнадійного переслідування» [19, с. 131]. Вона потребує нині переосмислення когнітивних меж і достотної термінологічної репрезентації, позаяк найбільш уживане на її означення поняття інформаційного суспільства не повною мірою відтворює сучасні реалії.

Треба відзначити, що термін «інформаційне суспільство» якнайпосутніше узгоджується із поняттям «постіндустріальне суспільство», епіцентром якого стає інформація, що існує в статусі особливої субстанції, наділеної здатністю відтворювати взаємодію матеріального і духовного та визначати параметри соціокультурної дійсності людини. Теоретики постіндустріального суспільства так і не дійшли згоди щодо найменування нового етапу суспільного розвитку. У площині соціології практично одночасно набувають специфічної легітимації поняття «надіндустріальна

цивілізація» (Е. Тоффлер), «наукове суспільство» (М. Понятовський), «телематичне суспільство» (Д. Мартін), «технотронне суспільство» (З. Бжезинський), «постбуржуазне суспільство» (Дж. Ліхтхайм), «посткапіталістичне суспільство» (Р. Дарендорф), «постцивілізаційне суспільство» (К. Боулдінг), «постекономічне суспільство» (Г. Кан), «постпротестантське суспільство» (С. Алстром), «надсучасність» (А.В. Гулига), «постмодерністське суспільство» (А. Етціоні), — усі вони так чи інакше претендують на статус альтернативи постмодерну.

Належить підкреслити, що поняття постіндустріального суспільства експлікує не тільки ідею технологічної революції та думку про особливу роль наукового знання та інформації, — воно стає своєрідним футурологічним концептом, під знаком якого відбувається ревізія орієнтирів соціально-політичної практики та світоглядних настанов. Зважаючи на те, що сучасні тенденції репрезентуються передусім у соціокультурній сфері, такі явища, як диференціація стилів і способів існування, співіснування різних, логічно несумісних культурних фрагментів, постають своєрідними індикаторами нової епохи. Як відзначає В. Ємелін, теорію постіндустріального суспільства найдоцільніше вважати однією із соціологічних доктрин, яка виражає постмодерністський світогляд. Проте значення цієї теорії для осмислення сутності постмодерну надзвичайно велике, оскільки вона дає ключ для розуміння науково-технічної основи постмодерної культури.

На думку Е. Гідденса, належний аналіз поняття постмодерн неможливий без осягнення природи модерну. Дослідник відстоює думку про те, що наявну епоху належить розглядати не інакше як радикалізацію та універсалізацію модерну, за яким проглядаються контури нового порядку і «стають очевидними прояви хаосу, випадковості, багатоваріантності та альтернативності» [57, с. 150]. Серед найбільш очевидних змін Е. Гідденс називає модифікацію буття у контексті гносеологічної дискретності, невпорядкованість соціальних трансформацій, особистісну розірваність у зв'язку із фрагментацією життєвого досвіду, контекстуальний вимір істини,

теоретичну безпорадність перед обличчям глобалізаційних процесів, «спустошення» повсякденного життя внаслідок вторгнення у нього абстрактних систем, зростання ролі локального фактора і дисперсії, що негативно впливає на координацію політичних зусиль.

Водночас П. Козловскі, стверджуючи втрату гуманістичних ідеалів, витіснення етики з усіх сфер політики та економіки, вбачає причину кризи епохи модерну у відриві сфери духа від сфери праксису. На його думку, сьогодні не так важливо з'ясовувати питання про те, чи проект модерну завершився, як про те, чи «з огляду на більш важливі перспективи, від його повного здійснення можна відмовитися» [121, с. 18].

Піднімаючи проблему неперервності філософської традиції, Ю. Габермас говорить про проект модерну як нереалізований, але достатньо потужний для розуміння сучасності — він випродукував такі уявлення про світ, які, не будучи реалізованими на практиці, трансформувалися в ідеали та цінності епохи Нового часу, внаслідок чого відбувся розрив між дійсністю і власне культурними здобутками. Тому так важливо, на думку Ю. Габермаса, поставити питання про внутрішній зв'язок модерності та раціональності. Причому раціональність у його дослідницькій площині постає як підпорядкована інструментальним завданням людської діяльності суб'єктивність. Уперше тлумачення модерну у зв'язку з *ratio* було запропоноване Гегелем. Переконання Ю. Габермаса, що усі наступні покоління філософів модерну так і не переступили меж гегелівської аргументації, екстраполюється і у площину постмодерну, оскільки, еволюціонуючи в рамках парадигми «модерн — постмодерн», культура апелює до тих самих концептів «суб'єкта» і «розуму», що були однаково абсолютизовані як Гегелем, так і молодогегельянами, Марксом, Ф. Ніцше, М. Гайдеггером, М. Горкхаймером, Т.-Л. Адорно, Ж. Батаєм, Ж. Дерріда і М. Фуко. Ю. Габермас небезпідставно робить висновок про те, що ця абсолютизація відстежується і в апологетичному дискурсі модерну, і у його руйнівних деконструктивних варіантах. Не заглиблюючись у складну

понятійну ієрархію постмодерного дискурсу, Ю. Габермас доводить, що дискурс модерну є одночасно і його контрдискурсом.

Незважаючи на те, що постмодерністи зосереджені на критиці принципу суб'єктивності, це далеко не означає що вони вийшли за межі філософської площини модерну. Вони не інакше, як відтворюють аргументацію контрдискурсу, що впливає із настанов мислення, зосередженого на суб'єкті. Ю. Габермас погоджується зі своїми опонентами в тому, що «парадигма філософії свідомості повністю вичерпала себе» [219, с. 308], а тому необхідний перехід до парадигми взаєморозуміння, що дозволить подолати амбівалентність аргументації філософії модерності, яка захищає сучасність і одночасно руйнує її нормативні інститути – принципи ratio. Сподівання Ю. Габермаса на те, що місце інструментального розуму посяде комунікативний розум, засноване на тому, що відтепер свідомість звільняється від невдячного завдання — здійснювати свій самоаналіз. Ю. Габермас переконує, що традиція не переривається, якщо відтворення культурних цінностей здійснюється засобами критичного аналізу. Пов'язуючи розвиток комунікативного розуму зі збагаченням культурного потенціалу суспільства, дослідник вважає його джерелом ресурсів раціоналізованих життєвих світів. Ю. Габермас свідомо відстоює раціоналізм своєї позиції, оскільки без ratio неможлива побудова комунікативного суспільства, у контексті якого Європа зможе віднайти свою нову ідентичність.

Таким чином, проект модерну не втрачає нині своєї актуальності і є надзвичайно важливим для осмислення соціокультурних процесів сучасності. Мусимо визнати, що позиція Ю. Габермаса здобула належний резонанс у культурно-філософському дискурсі, існуючи в статусі пошукової гіпотези, яка або знаходила свою подальшу експлікацію, або ж спростовувалася. «В умовах кризи гуманізму і традиційних естетичних цінностей (прекрасного, піднесеного, досконалого, геніального, ідеального), які переживає модернізм, безповоротної руйнації зовнішнього і внутрішнього

світу в абсурдизмі (дезінтеграція персонажа і його оточення в прозі Джойса, Кафки, п'єсах Піранделло, малярстві Ернста, музиці Шенберга), де героєм стала людина без властивостей, мобільна постмодерністська частина вийшла на передній план і оновила модернізм плюралізмом форм і технічних прийомів, еклектичним епатажем, зближенням з масовою культурою» [163, с. 145], — вважає Н. Маньковська.

Водночас Ж.-Ф. Ліотар переконує, що проект модерну є не тільки незавершеним, а таким, що не може мати завершення, оскільки він був спотворений і абсолютно зруйнований, так що всі ідеали модерну потерпіли крах (передусім мова йде про ідеали визволення людини і людства). А тому будь-які спроби продовження його реалізації у наявних умовах стануть тільки карикатурою на модерн.

Треба відзначити, що епоха постмодерну заманіфестувала власний прихід у другій половині ХХ ст. появою новітніх електронних технологій та їх очевидним впливом на життя людини і суспільства в цілому. Формуючи новий технологічний образ культурного світу, постмодерн водночас виносить присуд «великим історичним проектам», метою яких є розумне переоблаштування світу. У цьому плані зазнають краху великі проекти К. Маркса і Г. Маркузе. На такому фоні і формується перший етап розвитку постмодернізму як художнього стилю епохи, зіпертого на традиції авангардного мистецтва, що є реакцією на модифікацію соціокультурної ситуації, у контексті якої починають формуватися стереотипи масової свідомості та загострюється відчуття кризового стану буття.

Найбільш конвенціональну характеристику постмодернізму знаходимо в американського дослідника І. Гассана, котрий виділяє такі його риси, як:

- 1) невизначеність, культ неясностей, помилок, пропусків;
- 2) фрагментарність і принцип монтажу;
- 3) «деканонізація», боротьба з традиційними ціннісними центрами;
- 4) «усе відбувається на поверхні», відсутність психологічних і символічних глибин;

5) «ми залишаємося із грою мови, без Еґо: мовчання, відмова від мімезису і образотворчого начала;

6) позитивна іронія, що стверджує плюралістичний всесвіт;

7) змішування жанрів, високого і низького, стильовий синкретизм;

8) театральність сучасної культури, гра на публіку;

9) зрощення свідомості із засобами комунікації, здатність пристосовуватися до їх оновлення і рефлексії над ними [246, с. 451].

Прикметно, що П. Козловскі значно розширює зміст поняття «постмодерн», позначаючи ним весь період пост-Нового часу. Інтерпретаційна канва цього поняття у нього в основному трагічна. П. Козловскі вважає постмодерн своєрідним гальмом, що відсуває на задній план те, що власне повинне було наступити після краху утопічних історико-філософських очікувань сучасності – загибель. Людині належить, говорить П. Козловскі, зруйнувати саму себе і вона має стати гідною цього призначення. «Епоха постмодерну являє собою час, що залишається людям для того, щоб стати гідними загибелі» [121, с. 34], — так П. Козловскі озвучує свій вердикт людству.

Не можна оминати увагою і думку М. Можейка про те, що постмодернізм виникає як особлива ситуація у культурі та філософській думці, що оприявнює себе у вкрай негативному дистанціюванні від наявних стратегій побудови філософського знання. Дослідник наполягає на необхідності ствердження парадигмального статусу постмодернізму. На його думку, постмодерністська програма філософування відповідає необхідним для дослідницької парадигми критеріям, оскільки, по-перше, постмодернізм продукує власну модель реальності як хаотично фрагментованої та семіотизованої, у зв'язку з чим знаково артикульований спосіб існування постулюється як єдино можливий; по-друге, постмодернізм пропонує особливі ідеали та норми організації знання, що знаходять свій вияв у програмному когнітивному плюралізмі та релятивізмі, в основі якого лежить концепція «присмерку великих нарацій» [173, с. 601]. Відстежуючи

парадигмальну еволюцію постмодернізму, М. Можейко виділяє два етапи його розвитку — класичний і посткласичний. Перший етап, безумовно, пов'язаний із класикою деконструктивізму, яку представляють Р. Барт, Ж. Батай, М. Бланшо, Ж. Бодрійяр, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ф. Джеймісон, П. Клоссовскі, Ю. Крістева, Ж.-Ф. Ліотар, М. Мерло-Понті, М. Фуко тощо і яка позначена крайнім радикалізмом.

Посткласичний етап, на думку дослідника, являє собою парадигмальну модифікацію класичного постмодернізму і є наслідком переінтерпретацій його вихідних позицій. На цьому етапі більш доречно говорити про after-postmodernism, який, моделюючи новий тип динаміки, конституює особливий спосіб презентації культурної традиції у духовному просторі сучасності [173, с. 601 – 605].

Як вважає українська дослідниця Л. Стародубцева, «постмодерн так і не зумів стати ані радикальною критикою модерну, ані антимодерном, ані трансмодерном, ані альтермодерном, залишаючись по суті тим, що Х. Клотц колись вдало назвав «випереджуючою корекцією проекту модерну» [203, с. 12]. Таким чином, усі рефлексії з приводу пост є не більше, аніж спробою повернення до дискурсу про модерн з усіма його корекціями і модифікаціями. «Немає меж модерну – є його трансформації і метаморфози» [203, с. 15], — говорить Л. Стародубцева, вважаючи уособленням модерну «дивного Протея», який здатний постійно міняти свій лик. А тому інтерпретаційна канва цього поняття є надзвичайно розмаїтою, низка його визначень, водночас сумісна і несумісна, симультанна чи сукцесивна, ніколи не закінчується: post-, afterpost-, пост/недо та ін. А відтак світ «пост-» є надто невизначеним для того, щоб на ньому могли знайти свою реалізацію надійні проекти.

І якщо взяти до уваги теоретичні дискусії, що розгортаються нині навколо поняття постмодернізм, то вони зводяться до думки про «невідфільтроване засвоєння парадигм західної культури», своєрідну «механічну аплікацію цих парадигм до специфіки українського культурного

контексту» [195], що, урешті, спричинило теоретичний, методологічний та термінологічний хаос в українській критичній думці. І попри те, що в Україні існують теоретично виважені розробки цієї проблеми, вони не здатні змінити чи бодай якось вплинути на загальний «клімат проблеми» в цілому загрозливий для перспектив української культури. І в цьому випадку не можна не погодитися з О. Пахльовською, котра ознаками цього клімату вважає панування некерованих вербальних стихій, самовпевнену неориторику і підсвідомий культ епігонства. Некритично прищеплена до українських реалій, постмодерністська свідомість, на переконання дослідниці, «породжує не плюралізм дискурсів, а пласко зводить можливі дискурси до впертої боротьби проти власної культурної та політичної історії – історії, на відміну від історії західної, ненаписаної, недописаної, або сфальсифікованої, не об'єктизованої у зовнішньому сприйнятті, не інтегрованої у відповідний контекст» [195]. Саме тому в українській культурі, як ніколи, назріла потреба створення виваженого контексту для міжкультурного діалогу з метою увиразнити генераційні протистояння у добу посттоталітаризму, що започаткувала вияв нового способу маркування реальності. Наприклад, В. Пономарьов пов'язує появу постмодерністського світогляду з трагічністю історичного досвіду України. Саме цього досвіду у Європі не було. А відтак, «треба брати до уваги цю катастрофу» [195]. Т. Гундорова називає українську культуру епохи постмодерну «постколоніальною», «постапокаліптичною», «постчорнобильською». Вона недвозначно трактує Чорнобиль як ситуацію кінця, позаяк «постмодернізм асоціюють з ядерною епохою» [67, с. 12]. Невипадково резюмуючи матеріали круглого столу «Ситуація постмодернізму в Україні», О. Пахльовська робить надзвичайно важливе застереження про те, що «Катастрофа може спинити Культуру, якщо Культура не зробить спроби спинити Катастрофу» [195].

Нині на місці «post-» постав світ, який стрімко глобалізується. Водночас спостерігаємо зміщення усіх смислових акцентів у площину нового всеохопного універсалізму, на роль якого нині претендує всепланетне,

глобальне людство. «Світ «post-» закінчив своє існування – глобальний світ розпочинає своє буття», — резюмує С. Пролєєв [186, с. 200]. Безперечним нині є одне: генезу нової епохи мусимо шукати на просторах постмодерну, який не має завершення.

1.2. Деонтологізація культури: постмодерний дискурс

Сучасна постмодерна культура вбачає в абсолютизації поняття буття одну із причин «смерті філософії» та «смерті людини». Домінуюча постмодерна модель світу як хаосу пропонує різні парадигмально суперечливі проекти його освоєння: текстологічні, номадологічні, шизоаналітичні, комунікативні, симуляційні та ін., що знайшли своє відтворення у працях Ж. Дерріда, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ю. Крістєвої. Проте у кожному з них наскрізно проходить думка про надто стрімку втрату зв'язку сучасного світу культури із буттям, міграцію із світу реального у світ інформаційно віртуальний, розмивання меж між реальним та неіснуючим.

Не можна оминати увагою той факт, що постмодернізм аж ніяк не претендує на статус вивіреної філософської стратегії, а тому стверджувати наявність певного концептуального каркасу можна тільки умовно. Узявши на озброєння ніцшевську ідею буття як становлення, світової гри та переоцінки всіх цінностей, а також переосмисливши концептуальне поле ніцшеанства в цілому, постмодерністи відмовилися не тільки від традиційного понятійно-категоріального апарату, перенасиченого контекстами і значеннями, а й від конституювання онтології в статусі концептуальної моделі буття. Натомість вони запропонували такий варіант постановки проблеми, відповідно до якої реальність конститується як текст, у якого більше немає меж, так само немає нічого «зовнішнього» щодо нього, причому до уваги беруться не тільки вербальні тексти, а й тексти живопису, архітектури, кінематографу, і навіть довербальні структури. У зв'язку з цим широко артикульованою у дослідницькому просторі постмодернізму є гіпотеза Ж. Дерріда про

існування своєрідного «архіписьма», що ототожнюється із «сакральним письмом» і передує усній мові і мисленню, існуючи водночас у них у прихованій формі. Прикметно, що Ж. Дерріда наділяє його буттійним статусом. І попри те, що «архіписьмо» є первинним, його заступило усне мовлення і логічне філософування. Не вказуючи, коли мало місце це «філософське гріхопадіння», Ж. Дерріда вважає, що воно характерне для усієї історії західної культури, починаючи із античної Греції.

Відтепер філософи не шукачі «вічних істин», не «пастухи буття», бо й, власне, мова перестала бути «домівкою буття». «Показово, – як зауважує М.А. Корецька, — що навіть поняття істини, якщо й зустрічається у постмодерністських текстах, то набуває при цьому доволі двозначного статусу «текстового ефекту», що стоїть на службі онтології, яка не позбавлена ідеологічного статусу» [126, с. 44]. У постмодерністському контексті будь-яка онтологія (а фундаментальна й поготів!) сприймається як репресивна концепція, тому що вона нав'язує свої правила і відповідно підпорядковує собі усі залежні від неї площини. Оскільки донедавна філософія визначала себе через онтологію (маємо на увазі онтологічний поворот європейської філософії), то про подальше її існування, на думку теоретиків постмодернізму, говорити проблематично.

Узявши за орієнтир концепт «актуального становлення», соціокультурна дійсність розפורшилася у мінливій мозаїці буднів. І цілком резонно ставить запитання М.А. Корецька про те, що ж залишиться від самої філософії і чи не втратить вона таким чином саму себе, намагаючись звільнитися від «метафізичних забобонів», адже розпочиналася вона із парменідівської тотожності буття і мислення і «першої філософії» Аристотеля. А тепер їй належить одне — залишити власну територію і облаштуватися в іншому просторі (просторі практик письма, влади, знання). Отож, радикальна критика метафізики обертається втомуою від онтології, що приводить до витіснення на саму окраїну поняття буття. У зв'язку з цим філософія закономірно опинилася поза межами освоєного світу, на певному

пограниччі, щоб здобути новий досвід, бо думка інтуїтивно наполягає на своєму виході у життя і на своєму здійсненні у бутті, а формами цього виходу є спонтанність, екстаз, стихійність, розлом та руйнація звичного і усталеного. І це передусім абстрагування від будь-яких гарантій буття. Одним із найперших висловив сумнів у метафізичній достовірності буття М. Гайдеггер, саме він у потрактуванні поняття людської буттійності переніс акцент в антропологічну площину і тим самим легітимізував внутрішній світ людини у площині переживання смислу власного буття. Саме М. Гайдеггер ставить питання виправданості особистісної присутності у світі та відповідальності перед ликом буття. Він прагне створити абсолютно нову мову філософування, яку Ж. Дерріда оцінює як філософський радикалізм, що був актуально підхоплений постмодерністами.

Суть постметафізичного замислу у тому, щоб підняти слово з руїни текстів, витягнути його із замшліх систем, оживити, зробити здатним до творчої активності, щоб могло воно пронизувати глибини серця, – приблизно так проартикульована ця думка у Р. Барта [13]. Водночас М. Фуко констатує той факт, що людина втомилася від розсудку, а світ речей відповідно втомився від раціональності самої людини, тому розумність стала важкою ношею людини, вона приневолює і аж ніяк не возвеличує. Проявити свою творчу індивідуальність означає вкласти у текст свої власні думки, позаяк сучасний текст відкритий і анонімний, а тому сотворене не буде суперечити автентичному джерелу, яке втягує у поле своїх означень, що готові увійти у будь-який контекст, відтак «повернення до тексту не являє собою історичне доповнення, яке нібито додається до самої дискурсивності, дублюючи її як дещо прикрашену, хоча й несуттєво; повернення є результативною і необхідною роботою, що полягає у перетворенні самої дискурсивності [218, с. 37].

Постструктуралісти намагаються довести, що думка не може бути систематичним вченням про те, що є, а відтак, вона не може бути онтологією. Розум втратив легітимацію власної всезагальності, і це

найбільшою мірою засвідчує деконструкція таких бінарних опозицій, як: стабільність — мінливість; розум — чуттєвість; раціональність — ірраціональність.

Варто зауважити, що деконструкція не передбачає повної заміни вказаних домінант, вона націлена на дослідження процесу зміни пропорції двох начал, а також того діапазону, що виникає як поле напруги між ними. Деконструктивістська робота із текстами протистоїть метафізичному досвіду присутності, що покладає поряд з людиною трансцендентальну реальність, світ реальності і поєднує сферу існування з буттям. Невипадково деконструкція означена як «метафізика відсутності», що позбавляє смислу поняття онтології. Постулюючи принципову неможливість змістової експлікації буття, деконструкція являє собою його всеохопну негацію. Її не цікавить прояснення фундаментального онтологічного досвіду. Вона вважає за доцільне провести демаркацію світу на світ буття як присутності (світ *presence*) і світ людського існування (світ *differance* — як світ абсолютного щезання, світ без основи, що фіксується процедурами «стирання» буття і ліквідацією будь-яких ознак присутності людини). Усі тексти культури внаслідок деконструкції складають суцільний простір перенесення значень, де один текст прищеплюється іншому, де маємо безперервний процес витлумачення одного тексту з допомогою іншого так, що кожен втрачає тотожність собі, демонструючи таким чином опір мови будь-якому метафізичному проекту. Невипадково процедура деконструювання завершується етапом «означування», що передбачає привнесення у текст нового, часто абсолютно протилежного змісту.

На думку Ж. Дерріда, шляхом деконструкції поняття розхитують смисл, вкарбований метафізичним дискурсом, і щоб з ним розминутися і від нього відхилитися, обумовлюють його ковзання. Відповідно поняття, смисл яких ковзає, Ж. Дерріда називає «знаками у безкінечному обміні знаками». Властиво, і самій філософії, що зійшла з усталеної траєкторії, прокресленої метафізикою, належить радикально видозмінитися.

Тут доцільно хоча б побіжно сказати про те, що постмодерне розуміння метафізики — це не що інше, як її радикальна критика. Прикметно, що кожен наступний критик оголошував свого попередника на цій царині метафізиком. Так, новоонтологічна думка в особі М. Гайдеггера нарекла метафізиком Ф. Ніцше, а невдовзі Ж. Дерріда і Ж. Дельоз нагородили М. Гайдеггера тим же титулом, навіть не підозрюючи, що його власниками невдовзі стануть і вони самі (як відомо, М.Фуко, відводить їм роль останніх метафізиків). Констатуючи наявність вагомого метафізичного багажу у формі понять (тіло — душа, річ — ідея, означене — означуване, явище — сутність), що являють собою опозиції чуттєвого і умоосяжного, Ж. Дерріда говорить про перевагу у них, своєрідну першість другого – «післяфізичного» (духовного, душевного, сублімованого, безтілесного). Поняття метафізики для Ж. Дерріда — це основний об'єкт розчленування деконструкції. Тут важливо зрозуміти, що метафізика — це власне певний дисциплінарний простір, топос, місце. Усе, що належить до сфери наявного і дається у логоцентричному модусі, підлягає баченню, схопленню, переробці, а значить може бути деконструйовано тільки у відповідному просторі. З допомогою безлічі просторових метафор та метонімії Ж. Дерріда прагне не тільки показати, якими способами у метафізиці прокладає собі шлях думка, а й поставити під сумнів саму можливість цього руху. У цьому плані доречно підкреслити, що деконструкції підлягає все – не тільки сфера традиційного світу людського буття (матерії, природи, свідомості та ін.), а й ідеальних сутностей, трансцендентного. Її завданням є елімінація «присутності» шляхом розщеплення усіх її форм, заміна відсутністю, тоталізація Ніщо та у зв'язку із цим підміна метафізики присутності метафізикою відсутності.

Як приклад реалізації прийомів деконструкції маємо нові об'єкти, позначені новими підходами, як-от: «прокреслити план місцевості», «топтатися по той бік метафізичного загону, межі, кордону (cloture), але так близько до огорожі, що вже, здається, по той бік загорожі щось маячить». Необхідними тут стають «подвійне прочитання», «подвійна наука»,

«подвійна гра»: читати мовби всередині метафізики, але так, щоб постійно звертати увагу на тріщини-розщелини. У теоретиків постмодернізму (Ж. Батая, М. Бланшо, М. Фуко, Ж. Дельоза) новоотриманий досвід такого прочитання іменується «досвід-межа» і експлікується у понятті трансгресії (лат. *trans* — крізь; через, за; и *gressus* — наближатися, переходити, нападати). Не буде помилкою ствердити, що це поняття водночас маніфестує нову методологічну настанову на освоєння постграничного типу культури, яка буквально пронизана апокаліптичними візіями шереду смертей аж до смерті людини. «У просторі, що заданий нашою культурою нашим жестам і нашій мові, трансгресія вказує не тільки єдиний шлях здобуття святого у його безпосередньому змісті, але й шлях відтворення у його порожній формі, у відсутності, осяяній цією порожнечею» [215, с. 114]. Невипадково М. Бланшо, котрий продумував ідею суспільства, що є неблаговидним і не підлягає ніяким описам, красномовно відзначив, що Ж. Батай тривалий час, майже десять років, намагався реалізувати ідею єдності, «завжди готової перетворитися у її відсутність» [26, с. 10]

Трансгресія, відтак, є не просто жестом, зверненням на межу, згідно з М. Бланшо, вона є відступ від правил, подолання неподоланої межі, спроба виходу у сферу неможливого, або, принаймні, ту, що дотепер вважалася забороненою. Прикметно, що Ю. Габермас, аналізуючи філософську площину Ж. Батая, стверджує, що у ній «мова йде не про глибинні основи суб'єктивності, а про зняття її кордонів — про форму дистанціювання, відторгнення, яке повертає суб'єкта, котрий монадно замкнувся в собі, в інтимність взаємозв'язку життєвих явищ дійсності, що стала відчуженою, відрізаною і розірваною і вийшла з берегів. Разом з цією ідеєю подолання меж перед Батаєм відкривається абсолютно інша перспектива: суб'єктивність, котра перемагає себе, знову здобуває спонтанність своїх беззаконних спонук, долає межі і завойовує справжню суверенність» [219, с. 226–227]. Отож, сама думка вибирає досвід трансгресії, який передусім є досвідом втрати стійкої просторової цілісності, пов'язаний з

деонтологізацією, крізь призму якої продукується новий тип реальності, сконструйованої і розташованої на межах, причому кожен культурний акт має граничний характер.

Згідно з М. Фуко, «трансгресія переступає одну і ту ж лінію, яка, ледь опинившись позаду, стає безпам'ятною хвилиною, що знову відступає вдалину — до самого горизонту неподоланого». Трансгресія знає єдину мить — мить переступу межі. У цю мить вона водночас розтрачує і вичерпує своє буття. І у цю саму мить межа навстіж розкриває себе безмежному, «зненацька поглинається ним і сягає вершини свого буття у цьому дивному здійсненні, що пронизує аж до серця. Трансгресія доводить межу до межі її буття; вона пробуджує в ній свідомість неминучого зникнення, необхідність знайти себе в тому, що виключається нею (точніше кажучи, вона уперше заставляє себе визнати це), з необхідності випробування своєї позитивної істини в русі самовтрати. І у цьому русі чистого насильства куди іще може скерувати себе розкована трансгресія, якщо не до того, що її сковає, — до межі і то того, що її замикає?» [215, с. 117]. Невипадково трансгресію М. Фуко називає нічною зіркою, що здатна розсіяти пітьму і запалити буття ізсередини. Він не вбачає у трансгресії нічого негативного, позаяк вона стверджує не тільки буття в межах, а й саму безмежність.

Проте, на відміну від трансценденції, яка виводить думку за межі можливого чуттєвого досвіду у сферу надчуттєвого, трансгресія являє собою досвід неможливого, який не підлягає опису. І якщо трансцендентне проходить крізь межу, то трансгресія є випробування межі. Не можна не відзначити певного пієтету Ж. Батая, М. Бланшо чи Ж. Дельоза перед владною силою трансгресії. М. Фуко застерігає, що трансгресію не варто сприймати як жест тотального заперечення, попри все, вона є ствердженням, але не того, що є трансцендентним досвіду, а ствердження як таке (самого досвіду).

Маємо сказати, що поняття трансгресії доволі виразно проартикульоване у сучасному філософському полі, у ньому вже не

спостерігаємо того запопадливого схилення перед новаторсько епатажним потенціалом трансгресії. Так, у праці «Модуси нігілізму в культурі транзитивного суспільства» Т. Костянтинова виводить поняття трансгресії із нігілістичної площини. Дослідниця фіксує наявність трансгресивного нігілізму, який, руйнуючи логіку повсякденності, стає рефлексією з приводу прийняття негативного і практичною реалізацією інтенції до заперечення [125]. Будучи зверненим до Ніщо, трансгресивний нігілізм розриває зв'язки між теперішнім і майбутнім, крізь його призму світ втрачає статус власної достовірності і постає несправжнім, нереальним, а майбутнє в інтерпретації нігілістичної свідомості набуває межового характеру. Він є симптомом кризи культурної епохи, що попереджує її мало виражений, проте відчутний занепад, відтак, трансгресія постає як профанне без сакрального, що компрометує буття і є пустелею Реального. Таким чином, місія продукування реальності відведена порожнечі. У ній не спрацьовують жодні дотеперішні механізми влади і насильства, у ній розвінчана таємниця буття та й самої людини.

У цьому плані промовистим є інтерв'ю з Ж. Дерріда, Д. Хартманом та В. Ізером під назвою «Деконструкція: тріалог у Єрусалимі» [89]. На запитання Д. Хартмана стосовно того, чому упродовж останніх 20-30 років категорія негації набула такого поширення, Ж. Дерріда стверджує, що визначити цю тенденцію можна як нігілізм і «позиція негації стосовно історії філософії і культури означає обов'язок осмислити цю історію, зрозуміти, чим вона була, тобто поставитися до неї чисто негативно позверх гегелівського абсолютного знання, позверх позитивної теології і позверх діалектики. Це не означає, що ми повинні зупинитися на цьому негативному моменті. Але це переломний момент» [89].

У постмодерному дискурсі Ж. Дерріда ця думка набуває виняткового значення, оскільки увиразнює вектор прямування його пошуку, недвозначно прокоментований Кутирьовим: «Замість онтології «розробляти нігітологію. Замість обґрунтування життя треба забезпечити умови смерті. Для сфери

духа це справжній ядерний вибух, голокост, що залишає від нашого суцього «Попелу погаслого прах» (таку назву має одна із останніх книг Ж. Дерріда). Ідейне звершення того самого Апокаліпсису, якого бояться і чекають. А він приходить непомітно...» [139, с. 25].

Належить визнати, що більшість проектів постмодерного філософування реалізуються у просторі нігілізму. Негативістські онтологічні парадигми наділяють статусом реальності і буття і небуття, тим більше доводять думку про те, що саме небуття постає умовою буття. Важливість піднятої проблематики засвідчує дисертаційна робота Н. Саєнко «Концептуальні інтерпретації нігітології культури», де автор фіксує значну кількість понять із семантикою заперечення (постсучасність, пост культура, не-культура, постлюдина тощо), наголошуючи на тому, що саме вони стають робочими поняттями культурології. Невипадково культуролога нині цікавлять і етика ніщо, і семіотика порожнечі. Це простір смерті, насильства, руйнації, втрат, апатії, внутрішнього дискомфорту, самотності, абсурду, що власне й складає основу постмодерної культури. Негація фіксує сумнів у наявній реальності і виводить буття у хиткий простір візії та омани. «Нігітологія культури, — стверджує дослідниця, — це входження у підсвідоме культури, пошук невимовного, неозначеного в усій системі знаків» [193].

І хоча небуття реально не існує, його вплив очевидний. Щоб прокоментувати цю думку, дослідниця вдається до метафори персня, запозиченої у А. Кожева. «Тілом» виробу є метал, ми можемо достеменно визначити його форму, знати його вагу, склад, досягнути інші необхідні параметри, але тільки поєднання певної форми металу і отвору, що являє собою порожнечу посередині, дозволяє вважати цей виріб перснем. Аналогічно ми можемо говорити про поєднання форм буття і небуття, яке дає підставу розуміти культуру як складне і нестатичне явище. Тут важливо взяти до уваги амбівалентну смислову активність понять небуття, ніщо, інобуття, пустота у теоретичному дискурсі культури, яка розширює межі

буття культури і виводить її за рамки актуалізованої реальності у сферу віртуального. Прикметно, що автор дослідження розглядає порожнечу як потенційний простір, у якому відбувається прирощення смислу. Він відкритий для свого заповнення тим, що поки не актуалізувалося у цьому вимірі. Невипадково буття культури — це «джерело і вмістилище незліченних віртуальних структур майбутнього становлення» [193]. Не можна не відзначити, що аналізований варіант онтології постмодерністської культури всупереч наявним варіантам її інтерпретації (наприклад, Ж. Бодрійяр, М. Епштейн, Ж. Липовецькі, Г. Дебор, В. Кутирьов, Д. Дубровський тощо), що вибудовані на відвертій негачії пустотного існування, ставить акцент на значимості небуттійних варіантів існування для збереження творчої природи культурогенези. Більше того, Н. Саєнко наполягає на неможливості самоздійснення людини поза проблемним полем небуття і ніщо і переконує в тому, що саме нігітологія в експлікованому варіанті уможлиблює повернення значимості культури та її людинотворчого потенціалу. А тому в умовах глобальної імітації реального найбільшою мірою оголюються онтологічні структури культури, що являє собою своєрідний рентгенівський знімок з виразними прогалинами і пустотами, системами і «складками». Небуттійні характеристики постають таким чином як сутності культури, закорінені на смислових рівнях, а головним мотивом культуротворчості вважається потреба розмаїтими способами опредметнювати небуття, перетворюючи його у буття. Відтак, умовою належного осмислення буття культури стає інтерпретація форм порожнечі та образів небуття та ніщо.

Проте, цей підхід у площині нігілістичних осягнень культури не є типовим. Проблемі онтологічного нігілізму у просторі постсучасного мислення присвячена також дисертація Р.Є. Соловйова, де він трактує онтологічний нігілізм як такий, що являє собою «широкий спектр філософсько-світоглядних і методологічних настанов, скерованих на заперечення можливості і необхідності онтології як вчення про способи

розумного осягнення буття» [201]. Дослідник доводить, що ці настанови існують в різних варіаціях залежно від ступеня інтенсивності — від пасивної елімінації онтологічних проблем з теоретичного дискурсу до радикального неприйняття ідеї про первинність буття і його атрибутів. У зв'язку з такими підходами нівелюється відмінність між реальними та штучними об'єктами, а єдиним критерієм достовірності об'єкта вважається можливість маніпуляції ним, що далеко не достатньо для пояснення буттійних структур, а тому призводить до цілої низки внутрішніх суперечностей у контексті наукового дискурсу. Серед них дослідник називає протиріччя між холістичною та редукціоністською епістемологічною ідеологією, між вимогою об'єктивності результатів пошуку та фактичною іманентністю самим собі необхідних правил та процедур, між прагненням охопити якомога більше сегментів реальності, що підлягають верифікації, та відсутністю вихідних метафізичних основ для їх цілісного поєднання тощо. Головною ознакою деонтологізації буттєвості автор дослідження вважає текстуалізацію реальності, внаслідок якої складові елементи буття, у ролі яких виступають знаки, абсолютно не співвідносяться з речами, а отримують статус самопороджуваних та іманентних собі автономних утворень. Таким чином, саморепрезентація знакових систем породжує незліченну кількість інтерпретацій, надзвичайне ускладнення і «затемнення» мови, що прагне утримати в горизонті свідомості «сліди» невимовної реальності, «ризомність» та мультиперспективізм сприйняття реальності, що є результатом радикальної критики онто- і логоцентризму.

У цьому плані доцільно звернути увагу на термін ефект реальності, що був уведений Р. Бартом у його однойменній праці на означення фундаментального сумніву постмодернізму в онтологічній репрезентації (наявності денотата) поняття, з десигнатом якого суб'єкт мусить зіткнутися в семіотичному просторі. Так, Р. Барт, виділяючи феномен літературного опису (місця, часу, творів мистецтва, тощо), доводить, що він не підпорядкований жодним реалістичним цілям, а його правдивість чи

правдоподібність є майже несуттєвою, позаяк «левів і оливи легко можна перенести у країни Півночі — важливими є норми описового жанру, відповідно до яких усе визначається правилами наявного типу мови», а правдоподібність має «не референціальний, а відкрито дискурсивний характер». Відтак, опис виконує винятково естетичну функцію, і, слідуючи за Р. Бартом, «естетичні правила поглинають референціальні» [8, с. 397]. Цю думку Р. Барт доводить на прикладі опису Руана у творі Г. Флобера «Мадам Боварі», який вибудований за найстрогішими нормами особливої естетичної правдоподібності. Неважливо, каже дослідник, що у процесі доопрацювання у твір вносилися ті чи інші правки — Руан залишився незмінним: «весь опис Руана побудований таким чином, щоб уподібнити його живописному полотну, — засобами мови відтворюється картина, ніби уже написана на полотні («Звідси, зверху, весь ландшафт уявлявся нерухомим, як на картині» [8, с. 396]). Однак, як стверджує Р. Барт, сама можливість опису, тобто фактично «найменування референта» забезпечується далеко не його онтологічною наявністю як об'єкта опису, а наперед задана наявними правилами опису. Вони є самодостатніми не тільки за своєю процесуальністю, але й за можливістю творення ефекту реальності. Ми тут виразно бачимо, говорить Р. Барт, як взаємодіють естетичні завдання і реалістичні вимоги, навіть складається враження, що точність опису домінує, але це тільки підміна норм, маскуванню естетичних правил референціальними, які скеровують мовний потік відповідно до вимог розповідної структури з її функціями та індексами. Таким чином, реалістичне повідомлення уникає «зісковзування у фантазм», що є необхідною умовою об'єктивності викладу.

Щоб довести цю думку, Р. Барт апелює до особливої риторичної фігури, відомої під назвою «гіпотипоза», котра здатна представляти речі перед зором слухача, причому не тільки констатувати їх наявність, а являти у всьому блиску бажаного. Проте реалізм відмовився від цього риторичного коду, а значить мусить знайти інше мотиваційне поле для опису, позаяк те,

що відсилає нас до «конкретної реальності» у формі жестів, поз, реплік, предметів є тільки «голим викладом того, що є, чи колись відбувалося». Так «чисте зображення» реальності, на думку Р. Барта, чинить опір смислу. «Відповідно до семіотичної точки зору «конкретна деталь» виникає за умови прямого зв'язку референта з означуваним; зі знаку виключається означуване, а разом із ним і можливість розробляти його форму, тобто, у цьому випадку, розповідну структуру (однозначно, реалістична література і сама є розповідною, але тільки тому, що реалізм у ній зводиться до дрібних, розпорошених то тут, то там «деталей»); в цілому будь-який розповідний текст, наскільки завгодно реалістичний, розвивається на нереалістичних шляхах», — резюмує Р. Барт. Таке явище він називає референціальною ілюзією [8, с. 400], суть якої полягає в тому, що реальність, вилучена із реалістичного висловлювання в ролі денотативного означуваного, входить у нього як конотативне означуване, і, як тільки якісь деталі відсилають безпосередньо до реальності, вони зразу ж певним чином починають її означувати. Таким чином, відсутність означуваного, яке поглинається референтом, стає означуваним поняття «реалізм». Так виникає ефект реальності як основа прихованої правдоподібності, що не дотримується «законів жанру», а прагне зруйнувати знак, витіснити якнайдалі його предмет – аж до радикального перегляду усієї багатовікової естетики «зображення».

Породжений референціальною ілюзією, ефект реальності трансформує реальність у її відсутність, що у С. Жижєка означено як пустеля реального. На руїнах онтології місце істини та буття посідає цинічний розум — поняття, уведені у сучасний обіг П. Слотердайком, котрий вважає цинізм чи не єдиним символом сучасності. Сповідуючи ніцшевську ідею «вічного повернення», цинічний розум проводить ревізію усіх дотеперішніх надбань людства, він не довіряє жодним ідеологічним істинам і так самодистанціюється від «критики ідеології», він стверджує думку про те, що усі попередні форми самоідентифікації втратили свою вагу. Історичність і трансцендентність людини стають не більше, аніж фікцією у суцільному

плині заперечень. Сучасний цинізм, згідно із П. Слотердайком, — це «просвітлений негативізм, що більше не може плекати ніяких сподівань» [197, с. 39], це нещасна свідомість, розірвана і заплутана. Акме цинічної свідомості П. Слотердайк ставить у залежність від процесів урбанізації, бо тільки у великих містах «всюдисущий і всепроникний дифузний цинізм може розвинути такою мірою, яку ми маємо сьогодні» [197, с. 463]. Відтак, є усі підстави стверджувати появу нового типу — сучасного циніка, інтегрованого у натовп, котрий дослухається до власних інстинктів, постійно відчуваючи голод за поганими новинами, який має задовільнити сучасна преса. Рафінований цинізм демонструють якраз мас-медіа, які нині є першими конструкторами реальності. Властиво, цинічний розум є продуктом мас-медійних ефектів, з допомогою яких реальність тиражується так само, як і будь-який інший мас-медійний продукт — щонайменше можна говорити, як стверджує Н. Луман, про подвоєння реальності. У нього мова йде про систему, яка може і повинна проводити межу між самореференцією та інореференцією. Інакше не можна, позаяк система має сконструювати реальність, відмінну від неї самої. Згідно з Н. Луманом, питання про те, як мас-медіа спотворюють реальність власним способом її репрезентації, не може навіть бути поставленим, інакше ми будемо говорити про реальність онтологічну, яка є об'єктивно доступною і генетично спорідненою із древнім універсумом.

Н. Луману важливе інше розуміння реальності, що передбачає здатність розрізнати самореференцію та інореференцію, причому інореференція являє собою внутрішнє уявлення системи про свої зовнішні межі. Будь-яка реальність є водночас конструкція і функція використовуваних розрізень. Пізнання так само впливає із здатності розрізень, а значить пізнавати реальність і її конструювати — це речі одного порядку. «Якщо скористатися кантівською термінологією, — каже Н. Луман, — мас-медіа виробляють трансцендентальну ілюзію. В такому розумінні діяльність мас-медіа розглядається не просто як послідовність операцій, але

як послідовність спостережень, або, точніше, як послідовність операцій, за якими ведеться нагляд» [157, с. 13]. Як бачимо, онтологічний статус реальності у Н. Лумана нівелюється, натомість має місце всього лиш «ефект присутності», що поставлений на конвеєр мас-медійного виробництва, яке рекламує видовищний штучно організований простір.

Радикалізуючи ідею подолання метафізики, філософія постмодернізму по-своєму перекомбінує, перелицьовує і навіть руйнує каркас наявних понять, якими донедавна послуговувалася онтологія. Так, пропонуючи концептизм як філософію computer science, Ж. Дельоз визначає її референтом інформаційну реальність, яку відкриває комп'ютер. У його віртуальному просторі конструюються і множаться концепти — поняття, які втратили свій власний відпочатковий гносеологічний статус концепції, трансформувались в окремий вид буття, своєрідний «онтос», що «позбавлений просторово-часових координат і володіє тільки інтенсивними координатами» [70, с. 32]. Концепт є «контуром» і «конфігурацією», множинною єдністю «різномірних складових, що специфічною крапкою в стані абсолютної невагомості пробігають з неймовірною швидкістю». Вони складають світ чистих буттійних форм. Так концепт-філософія поступово трансформується у нову онтологію — вчення про штучний інформаційно-віртуальний світ, яке елімінує із пошукового поля навіть відгук метафізичних ремінісценцій. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі відзначають, що «між концептами на одному рівні немає жодної ієрархічної відмінності», позаяк вони є центрами вібрацій «кожен у собі самому і стосовно один одного» [70, с. 35]. Таким чином, відповідно до постмодерного проекту Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, завдання філософії зводиться тільки до продукування концептів з метою творення своєрідного іншого світу — double world, у якому концепти є іманентними не матерії, а інформації. Коментуючи цю думку, Кутирьов недвозначно застерігає про те, що «концептизм як ідеологія наявної «трансформації світів» без розуміння її смислу, скерованості, без належної рефлексії над нею є ворожою сучасній людині і «знімає» її. Вона скасовує, знищує її зовнішне,

«речове», тобто тілесне і внутрішнє, духовне буття, завдання філософії не в тому, щоб бездумно творити концепти, а в тому, щоб бачити, куди провадить ця творчість і, вчасно її обмежуючи, підпорядковувати предметному світу і творчості життя» [140, с. 15]. Вважаємо за необхідне підкреслити обґрунтованість такої позиції, оскільки мова йде про основоположні світоглядні імперативи людського світу, без яких людину поглинають сяючі пустоти антибуття, оскільки саме буття зникає. Про це, зокрема, говорить М. Епштейн у праці «Інформаційний вибух і травма постмодерну», де особливий наголос поставлено референції «від протилежного», що означає не пряму репрезентацію реальності, а як неможливість репрезентації, позаяк зв'язок з реальністю засвідчує травма. Подібним чином, каже М. Епштейн, відморожена рука свідчить про реальність морозу, який є причиною втрати чутливості, а спалена шкіра, як і набута сліпота, не сприймають ані тепла, ні світла, але саме вони з найбільшою достовірністю відтворюють реальність вибуху. Так само і втрата чутливості не може не передати ситуації придушення почуттів. Відтак, втрата чутливості — це «негативна референція, яка не відтворює реальність через достовірні образи, а вказує на немислиме, те, що відчутти чи представити неможливо» [233]. Постмодерн, щоб зняти проблему відчуження, дезактуалізує травматичний досвід, що є негативним референтом реальності.

Невипадково у контексті деконструктивістського мислення практикується процедура перекреслювання слів хрест-навхрест або прямими лініями на означення їх негативної семантики, що є ще одним модусом постмодерного нігілізму. Графічне заперечення смислу слів «буття», «думка», «логос», «ідея», «світ» векторно скеровує нас у вимір «пост», у світ модифікованого існування, у руйнівну порожнечу. «Ласкаво просимо у пустелю Реального», — закликає нас С. Жижек в однойменному творі, підкреслюючи, що сучасна реальність вихолощена до своєї крайньої межі, вона нагадує кофе без кофеїну, хоча зберігає його смак і запах. Реальність, позбавлена свого сутнісного ядра, є несправжньою, віртуальною. Йдеться

про замасковану підміну понять, яка призводить до того, що урешті ми починаємо «реальну дійсність» сприймати, як віртуальну. «Невже літак, що зіткнувся з баштою Всесвітнього торговельного центру, не був хічкоківською плямою, анаморфічною плямою, що денатуралізувала добре відомий ідилічний ландшафт Нью-Йорка?» — запитує С. Жижек [103, с. 23], адже вибух Всесвітнього торговельного центру глядачі побачили на телевізійному екрані. Кадри зйомки зафіксували переляканих людей на фоні вогненного пилу, що нагадувало численні спец ефекти, що використовуються у фільмах катастроф. І бомбардування центру, і різні провокаційні заяви — усе це вже було розіграно у тисячах сценаріїв, метою яких було створити ефект проникнення в реальність. С. Жижек, відстежуючи внутрішній зв'язок між віртуалізацією дійсності та заподіянням тілу непогамовно сильного болю, вводить поняття «пристрасть реального». Віртуальна реальність розмикає свої горизонти не тільки для розширення сенсорних можливостей людини, а й для тортур та витончених форм їх реалізації. Аналогом знекровленої аж до прозорості реальності у Ж. Липовецькі постає метафора «ера порожнечі», що породжує нарцисизм, байдужість та жорстокість. Світ, у якому втрачена таємниця людського існування, нагадує ризому, що є структурою без центру або плюралістичною відцентровістю.

Таким чином, деонтологізований світ існує в багатьох іпостасях — пустелі Реального, ери порожнечі, травматичної дійсності, трансгресивної реальності, ефекту реальності, що породжені фундаментальним положенням постмодерністської філософії про світ як текст. Праці Ж. Дерріда та Р. Барта, Ж. Дельоза постулюють думку про те, що світ опосередкований структурою текстів культури, які шляхом інтерпретації генерують її смислову множинність і відсилають до безлічі культурних джерел. У зв'язку з цим текст являє собою багатовимірний знаковий простір, зітканий з цитат. Статусу нової онтології нині набуває концепт-філософія як вчення про штучний інформаційно-віртуальний світ.

Досліджений нами досвід трансгресії дозволяє зробити висновок про те, що вона відкриває світ справжності без референціальності, що, урешті, обертається пустелею Реального. Буття, поставлене на конвеєр мас-медійного виробництва, так само втрачає свій онтологічний статус. Сьогодні надзвичайно важливою є формування належної рефлексивної культури із залученням досвіду традиції.

1.3. Культурологічний вимір повсякденності у постсучасному світі

Трансформаційні процеси, які нині набувають масштабного вияву і яким підвладна уся соціокультурна буттєвість, змушують нас звернутися до сфери безпосередньої присутності суб'єкта, яка концептуалізована поняттям повсякденності. Її важливими ознаками постають стереотипність, інтерсуб'єктивність, циклічність, консерватизм, часова і просторова визначеність, специфіка комунікації тощо. Про те, що вона стала однією із актуальних проблем сучасного гуманітарного пошуку свідчить не тільки поважний корпус наукових досліджень (А. Ахутін, Л. Іонін, І. Карпенко, І. Касавін, Г. Кнабе, В. Лелеко, Ю. Лотман, Г. Любимов, Б. Марков, В. Сиров, С. Щавелєв), а й достатньою мірою сформована міждисциплінарна галузь знання, яка увібрала в себе соціологію повсякденності, історію повсякденності, гносеологію та психологію повсякденності, семіотику повсякденності та естетику повсякденності. Усе це розмаїття наукових підходів, безумовно, вимагає належного узагальнення, яке, за словами В. Лелеко, можливе як філософсько-культурологічне, бо для того, щоб «осмислити масив накопиченого «повсякденнознавчого» матеріалу, треба глянути на нього крізь призму теоретичної моделі повсякденності досить високого філософського рівня узагальнення» [149, с. 5]. Власне таку концептуальну модель повсякденності запропоновано автором у праці «Простір повсякденності у європейській культурі», де аналізований феномен постає у ролі своєрідного індикатора культури. Являючи собою сукупність первинних, допредикативних, дорефлексивних суб'єктивних інтенцій,

повсякденність виносить на поверхню дискурсу частину внутрішнього світу суб'єкта.

Як автономна філософська категорія повсякденність уперше постає у просторі феноменології, зокрема у Е. Гуссерля та А. Шюца. Феноменологи розуміють повсякденність як те, що людині дане безпосередньо, як звичне середовище, з приводу наявності якого не виникає жодних запитань чи сумнівів, позаяк воно достовірне і самоочевидне. У Е. Гуссерля повсякденність тотожна «життєвому світу», що являє собою сукупність донаукових станів, у контексті яких зароджується наукова думка. Просторово-часовий континуум у феноменології актуалізується ситуацією «тут-і-тепер». Згідно із А. Шюцом, повсякденність — це та сама «верховна реальність», від смислової конституції якої відштовхуються всі акти смислопокладання і всі смислові структури виникають на основі «модифікації повсякденного життєсвіту». «Із самого початку повсякденність постає перед нами як смисловий універсум та сукупність значень, які ми повинні інтерпретувати для того, щоб знайти опору в цьому світі і прийти до згоди із ним» [226, с. 130].

Позаяк повсякденний життєсвіт не ізольований від інших світів, то набуває статусу «вихідного типу досвіду». Належить підкреслити, що світ повсякденності А. Шюца дорівнює привілейованій нерелексивній практичній очевидності, яка опосередкована попереднім знанням, що «спочатку дане нам як типове, а це означає, що воно несе в собі відкритий горизонт подібних майбутніх переживань» [226, с. 129]. Властиво, ця типова визначеність і задає різноваріантні параметри людського буття у світі повсякденності.

І якщо у А. Шюца модель повсякденного життя є центром його життєвого світу, то у Б. Вальденфельса, за вдалим спостереженням А. Залужної, ототожнення життєвого світу людини з повсякденністю вважається неправомірним, оскільки, «останній є лише формою презентації життєсвіту у своєрідному ракурсі оповсякденювання» [111, с. 79]. Зокрема,

Б. Вальденфельс наголошує на тому, що повсякденність є поняттям, яке має здатність диференціювати явища та події, їхні межі і значення змінюються залежно від місця, часу, середовища та культури. Прикметно, що повсякденність розглядається ним на межі «оповсякденювання» та «подолання повсякденності», де повсякденність виявляє себе як місце утворення нового смислу та відкриття правил. І «коли нове і оригінальне більше не вловлюється інтегративним загальним порядком або регулятивним основоположним принципом, тоді воно набуває форми відхилення» [45, с. 47], що обумовлює виникнення «сутінкової зони». Мусимо підкреслити, що вчення Б. Вальденфельса про «сутінкові зони» є надзвичайно важливим у тому сенсі, що воно дозволяє осмислити повсякденність як динамічну сферу, яка перебуває в процесах творення та інновації і з допомогою відхилень, відступу від правил і нових дефініцій прокладає свій власний шлях. Таким чином людина переступає звичний стандартизований порядок світу і виходить назустріч невідомому.

Невипадково Б. Вальденфельс називає повсякденність плавильним тиглем або ферментом, що перетворює усе неосвоєне і непізнане у близьке і рідне, забезпечуючи таким чином стабільність і цілісність людського світу. Ніколи не залишаючись замкнутою системою, повсякденність має проникні і рухомі межі і тісно переплетена з духовним життям людини, культурою та політикою, а відтак вона «сама себе перевершує» [45, с. 49-50]. На противагу таким формам людського буття як мистецтво, наука, література, світ повсякденності має своїм опертям тілесно-предметне переживання дійсності. І те, що не входить у його межі, є незрозумілим з точки зору буденності, автоматично виключається із простору повсякденності, ігнорується як чужорідне і випадкове.

Інтеграція естетичного у контекст повсякденності найбільш зримо відбувається у другій половині ХХ ст. у зв'язку з розширенням сфери дизайнерської діяльності, що перетворилася у своєрідну технологію організації життєвих стилів і отримала назву «нон-дизайн». Значного

поширення у наукових розвідках культурологічного спрямування набуває термін «загальна естетизація», що вживається на означення «особливого стилю відношення до дійсності, відповідно до якого якість зовнішньої форми стає домінантним фактором оцінки, яка перевершує внутрішнє наповнення» [178, с. 3]. Фактично йдеться про експансію естетичного начала та його тотальний зміст, що є характерною ознакою масової культури. Проте, цей спосіб сприймання заторкує і глибші шари свідомості, перелаштовуючи їх відповідно до нового характеру дійсності.

Системний погляд на ці процеси отримуємо у А. Маркова, на думку якого естетична теорія зазнала радикальних видозмін, про які свідчить: по-перше, перехід від ціннісної моделі естетичного знання до конструктивної моделі (естетичне як сфера постійної проблематизації цінності «власного становища»); по-друге, перетворення естетичного в самостійну сферу теоретичного дослідження нарівні з «політичним», на протиположність попередній критиці естетичного досвіду як такого, що неминуче зісковзує у площину побутового досвіду, а також встановлення нових меж критичного знання, оскільки естетична критика уже не може різко розвести і сферу смислів, які збулися, і сферу відкритих для інтерпретації знаків, постійно занурюючись в «знак» як в точку «розрізнення», що продукує нове знання. По-третє, належить взяти до уваги і розмивання меж між естетикою (як вченням про «піднесене» сприймання, що коригує загальний досвід) і поетикою (як експлікацією граничного досвіду «автора», винесеного поза межі звичної рецепції), а також реформування поетики як «повернення суб'єктивності». По-четверте, не можна оминати і появу в естетиці проблематики сучасної медійної теорії (media studies): інтенсивність повідомлення, продукування досвіду розрізнення і т.д. Нове розрізнення між естетикою і поетикою: естетика як мімезис історичного досвіду, а поетика як його реорганізація.

По-п'яте, важливим є тісне поєднання естетики і політики після того, як в дискурсі стали аналізуватися не тільки властивості повідомлення, а й властивості його сприймання [167].

Усі ці видозміни становлять нині своєрідне поле напруги постмодерного естетичного дискурсу і є принциповими для теоретизування повсякденності. Децентруючи повсякденність, постмодерн захищає ідею правомірності конституювання будь-якої точки відліку для вияву її присутності і повноти розгортання.

Утім, чи не найбільшою мірою проблему тотальної естетизації свідомості озвучує В. Вельш у праці «Руйнування естетики» (*Undoing Aesthetics*), що була оприлюднена у 1997 році. У зв'язку з процесами глобальної естетизації, на думку дослідника, існує потреба розширення простору естетики, нині обмеженого сферою художнього досвіду, до трансхудожнього та перетворення її у міждисциплінарну теорію. З цією метою необхідно переосмислити класичні набутки естетики та роль чуттєвості у процесах естетизації, позаяк поняття художнього втратило чіткі контури. Проблема полягає в тому, що загальна естетизація, заповнивши собою усі сфери життя, не тільки знецінила красу, а й змінила саме уявлення про реальність. Відтепер модифікація реальності, її плюралізація та дереалізація є процесом, який покликана концептуалізувати естетика. «Ми більше не бачимо ані перших, ані останніх основ сущого; швидше, реальність постає результатом процесу, що був нам знайомий тільки у сфері мистецтва – вона сотворена, мінлива, необов'язкова і позбавлена ґрунту і т.ін.» [259, с. 8], — говорить В. Вельш, теоретично артикулюючи досвід, пов'язаний із легітимацією словосполучення «естетика повсякденності». Витлумачена із таких позицій, реальність у В. Вельша є результатом естетизації свідомості та її екстраполяції у простір повсякденного.

Подібні думки прочитуємо й у Ж. Рансьєра, котрий вважає, що естетика перебуває нині у кризовому стані, оскільки неспроможна пояснити мистецтво, яке втратило не тільки свою міметичну функцію, а й припинило своє існування як певна цілісність. Ж. Рансьєр переконаний у неможливості автономії мистецтва, позаяк тоді воно замикається на самому собі. Тому предметне поле естетики більше не апелює до мистецтва, воно являє собою

«специфічне відношення між практиками, формами зримості і модусами умоосязності» [188, с. 55]. Відтак, основою естетики стає внутрішній дисонанс, постійне «взаємоперетікання» мистецтва і немистецтва, піднесеного та буденного.

Як відомо, поняття та предмет естетичного у сфері повсякдення вперше було експліковано на міждисциплінарних колоквиумах в Німеччині у 1976 і 1978 р. Естетичні виміри повсякденності так само досліджувалися і на Восьмому інтернаціональному конгресі з естетики у Бонні (1984р.). І хоча секція, на якій були представлені матеріали, присвячені проблемам повсякденності, були невеликими (6 із 68 доповідей), матеріали конгресу вийшли під загальною назвою «Естетичне, повсякденне життя та мистецтво» [149, с. 56]. На цьому конгресі, як відзначає В.Д. Лелеко, у доповіді польської дослідниці Я. Макоти було запропоновано дослідження специфіки естетичного сприймання природи і таким чином озвучено проблему естетичного, що переступає межі художнього досвіду.

Що ж до терміна естетизація (*Ästhetisierung*), то в академічному дискурсі він з'являється у зв'язку із дослідженнями В. Беньяміна, котрий одразу наділяє його негативним значенням, ідентифікуючи процеси естетизації із процесами фашизації, позаяк естетизація, на його думку, є фактично інструментом політичним. В. Беньямін передусім бере до уваги ідеологічні функції мистецтва. На думку В. Беньяміна, в основі розвитку сучасного капіталізму можна відстежити дві основні тенденції. З одного боку, це індивідуалізація, яка стає дедалі більш зримою, і пов'язана з естетичними переживаннями (вона поіменована В. Беньяміном «пролетаризацією» людини), а з другого боку, маємо, за словами того ж В. Беньяміна «зростаючу організацію мас». Тут йдеться про здатність самої системи розпоряджатися атомізованими суб'єктами, вдаючись до різноманітних маніпуляцій. Означені процеси і є умовою фашизації, що приводить до кульмінаційної точки, яка проявляється в естетизації війни. Аналогічну позицію відстежуємо і у праці Г. Дебора «Суспільство видовищ»,

В. Хауга (праця «Товарна естетика» «Warenästhetik»), а також Ф. Джеймісона у дослідженні «Постмодернізм або Логіка культури пізнього капіталізму».

На противагу В. Беньяміну та його послідовникам, позиція Г. Шульце більшою мірою співвіднесена із традицією, яка була започаткована Баумгартеном [235]. Відповідно до неї, естетичне пов'язане із чуттєвим сприйманням, якому відведена вагома роль у суспільних процесах. Невипадково у Г. Шульце поняття «естетичне» та «естетизація» невіддільні від емоційної сфери людини, а предметом його аналізу у праці «Суспільство переживання» стає своєрідний «ринок естетичних переживань» (Erlebnismarkt), подібний до ринку товарів та послуг. Належить підкреслити, що у Г. Шульце «естетичне» відтворює «внутрішню орієнтацію» людини на саму себе, котра потребує складних процедур інтерпретації внутрішніх станів. Внутрішня орієнтація — це якраз те, що може змінити структуру реальності шляхом трансформації її семантичної структури, яка полягає у привнесенні у контекст власного життя нового смислу. Потрібно сказати і про те, що Г. Шульце не бере до уваги ані нормативний статус мистецтва, ні тим більше певні художні канони чи особливе художнє сприймання — він говорить про позахудожню сферу «естетичного», зокрема, про його інтеграцію у різні повсякденні практики. Дослідник доводить, що саме такого типу «естетичне» обумовлює структурні зміни у суспільстві, які являють собою сферу примноження можливостей регулювання економічної і політичної ситуації. Тут доречно згадати «Економіку вражень» Д. Пайна і Д. Гілмора, котрі розглядають враження як такі, що репрезентують поки що мало досліджений вид економічної пропозиції.

«Естетизація», на думку Г. Шульце, наділена емансипативним потенціалом — вона містить у собі «вибухове розширення можливостей». Відтак, «логіка суспільства переживань радикально відрізняється від логіки Макдональдса, де домінує ідеал строго калькульованої раціональності. Інакше кажучи, у суспільстві, де отримала перевагу внутрішня орієнтація, маніпуляція неможлива, оскільки вона не підлягає розрахунку» [235]. Таким

чином знімається з порядку денного як прогресуюча атомізація, так і соліпсизація суспільства. Мотивація Г. Шульце достатньо аргументована – колективні переживання, мабуть, найбільш інтенсивні з усіх, доступних людині. І те, що люди беруть участь у спільних рухах і що ці рухи стали невідворотною реальністю, свідчить не так про формування якоїсь нової спільноти, як про зміну орієнтації. Внутрішня орієнтація необхідна не тільки для генерації певних емоцій, а передусім для інтерпретації власних. Її значення полягає і в тому, що вона здатна оминати догматизовані рамки соціально-групової і класової категоризації. Як бачимо, Г. Шульце шукає нових психологічних та метафізичних вимірів переживання дійсності. Він відштовхується від того, що його агент — це людина, котра втікає від нудьги, а тому не може шукати ліків у зовнішньому середовищі, бо з нього взято все можливе. Вона прагне емоцій («Erlebnisgesellschaft»), емоційної повноти життя, і для неї це становить найвищий сенс.

Цікаво, що феномен нудьги (Langweiligkeit) стає ключовим і для Б. Хюбнера, який вважає її вродженою і невідворотною рисою людського існування, котра актуалізує проблему руху в нікуди, оскільки сьогодні знівельовано будь-які цілі. І там, «де життя втратило смисл, доводиться жити чуттями» [223, с. 63], — говорить Б. Хюбнер, констатуючи тотальність «фікціоналізованої, віртуалізованої» дійсності, якій нічого протиставити. Цю дійсність він називає ерою «естетичного імперіалізму», вказуючи на те, що у ній панує психічна порожнеча, заціпеніння, нерухомість, депресія, меланхолія, які і є синонімами нудьги. Проте, усвідомлення «надто тривалого порожнього часу» і тієї прірви, що пролягла між Я і світом, приводить до такого стану, коли Я стає для себе тягарем і мусить щось робити для того, щоб подолати психічну порожнечу і віддаленість від світу.

Не можна не зауважити, що повсякденність у її легітимізованому постмодерном вияві, суцільно резонована поняттям порожнечі, яку вперше діагностують структуралісти. На їхню думку, текст, що зазнає деконструкції, спустошується, а тому справжнім читачем є той, хто усвідомлює, що «єдина

таємниця тексту — це порожнеча» [211, с. 156], яка очікує того, щоб бути заповненою. Фіксуючи мозаїку смислових лакун, свідомість вступає у ризиковану гру із текстом як проявленою порожнечею, яку ми вкотре шукаємо, щоб знайти її розгадку. Але, згідно з М. Фуко, тільки «божевілля утворює порожній простір, у якому можливе все, окрім логічної впорядкованості самої можливості» [213, с. 156]. Не менш важливо наголосити, що постмодерна епоха творить достатньо привабливий образ порожнечі, що не має нічого спільного із мороком небуття. Приміром, у М. Фуко порожнеча є такою, що наскрізь пронизана світлом, осяяна ним ізсередини. Її призначення — фіксація маніфестації форм, що мають бути явлені зору.

Невипадково у Б. Хюбнера саме порожнеча стає умовою переживання яскравих психічних станів, психічного збудження, екстазу, своєрідної ейфорії, яка і є протилежністю нудьги. Я «естетично інструменталізує світ заради психічної афектації», — говорить дослідник [223, с. 87]. І якщо у Б. Хюбнера нудьга є «метафізичною спонукальною основою додаткової діяльності заради естетично-емоційного» [223, с. 114], а естезис повсякденного існування активізує ті механізми, які задають перспективу екзистенційного звершення особистості, то у М. Епштейна він чинить травматичний вплив, якого не знімає навіть стан ейфорії. Водночас ейфорію М. Епштейн розглядає як наслідок травми та її несвідомий фон. Дослідник говорить про анестезуючий вплив травматичної дії, що, паралізуючи нервові закінчення, приглушує біль і не дозволяє глибоко проникати в об'єкти, внаслідок чого свідомість тільки ковзає по поверхні, «поринаючи у свято безкінечних відмінностей» [233]. Виштовхуючи людину на рівень зовнішніх подразників, травма обумовлює своєрідний колапс внутрішнього Я, яке кружляє довкола власної осі, дублюючи одні і ті ж дії з метою привласнити світ естетично чуттєвої реальності з її позірною яскравістю та декором. Тут доречно зауважити, що топографія повсякденності конституюється ідеєю поверхні, яка у метафізиці відсутності виражає потенційну можливість

нелінійної процесуальності, позначаючи принципову відмову постмодерного простору від глибини.

Прикметно, що ту саму втрату глибини фіксує і американський дослідник Ф. Джеймісон, вважаючи постмодерністську естетику естетикою екстравертизму і притуплення чуттєвості. Домінантою естетичної свідомості він називає відчуття загубленості, втрату ідентичності та занурення в реально-ірреальний світ, гіперпростір якого має дифузний характер і є поверхнею без глибини, а тому не підлягає традиційному членуванню. Постметафізична просторова метафорика заступає місце метафізики тривалості, а шизофренічний досвід, на думку Ф. Джеймісона, найбільше придатний для вияву її специфіки. Ф. Джеймісон апелює до лаканівської оцінки шизофренії, причому його цікавить не її клінічна ефективність, а передусім те, що вона пропонує певну естетичну модель. Згідно з Ж. Лаканом, шизофренія є розрив ланцюга означників, що являє собою взаємозв'язок синтагматичної послідовності означників, що конституює висловлювання і значення. В основі концепції Ж. Лакана Ф. Джеймісон вбачає фундаментальний принцип лінгвістики Ф. де Соссюра, відповідно до якого значення не є однозначним співвідношенням означника і означуваного, матеріальності найменування і самого поняття — воно породжується рухом від означувального до означуваного. І те, що ми, як правило, називаємо означуваним, під яким розуміємо значення або поняттійний зміст висловлювання, належить розглядати радше як об'єктивний міраж означування, що породжений і сформований співвідношенням означуваних між собою. І «коли це співвідношення руйнується, коли обривається ланка означуваних, тоді ми маємо шизофренію у формі уривків окремих, не зв'язаних між собою означників» [93]. Ф. Джеймісон вбачає зв'язок між руйнацією лінгвістичного порядку і свідомістю шизофреніка, який вловлюється шляхом припущення, з одного боку, про те, що персональна тотожність є ефектом певного часового впорядкування минулого і майбутнього щодо теперішнього, а з другого боку, — що таке активне

впорядкування є функцією самого речення, оскільки воно рухається крізь час власним герменевтичним колом. І якщо не вдається поєднати минуле, теперішнє і майбутнє в межах речення, то це неможливо зробити й у власному досвіді і так само у психічному житті. Оскільки ланцюг означників розірвано, — говорить Ф. Джеймісон, — переживання шизофреніка стають подібними на серію чистих, ніяким чином не зв'язаних між собою моментів теперішнього. Таким чином, відбувається деградація історичності, яка проявляється у тому, що поступово зникають не тільки парадигмальні глибинні моделі гуманітарного знання, а й культурні стилі. Відлунням історичності можна вважати шизофренічну постмодерністську ностальгію, якій достатньо для того, щоб існувати, стилістичних підробок чи рімейків.

І як тут не почути Ж. Бодрійяра, який називає постійною супутницею естетики невитравну тугу, «загальну меланхолію, якою просякнуті усі сфери естетичного» [39]. Проблема полягає у тому, щоб «на останній межі ніщо це ніщо матеріалізувати, на останній межі порожнечі окреслити контури цієї порожнечі і на останній межі байдужості грати за таємничими правилами цієї байдужості» [39]. Артикулюючи повсякденність як культурний фон знакового споживання, Ж. Бодрійяр говорить про невідворотність песимістичних прогнозів щодо епохи симулякрів, що фінішувала разом із суспільством споживання.

Нескладно зрозуміти, чому Ф. Джеймісон констатує повну залежність естетичного виробництва від товарного. Естетичні нововведення і експерименти є обов'язковою умовою економічного процвітання – вони мовби вбудовані у «високі технології» капіталістичного виробництва, викликаючи фундаментальну мутацію предметного світу, який стає не більше, аніж глянцевою рекламною картинкою, копією без оригіналу, мертвим зліпком товарної форми. У постмодерному вимірі усе, що стосується сфери чуттєвого, плінне та імперсональне, а тому, згідно з Ж.-Ф. Ліотаром, вилучені зі сфери суб'єкта почуття доцільніше називати «інтенсивностями». Вони є базовими емоційними станами, які найпосутніше фіксують те, що Ф. Джеймісон називає

зрушеннями у динаміці культурної патології. Вписуючи почуття у контекст товарного обміну, «інтенсивності» стимулюють шизофренічну ностальгію. Імпersonальні почуття, позбавлені глибини, є тільки декором, яскравою наліпкою і знаменують «згасання афекту» [92, с. 4].

Водночас у Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі афекти постають своєрідними «блоками чуттєвості», які внутрішньо притаманні досвіду. Проте, цей досвід уже захоплений репрезентацією і, щоб досягти до нього, треба реалізувати певний «прагматичний проект» (як-от, «тіло без органів»), що передбачає вихід за межі власного експериментального середовища. Ці підходи однозначно можуть бути співвіднесені із «середовищем» повсякдення. І якщо мистецтво видобуває «афекти із каменю і металу, зі струн і дихання, ліній і фарб», і, зіштовхуючись із хаосом і розсікаючи його, творить світ позаповсякдення, то розпізнавання його інакшості імпліцитно передбачає існування повсякденності. Згідно із Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, у малярстві навіть рама чи край картини як її зовнішня оболонка є складовими відчуттів. Однак, існує і сила «розобрамлення», що виштовхує картину у нескінченне силове поле. «Жест художника ніколи не залишається всередині рами, він виходить за її межі» [70, с. 242]. Ця сила «розобрамлення» властива так само й іншим видам мистецтва, які виходять з власної орбіти у надзвичайно потужний силовий простір буденного.

Воно вабить дослідників своєю несистемністю, відсутністю ієрархії, неструктурованістю, неточністю, неможливістю наслідувати і дублювати, бути елементарним графічним засобом життя. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі перекривають усі шляхи до повсякденної реальності міметичному мистецтву, символом якого слугує дерево. Тяжючі до деревного типу, західна культура з допомогою книги перетворює світовий хаос в естетичний космос, у якого, однак, немає майбутнього, бо він є калькою світу, його негативом. На противагу йому формується новий культурний вимір, нова модель світу, яка являє собою образ кореневища (ризому), що постає апофеозом випадкового, заплутаного, множинного. Відтак, світ як хаос породжує хаосмос, у якому

книга-кореневище продукує новий тип зв'язків, що мають нелінійний характер. Їх втіленням у концепції Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі стають своєрідні симбіози, що виникають внаслідок проникнення вірусу чи алкоголю в організм людини, а оси — у плоть орхідеї. У дослідників немалий подив викликає і множинне існування мурашника. Подібно до нього мають узгоджуватися книга і життя, безсистемно вступаючи одне в одного. У праці «Що таке філософія?» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі вважають одиниці хаосмосу, «хаосми», загальною основою постмодернізму. Вони здатні набувати форми наукових принципів, філософських понять і, в тому числі, художніх афектів. На думку Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, хаос не можна вважати інертно-стаціонарним станом чи випадковою сумішшю, позаяк «хаос хаотизує, розчиняючи будь-яку консистенцію в безкінечності» [70, с. 58], і завдання філософії полягає в тому, щоб «здобути консистенцію, не втративши безкінечності» [70, с. 58]. Пропагуючи новаторство вільного пошуку, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі стверджують перевагу естетики і природничих наук у порівнянні з філософією, ідеологією і політикою. Вона полягає в наявності виразного шизофренічного імпульсу, що формує ризоматичний простір постмодерністської естетики, який уподібнюється безкінечному безцільному шизопотокі, котрий розсікає хаос, роблячи своєрідний картографічний зріз дійсності. Її особливістю є відсутність смислового центру, будь-якого організуючого принципу. Тому не буде помилкою визнати шизоаналіз своєрідною концепцією естетичного бунтарства, що породжує новий тип чуттєвості, закоріненої у сфери, непідвладні смисловій регламентації. А тому запитання Ж. Бодрійяра, куди поділися сузір'я смислу і сузір'я секретів, приречене залишитися поодиноким «гласом» у постмодерній порожнечі.

Резюмуючи сказане, варто підкреслити, що естетизація повсякденності є загальною культурною тенденцією постмодерну і результатом «зміни культурних парадигм». Вона експлікується у просторі тотального взаємопроникнення естетики та розмаїтих практик буденного, включаючи усі його варіанти, винесені на орбіту постмодерного дискурсу суспільством

споживання. Саме вони породжують нові стратегії проживання, пов'язані з відчуттям порожнечі й афектацією простору, що є поверхнею без глибини. Естетизована поверхня повсякденного світу засліплює міражем образів та пропозицій, що створюють ілюзію повноти та респектабельності. Плюральність повсякденних практик породжує новий тип чуттєвості, концептуальним виявом якого є шизоаналіз, що переступає межі смислової регламентації.

Висновки до першого розділу

Резюмуючи сказане, варто підкреслити, що постмодернізм, визначає нині загальну духовну настанову світу культури і дає абсолютно новий спосіб її світовідчуття і світорозуміння, що був заданий онтологічним поворотом європейської свідомості. Він являє собою реакцію на монотонний технократично-раціоналістичний універсалізм епохи модерну з його вірою у лінійний прогрес та ідеальні світопорядки. Конститууючись у розмаїтих проектах, серед яких текстологічний, номадологічний, шизоаналітичний, генеалогічний, симулятивний, комунікативний та ін., особливістю яких є відкритість та методологічна невичерпність, постмодернізм постулює плюралізм форм та еклектичний епатаж. І попри те, що на поверхню постмодерністського дискурсу винесено колоритне естетичне розмаїття, він водночас постає формою культурної анестезії.

Деонтологізація являє собою процес поступового щезання буття, у зв'язку з чим онтологія «присутності» у постмодернізмі замінена «плюральною» онтологією, представленою концептами «складки» у Ж. Дельоза, «сліду» — у Ж. Дерріда, «симулякра» — у Ж. Бодрійяра та ін. Культура постмодернізму – це реальність тексту, який немає меж, і включає в себе навіть довербальні структури. Усі тексти культури внаслідок деконструкції складають суцільний простір перенесення значень, де один текст прищеплюється іншому, де маємо безперервний процес витлумачення одного тексту з допомогою іншого так, що кожен втрачає тотожність собі, демонструючи таким чином опір мови будь-якому метафізичному проекту.

Шляхом деконструкції поняття розхитують смисл, вони є «знаками у безкінечному обміні знаками» (Ж. Дерріда). Завдання деконструкції полягає в елімінації «присутності» шляхом розщеплення усіх її форм, у тоталізації Ніщо та підміні метафізики присутності метафізикою відсутності, що дозволяє констатувати прихід «ери порожнечі» (Ж. Липовецькі), означеної як травматична (М. Епштейн). На руїнах онтології відбувається подвоєння реальності (Н. Луман) або ж виникає «пустеля реального» (С. Жижек), а місце істини та буття посідає цинічний розум (П. Слотердайк), що є продуктом мас-медійних ефектів, з допомогою яких реальність тиражується так само, як і будь-який інший мас-медійний продукт. Місце нової онтології відтепер посідає концепт-філософія (Ж. Дельоз) — вчення про штучний інформаційно-віртуальний світ, яке елімінує із пошукового поля навіть відгук метафізичних ремінісценцій. Віртуальність постмодерну є можливістю неможливого, де актуалізує себе досвід трансгресії.

Загальною культурною тенденцією постмодерну є естетизація повсякденності, що есплікується у просторі тотального взаємопроникнення естетики та розмаїтих практик буденного, включаючи усі його варіанти, винесені на пошукову орбіту суспільством споживання, у якому існує повна залежність естетичного виробництва від товарного (Ф. Джеймсон). Внаслідок цього відбувається фундаментальна мутація предметного світу, який стає глянцевою рекламною картинкою або мертвим зліпком товарної форми. Вилучені зі сфери суб'єкта та вписані у контекст товарного обміну почуття фігурують як «інтенсивності» (Ж.-Ф. Ліотар). Вони стимулюють шизофренічну ностальгію, що проявляє себе у формі виразного шизофренічного імпульсу, що формує ризоматичний простір постмодерністської естетики, який уподібнюється безкінечному безцільному шизопотокі, котрий розсікає хаос, роблячи своєрідний картографічний зріз дійсності. Демонструючи гетерогенність й інваріантність існування, віртуалізацію чуттєвості, множинність життєвих практик, повсякденність постає сферою абсолютної невизначеності та усіх можливих трансформацій

культури. Вона являє собою плюральну культурну стратегію, пов'язану із афектацією простору, що являє собою поверхню без глибини.

РОЗДІЛ 2

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНА БУТТЄВОСТІ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ

2.1. Скепсис як форма культурної саморефлексії

З-поміж усієї множини постмодерних культурних маркерів скепсис чи не найбільшою мірою претендує на роль світоглядної домінанти. Анігілюючи усі ланки людського: від епістемології до етики, політики і навіть сфер повсякденності, він прагне не тільки видозмінити реальність, а й, слідуючи за Дельозом, зійти на авансцену світу у ролі «великого героя» або ж замінити собою «велике» метанарацій. Тому будь-які рефлексії щодо статусу і вимірів культури та її подальшого розвитку повертають нас у простір скепсису і змушують у його координатах шукати відповідь на злободенні питання про деієрархізацію базових підстав культурної дійсності, її цінностей та прерогатив, руйнування культуротворчої предикативної основи. Йдеться тут не так про намагання розставити усі крапки над і, як про спробу знайти компенсаторні механізми функціонування культурного світу у площині «філософії підозри», де скепсис постає її каталізатором.

Невипадково метою нашого дослідження є з'ясування специфіки існування скептичної світонастанови у засягах сучасної постмодерної культури. Нам належить експлікувати також і модифіковані форми скепсису, як-от: іронія, цинізм, нігілізм, парадокс, гра, карнавал, маскарадність, бутафорія, балаган, тощо. У філософському дискурсі нині маємо немало спроб озвучити цю проблему. Зокрема, Т. Лютий, аналізуючи пошуки античного скептицизму, розглядає скепсис у площині протонігілізму. Фактично, за словами автора, ми маємо справу з «гносеологічним нігілізмом, а також його наслідком – моральним скепсисом» [159, с. 88]. Прикметно, що автор виділяє скептицизм повний та частковий, або ж граничний та помірний. У такому контексті нігілізм постає у ролі граничного скептицизму.

У праці «Іронія як актуальна форма комічного» Ю. Кирюхін називає скепсис таким, що є продуктом іронійного ставлення до світу. Він робить спробу виокремити іронічний скепсис як такий, що виражає «трансцендентальну бездомність» людини епохи модерну, передаючи крах світового цілого і його фрагментаризацію. Проте, у постмодерну епоху, на думку автора, скепсис є радше здобутком, аніж утратою, позаяк він дарує можливість «ліберально-підривного ставлення до будь-якого авторитету і догматики» [119, с. 57], що не може завершитися трагічним нігілізмом. Невипадково А. Веллмер називає постмодерн «модерном без скорботи» [47].

Термінологічна розмитість і суперечливість поняття скепсису дозволяє йому функціонувати в культурних текстах у rozmaїтих ликах. Більшою мірою сьогодні досліджений його іронійний потенціал, який був предметом окремого аналізу ще у філософії романтизму, зокрема, у працях Ф. Шлегеля та Ф. Новаліса, котрі ствердили метафізичні основи основи іронії, розглянувши її як універсальний принцип мислення і творчості, а також німецької школи ідеалізму в особі К.-В.-Ф. Зольгера та Г.-В.-Ф. Гегеля. У С. К'єркегора іронія постає способом існування людини і багато в чому визначає платформу його суб'єктивізму. Про те, що іронійно-скептична настанова стає незмінним атрибутом сучасного мислення і загальною культурною тенденцією, свідчить широке рефлексивне поле, яке складають дослідження Р. Габітової, П. Гайденко, Т. Гайдукової, А. Лосєва, присвячені аналізу її історичного аспекту. Естетичні властивості іронії досліджені М. Бахтіним, Н. Берковським, Ю. Борєвим, В. Ванслоу, В. Проппом. Постмодерністська світонастанова, репрезентована різними формами пошуку альтернатив традиції є, на наш погляд, виразною апологією скепсису, про що свідчать роботи Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймісона, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, У. Еко, М. Епштейна, Ю. Крістевої, Ж. Лакана, Ж.-Ф. Ліотара, Р. Рорті, П. Слотердайка, М. Фуко та ін.

Зважаючи на певну безпорадність сучасного філософського розмислу перед неможливістю понятійної експлікації скепсису в умовах постмодерної

ситуації, що відсилає нас до гносеологічного прикордоння, проявляючись в актах трансгресії, деконструкції, і постійно вислизає за межі осяжного, вважаємо за необхідне прояснити саму можливість його функціонування в історичних координатах, його часову тяглість та якусь фатальну центробіжність, поза якою хоча б незначною мірою адекватне відтворення дійсності стає неможливим.

Треба сказати, що скепсис відпочатково позначає негацію стосовно дійсності, яка набула ствердного характеру. Інструментом, з допомогою якого здійснюється її дослідження, стає сумнів, що балансує між ствердженням і запереченням і передбачає необхідну дистанцію від предмета розгляду. Однак сумнів аж ніяк не може бути примхою скептика, він є своєрідною методологічною настановою на сприймання. Скептик мовби випробовує реальність, залишаючи або ж сподівання на її істинність, або ж констатує її ущербність. Так, Піррон уперше в IV ст. н.е. систематизував поширені здавна у Древній Греції сумніви щодо пізнавальної цінності людської чуттєвості. Аналізуючи скептичну світонастанову античної епохи, А. Лосєв пише: «Краса, яку сповідував скептик, є краса чистої плинності суб'єктивного духа; з неї вилучена будь-яка обґрунтованість, будь-яка осмисленість і філософія. Міцними мурами огорожена душа скептика від будь-якої думки; і у цих стінах, як у гранітних берегах, б'ється рівномірно стихія суб'єктивного життя. Це і є краса скепсису» [154].

Скептики не те що заперечили об'єктивну закономірність усього світопорядку чи власне світ ідей, відповідно до яких конструюється реальність, або ж специфічну облаштованість суб'єктивного духа, вони дозволили людській суб'єктивності «протікати так, як вона того хоче» [154].

Пізнавши усі таємниці людського духа, суєтність слова і думки, скептик відповідає на усі кричущі запити часу мовчанням. Проте назвати мовчання скептика відсутністю відповіді не можна, бо воно не від незнання чи невігластва, «воно не безсмысленне, а безмысленне і безвідрадне» [154], подібне на саме життя. На відміну від іронії, скепсис виконує мінімальну

оціночну функцію, позаяк метою скептика є досягнення безпристрасності, що знаходить свій вияв у понятті атараксія. Не можна не погодитися з А. Лосєвим у тому, що скепсис позначений печаттю трагічного і що краса античного скепсису несе у собі образ печалі, бо у ньому вловлюємо внутрішню невдачу духа, дещо незворотне і назавжди втрачене. Ми стоїмо мовби біля могили прекрасної, але уже приреченої культури. «Можна навіть ствердити, — каже А.Ф. Лосєв, — що скепсис є філософія відчаю, містика духовної катастрофи» [154]. Скепсис виповідає нам із себе самого три істини, які озвучує А.Ф. Лосєв: це передусім відчай проникнути в об'єкт і заволодіти ним, мимовільне падіння у безодню власної суб'єктивності й, урешті, об'єктивна правдивість буття покинутого на себе самого суб'єктивізму.

Цей же суб'єктивізм з небувалою силою відроджується в епоху Ренесансу, котра плекає пієтет перед всемогутністю людини. Згідно з М. Фічіно, людина владна пересотворити світ, якщо дати їй в руки небесну матерію. Піко делла Мірандола вважає, що чудеса людського духа перевершують чудеса небес. Епоха Ренесансу стверджує водночас велич і ницість людського, ми зустрічаємося з тими катастрофами людського духа, котрий хотів посісти щонайвищі висоти божественного, які виявилися йому непідвладними. Всепроникний аж до моторошного оціпеніння скепсис закладений у гравюрі Дюрера «Меланхолія». Доречно згадати, що у 1512 році теолог І. Кохлойє, який керував школою поетики при церкві святого Лоренцо у Нюрберзі, видав «Космографію», де висловив обурення з приводу того, що його співвітчизники продовжують шукати геніїв-малярів де завгодно – в Італії, у Франції, в Іспанії, але не у Нюрнберзі. На думку І. Кохлойє, геній живе тут, поруч, він створив настільки досконалі гравюри, що їх скуповують для наслідування купці з усіх кінців світу. Цим генієм теолог вважає Альбрехта Дюрера.

На гравюрі «Меланхолія» зображена крилата жінка з усіма символами влади — гаманець і ключ на її поясі, і бездомний пес, і летюча миша, й інструменти каменярів, і драбина, що має поєднати небо і землю, і райдуга, і

холодний блиск місяця — усе тут розповідає про тотальну безнадію, сповнене туги за втраченою висотою. Людський геній, якому відкрились тайни усіх наук і навіть тайни Всесвіту згорнув у відчаї крила, потупивши погляд у землю. Відтепер його реальність земля, а не небо. «Меланхолія» Дюрера уособлює духовний скепсис, виявляючи поруч з титанічними потугами згасання людської ініціативи, безсилля духа заволодіти навіть тим, що є належне. Скептична думка Ренесансної епохи якнайпосутніше продемонструвала «недолугість антропологічного оптимізму» [159, с. 108]. Модифіковані форми людського прочитуємо у гротескних образах І. Босха, переполюсування світу у вимір ганебного й низького, фіксацію на генетальній природі людини та аморальність знаходимо у Франсуа Рабле. Причому до такої міри, як відстежує Т. Лютий, що «у Рабле людина перетворюється на екскременти» [159, с. 107]. На нашу думку, скепсис породжує тему падіння людини і закладає підвалини того, що надалі буде поіменовано сучасними дослідниками «антропологічною катастрофою». Уперше ця думка у культурі була озвучена на полях естетизованого простору. На полотні П. Брейгеля «Падіння Ікара» титана духа уже немає. Високе постає у своєму антиподі – мізерності і марноті, про яку свідчать тільки ноги Ікара, які ще видно над гладінням води, куди він щойно упав. А поруч – привільне роздолля природи і мовчання, те саме, що й у древніх скептиків.

Немає пафосу перед людиною й у М. Монтеня, в особі якого скептична думка вкотре здійснила спробу опанувати світ. М. Монтень досліджує все, що дотепер залишалось поза увагою гуманістичної парадигми — прояви низького, саме дно людського існування. Відсторонившись від самого себе, він окреслює те, що можна назвати ретроспективою становлення людини. У ньому живе стурбованість власним невіданням, трансформованим у скепсис, який Монтень називає «відчайдушним способом» контролю за процесом пізнання. Саме скепсис невідання провадить його до небезпечної межі, за

якою провалля відчаю, не випадково Монтень застерігає, що скепсисом треба користуватися дуже обережно.

Культура романтизму являє собою поле зіткнення безкінечної суб'єктивності і кінечного предметного світу. «Жахлива і безвідрадна безодня відкривається перед нами: людина розірвана, мистецтво і життя роз'єднані» [224, с. 62–70], — з гіркотою констатує Ф. Шлегель. У листах до брата він зізнається у тому, що в його душі постійний дисонанс. Водночас Р. Кьопке говорить про жахливі приступи меланхолії і відчаю, які переслідували Л. Тіка, для якого друзі здавалися незнайомцями у страшних масках і відчуття неминучого божевілля постійно супроводжувало його [106, с. 24]. У такому ж хворобливому стані перебуває і Ф. Гельдерлін, який втрачає здатність володіти своїми думками. Проте саме він уніфікує романтичну настанову – «становлення у загибелі, через смерть (Das Werden im Vergehen)». Цікаво, що упродовж усього життя Гельдерліна хвилював образ Емпедокла, котрий, відчуваючи пієтет перед першостихіями, кинувся грудьми на кратер вулкана Етни. Так само постать Емпедокла не була байдужою і Ф. Ніцше.

Інструментом подолання кінечності у романтиків стає іронія, яка не дозволяє, згідно з Ф. Шлегелем, «зупинитися на кінечному», тому вона є способом художнього вираження трансценденталізму. Відповідно до нього кінчна істота приречена на безкінечність у вигляді негативної безкінечності, яка наділена силою заперечення, що постає «безкінечним запереченням», для якого немає жодних перепон. «Вирвавши заперечення із діалектичного процесу, із усіх зв'язків і представивши його «голим», «видовищним» у формі скептичного заперечення, романтики зробили іронію втіленням суб'єктивної свободи, інструментом художнього свавілля, яке не хотіло брати до уваги реальну дійсність» [51, с.99–103].

Цікаво, що про ту ж силу негачії говорить і І.-В. Гете: «В одному можу вас запевнити: навіть в повному апогеї щастя я живу у безперервному запереченні» [17, с. 54]. Саме він проголосив сакраментальну фразу про те,

що «людині належить бути зруйнованою» [227, с. 369], власною творчістю проклавши дорогу для цієї руйнації. Нас не може не хвилювати доволі прикметний для життя і творчості Гете образ Фауста, з допомогою якого І.-В. Гете вдалося авторизувати європейський культурний простір. Шлях Фауста — це шлях «з горніх висот через життя в пекло» [227, с. 369], а його злет — це «падіння у небо». Руйнівну силу іронії констатує Гегель, вважаючи її загрозою для субстанційного начала — абсолютного духа. Далеко не поділяючи позиції Г.-Г. Гегеля, С. К'єркегор першим піднімає проблему необхідності подолання іронічного принципу. Він не може прийняти іронію романтиків, потрактовану як спосіб вирішення конфлікту з дійсністю, позаяк вона є тільки його виявом. Він переносить цей конфлікт у глибину самої особистості, а тому іронія С. К'єркегора не має визвольного потенціалу, вона є доля, фатальний вирок, подібно до того, за спостереженням П. Гайденко, як іронія Сократа, що «прозвучала напередодні загибелі еллінського світу» [52, с. 73]. Загостривши увагу на проблемі людської екзистенції, С. К'єркегор виводить іронію на передній план боротьби за достатність власного світу. Апелюючи до вибору, він прокладає межу «або-або», де людині належить вибрати саму себе. І хоча ХХ століття Ф. Ніцше назвав «тріумфом нігілізму», к'єркегорівський принцип «або-або» не був дезактуалізований. В екзистенціалізмі він постає виявом діалектичної напруги, способом подання абсурду та несвободи. Екзистенційний парадокс віри, свободи та любові, згідно із Ж.-П. Сартром, це не тільки результат іронії у формі негативної діалектики, це ще й символ трагічної свідомості, відторгненої світом у саму себе. На парадоксальність іронії вказує і М. Гайдеггер, стверджуючи, що вона знаходить свій вияв в образах констатації події як межі, на якій збігається зовнішнє і внутрішнє, у зв'язку з чим буття перебуває у становленні. Маємо визнати, що спроба фіксації стану людського буття, що означена як ситуація «абсурдності буття» у А. Камю, «онтологічної покинутості» у М. Гайдеггера, «екзистенційного вакууму» у В. Франкла, «метафізичної самотності» у М. Мамардашвілі — є виявом скептичної

світонастанови, своєрідною апологією епохи тотального скепсису, предтечею якої став Ф. Ніцше. Опинившись перед страхітливою безоднею світу, осягнувши «загрозливі глибини власної душі» [159, с. 194], людина відчула власну ніщоту, зриму присутність універсального всепоглинаючого Ніщо, незмінним супутником якого був нігілізм у всіх своїх проявах.

Соціокультурну сутність нігілізму Т. Констянтинова співвідносить зі скерованістю в Ніщо, розглядаючи Ніщо як можливість перервності неперервного, що набуває своєї реалізації у перехідні культурні епохи. Аналогічну думку висловлює і Ю. Кирюхін, який стверджує, що практики іронійного мислення є каталізаторами виникнення нової парадигми осмислення світу. Наявність інтенції до заперечення, тотальне прийняття негативного, рефлексією якого є нігілізм, стає можливим тоді, коли «розмивається сфера трансцендентного» [125]. Важливою у контексті нашого дослідження є спроба Ф. Ніцше виокремити риси, які найбільшою мірою позначають площину нігілізму [182, с. 279], зокрема, це:

- Втрата етично-ціннісного ставлення до світу;
- Специфічна «нейтральність», що балансує між добром і злом;
- Знущально-холодне ставлення до самого себе;
- Найсильніші спонуки, представлені як обман;
- Втрачена ціль, яка не знає, куди докласти зусиль, і яка є суттю нігілістичної свідомості;
- Втрата не тільки орієнтирів, але й стимулів.

Операцію, проведену Ніцше, ми цілком правомірно називаємо тільки спробою, оскільки природа нігілізму є плинною, невловимою, нестійкою. Нігілізм може виступати у різних варіантах, у різних формах – від абсолютного заперечення аж до повної легітимації у культурі. І, згідно з Р. Бартом, найбільш радикальний нігілізм завжди замаскований, він «діє ізсередини соціальних інститутів, вкорінюється у конформістське мовлення і відверто переслідувані цілі» [8, с. 487]. Проте саме він найбільшою мірою

визначає статус постмодерну як проміжного перехідного типу культури, що балансує між позиціями «жерця і клоуна», де клоун – скептичний свідок і глядач, але не творець.

Відтак, світ постмодерну — це «колоритна суміш витонченого іронічного скептицизму та не менш витонченого пустосвятства» [161, с. 204]. Л. Стародубцева фіксує прихід скептичного ренесансу *modernity* і бунт альтермодерну проти постмодерного скепсису, який не знає глибини, верху і низу, а тільки ковзає по поверхні.

Тут доречно підкреслити, що система відліку постмодернізму розпочинається саме із скептичної іронії, яка проступає на поверхню дискурсу у вигляді «іронічного коду» Барта, «подвійного кодування» у Ч. Дженкса, «метарозповіді», «зношування маски» та «пастишу» у Джеймісона, «метамовної гри» в У. Еко, «ліберального іронізму» Р. Рорті, пародіювання в І. Гассана, «гри знаками соціальності поза межами соціальності» у М. Бланшо. Однак, постмодерністський зміст скепсису далеко не обмежується означеними підходами. Він проступає крізь «маски», «симулякри», наявний в актах трансгресії, деконструкції, шизоаналізу, усіх вимірах тілесного, відчутний у метамовних іграх та постісторичних візіях. Він виводить світ на його обочину, де набуває перверсивного досвіду, а людину робить вічним блукальцем, номадою, що не має ані коріння, ані пристанища, вона навіть позбавлена цілі. Іронійний скепсис моделює світ далеко не за найвищими взірцями, тиражуючи його копії, а ще більше — копії копій, вибудовує мозаїку з уламків того, що розкришилося і занепало, виводить на передній план експліцитне цитування «іншого», що позначене у Р. Барта поняттям «іронічного коду». «Те, що ми називаємо тут кодом, — це не реєстр і не парадигма, яку належить реконструювати будь-якою ціною; код – це перспектива множинності цитувань, міраж, зітканий із множинних структур; і одиниці, утворені цим кодом, – це ніщо інше, як відголоски чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережите; код – це слід цього «вже». Відсилаючи до вже написаного, іншими словами, до Книги (до

книги культури, життя, життя як культури), він перетворює текст у каталог цієї Книги» [8, с. 45].

Слід оцього «вже» абсолютно невловний, його можна тільки відчутти, але не досягнути. Складається враження, каже Р. Барт, що до нас постійно здалеку долинають якісь голоси, і їх відлуння тісно переплетене з безпосередніми повідомленнями. Безглуздо навіть ставити питання про їх походження, тому що воно «втрачене» в непроникній перспективі уже-написаного. Цим скопищем голосів і є коди, які стають письмом. Код, що закріплений у письмі, спроектований у безмежжя. Завдання Р. Барта полягає у тому, щоб не наївно перевтілитися, не по-варварськи зруйнувати, а «разіграти» поліфонію чужих голосів. Він, як і древній скептик, уникає будь-яких рішень, будь-якої більш-менш виваженої позиції, завжди залишаючись дещо осторонь. Його позиція — це позиція твердження, що «уникає погляду» і прийняття, яке дистанціюється. Невипадково Р. Барт називає Текст «поза знаходженням, яке залишається всередині» [8, с. 539]. Свою дослідницьку стратегію Р. Барт іменує стратегією викрадання і порівнює себе з людиною, яка перекроює і перефарбовує вкрадену річ. Прикметно, що в есе «Ролан Барт про Ролана Барта» він уподібнив себе до «кімнати-відлуння», озвученої безліччю голосів, що долинають іззовні, проте у ній не чути тільки голосу людини, котра саму себе перетворила у цю кімнату.

Дискурс, що побудований на принципі цитування, як вважає Р. Барт, має бути полівалентним. Але для того, щоб текст зберіг свою полівалентність, необхідно, щоб він ліквідував будь-які межі між брехнею і правдою, підірвав довіру до ідеї походження та власності, знищив голос, що намагається зробити текст цілісним, постирав усі лапки у тексті з метою перерозподілу ролей. Водночас Р. Барт застерігає проти надання переваг тому чи іншому кодові, рішення на догоду тому або іншому типу попередньої детермінації тексту, усе це, на його думку, є недоречним, оскільки «веде до витіснення багатоголосого письма якимсь одним голосом — психоаналітичним в одному випадку і поетичним (в аристотелівському

значенні слова) — в другому. Більше того, втратити з поля зору множинність кодів означає обмежити роботу самого дискурсу. У «добротній» розповіді, каже Р. Барт, одночасно реалізується як принцип множинності, так і принцип коловороту кодів, це має місце тоді, коли метонімічні відношення, що пов'язують символи, постійно коригують каузальний рух сюжету, а дії, що спонукають читача очікувати розв'язки, безперервно вторгаються у сферу симультанних смислів» [7, с. 91]. Джерелом і точкою, що фіксує код, Р. Барт називає шедевр, який мимовільно зупиняє безперервну перекличку кодів і виявляє джерело усіх копій або оригінал, таким чином з допомогою шедевру письмо тіла здобуває свою межу. Загальна інтерпретація коду відсилає нас до певної структури правил означування, у ролі яких зазвичай постають так звані пратексти, які мають свою історію і простір експлікації. Їх роль зводиться до конституювання визначеної поліваріативної конфігурації змісту.

І якщо Р. Барт трактує код як «шлях смислотворення», то «подвійне кодування» Ч. Дженкса передбачає абсолютне дистанціювання від історії у її різних варіантах — історії як проекції минулого чи історії у вигляді відповідних прогностичних операцій, що пов'язані з майбутнім, або ж історії як певної сюжетної канви, вибудованої за логічними приписами. Ч. Дженкс ставить за мету позбутися абсолютної залежності від усього, що прив'язує до історії і навіть вилучити її із власної дослідницької площини. Тут навіть немає і натяку на історичність класицизму з його високим стилем і так само не присутня еkleктика XIX ст. Тут очевидно є стилізація, повне вихолощення автентичного смислу. Ч. Дженкс стверджує «радикальний еkleктизм», що поєднує різні форми і конфігурації, притаманні абсолютно різним стилям. На перший погляд, може скластися враження про цілеспрямоване досягнення ретроспекції та архаїзації. Проте вони є не метою, а виразним постмодерністським прийомом, що використовується на догоду споживача — долучити його до контекстів минулого у небувалих варіаціях цього минулого, у зв'язку з чим архітектурні споруди набувають

специфічного колажного образу, історія мовби вживлюється у тканину архітектурного тексту, але переважно в ролі орнаменту чи збільшувального скла, крізь яке можна роздивитися химерність і випуклість кожної деталі. В одному і тому ж інтертекстуальному просторі архітектури фрагменти «текстуальних світів» не тільки не доповнюють один одного, а створюють квазіпародійний ефект, де кожен фрагмент скептично стверджує свою перевагу над іншим. Невипадково «Мова архітектури постмодернізму» Ч. Дженкса [94], яка висвітлила загальну інтенцію європейської самосвідомості на архітектурний плюралізм і пошук складних багатозначних способів самовираження, свого часу була визнана «головною книгою» постмодернізму. Метою Ч. Дженкса є задоволення як елітарних домагань професійної публіки, так і звичайного обивателя, що складає загальний образ масового споживача. Це і є «подвійне кодування», що програмує архітектурний текст на своєрідний перцептивний плюралізм, або, щонайменше, на «парадоксальний дуалізм». Не можна не зауважити і того, що таким чином у тіло тексту часто вживлюються і ринкові стереотипи, і низькопробні домагання середньостатичного обивателя, й значна доля епатажу, що межує з цинізмом. Та й, власне, на передній план тексту проступають артефакти, що дотепер фігурували як щось вторинне і малозначиме, не здатне понести належного функціонального навантаження. Архітектурні споруди, за спостереженням німецького мислителя Г. Клотца, є радше «естетичними фікціями», аніж носіями функцій. Прикметно, що у постмодерністській естетиці закріпився лозунг Г. Клотца, що дуже переформулюється з ідеєю «подвійного кодування» Ч. Дженкса: «Не тільки функції, але й фікції» [94, с. 15]. Він отримує своє автентичне прочитання тільки у модусі скепсису, що задає плюральну розмаїтість постмодерного самовираження.

Подібну інтерпретацію коду дістаємо і в У. Еко, у структуралістських пошуках котрого код сам по собі — це та ж сама фікція. Теоретичний структуралізм, згідно з У. Еко, конструює такий об'єкт, який виявляється

нічим іншим, як теоретичною подобою або ж симулякром багатьох інших реальних об'єктів. Фабрикуючи світ симулякрів, структураліст прагне одного — зробити реальність більш доступною і прозорою, навіть більше того — окреслити контури тієї «Останньої Реальності», котра стала істинною спонукою і метою філософського запиту. Вона відсилає нас до пошуку єдиного Пракоду. Факт його відсутності нівелює саму ідею структури. І тільки «визнавши факт сутнісної відсутності Пра-коду, я повинен мати мужність погодитися з тим, що в якості відсутньої структура, будучи конститутивною для будь-якої структури, сама по собі не може бути структурована. А якщо вона такою і постане, то це буде тільки знаком того, що за нею прихована інша, ще більш завершена, ще більш відсутня, хоч як це не парадоксально звучить, структура», – каже У. Еко [231, с. 418].

Він робить висновок про те, що, незважаючи на те, чи структура постає як онтологічна реальність, чи є пізнавальною моделлю – у будь-якому варіанті вона для нас відсутня. Структура відкривається тільки у процесі свого зникнення. Таким чином, відсутня структура не може вважатися об'єктивною метою дослідження, вона існує тільки у ролі інструмента для опису явищ задля включення їх у значно ширший контекст. Невипадково для У. Еко описати структури означає виявити коди на рівні феноменів комунікації. «В якості кодів вони не більше, ніж фікції, але коли вони розглядаються як інтерсуб'єктивні феномени, закорінені в історії та житті суспільства, ми здобуваємо надійний ґрунт під ногами» [231, с. 465]. Постулюючи тезу про те, що коди є структурними моделями усіх можливих комунікативних обмінів, У. Еко водночас зауважує продуктивність такої кодифікації. Вона полягає у тому, що «один і той же текст може шифруватися багатьма кодами, а один і той же код може породжувати різні тексти» [228, с. 41]. Одним із способів кодифікації є цитація, що постає під rozmaїтими стилістичними «одяганками» для того, щоб відволікти увагу читача від змісту, сконцентрувавши її на способах уведення у наративну тканину іншого тексту.

Прикметно, що лапки У. Еко вважає більше, аніж естетичним засобом, вони ще й пастка, у яку потрапляє читач, уведений у гру без його на те відома. «У системі постмодернізму можна брати участь у грі, навіть не розуміючи її, сприймаючи її абсолютно серйозно. В цьому полягає особливість (і водночас підступність) іронічної творчості. Хтось завжди сприйме іронічний дискурс як серйозний» [228, с. 77-78]. Скептичний дискурс У. Еко позначений поняттями «метамовної гри», «висловлювання у квадраті», іронії. Будучи радикальним скептиком, як стверджує І. Гассан, письменник-постмодерніст бачить феноменоменальний світ не тільки абсурдним, а й позбавленим будь-яких підстав для свого існування, а тому «пропонує нам імітацію роману його автором, котрий так само імітує роль автора ... пародіюючи себе в акті пародії» [244, с. 250]. Власне, ця самопародія стає водночас і засобом ігнорування безглуздої дійсності, і спробою дистанціюватися від того, що є несхопним у мові, яка постійно міняє свій лик. Самопародія у контексті творчості І. Гассана, Ф. Джеймісона та ін. ставить під сумнів будь-яке зусилля автора встановити істину. Ф. Джеймісон засвідчує згасання пародії, позаяк безповоротно втрачено контраст, який передбачає те, що на фоні висміюваного має існувати дещо нормальне. У нього пародія трансформується у поняття пастишу, що породжений стиранням відмінностей між елітарною і масовою культурою. Мова йде про ерозію меж між високим мистецтвом і його комерційними формами, атмосферу філістерства і кітчу, що вперто декларували появу нового культурного ландшафту. Шляхом експлікації поняття пастишу Ф. Джеймісон намагається розкрити «сокровенну істину» нового соціального порядку пізнього капіталізму.

Пастиш постає як пародія, у якої ампутовано будь-які сатиричні імпульси і навіть найменші відтінки смішного. Пастиш і пародію об'єднує те, що вони однаковою мірою увібрали в себе мімікрію під інші стилі, обігруючи їх унікальність. Проте пастиш виникає в силовому полі дроблення, фрагментації соціуму на окремі острівки, де людина не може визначити і

встановити своє місце перебування. У них, як стверджує Ф. Джеймісон, є свій приватний код, «ідіолект» і водночас власна ідіосинкразія. Щоб уникнути патологічної реакції середовища, належить говорити мертвою мовою пастишу, який є стилістичною маскою. Пастиш у Ф. Джеймісона — це «біла пародія», що втратила почуття гумору. Мертва маска стає тією конвенціональною мовою, яка допомагає зафіксувати «смерть суб'єкта» і смерть будь-якої індивідуалізації та персональної ідентичності, що відтепер стали філософською і культурною містифікацією. У світі, де стилістичні інновації більше неможливі, гірко констатує автор, нам не залишилося нічого іншого, окрім ретроспективної практики імітації мертвих стилів. Цю роль Ф. Джеймісон відводить пастишу, що здатний затамувати ностальгійний поклик справжності і виявити новий контекст естетичної репрезентації сучасного досвіду, замаскувавши його патологічну симптоматику. Однак пастиш, згідно із Ф. Джеймісоном, є вироком споживацькому суспільству, що продовжує втрачати власний час та історію.

У соціальну площину так само спроектована іронічна позиція Р. Рорті, котрий намагається осмислити недоліки попередньої філософської традиції, називаючи її головними ознаками метафізичність, трансценденталізм і фундаменталізм, які, відповідно до висунутого ним проекту «деструкції», мають бути подолані. У праці «Випадковість, іронія та солідарність» Р. Рорті обґрунтовує концепцію «іронічного лібералізму». Одним із поставлених тут завдань є «запропонувати можливість ліберальної утопії, у якій іронізм став би універсальним» [191, с. 10].

На думку Р. Рорті, солідарність досягається не через дослідження, так само вона не може бути вибудувана на рефлексії — солідарність твориться силою нашої уяви, напругою чутливості до болю і приниження інших, зовсім не знайомих нам людей. Іронік Р. Рорті повинен відповідати трьом умовам: він має сумніватися у своєму кінчному словнику, бо не існує кінчних словників і книг; він мусить знати, що аргумент, щойно висловлений ним, не може ані підтвердити, ані спростувати його сумніву; тим більше він не

повинен думати, що його словник ближчий до реальності, аніж інші. Кожен іронік усвідомлює свою випадковість і нестійкість і нічого не перекладає на мову здорового глузду. Його турбує проблема, що, можливо, він став членом «не того племені і був навчений грати не в ту мовну гру» [191, с. 54]. На противагу іронікам, метафізики керуються здоровим глуздом, який підказує поділ на дисципліни відповідно до об'єктів вивчення. Іроніки зважають передусім на традицію, представники якої здатні модифікувати словник відповідно до запитів епохи. Розмежовуючи сферу приватного і публічного, Р. Рорті стверджує, що філософія в особі Гегеля, Ніцше, Фуко і Дерріда є неоціненною у плані формування власного приватного самообразу, проте вона є беспорядною, якщо йдеться про політику. Сфера приватного має переважати в ідеальному ліберальному суспільстві, де інтелектуали будуть іроніками і не-метафізиками і не будуть «книжними червами». Важливою є думка Р. Рорті про те, що в сучасній іронічній культурі філософія є більш важливою для приватного самовдосконалення, аніж для реалізації певних соціальних завдань. Метою іронічної теорії, згідно з Рорті, є «зрозуміти метафізичну потребу, потребу теоретизування, зрозуміти такою мірою, щоб визволитися від неї назавжди» [191, с. 131]. Як бачимо, позиція Р. Рорті розгортається в унісон постмодерністським закликам ревізувати усю попередню метафізичну традицію і з належною скептичною відстороненістю сконструювати новий образ світу.

Прикметним у цьому плані є спостереження У. Еко, котрий, відстежуючи траєкторію думки М. Бланшо, фіксує його зацікавлення пустотами і проваллями, які допомагають розімкнути простір, не позначений ніякими межами. М. Бланшо постулює скепсис в ролі тієї незримої і забороненої сили, що прирікає на втрату всього. Ця сила спроможна перетворити «красу ночі в нереальність порожнечі», а жагучий погляд у його відсутність. М. Бланшо фіксує це перетворення у праці «Погляд Орфея»: «Перед найбезсумнівнішим шедевром, чиє начало засліплює блиском і впевненістю, ми водночас зіштовхуємося з чимось меркнучим, так що твір

раптом знову стає незримим, мовби його ніколи й не було. Це раптове затемнення — далекий спогад про погляд Орфея, ностальгійне повернення до сумнівного джерела» [25]. Силою скепсису порожнеча стає глибиною, виводячи текст із заціпеніння на межі трансгресії.

Книга як продукт культури у М. Бланшо постає тією демаркаційною межею, яка відділяє владу від безвладного. Для того, щоб мислити безвладне, належить усунути будь-яку суб'єктивність. Усе, що не є книгою, М. Бланшо позначає поняттям «дещо», бо воно поглинає питання про людину, а філософія постає як чиста трансгресивність. Проблему відтворення реальності М. Бланшо покладає на семіотику, яка реконструює логіку несвідомих імпульсів «волі до влади», як-от: «революція», «закон», «влада». Ігрове оперування ними поза межами соціальності М. Бланшо називає досвідом безвладного. Водночас досвід трансгресивної текстуальності постає як бажання, що протиставляється книзі як матеріалізованому вияву «межі влади». Знеособлюючи простір соціального, М. Бланшо фіксує процес щезання людського, перетікання його у трансгресивно-іронічні форми.

Таким чином, можна з упевненістю ствердити, що скепсис є тим незмінним маркером людського світовідношення, який допомагає висвітлити шляхи самоопанування людського — від Сократа і древніх скептиків до романтичних візій та онтологічного нігілізму Ф. Ніцше, завершуючи розмаїтими варіантами скептичної кодифікації світу постмодерністів. Властиво скептична площина постмодерну позначена поняттями «іронічного коду» Барта, «подвійного кодування» Ч. Дженкса, «метарозповіді», «зношування маски» та «пастишу» Джеймісона, «метамовної гри» У. Еко, «ліберального іронізму» Р. Рорті, самопародіювання І. Гассана, «гри знаками соціальності поза межами соціальності» у М. Бланшо, які допомагають виявити радикальні розриви у сфері смислу та висвітлити з нових позицій наявні соціокультурні зміни. Постаючи під різними образами і ликами, скепсис став тією канвою, на якій відбувається пошук нових форм та шляхів саморефлексії.

2.2. Радикалізація гри у постмодерністських культурологічних пошуках

Намагаючись осягнути постнекласичні трансформації культурного простору сучасності, ми так чи інакше фіксуємо неможливість повної реалізації власних зусиль. Це пов'язано не тільки із саморепрезентацією нового культурного стану, обумовленого актуалізацією постмодерного дискурсу, націленого на несхопність, децентрацію, поліморфність, віртуальність тощо, а й очевидною радикалізацією ігрової світонастанови, що у постмодернізмі відіграє роль своєрідної стратегії культурного пошуку, вихідною площиною для якого стає мова, зокрема її онтологічний аспект. А відтак, культура постає в образі лабіринтоподібного тексту з усіма його сплетіннями і метаморфозами. У зв'язку з цим на зміну абсолюту, що забезпечував вертикаль метафізичних зусиль, приходять плюралізм мовних практик, який можна порівняти хіба що із тектонічним зсувом, який зруйнував будь-які межі і обірвав причинно-наслідкові зв'язки, призвівши до зміни світоглядних парадигм.

Наша мета полягає передусім у тому, щоб окреслити мотиваційний простір постмодернізму, який виштовхнув на поверхню дискурсу гру як стратегію існування культурного світу, вибудовану на платформі культурно-мовного плюралізму та ціннісно-сміслового релятивізму як антитези попередніх культурфілософських настанов, що впливають з метафізичного логоцентричного дискурсу. Постмодернізм руйнує цю центровану цілісність і деабсолютизує дискурс, пропонуючи абсолютно інший відмінний від класичних і модерністських інтерпретацій вимір гри.

Ігрова домінанта постмодернізму виразно окреслена у працях його теоретиків Р. Барта, Ж. Бодрійяра, І. Гассана, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Крістевої, Г.-М. Маклюєна, Ж.-Л. Нансі, М. Фуко, тощо. Важливий пласт досліджень ігрового простору постмодерної доби маємо у російських дослідників В. Бичкова, О. Вайнштейна, Т. Голобородової, В. Діанової, І. Ільїна, Г. Косикова, Н. Маньковської,

О. Подольської, В. Подороги, Є. Шестакової, П. Огурчикова, А. Подшибякіна та ін. Так чи інакше ігрова проблематика есплікується і в українських дослідників К. Баранцевої, Т. Бондарчук, А. Залужної, Т. Гуменюк, В. Ляха, О. Наконечної тощо.

Ігрова проблематика вперше була теоретизована у працях Ф. Шиллера, котрий розглядає два протилежно спрямовані потяги — до матерії (чуттєвий потяг) і форми, які поєднує гра. Предметом чуттєвого потягу Ф. Шиллер називає життя у розмаїтті його проявів, предметом потягу до форми у нього постає образ (Gestalt), а предметом потягу до гри — краса як живий образ. Невипадково гра у Ф. Шиллера знаменує творче розкриття сутності людини, є запорукою її внутрішньої духовної цілісності. Поняття гри так чи інакше лягає в основу концепції колективного несвідомого К.-Г. Юнга (маємо на увазі його праці «Перетворення і символи лібідо» та «Психологічні типи»), котрий розглядає ігрові градації маски і душі, які допомагають краще адаптуватися до життєвих умов. Е. Берн трактує гру як один із варіантів комунікації, а Л. Вітгенштейн — як буття мови.

Думку про те, що гра являє собою форму походження культури і що сама культура є формою гри, обґрунтовує голландський філософ і культуролог Й. Гейзінга у праці «Homo Ludens», де він виокремлює такі риси ігрової діяльності:

- гра є вільна діяльність;
- гра практично безкорисна і «перебуває поза межами безпосереднього задоволення потреб і пристрастей»;
- ізольованість гри. Гра починається і в певний момент закінчується;
- гра забезпечує порядок;
- гра продукує замкнуті співтовариства посвячених, які «покривають своє існування ореолом таємничості або ж підкреслюють свою відмінність від іншого світу всіляким маскуванням» [221, с. 17–24].

І попри те, що Й. Гейзінга дає найбільш ґрунтовний аналіз гри, на думку Т. Голобородової, «постмодерністська гра у цю формулу не вкладається» [59]. Як вважає дослідниця, основна відмінність полягає в тому, що, релятивізуючись, у постмодерністській грі втрачають свою вагу правила, так само знімається опозиція «серйозне — ігрове», у зв'язку з чим гра перестає бути автономним буттям і набуває тотального характеру, охоплюючи усі рівні культурно-філософського дискурсу. Претендуючи на роль онтологічної основи людської культури, гра у постмодернізмі поглинає усі інші форми її буття. Вона своєрідним чином розігрує карнавал культурних текстів, перетворюючи власну універсальність у неможливість віднайти хоча б якийсь ареал «серйозного». «Виступаючи проти абсолюту, гра сама стає абсолютною» [59], — резюмує Т. Н. Голобородова.

Глобальне переосмислення тексту змінює і його роль у культурі — з його допомогою конструюється нова реальність, що являє собою плюралістичний простір, у якому можливі будь-які інтерпретації і тлумачення, які завжди реалізовувались через мовні апіорні форми у культурі, задаючи параметри її розвитку. Мова стає тією платформою, на якій сходяться різні за змістом культурологічні концепції. На думку Ю. Крістевої, текст не може обмежуватися тільки репрезентацією реальності, та й сама репрезентація є явищем відносним, позаяк текст, позначаючи певний спектр дійсності, викликає у ній певні зміщення і таким чином бере участь у її перетворенні. Він трансформує логічну і граматичну структуру мови, а також і семіотичну систему, яка регулює соціальний обмін і водночас розташовує у дискурсних інстанціях активно діючі інстанції соціального процесу. «Текст не іменує і не детермінує нічого зовнішнього стосовно себе; ... він вказує на ту гераклітівську плинність, якої не визнавала жодна теорія мови-знака» [133, с. 35]. Діяльність означування, згідно з Ю. Крістевою, існує як диференційована безкінечність з її комбінаторикою, яка нічим не обмежується.

Опираючись на теорію знака Ф. де Соссюра, згідно з якою знакові властива бінарна структура (означник як план вираження і означуване як план змісту), Ю. Крістева робить висновок про те, що за межами означника не існує ніякого трансцендентного означуваного і що людина залишається сам на сам із грою означників. Текст у її трактуванні — це «транслінгвістичний механізм, що здійснює перерозподіл мови» [133, с. 136] і являє собою «пермутацію інших текстів або інтертекстуальність» [133, с. 136]. Треба підкреслити, що у дослідницькому полі Ю. Крістевої поняття інтертекстуальності зазнає трансформацій: спочатку воно позначає процес переходу суб'єкта від однієї знакової системи до іншої, а згодом трактується як перетин і взаємодія різних текстів і кодів. Дослідниця вважає, що текст не повинен розглядатися тільки як засіб спілкування, який кодифікується винятково граматично і виражає процес комунікації між адресатом і адресантом. Матеріалом для текстуальної строкатості у Ю. Крістевої є суспільство та історія, які так само існують як текст. Зважаючи на це, інтертекстуальність постає і як інструмент соціальних змін.

Прикметно, що поняття інтертекстуальності у Ю. Крістевої виникає під впливом ідеї М. Бахтіна про діалогічну природу творчості, зокрема, експлікованій у праці «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості», яка розкриває діалектику буття літератури, що полягає у постійному діалозі сучасної літератури із попередньою художньою традицією. Проте, якщо поліфонічний діалог М. Бахтіна існує як різноголосся свідомих суверенних суб'єктів, то у Ю. Крістевої, котра, перебуваючи під впливом фрейдизму, апелює до сфери несвідомого, це «взаємообмін» і «перерозподіл» між безособовими надсуб'єктними і досуб'єктними словесно-ідеологічними інстанціями — текстами та дискурсами. Тому говорити тут про певний смислообмін тексту із соціокультурним середовищем зовсім некоректно – у цьому випадку можна стверджувати тільки процесуальність конституювання смислу, відповідно до якої фрагменти тексту вбирають у себе різнорідну семантику безлічі

сміслових потоків, кожен з яких не може претендувати на статус першоджерела. Звідси алюзійність, пародіювання, недомовленість, ремінісцентність, тонкі парафрази, ритмічні ідіоми, які не просто видозмінюють смислову платформу тексту, а перетворюють його у простір інтертекстуальної гри. У такому трактуванні автор виконує роль безособової функції письма у загальному анонімному просторі твору, трансформованому у нескінченну гру цитат. «Топологія тексту, — говорить дослідниця, — театральна, вона передбачає наявність сцени, де «Я», перетворившись в актора, розігрується, помножується, залучаючи до дії глядача у ролі однієї з малопомітних фігур театральної сценографії» [133, с. 361]. Так, згідно із сучасним дослідником М. Епштейном, твориться нова картина світу, у контексті якої взаємно переплітаються усі філософські школи і художні напрямки, усі мови і коди, що прочитуються як знаки культурної надмови, «стають специфічними клавішами, на яких розігруються нові поліфонічні витвори людського духа» [234, с. 76]. Абсолютизація семіотичних підходів у культурі трансформує її у своєрідний гіпертекст, замкнений винятково у знаковій сфері, де не варто шукати ніякого предметного змісту чи співвіднесеності з об'єктивною реальністю. Зважаючи на це, нескладно зрозуміти, чому поняття інтертекстуальності Ю. Крістевої, що за самою своєю суттю вимагало смерті суб'єкта, зміщує поняття інтерсуб'єктивності М. Бахтіна, усуваючи тим самим і концепт авторства, що особливо імпонувало постмодерністам (Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін.), котрі визнали інтертекстуальність одним із основоположних принципів своєї творчості.

У цьому контексті важливо сказати і про запропоновану французьким дослідником Ж. Женнетом класифікацію текстуальної взаємодії. Так, Ж. Женнет, виділяє такі її типи:

- власне інтертекстуальність як спів присутність в одному тексті двох і більше різних текстів (наприклад, цитата, плагіат, алюзія та ін.);

- паратекстуальність як відношення тексту до своєї частини (епіграфу, заголовку, вставній новелі);
- метатекстуальність як співвідношення тексту зі своїми передтекстами;
- гіпертекстуальність як пародійне співвідношення тексту із профанованими ним іншими текстами;
- архітекстуальність як жанрові зв'язки текстів [64, с. 275-282].

На наш погляд, найбільш містке і найбільш чітке визначення інтертекстуальності пропонує Р. Барт, котрий інтертекст Ю. Крістєвої трансформує у поняття тексту: «...текст вибухає, розсіюючи у міжтекстовому просторі хмару смислів» [12, с. 46], із яких згодом твориться текст. Важливою для дослідника є етимологія цього поняття, що означає «плетіння», «павутина», «тканина», «сітка». У книзі «S/Z» Р. Барт називає текст «торжеством множинності», «галактикою означників, а не структурою означуваних» [7, с. 33]. Будь-яка специфічність тексту завжди є динамічною специфічністю, яка відновлюється у кожному наступному тексті, у зв'язку з чим оцінка тексту нерозривно пов'язана із практикою письма. Р. Барт виділяє текст-письмо як процес продукування тексту і текст-читання як продукт письма. Значну увагу він приділяє перечитуванню, вважаючи його вихідним принципом, що допоможе вберегти текст від повторення і підвищити рівень його множинності і розмаїття. Перечитування у Р. Барта не є «споживанням» тексту, а грою, і в цьому випадку гра – це повторення несхожих комбінацій. Поняття гри екстрапольоване не тільки на текст, який грає, а й читача, котрий так само включений у гру, причому він грає двояко — у текст, який для нього так само є грою, у якій відбувається пошук найбільш адекватного способу відтворення тексту, що постійно чинить опір, тому читачеві доводиться грати і сам текст. У процесі перечитування можна отримати «не істинний, а множинний текст: той самий, що й був, і водночас оновлений» [7, с. 43]. Цей Текст мобілізує безліч кодів, які втягують у свій коловорот різноманітні смислові системи, так само нескінченні, як і мова. Безмежна

множинність, згідно з Р. Бартом, являє собою ідеальну модель тексту, проте на практиці доводиться мати справу з помірно множинними або полісемічними текстами.

Полісемія класичного тексту стає приступною завдяки конотації, яка належить двом просторам одночасно: з одного боку, це лінійний простір упорядкованих послідовностей, у якому кожна наступна фраза впливає з попередньої і смисл розмножується шляхом поділу, а з другого, – англомеруючий простір, де певні фрагменти корелюють з деякими смислами, що знаходяться поза матеріальним текстом, утворюючи туманність означуваних. У контексті семіології конотативний смисл може бути потрактований як першоелемент текстового коду, як «звучання голосу, що влітається у текст» [7, с. 36]. В історичному плані конотація, творячи смисли, що підлягають фіксації, постає своєрідним джерелом літератури означуваного. Найпершим завданням конотації є породження подвійних смислів. Реалізуючи його, конотація навмисне свідомо створює шум (Р. Барт називає його контркомунікацією), який супроводжує фіктивний діалог автора і читача і таким чином порушує чистоту комунікативного акту. Якщо взяти до уваги структурну точку зору, то саме денотація і конотація, на думку Р. Барта, задають ігрові правила, за якими існує текст, бо «кожна із цих систем відсилає до другої відповідно до вимог тієї чи іншої ілюзії» [7, с. 36]. Денотативна система обернена сама на себе, вона ж і маркує себе, відповідно денотативний смисл прикидається первинним, що дозволяє текстові розігрувати повернення до природи мови. «Ось чому, — говорить Р. Барт, — ми неодмінно маємо зберегти денотацію, це древнє, пильне, лукаве і лицедійне божество, яке взяло на себе обов'язок зображувати колективну безгрішність мови» [7, с. 36].

Бартівський текст, ставши місцем зустрічі усіх можливих соціокультурних інстанцій, зітканий із безлічі кодів, що вплетені у тканину культури. Культурний «код», згідно з Р. Бартом, є «перспектива цитацій, міраж, зітканий із структур». У праці «Текстовий аналіз однієї новели Едгара

По» Р. Барт називає кодами «асоціативні поля, понадтекстову організацію значень» [8, с. 455], вважаючи їх певними типами «уже баченого, уже читаного, уже робленого; код є конкретна форма цього «вже», що конститує будь-яке письмо» [8, с. 456]. Код у Р. Барта засвідчує не тільки безкінечність і поліморфність тексту, а й саму неможливість побудови існування поза ним, що полягає у розмаїтості, непередбачуваності та грі інтерпретацій, яка тотожна грі гетерогенних культурних кодів. У ній ми прочитуємо генетичну спорідненість із ніцшевською «веселою наукою», відповідно до якої безкінечний світ не може існувати без безкінечних інтерпретацій. Їх платформою у Р. Барта стає «безкінечна герменевтика»

З. Фрейда, занурена у несвідоме, котре наділене необхідним семантичним потенціалом, який дозволяє подолати будь-які перепони і здатне воскресити забуті, витіснені чи відторгнуті колись моменти культури. Невпорядкований простір анонімних формул і цитат, неусвідомлюваних реплік чи уламків не встановленого цілого, автоматизованих повторень і ретроспектив, – усе це разом складає поняття тексту, що постає як віднайдений семантичний рай, який обіцяє насолоду. Як і Ю. Крістева, Р. Барт еротизує текст, називаючи його джерелом задоволення. «Текст-задоволення» у Р. Барта — «це щасливий Вавилон», якому не шкодить ані мовна строкатість, ані загроза стати незрозумілим. [8, с. 462]. «Текст-задоволення» отримує в бартівській площині статус «еротичного тіла», яке викликає «ейфорію» від того, що може досхочу насолоджуватися багатоголоссям універсуму і смакувати розмаїттям світу. Будучи ставкою на безперервний бенкет, який триває тому, що «задоволення мовою починає захлинатися власною надлишковістю і проливається насолодою» [8, с. 466], такий текст ігнорує будь-які ціннісні ієрархії, будь-яку причинність чи тотожність, будь-яку субстанцію чи навіть натяк на істину. «Карнавалізація інтертексту ставить за мету визволення від істини, — говорить Г. Косиков. — Відкидаючи катарсис і знищуючи індивідуальне життя заради визволення колективного екстатичного начала, карнавальньо-меніппейна стихія («революційна», «цинічна», «смертоносна»)

виявляє себе у Ю. Крістєвої «святот жорстокості» і «вічною радістю становлення», що розчиняється у миттєвому вчинку [129, с. 26]. Багато що прочитується тут від «Веселої науки» Ф. Ніцше, яку і Р. Барт, і Ю. Крістєва осягнули досконало. Фундаментом цієї науки є ірраціональна стихія.

Її логіку так само намагається збагнути і Ж. Дельоз, котрий у праці «Ніцше і філософія» вважає авторитетною думку про те, що «наука є тільки там, де немає і не може бути свідомості» [79, с. 107]. Інтерпретуючи ніцшевську гру, Ж. Дельоз наслідує Ж. Лакана, котрий описує гру означників між метафорою і метонімією. Ця гра має місце там, де відсутнє Я, котре не спроможне визначити свій статус у грі, позаяк «Я мислю там, де Я не є, отже, я є там, де я не мислю ... Я не є там, де я іграшка моєї думки про те, що Я є; Я мислю там, де Я і не думаю мислити» [142, с. 46]. Згідно з Ж. Лаканом, певне уявлення про істину з'являється тільки у тій площині, у якій будь-який «реалізм» підпорядкований метонімії, а «дістатися» смислу можна тільки через метафору. Важливо, що означник і означуване не містяться в тій самій площині, позаяк вісь, що їх поєднує, не пролягає ніде, її можна виявити тільки у сфері несвідомого. Ж. Дельозу імпонує лаканівська психоаналітична гра повторення, згідно з якою повторення виникає не між двома наявними, а між двома співіснуючими рядами, що складаються довкола віртуального об'єкта. Відповідно зміщення віртуального об'єкта, що циркулює у двох рядах, і породжує повторення, подібно до того, як лаканівський об'єкт одночасно віднаходиться і втрачається у процесі зісковзування означників. Символічним органом повторення у Ж. Дельоза є лаканівський фалос. Без повторення (*répétition*) не можна осягнути відмінностей (*différence*). Ж. Дельоз наполягає на тому, що повторення не варто вважати звичайним поверненням до того самого, позаяк воно продукує відмінності як буття чуттєвого – у цьому плані важливо провести межу умоосяжним і чуттєвим. А тому ніцшевське «вічне повернення» у потрактуванні Ж. Дельоза є повторенням не того самого, а іншого. «Пейзаж «вічного повернення» складають глибини, дистанції, звивини, печери, що не дорівнюють собі.

Заратустра нагадує про це блазневі, а також орлу і змії: це не астрономічна «стара пісня» і навіть не фізичний хоровод [78, с. 295–296].

Саме повторення здійснює відбір і приносить рятунок. Це повторення, на думку Дьякова, котрий апелює до ніцшевської термінології, можна потрактувати як «волю стати іншим», позаяк з ним пов'язане відхилення індивідуальної самототожності і цілісності Я. І якщо усі речі, перебуваючи у нескінченних поверненнях, щоразу стають іншими, то й суб'єкт, зазнаючи метаморфоз у цьому потоці, так само не може залишатися незмінним. Цікаво, що Ж. Дельоз шукає підстав вважати вічне повернення своїм відкриттям, у його площині це поняття постає запереченням початку і кінця, смисл «вічного повернення» у Ж. Дельоза і полягає в тому, що найпершого разу ніколи не було. Гра відмінностей і повторення породжує двозначність і смислову поліваріантність у зв'язку з чим тексти культури перестають бути текстами власне цієї культури, а існують в неозначеному відкритому інтертекстуальному просторі, де панують закони ідеальної гри. Принципи такої гри, описані Ж. Дельозом у десятій серії «Логіки смислу», являють собою радикальне експериментаторство. І хоча вони можуть бути реалізованими тільки на рівні «чистого» мислення і «чистого» мистецтва, Дельоз аж ніяк не вважає за доцільне ізолювати від нього світ. Коли він говорить про ідеальну гру, то має на увазі не її досконалу відшліфованість, а нереальність. Ідеальна гра являє собою «несвідоме чистої думки». Кожна думка уводить розподіл сингулярностей. І всі ці думки комунікують в одній «довгій» думці, заставляючи всі форми номадичного розподілу відповідати її зміщенню, непомітно уводячи усюди випадок і розгалужуючи думку, з'єднуючи «якось» зі «щоразу» заради «назавжди». Бо тільки думка може утвердити випадок і перетворити його в об'єкт ствердження. І подібно до того, як ніцшевський Заратустра знаходить певність у речах, що танцюють на «ногах випадку» і вважає небо над собою місцем для танців «божественних випадків» і «божественних гральних костей», Ж. Дельоз не мислить гру поза випадком, бо тільки з його участю можна увести у гру безліч комбінацій (і

навіть усі можливі!) одночасно, разом, одним кидком, простір якого завжди відкритий і необмежений. Ідеальна гра, згідно з Ж. Дельозом, — це «підсвідоме самої думки» [74, с. 81], вона призначена винятково для думки і для мистецтва і щоб перемогти у ній, потрібно «розгалужувати випадок, а не ділити його». У цій грі не існує раз і назавжди визначених правил, бо кожен рух віднаходить і використовує свої власні, так само не можна передбачити шансів, які дає кожен кидок. Невипадково Ж. Дельоз апелює до сюжету казки Л. Керолла «Аліса в країні чудес», у якій будь-які дії суперечать загальноприйнятим правилам: куди б не прямувала героїня, вона так чи інакше повертається на попереднє місце, у цій казці живі шахи і один і той же час доби, тут грають в теніс і крокет зовсім не за тими правилами, які знають усі. Вони задані автором, визнаним майстром нонсенсу, який винаходить гру, що перевершує усі відомі, і називає її ідеальною. Ця гра присвячена винятково собі самій і більше нікому. Вона являє собою біг по колу, що допускає можливість зупинитися у будь-який час, коли в цьому виникне потреба, чи крокетний матч, чи специфічно облаштоване гральне поле, на якому ніколи не будуть вітати переможців, та й ніхто на ньому ніколи не стане переможеним. Згідно з ігровою настановою, будь-яка інновація в культурі визначається випадковістю.

Актам мислення, які Дельоз уподібнює до кидка гральних костей, відповідає особливий вид темпоральності, що являє собою лінійний, проте «нехронологічний» час. Ж. Дельоз іменує його Еоном, протиставляючи Хроносу, на противагу якому Еон утримує в собі тільки минуле і майбутнє, які циклічно не замикаються і є безкінечними, а оскільки не втілені у наявний стан речей, то не мають теперішнього. Подією Еона є сама думка, що у своєму миттєвому становленні поза теперішнім набуває форми часової безкінечності. Множинні події як складові Еона продукують відповідно і множинні версії минулого і майбутнього, у зв'язку з чим Еон стає одночасною сукупністю часових напластувань. Таким чином, лінійний час трансформується у лабіринт, а циклічно організований і належно

упорядкований космос відступає перед хаосом. Відтепер, як переконують у спільній праці «Що таке філософія» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, завданням філософії стає конструювання плану іманенції. Оскільки, на їх думку, філософія народжується на грані хаосу, то план іманенції як тип мислення, що є фундаментом філософії, на якому вибудовуються концепти, постає певним «зрізом хаосу» [70, с. 51], що пропонує безліч варіацій. Він є місцем втілення сингулярного, що існує як множинність, яка задає параметри світу безкінечного становлення. У цьому плані Ж. Дельоз апелює до ніцшевської ідеї «вічного повернення», що у його філософії смислу є поверненням безособових доіндивідуальних співіснуючих сингулярностей, яких не злічити і які власне і задають ігрові параметри дельозівського філософування.

Так само наслідуює ніцшевські ігрові стратегії («гра вічного коливання») і французький філософ Ж. Дерріда, у котрого гра — це божество, що існує по той бік добра і зла, по той бік мети, торжествуючи над смислом свободи. Дерріда не тільки повною мірою поділяє усі імморалістичні постулати Ф. Ніцше, пов'язані із потребою переоцінки всіх цінностей, він екстраполює їх на всю культуру. Ж. Дерріда іменує культуру формою пробудження, що «віднині закликає до повної дисципліни, до такого методу медитації, який визнає шляхи філософа, розуміє його гру, глузує з його хитрощів, маніпулює його картами, надає йому свою стратегію, привласнюючи собі його тексти. А згодом над усім тим ... вибух сухого сміху» [90, с. 400-444]. Деррідіанська гра являє собою відкритий безкомпромісний виклик усьому, що їй протистоїть, простір її існування – між логічним розмислом і художньою уявою. Варто сказати, що Ж. Дерріда прагне злити воедино гру думки і гру смислу. Його головна методологічна процедура деконструкції скерована на текст і є практикою інтерпретації текстів, що заснована на текстуальній активності. Прикметно, що ця активність співмірна з грою, у процесі якої смисл постійно зміщується, що дозволяє говорити про текст Ж. Дерріда не як однорідну єдність, а своєрідний простір «репресій» зі спалахами опору і диктатом логоцентризму. Відповідниками деконструкції Ж. Дерріда вважає

«письмо» і «розсіювання», що фактично збігаються між собою. Шляхом розсіювання (*dissémination*) відбувається руйнування семантичних горизонтів, у зв'язку з чим увага переноситься на полісемантичність і політематизацію.

«Письмо» у Ж. Дерріда є грою, яка починається з імені автора і його підпису, де підпис — це ідіома, шматочок мови, що не підлягає членуванню, у якому втілено мінімальний ігровий рух «туди-сюди». Розчерк підпису відкриває і приховує, пам'ятає і водночас забуває. Він є найдостойнішою ілюстрацією ідеї Ж. Дерріда про подвійну природу письма, у якій реалізується гра відмінностей.

У праці «Про граматологію» дослідник кидає докір епосі Логоса, яка тривала щонайменше двадцять століть, всіляко принижуючи і дискримінуючи письмо. «Виникнення письма є виникнення гри» [85, с. 120], — резюмує філософ. Сьогодні ця гра вступила у свої права і має намір регулювати циркуляцію знаків, тільки на власних плечах витягуючи всі означувані, підтверджуючи їх переконливість, розхитуючи усі твердині, будь-які незв'язності, що дотепер охоронялися сферою мови. Письмо помножує слова, прискорюючи їх рух одне проти іншого, кидає їх у безперервний потік взаємозаміщень, єдиним правилом якого є суверенне ствердження гри поза смислом [86, с. 269]. Проявом гри у Ж. Дерріда є неправильний правопис слова «*differance*», що означає відмінність, розрізнювання. У ньому філософ поєднує два значення — очасовлення та інакшість, надаючи їм нового смислу і розцінюючи цю процедуру як гру, яка подібна до бездонної шахової дошки, де розігрується буття, у якому зруйнована присутність. У такому вимірі історія постає як обхідний шлях від однієї присутності до другої, як безкінечна гра світу знаків, що являє собою постійну інтерпретацію. Будучи повторенням самого себе, знак не є самототожним — він щоразу відсилає до іншого знака, внаслідок чого світ постає ланцюгом нескінченних відсилань і референційних зіставлень. Так, у

контексті деррідіанського деконструктивізму гра стає джерелом світу, а письмо — сценою історії, на якій безкінечно триває «генеральна гра» світу.

Цікаво, що аналогічну стратегію письма у своїй творчості використовує і Ж.-Л. Нансі [177]. Він починає своє філософування там, де переривається смисл, у точках його розриву, на останній межі. Взірцем пошуку нової філософської мови для Ж.-Л. Нансі є творчість Ж. Батая, в основу якої покладено «провокаційний» досвід, пов'язаний із радикальною трансформацією філософування в цілому — досвід безпосередньої присутності у переживанні, який Ж. Батай іменує внутрішнім досвідом, або досвідом-межею, що передбачає розчинення авторського Я, процес його помирання в тексті і його безкорисний дар, що може зафіксувати письмо. Цей досвід має екстатичний характер, у ньому «дух вступає у чудернацький світ, що складається з туги й екстазу» [15, с. 11]. Ж. Батай називає досвідом подорож до межі людських можливостей. Для цього необхідно відкинути усі наявні авторитети і цінності, які обмежують можливе, бо цей досвід є запереченням інших цінностей, він витісняє собою усе, що є перепорою для його втілення. Практика входження в екстаз — це проекція образів спалахів і розривів для досягнення внутрішнього мовчання, в основу якого Ж. Батай кладе техніку зупинки внутрішнього діалогу, що є причиною занепокоєння розуму і практично розроблена у площині йоги, яка пропонує концентрацію на функції дихання та мові. Предметом медитації у Ж. Батая були жахіття воєн, страти, апокаліптичні візії, кровопролиття, жорстокість, сексуальні оргії. Найбільшою мірою приваблює Ж. Батая тема жертвоприношення, що має ритуальний характер. Не є безпідставними у цьому плані свідчення про те, що свого часу Ж. Батай належав до таємного товариства «Ацефал», де був прийнятний ритуал людського жертвоприношення. Мета ритуалу полягала в тому, щоб визволити усіх його учасників від особистісного «Я» заради абсолютного єднання, що передбачало створення єдиного організму, народженого із енергії чуттєвості і смерті. Про те, що ця гіпотеза попри все має право на існування, стверджує експлікація цих мотивів в есеї Ж. Батая

про Г. Гегеля, де поняття трагедії органічно пов'язується автором із цим кривавим дійством. Про це говорить і сам Ж. Батай, експлікуючи власний трансгресивний досвід: «У повній свідомості почуття гріха тісно пов'язане з ідеєю смерті, і таким же чином із задоволенням. Насправді, людське задоволення не виникає без переступу будь-якої заборони». І хоча Ж. Батай розлого цитує Діонісія Ареопагіта, містичні фрагменти творчості якого стають предметом його рефлексії, ми розуміємо, що містичний досвід Ж. Батая існує по той бік божественного. Містика Ж. Батая провадить не на небеса, а в найтемніші і найдальші закутки пекельного існування. Із дослідження Н. Сперанської [202] дізнаємося про те, що Ж. Батай добре знав про тибетський ритуал Чод, під час якого медіум задля того, щоб стати причетним до таємної мудрості, викликає духів трьох світів і пропонує їм у жертву власне тіло.

Прикметно, що «Внутрішній досвід» Ж. Батая композиційно нагадує лабіринт з його риторично-смісловими фігурами, зигзагами і поворотами, блуканнями і переходами, просторовими відступами, іронічними недомовками, бездумними стрибками у безодню людського ества. Не відаючи істини, заледве просуваючись лабіринтами безпросвітної туги, Ж. Батай балансує на грані, по той бік Я і світу, і дуже часто тією поверхнею, на якій буття зазнає щонайтяжчих глузувань і навіть проклять. Ніцшевський сміх для Ж. Батая постає у ролі трансгресивної зброї, з допомогою якої звершується присуд. Нескладно довести, що його трансгресивний досвід споріднений із карнавалью-меніппейною стихією («революційною», «цінічною», «смертоносною») Ю. Крістєвої, що не знаючи ні субстанції, ні причинності, ні тотожності, не відаючи аніякої ціннісної ієрархії, профануючи усе високе і священне, будуючись на принципі тотальної трансгресії, відкидаючи катарсис і знищуючи індивідуальне життя заради визволення колективного екстатичного начала, являє собою «театр жорстокості» і «вічне шаленство становлення» [133, с. 180].

Процес маргіналізації буттєвості досліджує також М. Фуко, для котрого «трансгресивний перехід» являє собою «чудернацьке схрещення фігур буття, які поза ним не знають існування» [215, с. 118]. Трансгресія, згідно з М. Фуко, це усвідомлення неминучого щезнення і потреба віднайти себе у тому, що виключає пограниччя, це необхідність випробування себе там, де існує рух самовтрати. Помислити трансгресивний перехід означає увійти у сферу недостовірнього, оманливого, несхопного думкою. М. Фуко віддає належне трансгресивному ризику впритул досягнути чи випробувати на істинність конечність буття, «момент пограниччя», до якого попередня філософська думка підступала здалеку, намагаючись означити мовою діалектики. Невипадково від Р. Декарта і Г.-Г. Гегеля, М. Фуко скеровує свою думку до Ф. Ніцше, який і відкриває йому «досвід неможливого», де «самовтрата» є гарантом вічного повернення. Являючи собою безумний і цинічний сміх Ж. Батая і Ф. Ніцше, який знищує не тільки самосвідомість, а й будь-яку перспективу буття, фукольдіанська «гра меж і трансгресії» [215], експлікована на поверхні, для власної реалізації вимагає від буття переходу у кардинально новий і абсолютно непередбачуваний стан.

В умовах, коли зруйнований зв'язок між словами і речами, коли зміщено акцент з преференційного аспекту смислу на структурний, на думку М. Фуко, потребують перегляду і класичні уявлення про поняття істини. Тут йдеться передусім про гносеологічний образ істини, який у М. Фуко трансформується в поняття «ігри істини», яке входить в орбіту його пошуку ще у праці «Історія безумства в класичну епоху». Пізнання, стверджує М. Фуко, видає себе за пізнання істини тому, що воно продукує істину шляхом гри відпочаткової і постійно оновлюваної фальсифікації, що проводить межу між хибним та істинним. Тому статус істини може бути означений тільки як ефект істини, що нагадує постмодерністську ризому і трансформується в гру істини. Ігрові елементи культури так само стають предметом дослідження Ж. Бодрійяра та Г. Дебора, котрі з допомогою поняття гри розкривають зміст соціальних відносин, переконуючи нас у

тому, що сучасна культура базується на візуалізації образів, на їх грі, що дає підставу увести у культурний обіг поняття «суспільство видовищ» (Г. Дебор). Наявна модель суспільного існування конституюється переважно спектаклем, домінуючими ігровими формами, які слугують оправданням системи суспільних відносин.

Ж. Бодрійяр фіксує відсутність будь-якої стабільності у суспільстві, де особистості поступилися персоналізованим індивідам, кожен із яких постає тільки модусом на перетині індустріально втілених відмінностей, де повсюдно спостерігається гра з об'єктами, яка стає заміщенням реальних почуттів та інтересів, де люди без жодного зацікавлення маніпулюють об'єктами-знаками. Дослідник виділяє чотири стадії розвитку гри як знака: спочатку це відображення певної глибинної реальності, далі — маскування і спотворення цієї реальності, згодом — маскування відсутності будь-якої глибинної реальності, й урешті — втрата щонайменшого зв'язку з реальністю (набуття статусу симулякра). І саме там, де відсутня реальність і де іронічно вловлюється її надлишок, встановлює свої права спокуса, відповідно до якої видимість генерує ефект своєрідного колапсу сприймання: «насуваючись з усіх боків із запаморочливою швидкістю, спустошені знаки позбавляють суб'єкта утримувати їх у звичному перспективному полі погляду й інтерпретації» [37, с. 12]. Спокуса у Ж. Бодрійяра є тотальною формою і водночас ритуалом, що втягує у свою орбіту не тільки любовні ігри. Їй підпорядковується все, що може спокушатися і спокушати — люди, тварини, речі, ті, кого серед нас немає і ті, хто зовсім поруч, і навіть смерть не позбавлена цього привілею. «Будь-який обряд переходу — це не що інше, як спокуслива гра зі смертю» [37, с. 12]. Як і Ф. Ніцше та Ж. Батай, Ж. Бодрійяр, відштовхуючись від соціальної безмовності «чорних дір», всевладдя «соціальних кодів», підпорядковуючись іронічному і аморальному принципу зла, виводить нас у простір «ігрових екстазів», що тотожний спалахам трансгресії. У Ж. Бодрійяра вона — симулякр, фальшивка, обман, у Ж. Лакана — ідеальне Я. Проблематизуючи саму можливість людського,

трансгресія приховує щонайменший знак присутності за маскою, яка, згідно із Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, є «захисною межею», «автоматизованим обличчям», «не-Обличчям». Інтуїцію потоку зміщень і маскувань апологети постмодернізму успадковують передусім від Ніцше. «Ми відкриваємо мислителя, котрий живе проблемою маски, відчуваючи внутрішню порожнечу, властиву масці, він прагне заповнити її, заповнити, хай і абсолютно відмінним, помістивши у неї відмінність кінченного і безкінченного...» [78, с. 22]. Найважливішою складовою концепту «волі до влади», з точки зору Ж. Дельоза, є рух, який наділяє буттям одночасно Я і світ, це рух зміщення «поміж», зміна масок, що утримує в собі зародки нової суб'єктивності і являє собою «волю, що прагне єдності із множини» [180, с. 154]. Відтак, воля до влади, перебуваючи у постійному становленні, постає у Ніцше як вічне повернення Я, помножене у відбитках розколотого світу. «Усе повертається, тому що ніщо не дорівнює собі, все плине у власній нетотожності, неподібності і нерівності із самим собою» [78, с. 29]. І це мінливе, щоразу невловне Я у ніцшевському варіанті і є маска, яку Ж. Дельоз іменує справжнім, істинним суб'єктом. «Зважаючи на те, що повторення відповідно до своєї природи відрізняється від відтворення, повторюване не може бути відтвореним, однак воно мусить бути означеним, замасковане тим, що його означає, водночас маскуючи те, що його значить» [78, с. 33]. Маска є способом реалізації трансгресії, а також «способом оприявлення лику в соціокультурному просторі» [130].

У зв'язку з цим значної ваги у постмодерністському дискурсі набуває проблема «авторської маски», опорою якої стає текст, у який вплетені знаки і міфології усіх минулих культурних епох. Поняття «авторської маски» уводить в обіг американський критик К. Мамгрэн, вважаючи її найпершою особливістю іронічний характер, що дозволяє однаковою мірою загравати не тільки із читачем і ставити під сумнів поняття авторства, а й самим текстом. У цьому плані важливо звернутися до дослідження І. Скоропанової, котра запропонувала три інтерпретаційні моделі «авторської маски». Передусім це

те, що ми трактуємо як «маска автора», що втілює собою принцип ігрової реалізації образу автора як «травестованого автора-персонажа», що балансує між позиціями генія-клоуна» [196, с. 245] із властивою йому самоіронією і самопародіюванням, що позбавляє текст будь-якої авторитарності. У такому розумінні автор позбавляється його креативно-тиранічної функції як «владики означника» і розчиняється в інтертекстуальних інтерпретаціях («смерть автора»). Другий тип маски — це «псевдоавторська персонажна маска» [196, с. 220], відповідно до якої автор грає роль персонажа чи персонажів, імітуючи певний дискурс масової культури. І, врешті, третьою моделлю маски є постмодерністська гіперперсонажна маска як гібридно-цитатний колажний образ, що репрезентує фрагментований дискурс розірваного, відчуженого і абсурдного світу. Авторська маска забезпечує комунікативне існування постмодерністського тексту з усіма його конотаціями, що додаються до денотативного значення слів у тексті, трансформуючи його у метатекст. Невипадково І. Ільїн вважає авторську маску своєрідним камертоном, який «налаштовує і організовує реакцію імпліцитного читача, забезпечуючи тим самим необхідну літературну комунікативну ситуацію, що постає гарантом від «комунікативного провалу» [114, с. 24].

Аналізуючи культурно-філософську традицію дослідження теми маски, А. Костомаров відзначає, що вона наскрізно проходить крізь кожен культурну епоху. Прикметно, що в античній культурі маска отримує більшу вагу, аніж людське обличчя, позаяк воно є плинним, а маска утримує у собі деякий чистий зміст. У християнській культурі тема маски набуває негативного звучання, оскільки вона не узгоджується із духовним ликом людини, яка створена за образом і подобою Бога. Одягнути маску означало позбавити себе Божого образу. Таке сприйняття маски маємо аж до епохи модерну. Апелюючи до праць М. Монтеня і Ф. Ларошфуко, А. Костомаров робить висновок про те, що у Новий час маска реалізує себе у маргінальних формах культури, якими є карнавал і маскарад. Вони специфічним чином

організовували той простір, у якому можна було сховатися від соціуму, приховати своє справжнє Я. І хоча тема маски ніколи не сходила з авансцени історії, тільки у 50-70-их роках ХХ століття вона стала своєрідним епіцентром нового філософського дискурсу, заманіфестованого працями Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, Р. Кайуа, Ж. Лакана та ін., які створили довкола феномена маски своєрідне резонансне поле. До його контексту долучені нині дослідження відомих вітчизняних філософів, таких, як Н. Автухович, С. Аверинцев, Т. Апінян, А. Гуревич, І. Кон, В. Красних, І. Кузін, Ю. Лотман, В. Подорога, А. Сікацький, М. Ямпольський та ін. Вони дають змогу однозначно зрозуміти, що сьогодні ми маємо тільки фрагментарні дослідження, у яких не дано усіх відповідей на запитання стосовно того, яким досвідом збагачує маска людину і яку систему координат вона задає. А. Костомаров розглядає маску як іманентний знак людського буття, що допомагає людині ідентифікувати своє Я, ставати учасником багатьох соціальних практик та й власне фіксувати свій образ у соціальному просторі. І.В. Кузін пропонує увести поняття маски у філософський дискурс для вивчення соціальних стратегій ідентифікації суб'єкта. О. Гребенникова вважає маску однією із традиційних знакових систем, а також істотним джерелом візуальної інформації. Відповідно «крах традиційної системи цінностей приводить до стану розгубленості людини у знаковому середовищі», де відбувається «комерціалізація самовираження людини, створення іміджу, націленого на соціальне замовлення» [60].

Прикметно, що маска отримує нині не тільки культурологічну інтерпретацію, вона стає предметом багатьох етнологічних, історико-філософських, психологічних, і найбільшою мірою соціологічних досліджень (П. Бергер, І. Кон, А. Корель, Т. Лукман, Дж. Г. Мид), постаючи проекцією соціальної комунікації. О. Гребенникова фіксує амбівалентну сутність маски, позаяк, з одного боку, вона є знаково-символічною формою, що сприяє самовираженню людини, а з другого, – це тільки оболонка, видимість і символ несправжнього буття, що стає способом існування людини у

суспільстві видовищ. Це суспільство, згідно з Дебором, у якому реальний світ розщеплюється на прості образи, які набувають плоти і стають барвистим сновидінням, ефективними мотиваціями гіпнотичної поведінки.

В якості привілейованого людського почуття спектакль обирає зір як найбільш абстрактне і схильне до обману чуття, яке цілком відповідає всезагальній абстрактності сучасного суспільства. Спектакль відтворює себе в кожному дискурсі, навіть там, де ще донедавна існувала незалежна точка зору. Саме він перетворив життя кожної людини у спекулятивний всесвіт. Спектакль являє собою соціальну організацію паралічу історії та пам'яті, у ньому маємо спотворене усвідомлення часу, у якому брехня, возведена до найвищого рангу і зосереджена у самому осередді видовища, у його виробництві, де разом з масою речей, ніби снігова лавина, виростає нова сфера чужих сутностей, яким підпорядковується людина. І це є вища стадія тієї експансії, що протиставила потребу життю. Видовище стирає межі між Я і навколишнім світом шляхом деформації Я, а тому людина, що опинилася у вирі видовища, перестає відрізняти брехню від правди, позаяк будь-яка пережита правда губиться за реальною присутністю брехні. Людина більше не противиться долі, що полягає у відчуженні власного повсякденного життя, і таким чином опускається до божевілля, яке підказує їй «ілюзорний шлях звільнення» [69, с. 180]. Водночас Ж. Лакан і Ж. Бодрійяр стверджують, що соціальний суб'єкт існує як інший стосовно себе самого. Присутність у соціальному просторі полягає у тому, що індивід зобов'язаний прийняти його систему знаків і способів субординації, регуляції та ін. «Соціальне, – пише Бодрійяр, – збирає підпорядковану собі субстанцію в єдине тіло, яким керує і переплавляє у завершену форму кожний індивідуальний фрагмент» [32, с. 96]. Власний простір суб'єкта залишається назавжди втраченим, оскільки він включений у машинерію означувань і пов'язаний із соціальним образом-маскою. Втрата власного, приналежного собі стає безальтернативною ознакою існування суб'єкта, котрий ідентифікує себе із соціальним, інвестує себе у цей соціальний проект, якому мусить відповідати. Так, образ Я

заступає соціальна маска, що виникає як результат здобування трансгресивного досвіду і у межах цього досвіду маска мовби захищає суб'єкта від тяжіння інших ролей і масок, дозволяючи освоювати територію символічного, де гра усуває буттєву багатовимірність людини, постаючи заміником буття. Заміщуючи буття, гра втрачає свої властивості, трансформуючись у власну подобу або ж симулякр буття. Уподібнена до тексту, людина втрачає свою сутність — вона стає знаком, множинністю Я-текстів, розпоршених на поверхні культурного дискурсу. Вона не спроможна хоч як-небудь відрефлексувати свою залежність від вторинних наркотичних імпульсів, від розчинення в ентропії, від власної безпорадності у світі гротеску і балагану.

Так, персонажі роману «Рекреації» Ю. Андруховича Ростислав Мартофляк, Гриць Штундера, Юрко Немирич, Орест Хомський буквально розчиняються у п'янливій атмосфері свята Воскресаючого Духу, що відбувається у місті Чортополі, якого на карті України не існує. Скептичні алюзії Андруховича відсилають нас до перших масових заходів, що відбулися на хвилі національного піднесення, — це і «Червона Рута», це й Українська Духовна Республіка, проголошена в Коломиї, це так само голосні овації бубабізму, що став своєрідним знаменом українського постмодернізму. У цьому романі уперше знімаються усі ореоли святості, а культурне «Я» українця намагається ідентифікувати себе з образами балаганного дійства, що розгортається просторі відсутньої реальності. Найпевнішим свідком комунікативної порожнечі у романі є диктофон, з яким вимушений спілкуватися герой твору Стас Перфецький, щоб бути почутим в умовах «посткарнавального безглуздя світу» [4].

Отже, суспільство видовищ, симулякри, маскарад — це своєрідні фантоми соціуму, породжені нігілістичною світонастановою. А тому трансгресуюча культурна дійсність має достотною мірою опанувати пограниччя, щоб сформувати надійний вимір свого існування.

2.3. Імплозія культури у симулятивних вимірах постмодерну

Загострене відчуття фіктивності довколишнього знакового простору, який давно втратив зв'язок з реальністю, нині породжує уявлення про тотальну симуляцію, яка стала загальним світовідчуттям сучасної епохи. Метафори «матриці буття», «кінця історії» та «кінця культури» сьогодні, як ніколи, набули особливого поширення. З огляду на це, стає зрозумілою потреба з'ясування причин та культурного механізму симуляції. Попри те, що це явище, здавалось би, вичерпно досліджено у працях теоретиків постмодернізму Ж. Дельоза, Ж. Бодрійяра, Ж. Батая, Ж. Дерріда, Ж.-Л. Нансі, Г.-М. Маклюена, Ж. Лакана, М. Бланшо, Ж.-Ф. Ліотара, Ю. Крістєвої та ін. проблема симуляції у культурі постмодерну залишається актуальною. Її вирішення значною мірою сприятиме подоланню соціокультурної кризи, що знайшла свій вияв у понятті імплізії, яке з'явилося у другій половині ХХ століття у зв'язку з тотальним поширенням технічно досконалих засобів екранної комунікації.

Термін “implosion”, що перекладається з англійської як вибух, скерований всередину; стиснення, зменшення, скорочення, обвал, фіаско або ж централізація чи інтеграція, запозичений з астрофізики, де він позначає процес миттєвого стиснення центральної сфери зорі, що супроводжується вибухом оболонки і мантії. Під дією власної сили тяжіння відбувається розпад міжзоряної хмари або зорі, що дістав назву гравітаційного колапсу, внаслідок якого виникає наднова зірка або ж утворюється чорна діра. Цим терміном активно послуговується і ядерна фізика, у контексті якої у ядерних бомбах імплізівного типу скерований всередину вибух має викликати відповідну ланцюгову реакцію.

Культурологічну рецепцію явища імплізії знаходимо у працях Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ж. Лакана, Г.-М. Маклюена, М. Мерло-Понті, М. Фуко, Ж.-Л. Нансі та ін., а також Б. Борухова, В. Босенка, О. Дегтярьової, С. Грофа, Н. Маньковської, К. Разлогова, О. Чулкова, тощо, котрі значно розширили етимологічну версію цього поняття, створивши його розлоге

експлікативне поле, яке не перестає бути дискусійним. Відкритість цієї проблеми і обумовила мету нашого дослідження — проаналізувати явище імплозії культури у симулятивних вимірах постмодерну.

Зауважимо, що у дослідженнях Г.-М. Маклюена та Ж. Бодрійяра імплозія постає як неklasичний тип естетичного сприймання, що виникає внаслідок трансляції культурних смислів через екранні артефакти. За спостереженням Г.-М. Маклюена, електронні засоби комунікації, які здатні блискавично передавати будь-яку інформацію, створюють ефект вибухового стиснення не тільки самої інформації, але й простору та часу. Свою епоху дослідник називає епохою тривоги, що викликана електронним стисненням [160, с. 10]. «Математична або числова безкінечність, — говорить Г.-М. Маклюен, — є прикладом того, як засоби комунікації видозмінюють нашу чуттєву сферу. Так людина стає репродуктивним органом технологічного світу» [160, с. 133]. Реципієнт, включений в систему екранної комунікації, переживає афекти, які не тільки структурують його емоційно-чуттєвий досвід, а й цілеспрямовано коригують світоглядні настанови та орієнтири. Екранна комунікація, що розгортається з допомогою мультимедійних технологій, є активно включеною у процес естетичного виробництва.

Г.-М. Маклюен вважає, що всі засоби масової комунікації так чи інакше є розширенням наших тіл і почуттів. І якщо ми у своєму досвіді звичним способом перетворюємо одне почуття в інше, то чи має викликати подив те, як винесені назовні почуття або технології повторюють процес перетворення однієї форми в іншу. Притім неважливо, чи йдеться тут про хімію, натовпи чи технології. У їхньому світлі і таємнича потреба натовпів у розширенні та зовнішній діяльності, і великі накопичення багатств стають речами одного і того ж плану. Адже «гроші і числа насправді є технології, що виносять назовні здатність споглядання і хапальну здатність руки. Бо тільки тоді ми проглядаємо у численних множинах (хай то маси людей,

нагромадження цифр чи накопичення грошей) одну і ту ж актуальну магію хапання і поглинання» [160, с. 134].

Прикметно, що Г.М. Маклюен апелює до Л. Керролла, у котрого народжується нове відчуття простору і часу електронної епохи. Це надзвичайно важливо усвідомити хоча б з огляду на те, що твір Л. Керролла з його мовними іграми, підсвідомими імпульсами, мінливим царством хаосу і свавілля органічно вмонтований у контекст постмодерної культури, котра до неможливого стискає свій просторово-часовий континуум. Невипадково логіка творів Л. Керролла стає також базою філософії Ж. Дельоза. У творі Л. Керролла Ж. Дельоз прочитує жахливий «поєдинок глибин», у якому речі ламаються вщент і підривають нас ізсередини. Продукти харчування заражені якоюсь отрутою, із коробок вислизає все, що не може туди вміститися, продовгуваті нори стають ще довшими і якісь чудовиська постійно чатують на свою жертву. Впереміш і їжа, і екскременти. Слова поїдають самих себе, розлітаючись в різні боки або стаючи однією монолітною брилою. Згідно з Ж. Дельозом, «на глибині все жахливе, повний абсурд» [72, с. 38].

Належить підкреслити, що глибина як топологічне поняття у Ж. Дельоза постає корелятом і виявом часовості. Синоптичний (часовий) синтез багатоманітності заданий просторовими характеристиками чуттєвого явища. Таким чином *extensum* є «розтягуванням чуттєвості у часовому синтезі, де час згортається у просторовій конфігурації розмаїтих відчуттів так, що «інтенсивність, яка запаковує дистанції, виражається у просторі, а простір розпаковує, екстеріоризує і гомогенізує ці дистанції», у зв'язку з чим глибина сутнісно включена у перцепцію простору, вона являє собою генетичний вимір синтезу. «Глибина є інтенсивністю буття і навпаки. Із цієї інтенсивної глибини, цього *spatium*, виникають одночасно *extension* и *extensum*, *qualitas* и *quale*» [78, с. 281-282]. А відтак «глибина» постає не протяжністю, а складкою, синтезом самої чуттєвості, який дорівнює становленню розмаїття. Відмінності окремих елементів чуттєвого розмаїття

імпліцитно згорнуті у цілісному образі предмета. На наш погляд, поняття складки Ж. Дельоза потенційно висвітлює явище імплозії, позаяк відсилає доприсутньої відсутності чи відсутньої присутності, до віртуальних конструктів життєсвіту і, висловлюючись словами Ж.-Л. Нансі, «у будь-якому разі це одна із тих настійливих форм спорідненості, за якими означає себе епоха і впізнаються сучасники» [175, с. 150].

У праці «Марсель Пруст і знаки» [75] Ж. Дельоз апелює до мистецтва як найвищої форми буття, вважаючи його таким простором, який вміщує у собі усі часи й усі форми. Згідно з Ж. Дельозом, мистецтво є світом чистих сутностей, звідки творець черпає ідеї розмаїтих форм, трансформуючи їх у мову власного мистецтва — літературний текст, музичний чи будь-який інший твір, що народився внаслідок зіткнення художника із цим світом. С. Беккет вважає його сутінковим простором, бо в ньому його персонаж Мерфі віднаходить такі чудернацькі форми, володіти якими прагне кожен митець. Це простір фантазій та сновидінь, галюциногенних візій, де час не тільки уповільнює свої ритми, він навіть змінює вектор свого руху — повертається, зупиняється, обганяє себе із блискавичною швидкістю, породжуючи зовсім нові виміри, у хаотичному неспокої нашттовується на них, перетинається з ними, створюючи ілюзію штучної безкінечності, плинної вічності, у якій все незмінно циркулює і повертається до себе. У цьому просторі щезає лінійність, а також дихотомія між частиною і цілим, існуванням та його відсутністю, реалізується ідея одночасного і рівноправного стану різних реальностей, а якщо суб'єкт потрапляє в одну із них — то це чиста випадковість або варіант «мовної гри». Тут не діють ніякі фундаментальні закони, усе вірогідно-віртуальне.

Невипадково постмодерне мистецтво небайдуже до змінених станів свідомості, до наркотиків і психоделічної культури, де учасник ЛСД-сеансу може почувати себе одночасно «одиночною клітиною, ембріоном і галактикою, і ці три стани можуть виникати одночасно або по черзі» [63, с. 34–39]. Постмодернізм також активно експлуатує давньосхідні вчення про

життєвий коловорот та ідею вічного переродження, що звернені до нелінійної темпоральності. «Час у собі самому, — говорить Ж. Дельоз, — множинність» [75, с. 42]. Вона реалізує себе у мистецтві, яке може повернути втрачений час, який деформує живі істоти і руйнує створене. Віднайдений час здобувається у глибинах втраченого, у ньому живе образ вічності. Її печать художник покладає на мистецтво, яке являє собою множинність знаків, що існують у відповідній комбінаториці. Вона співвідноситься із часовими лініями, помножуючи їх. Дельозівський варіант часової множинності достойно реалізований у творчості сербського письменника М. Павича. Його цикл семи новел «Сім смертних гріхів», який фактично створений за аналогією до однойменної картини Ієроніма Босха, експлікує метафору віднайденого часу: «Твій сон подібний до ріки, яка плине тільки уночі, коли ти спиш. В кінці життя ця ріка твого сну увіллється у море усіх снів всесвіту, у море, яке чекає її біля гирла, у місці її входження. Ось тут ти і повинен вловити момент, коли під час твого сну сни зупиняються. Тоді сон стає подібним до спокійної застоюної води, і це допоможе тобі навчитися пливти уверх за течією сну. Так щоночі ти можеш підніматися проти течії твоїх снів до їхнього джерела і зберегти хоч трішки часу. І, врешті, у тебе виявиться на рік чи два більше, аніж ти прожив би без цього» [184, с. 36].

Треба зауважити, що подолання часу як фактора становлення, що руйнує цілісність якостей та атрибутів, постулює філософія структуралізму. Саме структуралісти здійснили спробу трансформувати часові категорії у просторові, незважаючи на те, чи це просторовість дослідницьких конструктів, як-от: таблиць, структур тощо, а чи просторова інтерпретація оповідних процесів, позбавлена часової незворотності. У статусі головної категорії структурної лінгвістики і семіотики постає код, який дозволяє впорядкувати і редукувати до квазіпросторових форм «безумне становлення», що стирає межі між актуальним і віртуальним. Взаємодію актуального та віртуального відстежує Ж. Дельоз на прикладі дзеркального палацу із фільму «Дама із Шанхаю» Орсона Уеллса, у якому режисер

створює ідеальний образ-кристал, у якому помножені дзеркала позбавили актуальності двох героїв, котрі знову можуть нею оволодіти, розбивши дзеркала і один одного [71]. Подібні образи-кристали використовували режисери Тарковський, Фелліні, Вісконті та ін. Важливо, що грані кристалу — це криві дзеркала, що роздвоюють образ, який перебуває у постійній погоні за собою.

Дзеркало або ж лабіринт дзеркал, руйнуючи цілісність світу та відсилаючи до несправжньої реальності, є провідником у вигадливий віртуальний вимір. Виступаючи символом інобуття, дзеркало виявляє свою межу і уможливорює взаємодію та взаємопроникнення світів. Поняття стадія дзеркала є терміном психоаналітичної теорії Ж. Лакана, у контексті якої ним позначено етап розвитку дитини віком від шести до вісімнадцяти місяців. У роботах пізнішого періоду цей термін вживається автором на означення структури суб'єктивності або парадигми уявного. У статті «Дзеркала» У. Еко доводить, що відображення у дзеркалі чи його образи і навіть дзеркало як предмет володіють різними семіотичними потенціями. І попри те, що відображення у дзеркалі, згідно з У. Еко, не є знаком стосовно відображуваного об'єкта, то дзеркало як таке може слугувати знаком будь-якого іншого предмета чи явища. У працях Ю. Лотмана досліджено семіотичні потенції феномена дзеркальності. Дзеркальні відображення постають носіями множинних значень. Дослідження М. Бахтіна, С. К'єркегора, Ж. Лакана, М. Мерло-Понті, М. Фуко центровані проблемою сприймання дзеркального відображення. Метафора дзеркала актуалізує культурологічний дискурс О. Дегтярьової, яка аналізує поняття «дзеркального імперативу», а також історико-філософські пошуки А. Лосєва, Б. Борухова, О. Чулкова. В іграх дзеркала уява подвоює і відображає, відкидає і ототожнює і водночас робить розрізнення й оперує уподібненнями. «Усе це поверхові ефекти, які приховують дуже тонкі диференціальні механізми символічної думки» [75, с. 153], – стверджує Ж. Дельоз. Так чи інакше уявне визначається грою дзеркала. Дзеркало являє себе і своєрідним

засобом творення тексту, постаючи у різних модальних проявах – як часових так і просторових.

Наприклад, у М. Павича діряве дзеркало є образом, що зазнає безкінечних повторень у найрізноманітніших контекстах, причому дірка знаходиться у самому центрі, викликаючи алюзії з чорною дірою, що все поглинає. Відтак, дзеркало є далеко не звичайна деталь інтер'єру. З останньої розповіді автора ми отримуємо інформацію про те, що колись дзеркало було годинником, а на місці дірки була вісь, навколо якої крутилися стрілки. Тепер довкола неї кружляє час. Окрім цього, діра слугує входом у подієвий світ твору, навіть сам читач може стати його героєм. Діра так само маскує воронку між реальним та віртуальним, що утворилася внаслідок дзеркального дублювання. Вона вбирає у себе звуки обох світів, а тому реальність – не більше, аніж ілюзійний ефект дзеркальної гри. «Дзеркало постмодерністської парадигми не відображає ні об'єктивний світ, ні внутрішній світ суб'єктивності; воно відтворює тільки себе — дзеркало всередині дзеркала» [118], що поглинає часопростір, який зазнає імпульсивної деформації.

Таємниця дзеркала хвилює і героя роману Х. Мураками «Погоня за вівцею», котрий розмовляючи у вітальні з Чоловіком-Вівцею, що сидить у кріслі і в задумі поглядає на сніг за вікном, намагається знайти його у дзеркалі, у якому відображається вітальня. Однак, його там не знаходить. «У порожній вітальні я побачив тільки меблі. У дзеркальному світі я залишився сам-один» [174]. Порожній простір фіксує деформацію часу, яку тільки підсилює дзеркальна поверхня. Відображення, у якому відтворюється відображуване, яке давно минуло і забуте, — це кантівський парадокс дзеркала, використаний постмодерною культурою. «Навіть магія тексту не може подолати велику силу дзеркальності», — говорить А. Тургенєв у новелі «Історія сліпоти», у центрі якої постать Борхеса, що уособлює «дурну борхесіанську безкінечність» [208]. Ефект дзеркала у дзеркалі слугує автору своєрідною ідеологічною моделлю, з допомогою якої він розгортає інтригу.

Суть розповіді зводиться до того, що якимось прокинувшись зранку, Борхес бачить у дзеркалі відображення своєї кішки, якої в кімнаті немає. Після необхідних гігієнічних ритуалів Борхес ставить перед дзеркалом блюдечко з молоком і з подивом виявляє, що молока стало менше. А коли із кімнати стали пропадати інші предмети, які незмінно відображалися у дзеркалі, Борхес сприйняв це як виклик самому собі, котрий посягнув «вичерпати знаком те, що стояло за знаком» [208, с. 34]. У дзеркалі так само зникли книги, у яких ішлося про дзеркальність та симетрію, і навіть стали зникати букви ненаписаних творів. Урешті дзеркало стало втягувати тілесного Борхеса, незважаючи на те, що він активно пручався. Порятунком стала геніальна ідея — осліпнути, після чого, голосно сміючись, Борхес вивалився із дзеркала на підлогу. Відтепер дзеркало перестало для нього існувати. Цей текст дуже виразно окреслює стратегію омасовлення світу — дзеркальна поверхня стає екраном відображення, за яким щезає людина, перетворившись у «мовчазну більшість» (Ж. Бодрійяр). Дзеркалам властива імплізивність — вони вбирають, втягують у себе все, що може у них відобразитися. А відтак, речі і люди стають об'єктами одного рівня, відповідно до якого усе призначене для поглинання.

Культура постмодерну, вдаючись до найрізноманітніших містифікацій, міфологізувала дзеркальну поверхню, трансформувавши її у поняття екрану, у зв'язку з чим нині у культурології утвердився термін екранна культура, що являє собою сукупність образів, створених за законами міфа. На думку П. Огурчикова, «магія екрану породжує нову міфологію» [183] і сама є її проявом. Вона пропонує абсолютно нову систему культурних координат, у якій конструється прийнятна реальність і відбувається адаптація до нових пропозицій інформаційного суспільства. Внаслідок цього стираються особистісні грані, а духовні орієнтації окреслюються межею екрану. П. Огурчиков виділяє три типи екранної міфології, серед яких: віртуальна міфологічна мега-реальність, міфологічна реальність психічно хворої людини, що на нашу думку, вкладається у контекст шизоаналізу, а також

міфологія всесилля і всемогутності, що, безумовно, експлуатує усі інваріанти его, маскуючи маніпуляцію підсвідомими чинниками, значною мірою прирівнюючи людину до речі. Еклектично-мозаїчний культурний простір з його всезагальним релятивізмом та синкретизмом світовідчуття провокує появу поняття нової архаїки, вибудованої на ідеї циклічності, яка структурує міфологічну свідомість.

Невипадково смисловими конструктами постмодерну вважаються постмодерністська чуттєвість, гра, хаосмос, археологія знання, бажання тощо, які є нічим іншим, як структурами міфологічного світопереживання та елементами некласичної картини світу. Доцільно сказати, що термін «неоміфологічна свідомість» уперше дістав свою експлікацію у праці В. Руднева «Словник культури ХХ століття: ключові поняття і тексти», де він означений як провідний напрям сучасної культурної ментальності, що найпосутніше знайшла свій прояв у літературній творчості, де міфологічна прмова стає основою сучасної полісемантики. Неоміфологізм не тільки запозичує і транслює древні міфологічні сюжети та мотиви, створюючи власні світи та образи, а й постає важливим інструментом, з допомогою якого структурується художній простір, що стає симулякром міфологічного. Внаслідок цього «міф прочитується як фактична система, залишаючись насправді системою семіологічною» [9, с. 257]. А відтак, продукти міфотворчості використовуються для позначення реальності, а не для її зображення. Семіологія, згідно з Р. Бартом, з допомогою різних операцій із текстами, а також вільною грою зі знаками «розбурхує реальність», влаштовуючи її безкінечну містифікацію. Це призводить до зміни логіки предметного світу, який перенасичений мінливими смисловими сплетіннями, міфосимволами, риторичними фігурами, які активно вживлюються у свідомість, видозмінюючи її.

Маніпулювання міфологічними образами, заснованими на архетипах, є невід'ємною рисою екранної культури, що здатна проникати в найінтимніші зони людського простору, які перетворює в зони довіри. Найперше тут

ідеться про еротизацію сучасної екранної культури, яка реабілітувала інтуїцію, уяву, тілесність, підсвідомі комплекси та бажання, котрі донедавна вважалися маргінальними і довгий час перебували на периферії культурного пошуку. У семіотичному просторі вони існують у статусі «незаконних утворень», «об'єктів-привидів», що подібні до астрономічних чорних дір, які поглинають світло розуму, намагаючись уникнути його влади. Не буде помилкою визнати, що наукова картина світу була зруйнована шляхом їх імплозивного тиску.

Сучасний неоміфологічний вимір екранної культури центрований Еросом, лібідозною енергією якого насичена віртуальна реальність. Вона являє собою змодельований з допомогою електронних засобів динамічний континуум, що на рівні сприймання ототожнюється з реальністю, яку можна модифікувати відповідно до власних цілей та настанов, вільно проникаючи у кіберпростір в образі свого електронного двійника. Ця складна психотехногенна система активно експлуатує людську сенсоріку, пропонуючи як зовнішні подразники, так і можливі способи реагування на них. Прикметно, що організація віртуального існування здійснюється за законами мистецтва, яке здатне впливати на ментально-психічну структуру особистості, суттєво видозмінюючи її. Як свідчить Н. Маньковська, це призводить до розмивання почуття естетичної дистанції. «Виникає спокуса утопічно-деміургічних проєктів, пов'язаних із прозорістю меж між справжнім та альтернативними світами» [164, с. 325].

Віртуальна реальність є такою, у якій речі немовби проковтують свої дзеркальні відображення, а, «проковтнувши свої дзеркала», стають прозорими для самих себе. Вони вписані тільки в екрани, на горизонті яких реальність щезає разом із образами. Ж. Бодрійяр констатує «кінець репрезентацій, кінець естетики, кінець самого образу у поверхневій віртуальності екранів» [39]. Подібні думки постулює і К. Разлогов, котрий говорить, що ефект реальності аудіовізуального образу стає нині механізмом глобальної фальсифікації, оскільки нові форми екранної комунікації

моделюють наші психічні процеси, вторгаючись у наш світ і впливаючи на найтонші ментальні структури [187, с. 24-41].

У центрі сучасного постмодерного естетичного досвіду перебувають так звані «гаптичні переживання» [44], які пов'язані із почуттям володіння або прощупування оком, що свідчить про тотальну натуралізацію образу. Їх продуктом стає образ, який мовби зростається із предметом чи його сенсорно-кінетичною сутністю. «Тут активізуються могутні хтонічні і вітальні начала. І водночас ірраціональне, підсвідоме, абсурдне нерідко бушує в алхімічному тиглі строгої концептуальності. Внаслідок цього ми отримуємо деяку арт-стихію, де панує річ, що вирвалася з-під контролю утилітаризму, сама собою і сама у собі разом зі своїми речовими (візуальними, слуховими та гаптичними) енергіями» [148, с. 541]. Безумовно, це симптоматика певного виродження та деградації культури.

Гаптичні переживання пов'язані передусім із тілесними потягами та інтенціями. «Тіло дає місце такому існуванню, сутність якого полягає в тому, щоб не мати ніякої сутності» [176, с. 38]. Ще Ф. Ніцше ототожнював тіло з восковою табличкою, на якій фіксує себе історія. У праці «Генеалогія моралі» він доводить, що плоть (тіло) є справжнім джерелом моралі. Перебуваючи у постійному становленні, тіло стверджує власну живу історію. Подібно до Ф. Ніцше, М. Фуко репрезентує тіло як поверхню, на якій відбувається записування норм та законів. Він доводить, що тілесні практики відповідають соціальним практикам, а механізми формування тілесних типів співмірні з типами суспільного ладу [214, с. 83]. Німецький філософ Д. Кампер уводить навіть термін «мислення тілом». Про нові перспективи культурного світу і людини, пов'язані з тілесними підходами, також говорять Ж.-Л. Нансі, М. Бланшо, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяр, Ж. Лакан, П. Слотердайк, М. Епштейн, В. Подорога, С. Хоружий, Б. Марков та ін. Вони констатують наявність тілесності як певного організаційного принципу, який оприявнює себе через режими медіа, з допомогою яких відтворюється реальність і встановлюється відкритий простір взаємодій. Він пронизаний темами культу

тіла і сексуальної емансипації. Про це у світі абсолютної іманентності об'єктів споживання, на думку Ж. Бодрійяра, свідчить пропаганда спорту, реклама косметичної продукції і засобів догляду за тілом, манія здоров'я, що супроводжується нечуванним попитом на лікарські препарати та медичні послуги. Проблема в тому, що у вимірах людського існування тіло посіло місце душі, усунувши трансцендентне із світовідчуття. Проте, тут йдеться не про реальне тіло, а тіло-фетиш, тіло-товар, тіло як знак престижу і вияв соціального статусу. Так само із простору ЗМІ щезла справжня сексуальність, її замінила знакова сексуальність, сексуальне шаленство, що супроводжується нестримною експлуатацією жіночого тіла. Ототожнення жінки із сексом, робить висновок Ж. Бодрійяра, є свідченням її поневолення. Його причиною стало те, що тіло і краса зазнали комерціалізації, вони допомагають торгувати. Ідеологія тіла — це ідеологія суспільства споживання, яка оберігає від руйнації індивідуалістичну систему цінностей.

На українському ґрунті реабілітує «тілесну мову» Оксана Забужко, ця мова слугує їй своєрідним провідником у соціум. Так, тілесне «Я» покликане виявити культурну ідентичність авторки, яка досягається через плин психоаналітичних візій, фіксаціях на геніальних переживаннях тощо. Достатньо з цього приводу процитувати фрагмент із відомої книги О. Забужко «Польові дослідження українського сексу»: «...леді й джентльмени, пані й панове, перепрошую, якщо забираю вам забагато часу, мені нелегко про все це говорити, до того ж я дійсно тяжко недужа, моє зацьковане, виголодніле, а коли не бавитися евфемізмами, так і просто згвалтоване тіло третій місяць невгаває в дрібненькому нутрянному дрозі, особливо жаскому - до млості! — внизу живота, де повсякчас чую давучий битливий живчик, і коли розчепірюю пальці, то вони негайно починають жити самостійним життям, ворущачись кожен зосібна, ніби натягнені на порізнені, в незгідних ритмах посмикувані ниточки, я вже мовчу про бубняві, як у підлітка, рожеві прищі, котрими зацвітають обличчя і плечі, і нема на те ради, — горопашне тіло ще живе, воно качає права, воно доходить з

елементарної сексуальної голодухи, воно б, може, й оклигало, і заплигало зайчиком, якби його всмак трахнули...» [110].

У постмодерністській текстології виміром тілесності стає «тіло без органів» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі) або трансгресивне тіло (Ж. Батай). Згідно із Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі «тіло без органів» являє собою «розподіл інтенсивностей», «середовище чистої інтенсивності» або ж «інтенсивну зародкову плазму». Найвищим піком інтенсивності виступає афект, що є продуктом накладання іманентної тілу «хвилі інтенсивності» і «зовнішньої сили», яка породжує імпульс відчуття. Являючи собою «слизьку, непроникну і натягнуту поверхню» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі), тіло має власну картографію, де «довгота» (*longitudo*) визначається як процесуальність тілесного буття, а «широта» (*latitudo*) є «спільнотою афектів», тобто тим «інтенсивним станом, який тіло переживає у певний конкретно визначений момент. І тут ми говоримо не про фінально структуроване тіло, а навпаки, – ситуативно значимий і перехідний варіант його конфігурації, адже тіло страждає від того, що воно «взагалі організоване» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі). Досвід тіла у авторів праці «Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп» такий, що розриває і надмірно хвилює. Однак, саме він дозволяє «шизику» опинитися в безпосередній близькості до матерії, до її живого та інтенсивного центру .

Шизофренічний досвід вкидає душу у «спопеляючий вогонь» [83, с. 384]. Не зайве підкреслити, що концепт «тіла без органів» як неорганізованого, плинного, хаотичного виміру чистої потенційності актуальної тілесності є фактично трансформованим варіантом сартрівського трансцендентального поля, доіндивідуального суб'єктивного рівня і являє собою віртуальний вимір будь-якого тіла. У віртуальному просторі маємо справу із «розречевленим» тілом, тобто із симулякром. Тілесно залишаючись у реальному світі, суб'єкт наділяється іншим тілом у віртуальному вимірі і таким чином перетворюється у власний симулякр. Цей стан у клінічній практиці кваліфікується як шизофренічний, оскільки за таких обставин має місце деперсоналізація і дереалізація, соматосенсорні (тілесні) та інші ілюзії,

втрата первинної онтологічної безпеки. Прикметно, що для опису страху бути знищеним дійсністю психотерапевти використовують поняття імплозії (уперше цей термін був використаний шотландським психіатром Рональдом Девідом Лейнгом у 1960 році).

Французький філософ Ж. Бодрійяр експлікує його у культурному просторі, трактуючи в ролі непродуктивного перцептивного злиття засобів і змісту, що приводить до руйнації класичних стереотипів сприймання. І «те, що станеться, вже ніколи не буде вибухом, а тільки імплозією», — застерігає філософ. Бо десь проходить ланцюгова реакція, від якої ми можемо загинути. І це реакція не ядерна, а реакція симулякрів і симуляції. Вона живиться енергією реального, але не у феєричному ядерному вибухові, а «в таємній і неперервній імплозії, котра набуває сьогодні, мабуть, більш смертельного обороту, ніж усі вибухи, якими нас заколисують» [34]. Ж. Бодрійяр говорить про імплозивне насильство, яке породжене планетарною структурою знищення цілей. Це насильство не вкладається у будь-які традиційні схеми вибухового насильства, позаяк обумовлене не розширенням системи, а її насиченням та стисненням. Воно, на думку Ж. Бодрійяра, обумовлене надмірним ущільненням соціального, зарегульованістю системи, перевантаженістю інформаційних і владних мереж та гіпертрофованим контролем, який блокує всі «інтерстиціальні нервові імпульси». У статусі ядерного процесу нині існує телебачення, що, розгортаючись у вигляді ланцюгової реакції, «охолоджує та нейтралізує смисл і енергію подій» [34]. «Імплозія здатна зумовити тяжчі наслідки, ніж сама революція» [34], – говорить Ж. Бодрійяр. Вона руйнує класичні стереотипи сприймання, внаслідок чого реальний світ перетворюється у віртуальний симулякр.

Ж. Бодрійяр запевняє, що вважати еквівалентність знака і реальності основним принципом репрезентації є утопією. Втрата реальності, на зміну якій приходить гіперреальність, обумовлена тим, що «знаки» більше не обмінюються на «означуване», оскільки вони замкнуті на себе. Семіотичне переживання недостовірності світу, яке прочитуємо у «Міфологіях» Р. Барта,

Ж. Бодрійяр трансформує в онтологічний вимір. Згідно з Р. Бартом, міфологізація світу відбувається шляхом включення первинних культурних знаків у конотативну систему другого порядку, яка використовує їх первинний зміст як доказ непричетності до будь-яких фальсифікацій. Тим не менше культурний досвід перевантажений паразитарними смислами. Для його опису бартівський термін міф, що використовується на означення хибного, підробного смислу, який функціонує у культурі, Ж. Бодрійяр замінює поняттям «симулякр» (від лат. *Simulacrum*, *Idola*, *Phantasma*), що буквально трактується як видимість чи подоба і вживається для опису ідеальної моделі (оригіналу), яка породжує копії, що стають її наслідуванням. Причому усі копії мають бути подібними до оригіналу і співвіднесені з ним, вони однаковою мірою претендують на роль оригіналу.

Антична думка вводить це поняття з метою підкреслити існування образів, які є далекою подобою речей, називаючи серед них химери, фантазми, фантоми, галюцинації, привиди, репрезентації снів, марень, кризових душевних станів, що ведуть до заблуджень і властиві софістичним розмислам. Трактуючи мистецтво як наслідування, Платон у трактаті «Софіст» виокремлює два види наслідувань: те, що творить образи, і те, що творить примари («Софіст», 236Б, 264 cd). Земний простір наповнений у Платона множинністю мінливих речей, що є відображенням незмінних ейдосів. Щодо софістики, то Платон звернув увагу і на те, що навіть симулюються ті предмети, які творить людина. Таким чином, симуляція є безкінечною, бо кожна наступна серія симулякрів конституюється попередньою.

Платонівська система репрезентації зазнає критики у Ж. Дельоза, метою якої було відірвати симулякр від моделі. Ж. Дельоз критикує опозицію копії і оригіналу. «Усе стало симулякром, — пише він. — Але під симулякром ми розуміємо не просту імітацію, а передусім дію, з допомогою якої сама ідея взірця спростовується. Симулякр — це інстанція, яка включає в себе відмінність двох рядів, що розходяться, усуваючи будь-яку подібність,

щоб з цієї миті не можна було вказати на існування оригіналу чи копії» [78, с. 33]. Симулякр спричиняє метафізичне головокружіння, позаяк руйнує привілейовану точку зору на речі і на будь-яку ієрархію. Зовнішнім результатом симулякра стає подоба.

Симулякр працює подібно до «діонісійської машини», котра продукує фантами, які і є симуляцією. Сутність симулякра, який заперечує і оригінал, і копію, полягає у вічному становленні, розходженні, розбіжності у самому собі. В основі розбіжності покладено поняття концепту, що являє собою сукупність ідей, різнорідних елементів, які пов'язані між собою динамічною концептуальною точкою, що у своїм русі поєднує відносно незалежні «зони сусідства». Концепт може вийти із обігу і водночас може відродитися в абсолютно новій системі мислення. Відтак, говорити про його докінець оформленість і завершеність не можна, оскільки концепт являє собою фрагментарне ціле, яке тоталізує усі свої складові. Тільки таким чином він може проявити себе у хаосі психічного життя, попри те, що цей хаос постійно чатує на нього, погрожуючи поглинути. Систему мислення, задану концептами, французькі філософи Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі називають «планом іманенції». Прикметно, що усю філософію вони трактують як «творення концептів». Тут важливо підкреслити, що концепт продукує враження і чуттєві образи, які не відтворюють чогось зовнішнього, а симулюють саму ідею, а тому симулякр, позбавлений схожості із предметом, створює тільки ефект його подоби. Згідно з Ж. Батаєм він є результатом втілення у художньому досвіді невимовного містичного «внутрішнього досвіду». «Світ симулякрів, — говорить Ж. Дельоз, — це світ анархії, яка торжествує, це руйнування моделей і копій задля влади хаосу, що творить» [74, с. 346].

Деконструкція попередньої метафізики і демонтаж логоцентризму у Ж. Дерріда базовані на понятті симулякра, яким він позначає письмо. «Відображення реальності спочатку замінене деформацією, потім — маскуванню її відсутності, й, урешті, повною втратою зв'язку з реальністю»,

— говорить Н. Маньковська, відстежуючи модифікації, яких зазнає релятивізована та віртуалізована дійсність [163, с. 61].

Поняття симулякра так само центрує філософський пошук Ж. Бодрійяра, котрий вважає його, з одного боку, оманливою подобою, копією, яка приховує відсутність оригіналу, а тому є такою, що творить зло. З другого боку, симулякр — це не більше, ніж уява, ілюзія або ж образ ідеологізованої свідомості. Усю історію суспільства Ж. Бодрійяр розглядає як процес заселення реальності підробними об'єктами, а відтак, вона є системою зміни станів симулякра. У праці «Символічний обмін і смерть» філософ обґрунтовує існування трирівневої системи симулякрів, які змінювалися історично, починаючи з епохи Відродження донині, причому їх розвиток — це загальна структурна революція, що охоплює різні сфери суспільства, Матеріалом для симуляції слугують попередні форми у вигляді знака. Згідно із Ж. Бодрійяром, симулякри першого рівня являють собою заміну природної субстанції речей синтетичною, внаслідок чого відстежується певна уніфікація субстанції, що призводить до ліквідації природної інакшості речей. Таким чином, набувають квазіцінності субстрати, які неспівставні з власною ідеєю (Ж. Бодрійяр має на увазі передусім появу пластмаси і бетону). На цьому рівні «підробка працює тільки із субстанцією і формою, а не з відношеннями і структурами, але вже навіть тут вона прагне контролювати безконфліктне суспільство, виліплене із синтетичної речовини, що непідвладна смерті» [40, с. 118].

Якщо симулякри першого рівня функціонують на основі природнього закону цінності, то симулякри другого мають своєю опорою ринковий закон вартості, що формується у промислову епоху. І хоча у її контексті речі продовжують слугувати задоволенню реальних потреб, проте їх серійне виробництво обумовлює безкінечну репродуктивність, яка поглинає весь процес виробництва, змінює його цілі, надає іншого статусу як продукту, так і його виробникові, а також протистоїть природному порядку, трансформуючи річ у її власний симулякр. Ера промислових симулякрів є

нетривалою, бо після метафізики сушого і зримого, після метафізики енергії і детермінізму маємо метафізику недетермінованості і коду, у простір якої входить кібернетичний контроль, модуляція відмінностей, зворотній зв'язок — усе це є новітньою операціональною конфігурацією. Ера симулякрів третього рівня є наймасштабнішою. Вона знімає з порядку денного питання про знаки та їх раціональне призначення, про те, що вони утворюють, що витісняють і що замовчують, які їх побічні значення та ін. Простір знаків відтепер, згідно з Ж. Бодрійяром, стає тільки чорним ящиком коду, молекулою, яка посилає сигнали, пронизуючи кожного сигнальним промінням запитань-відповідей, внаслідок чого реальність перетворилася у намагнічену знаками стрічку для кодування та перекодування інформації, змонтовану за відповідним сценарієм з усіма знімальними трюками, монтажем та режисурою. Залучаючи у свої розмисли поняття знака, Ж. Бодрійяр говорить про заміну реального знаками реального, у зв'язку з чим істинні образи зникають, натомість маємо тільки симуляцію симулякрів.

І хоча сама симуляція є абсурдною, вона існує у формі специфічного «зачарування», яку Ж. Бодрійяр позначає поняттям «спокуса». Дослідник виділяє три історичні фази існування спокуси: ритуальну або церемоніальну, естетичну («спокущання як стратегія спокусника») і політичну.

У праці «Система речей» Ж. Бодрійяр говорить про те, що перш ніж стати «чистим симулякром», образ має пройти через такі стадії, як:

1. Бути відображенням базової реальності;
2. Маскувати і спотворювати цю реальність;
3. Маскувати відсутність базової реальності;
4. Не мати ніякого відношення до будь-якої реальності;
5. Стати власним чистим симулякром.

Досягнувши такої мети, образ стає реальнішим за реальність, він належить тільки самому собі і заснований винятково на собі. Світ таких образів Ж. Бодрійяр називає гіперреальністю [36, с. 214]. У гіперреальному вимірі людське Я стає не більше, ніж культурним кодом часу.

Невипадково сучасний стан філософського опанування світу позначений А. Босенком словом *Bewegungssturm* [41, с. 16], що означає шаленство руху, яке знімається безкінечною імітацією мислення або симуляцією діяльності. Не дивно, що у Ж. Бодрійяра домінують нотки приреченості і відчаю, а загальною тональністю творів стає меланхолія як вияв втрати смислу у симулятивних проектах. Симулякри, які наскрізно резонують його дослідницький простір, постають в образі злих демонів. Вкражливо і підступно, пропагуючи торжество омасовлених смаків і банальність повсякдення, вони руйнують культуру, постійно підштовхуючи її до самознищення. Шляхом симуляції агонізуючу реальність заступає постреальність, що пропонує виживання серед уламків культури.

Таким чином, реципієнт сучасної культури неодмінно потрапляє в естетико-культурну пастку імплозії, що породжує гаптичне світовідчуття, продукуючи стратегію підміни, імітації, симуляції. Імплозія до непізнаваності трансформує звичні соціальні зв'язки, забезпечуючи триумф знакової культури. Вона є особливим типом світовідчуття, що свідчить про неоміфологізацію світу засобами екранної культури, внаслідок чого відбувається підміна реальності віртуальним симулякром.

Висновки до другого розділу

Таким чином, скепсис є тим незмінним маркером людського світовідношення, який допомагає висвітлити шляхи самоопанування людського — від Сократа і древніх скептиків до романтичних візій та онтологічного нігілізму Ф. Ніцше, завершуючи розмаїтими варіантами скептичної кодифікації світу постмодерністів, серед яких «іронічний код» Р. Барта, «подвійне кодування» Ч. Дженкса, «метарозповідь», «зношування маски» та «пастиш» Ф. Джеймісона, «метамовна гра» У. Еко, «ліберальний іронізм» Р. Рорті, самопародіювання І. Гассана, «гра знаками соціальності поза межами соціальності» М. Бланшо. Вони допомагають виявити радикальні розриви у сфері смислу та висвітлити з нових позицій наявні

соціокультурні зміни. Постмодерністський скепсис проступає крізь «маски», «симулякри», наявний в актах трансгресії, деконструкції, шизоаналізу, усіх вимірах тілесного, відчутний у метамовних іграх та постісторичних візіях. Іронійний скепсис моделює світ далеко не за найвищими взірцями, тиражуючи його копії, а ще більше – копії копій, вибудовує мозаїку з уламків того, що занепало, виводить на передній план експліцитне цитування «іншого». Постаючи під різними образами і ликами, скепсис став тією канвою, на якій відбувається пошук нових форм та шляхів людської саморефлексії у постмодерну епоху.

У дисертації експліковано ігровий дискурс постмодерну. Стверджено гру у статусі стратегії існування культурного світу, вибудованого на платформі культурно-мовного плюралізму та цінносно-сміслового релятивізму. Ігровий універсум поглинає собою усі інші форми буття, його головними характеристиками стають алюзійність, пародіювання, недомовленість, ремінісцентність, тонкі парафрази, ритмічні ідіоми, які не просто видозмінюють смислову платформу тексту, а перетворюють його у простір інтертекстуальної гри. Інтертекстуальність являє собою витончену гру інтерпретацій, тотожну грі гетерогенних культурних кодів (Р. Барт), що генетично споріднена із ніцшевською «веселою наукою» та «безкінечною герменевтикою» З. Фрейда. У зв'язку з цим відстежуємо еротизацію тексту та появу «тексту-задоволення» (Р. Барт). У дослідженні також експліковано мотив «ідеальної гри» Ж. Дельоза, що являє собою «підсвідоме чистої думки» та «генеральну гру» світу Ж. Дерріда, що є наслідком його деконструктивізму, у контексті якого гра постає джерелом світу, а письмо – сценою гри, яка не знає завершення. Доведено, що з ігровою карнавальномініпейною стихією споріднений трансгресивний досвід, який являє собою «театр жорстокості» і «вічне шаленство становлення» (Ж. Батай). «Гру меж і трансгресії» експлікує на поверхні постмодерністського дискурсу М. Фуко. Аргументовано думку про те, що постмодерністська гіперперсонажна маска є способом реалізації трансгресії. Вона є «захисною межею»,

«автоматизованим обличчям» та «не-Обличчям» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі). Заміщуючи буття, гра втрачає свої властивості, трансформуючись у власну подобу або ж симулякр буття.

Імплозія у нашому дослідженні являє собою особливий тип світовідчуття, що свідчить про неоміфологізацію світу засобами екранної культури, внаслідок чого відбувається підміна реальності віртуальним симулякром. Екранна культура являє собою сукупність образів, створених за законами міфа. Вона пропонує абсолютно нову систему культурних координат, у якій конструюється прийнятна реальність і відбувається адаптація до нових пропозицій інформаційного суспільства. Це призводить до зміни логіки предметного світу, що перенасичений мінливими смисловими сплетіннями, міфосимволами, риторичними фігурами, які активно вживлюються у свідомість, видозмінюючи її. Сучасна екранна культура реабілітувала інтуїцію, уяву, тілесність, підсвідомі комплекси та бажання, котрі донедавна вважалися маргінальними і довгий час перебували на периферії культурного пошуку. У постмодерністській текстології виміром тілесності стає «тіло без органів» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі) або трансгресивне тіло (Ж. Батай). У віртуальному просторі маємо справу із «розречевленим» тілом, тобто із симулякром. Шляхом симуляції агонізуючу реальність заступає постреальність, що пропонує виживання серед уламків культури. Надмірне ущільнення соціального, зарегульованість системи, перевантаженість інформаційних і владних мереж та гіпертрофований контроль породжують імпульсивне насильство, яке до невпізнаності трансформує звичні соціальні зв'язки, забезпечуючи тріумф знакової культури.

РОЗДІЛ 3

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЛЮДСЬКОЇ БУТТЄВОСТІ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІЙ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

3.1. «Шизоїдна особистість» у проблемному полі шизоаналізу мистецтва

У силовому полі сучасних антропологічних інтенцій йдеться про потребу перевідкриття суб'єкта, спочатку заблуканого на полях cogito, а згодом розчиненого в ірраціонально-песимістичних експлікаціях постмодерну, де активно постулювалися тези про «смерть автора», «смерть суб'єкта», «кризу індивідуальності та суб'єктивності» тощо. І те, що суб'єктивність, витіснена на окраїну культурного простору, усе ж намагається знайти вільний простір чи просвіт для свого становлення, набуваючи перверсивних форм, нині постає як одна із стратегій її порятунку. Ця проблематика так чи інакше озвучена у дослідженнях А.Н. Ільїна, А. Колесникова, С. Куцепал, В. Куріцина, В. Петрушова, А. Бузгаліна, В. Кутирьова, О. Лосик та інш.

Так, А. Бузгалін говорить про неможливість збереження суб'єктної ідентичності, позаяк суб'єкт є тільки маріонеткою, якою «маніпулюють з допомогою політичних технологій, а також у сфері ідеології, де маніпуляція є ще більш очевидною» [42, с. 4], а С. Куцепал стверджує витіснення попередніх антропологічних моделей «на маргінес гносеологічного топосу» [141, с. 200]. Водночас Уваров фіксує «шизофренічний зрив» і «міру шизофренічності» носіїв посткультурного граматологічного письма» [209, с. 26]. Автор говорить передусім перверсивний досвід, описаний теоретиками постмодернізму М. Фуко, Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, що є не просто досвідом психічно хворої особи, а досвідом культури, яка вбачає у цій хворобі розгадку власної прихованої сутності, її своєрідний код, її обігране у різних варіантах амплуа.

Цікаво, що в останньому розділі «Історії безумства в класичну епоху» М. Фуко проводить думку про те, що формування уявлень про психічну хворобу і будь-які психічні відхилення відбувається паралельно до формування відповідних уявлень про людину. Згідно з таким спостереженням, безумство являє собою відчуження людини від її сутності і тим самим воно парадоксальним чином якраз і вказує на людську сутність, відкриваючи істину про людину, мовчазну, але завжди загрозовано присутню у потаємному сховку кожної людської істоти. Згідно з М. Фуко, безумство вказує не тільки на людину, воно знімає покров з її інстинктів, сягаючи їх дна, щонайтемнішої глибини, наявної в кожній людині. А відтак, сучасна культура системою своїх розмислів, символів і переживань в мистецтві і філософії віддзеркалює образ безумця. М. Фуко доводить, що саме цей образ і є культурною реальністю і «продуктом нашого часу» і що нині звичайна людина і божевільний пов'язані між собою тісніше, аніж в могутніх звіриних метаморфозах, які колись освітлювали палаючі млини Босха: «вони пов'язані невлонними узами властивої їм обом і водночас несумісної істини; вони промовляють один одному про себе, про істину власної сутності, яка опісля того, як стає висловленою, одразу ж щезає. Нині істину належить шукати у загадках божевілля» [213, с. 515–516], — такий висновок робить М. Фуко. Взірцем йому слугують образи безумців Гойї: людиноподібні істоти, у яких замість голів прилаштовані замкнені на важкий замок скрині, фігура з осячими вухами і зав'язаною мордою (гравюра «Лінивці»); відьми, що летять на шабаш, чудовиська, які пожирають один одного. М. Фуко звертає увагу на «символічне лахміття», що увінчує чоло божевільних королів, на «відверту нікчемність» оголених тіл, «похмуру свободу» безумців і безумство, приховане під маскою. У ньому М. Фуко вбачає останній притулок, бо воно знаменує апокаліпсис. У Гойї воно співвідноситься з силами нищення, які знаходяться за межею розуму й охоплені шаленством насильства. Після Сада і Гойї, на думку М. Фуко, трагічний досвід безумства став приступний будь-якій творчості, що співпричетна владним

смертоносним стихіям. Та тільки цими іменами М. Фуко не обмежується. Він так само звертається до безумства Тассо, меланхолії Свіфта, марень Руссо: «Одне і те ж шаленство, одна і та ж туга, ті самі видіння кочували з творчості в життя і поверталися назад; воєдино сплїталися мова і марення» [213, с. 522]. У класичному досвіді, — стверджує М. Фуко, — творчість і безумство парадоксальним чином обмежували один одного: безумство спростовувало творчість, перетворюючи її уявні ландшафти на патологічний світ фантазмів; мова марення не могла бути творчою, але саме вона, увійшовши у творчий контекст, отримувала змогу відокремитися від жалюгідної істини власного безумства. Світ безумців М. Фуко – це Ван-Гог і Арто, Ніцше і Гельдерлін, безумство котрих оправдане їх творчістю.

Однак посткласична епоха формує інший образ безумства. Своєрідним симулякром фукольдіанської епопеї безумства класичної епохи стає фільм «Історія звичайного безумства» італійського режисера М. Феррері, що являє собою екранізований збірник оповідань американського письменника Ч. Буковського із доволі-таки провокаційною назвою «Ерекції, еякуляції, акти ексгібіціонізму і загальні історії звичайного безумства», вибудовані на матеріалі американського «дна»: любовні пригоди, які не мають завершення, шокуючі деталі інтимного життя, безодня відчаю і безвиході, шахрайства, алкоголізм, самогубства, безпутне життя поета-алкоголіка Чарльза Сьоркінга — усе це позбавлене класичного романтичного пафосу, а постає у своєму оголеному вигляді без жодних прикрас і німбів таємничості.

Відтепер бажання формує моральний закон, а тому будуар де Сада, згідно з Ж. Лаканом, має стояти поруч Академії, Лікею, Стої. Відповідно альтернативою нормативної моралі проголошується злочин. Маркіз де Сад, як стверджує Р.М. Алейник, звертаючись до садівської «Філософії в будуарі», «передбачив ідею розмаїття і нескінченності бажання у Лакана» [3, с. 206]. М.Фуко однаково скептично ставиться як до З. Фрейда, так і до Ж. Лакана. Перенісши онтологічні якості людини (йдеться передусім про сексуальність) у сферу дискурсу, М. Фуко з жалем констатує її поступове

згасання внаслідок віртуалізації бажання і послідовного втілення стратегії стирання з тіла ознак статі, підміни справжнього тіла тілом-протезом, «тілом без органів».

Револьюційні сили бажання, згідно з Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, має вивільнити шизоаналіз, який постав як опозиція психоаналізу. Його метою є оприявнити несвідоме лібідо соціально-історичного процесу, незалежне від будь-якого раціонального змісту. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі дошуковуються універсальних засад функціонування бажання у сфері відчуженого капіталістичного суспільства, яке функціонує за законами «бажаючого виробництва». Автори «Капіталізму і шизофренії» вважають відкриття виробництва бажання і різних видів виробництва несвідомого великим відкриттям психоаналізу. Проте, на їхню думку, ці відкриття зазнали спотворень, причиною яких став едіпів комплекс, що являє собою не прихований зміст несвідомого, а вид примусу, нав'язаний нашим відчуттям і власне несвідомому. Як запевняють Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, поняття Едіп позначає собою стазис лібідозної енергії, позаяк З. Фрейд, увівши поняття «Я», «Воно» і «Над-Я», персоналізував апарат виробництва бажань, перетворивши його у театр. Внаслідок цього театр заступив місце заводу несвідомого, виявом якого стали міф, трагедія і сон. Відтак, на задній план було витіснено продуктивно несвідоме. Ж. Дельозу та Ф. Гваттарі важила не так емансипація сексуальності, а революційний «шизофренічний прорив» [80, с. 498], який здобувається шляхом визволення несвідомого від едіпального комплексу.

На противагу Фрейдю, лібідо для Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі — це динамічний елемент несвідомої психічної активності, яка оприявнює себе з допомогою імпульсів-квантів енергії, між виливами якої існують паузи. Означена психічна активність у формі «лібідозних потоків» у творців «Капіталізму і шизофренії» набуває рис фізіологічних процесів, які є результатом життєдіяльності організму. Водночас суспільне виробництво трактується як виробництво бажань за певних умов. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі

стверджують, що суспільне поле саме проробляється бажанням такою мірою, що постає його історично визначеним продуктом, а лібідо не потребує ніякого опосередкування чи сублимації, жодної фізичної операції, жодної трансформації для того, щоб інвестувати виробничі сили і виробничі відносини, а тому «є тільки бажання та соціальність і нічого іншого» [80, с. 290].

Належить сказати, що «бажаюче виробництво» фігурує як основне поняттям «Анти-Едіпа», яке позначає життєдіяльність індивіда в статусі машини бажань або «шизо», котрий несвідомо реалізує свої бажання. «Машину бажань» складають «машини-органи», що являють собою активну частину, включену у процес виробництва, «тіло без органів» і власне суб'єкта. Досліджуючи «виробництво суб'єктивності», Гваттарі запевняє, що зміст суб'єктивності завжди залежить від безлічі «машинних систем» (*systèmes machiniques*). Бо жодна сфера думки, уяви, афектів чи наративів не може нині уникнути влади банків даних, ЗМІ, глобальної комп'ютеризації тощо. У «машинну» залежність потрапила і сама філософія, що разом із метафізичною площинністю втратила поняття норми та об'єктивності. У Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі норма існує в статусі соціального компромісу і демонструє розірваність суспільства, його дискретну сутність.

Цікаво, що попри радикальну деконструкцію фрейдизму, потрактування бажання у творців «Капіталізму та шизофренії» досить виразно перегукується із фрейдівським вченням про Ерос і Танатос: з одного боку «бажання» – це прагнення життя і творчості, а з другого, — жага смерті, у зв'язку з чим і виникає «тіло без органів», що являє собою організм без частин. «Тіло без органів» у Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі являє собою «детеризований соціус, пустелю, якою течуть розкодовані потоки бажання, кінець світу, апокаліпсис» [80, с. 279]. І якщо говорити про соціальне виробництво, то тут «тіла без органів» відповідають різним стадіям суспільного розвитку: стадії «дикості» відповідає «тіло» землі, стадії варварства — деспотія, стадії цивілізації – капітал. Машина бажань

функціонує навіть тоді, коли ламається. Прикметно, що кожен «машинний» тип виробляє власний світ. Скажімо, система музики продукує музичні світи, математики — математичні. І хоча вони існують на різних територіях, однак можуть оприявнити певні ланки зв'язку. Ще один приклад, який наводить Ф. Гваттарі, – любов Свана до Одетти у першому томі епопеї Пруста — пристрась Свана виробляє у його свідомості розмаїті світи, як-от: світ жінок фривольної поведінки, світ жінок, котрі подібні до Рахілі із полотна Боттічеллі, музична ритурнель та ін. У певному, описаному Прустом плані, ці світи цілком уживаються між собою, а в іншому вони можуть бути зв'язаними абсолютно іншим, відмінним чином.

Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі виокремлюють три технологічні стадії «бажаючого виробництва»: перша передбачає взаємне відштовхування «машин бажання» і «тіла без органів», оскільки «тіло без органів» відчуває відразу до машинності і зупиняє виробництво, викликаючи пригнічення бажання; на другій стадії «машини бажання» і «тіло без органів» відчують взаємне притягання, що проявляється у фіксації процесів виробництва на поверхні «тіла без органів», що викликає ілюзію того, що усе виробництво залежить тільки від «тіла без органів». На цій стадії відбувається модифікація «машини бажання» у «машину чудодійну»; третя стадія передбачає зняття опозиції між взаємним притяганням і відштовхуванням «машин-органів» і «тілом без органів», що можливо через створення «безшлюбної машини» – суб'єкта. У цьому разі бажання просочується крізь «тіло без органів», пробуджуючи в ньому діяльність, якою живиться суб'єкт. Тут доречно зауважити, що «виробництво бажань» відбувається далеко не в надрах людської психіки, а на поверхні, яка знаменує щезання, втрату того світу, який, закорінюючись, шукав глибин. У Ж. Дельоза поверхня — це світ розпластаний, однаково байдужий до висот і глибин, на знак своєї присутності він залишає сліди, що є відбитками значень, які перетинаються, накладаються одне на одне і стають простором гри, де має місце не тільки протиборство смислів, а й абсурд і нонсенс.

Попри все, суб'єкт залишається вільним, він кочує на поверхні «тіла без органів», ніяк не фіксує свою ідентичність. Він породжує себе як людину, яка не знає відповідальності ні за що і не запитує ні у кого дозволу говорити від свого імені. Так, продуктом самовиробництва несвідомого стає безособова номадична сингулярність — вільний «шизоїд», що співіснує із подібними собі кочівниками і відтепер узаконює у пошуковому просторі мотив «культурного звихнення», завдяки чому стає можливою прогнозована шизоаналізом революція. Вона покликана видозмінити не тільки психічну особу і соціальне виробництво, а й сам світ. За логікою Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, передусім йдеться про трансформацію едіпальної моделі психіки з метою прояву нової суб'єктивності, котра керована бажанням і чинить опір владному дискурсу.

Шизофренія у Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі наділена визвольним потенціалом, саме вона здатна звільнити митця від оков будь-яких умовностей, а відтак він постає тим самим шизозофреніком, хворою особою, позбавленою будь-якої цілісної основи. Коментуючи власні погляди на мистецтво і творчий процес в одному зі своїх останніх інтерв'ю 1992 року, Ф. Гваттарі говорить про те, що мистецтво в основному належить трактувати як «виробництво чуттєвих машин або композицій, створення перцептів, вихоплених із процесів перцепції, різних чуттєвих афектів, відмінних від загальних уявлень...» [цит. за 97, с. 196-197]. Мистецтво є системою, що оперує надлишком значень. Воно не може уникнути тиску владного дискурсу, що, опираючись на мас-медіа, породжує загальний конформізм. Відтак, естетична діяльність шляхом застосування комп'ютерних технологій, зазнає уніфікації. Відбувається механічна підміна світу значень операційною системою, що чинить тиск на будь-яку сингулярність. Ф. Гваттарі констатує прихід ери «художника-оператора», яка прокламує творчість, засновану на системі обмінів із соціальними потоками. Взірцем у цьому плані може слугувати творчість М. Дюшана, Р. Раушенберга, Е. Уорхола. Автор «Хаосмосу» пропагує «сиру форму суб'єктивності», що тотожна поліфонії,

яка втрачається тоді, коли автор ставить підпис під твором мистецтва, таким чином перетворюючи його у товар. Він вітає практику архаїчних суспільств давати індивіду безліч імен і таким способом встановлювати множинні зв'язки в системі «індивід-група-машина-обмін». Ф. Гваттарі вважає мистецтво таким, що не є наслідком діяльності відособленої гільдії митців — тільки відкрита колективна співтворчість, взірцем якої слугує клініка «La Borde», здатна «зібрати» суб'єктивність.

Одним із могутніх засобів формування суб'єктивності Ф. Гваттарі називає кінематограф (відомо, що Ф. Гваттарі сам писав сценарії для науково-фантастичних фільмів), віддаючи перевагу німому кіно перед американськими телесеріалами, які підлягають комп'ютерному програмуванню і не пропонують нічого оригінального. Цю думку дослідник розгортає у розмові із А. Сегалом, відому під назвою: «Кіно, бабуся і жирафа», де кіно як «машина думки» постає водночас системою метамоделювання, що пропонує готові до вживання образи-стереотипи. І якщо у традиційному суспільстві суб'єкт брав безпосередню участь у розгортанні образів розповіді, то нині кінематограф спроектував їх на плоский екран, позбавивши суб'єкта цієї «роботи» [цит. за 97, с. 204] і змусивши його стати пасивним споживачем банального. «Я намагався відстежити вплив фільмів на моє «Я», зафіксувати свої суб'єктивні реакції. Проте, виник парадокс: я побачив, що фільми, які справили на мене найбільше враження, були абсолютно дурацькими. Зовсім нецікавими! Мене вразило і те, що вони були найнижчої категорії. Я не знаю, чи несвідоме має дурний смак, а чи добрий смак не зв'язаний із несвідомим» [цит за 97, с. 205], — зізнається Ф. Гваттарі.

Цікаво, що подібне зізнання прочитуємо у книзі Е. Уорхола «Філософія Енді Уорхола (Від А до Б і навпаки)» [210], де автор повідомляє про те, що після чергового перегляду триллера, у якому має місце вбивство, ім'я вбивці для нього так і залишається нез'ясованим: «Я знаю, що зі мною щось не так... Я буду так само, як і вчора, дивитися «Худого мужчину» (Thin Man),

вертїтися на краєчку стільця і чекати, поки все з'ясується, і буду знову уражений. Якби я подивився фільм п'ятнадцять разів, тоді, можливо, я б усе згадав...» [210]. Аналізуючи мистецтво кінематографа, Ж. Дельоз доходить висновку про те, що воно підпорядковане єдиній меті — позбавити людину можливості самовиразитися. «Ми усі просякнуті даремними словами, божевільною кількістю слів і образів», — говорить Ж. Дельоз [77, с. 169]. Позорно складається враження нарікання на марність слів і можливостей людини, однак якщо сприймати це у контексті ризоматичного поля постмодерну, то ця тональність є цілком виправданою — без неї постмодерн існувати не може — на пласкій поверхні одна і та ж фраза вписана щоразу в іншу картографію пошуку. Світ, розпластаний на поверхні, пошматований і розірваний, не може залишатися для митця тільки фоном кінематографічної дії, він стає водночас і формою переживання, і матеріалом, з допомогою якого твориться нова образність, яка має довести, що постмодерне мистецтво є не тільки нігілістичним, не тільки глибоко кризовим, а й таким, у якому можна вловити відсвіт людської справжності.

Невипадково сучасний постмодерністський кінематограф тяжіє до жанру кінопритчі, де в ролі головного героя постає шизоіндивід, докінець зруйнований і спустошений стихією життєвого безуму. Передусім маємо на увазі творчість режисерів П. Гринауея, Д. Кроненберга, братів Е. і Л. Вачовські, П. Альмодовара, Т. Хекфорда, М. Скорцезе, Р. Фасенца, М. Феррері та ін. Показовим у цьому плані є фільм Гринауея «Черев архітектора». У його центрі постать американського архітектора Креклайта, котрий разом із відомою італійською будівельно-архітектурною фірмою має будувати грандіозний виставковий павільйон, що повинен відкритися вернісажем виставки, присвяченої творчості французького архітектора XVIII ст. Буле, котрий є улюбленим архітектором самого Креклайта. Проте, невдовзі після того, як Креклайт разом із дружиною переселилися в Рим, у нього прогресує хвороба шлунку, що дає знати про себе частими спазмами і рвотою. Зрозуміло, що це заважає успіху, Креклайта компрометують і

розривають з ним контракт. Інтрига посилюється тим, що дружина Креклайта зраджує його з італійським архітектором Кастезіаном і переходить до нього жити. Креклайт приходиться на вернісаж один. Не в стані змагатися із смертельною хворобою та самотністю, він випадає з вікна верхнього поверху на припаркований внизу автомобіль. «Мені хотілося використати архітектуру як метафору» [62], — говорить про «Череву архітектора» Гринауей. Архітектура символізує організований порядок і гармонію, який несе у собі італійська культура, під впливом якої перебуває Креклайт. Невипадково він любить Буле, намагаючись увіковічнити його пам'ять, і навіть пише йому листи: «Дорогий Етьєн-Луї! Мені ні з ким більше поговорити...». Водночас його захоплює постать римського імператора Августа. Знайшовши гробницю основоположника імперії, архітектор з трепетом запитує охоронця, чи це те саме місце, яке він так довго шукав, чи насправді це останнє пристанище Августа, на що охоронець глузливо відповідає: «Так, але його немає удома».

Креклайт постійно відчуває провалля між минулою культурою італійців, що стала утопією, і тією, яку вони нині представляють. Тема Августа – це тема химери, у яку вірить Креклайт, наполегливо тиражуючи скульптуру античної статуї імператора. У ній його найбільше цікавить живіт Августа, зображення якого він прикладає до свого живота. Невдовзі у Креклайта починається нестерпний біль, що періодично повторюється. Автор фільму реалізує версію, згідно з якою імператора отруїла його дружина Лівія. Водночас у черговому листі до Буле Креклайт пише про те, що дружина отрує його і це «частина її натури». Невипадково усі згадки про Августа асоціюються з животом, що є універсальним містким образом кінокартини. В оригіналі вона озвучується як *The Belly of the Architect*, де *belly* позначає живіт в аспекті поглинання їжі, переситу. Живіт — це вмістилище субстанцій, що дають життєві сили і разом з тим екскрементів. На думку творця фільму, ця частина тіла є найбільш уразливою і незахищеною. Череву архітектора постає тілом іншої епохи, а тому не може перетравити хоча красивої, але підлої і фальшивої атмосфери Риму. Неодноразово Креклайт

говорить про те, що черево підточує його зсередини і що Буле помер від раку. З допомогою образу живота як примітивної і такої, що вийшла з ладу машини бажань Гринауею вдається представити те, що складає основу західноєвропейської культури — Пантеон, Сан-П'єтро, Форум, інтер'єр давньоримського храму, античні руїни, що викликає низку культурно-історичних асоціацій. «Черево архітектора» знаменує виробництво не тільки класичного передання Риму, яке нині є предметом честолюбства і снобізму, — органи цієї машини одночасно виробляють такі дози ницості і гидоти, що разом складають пародію на світ, який потерпає від шизофренічного розладу і потребує захисту і втручання.

Як відзначає Г. Кнабе у праці «Проблема постмодерну і фільм Пітера Гринауея «Черево архітектора» [120], тут наявний розрив між «я» і «ми», і якщо він реальний, але не абсолютний, якщо не посягає на саму онтологію суспільства і культури, а глибоко розкриває трагічну діалектику, потенційно у них закладену, тоді він стає критикою історичної дійсності, якою вона нам дана, але вбирає себе перспективу й іншої співвіднесеності «я» і «ми». У такому разі постмодерн несе у собі визнання вичерпаності своєї культури, але не самої культури, усвідомлення того, що велика гуманістична традиція Європи тебе, здається, обманула, а іншої тобі не дано, але не означає щезнення ні принципу культури, ні принципу майбутнього, а тільки розмисли над тим, що має бути.

Тут доречно згадати також тезу Ф. Гваттарі про те, що мистецтво є сферою опору. Воно опирається традиції, владі, науці, суспільству в цілому, а тому саме у мистецтві належить шукати зони опору капіталістичному виробництву суб'єктивності. Увівши поняття шизофренічний суб'єкт, Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі мають передусім на увазі суб'єкта, що опирається і не може піти на компроміс із суспільством, позаяк у ньому чітко вибудована ієрархія і усе зведено до єдиного центру. Саме тому шизо — децентрований суб'єкт, а шизофренія — механізм цієї децентрації. Шизофренія спроможна визволити індивіда від зовнішніх репресивних сил і, домігшись декодифікації

бажання, звільнити істинну природу людини. У зв'язку з цим шизоаналіз має на меті реалізувати дві програми — негативну і позитивну. Негативна програма являє собою радикальне переосмислення несвідомого, визволення його від колись нав'язаних символів. Позитивна програма передбачає усунення внутрішніх перешкод на шляху бажаного виробництва і поєднання бажаного і соціального виробництв, внаслідок чого бажання і діяльність індивіда збігаються, а це вимагає знищення зовнішніх репресивних сил. Засобом боротьби із владним контролем постає творчість, що допомагає суб'єкту подолати кордони власного Я.

У руслі цих міркувань доречно звернутися до постмодерністської історіографії, представленої, зокрема, працями американського теоретика Р. Краусс «Оригінальність авангарду та інші модерністські міфи» (1986) та «Оптичне несвідоме» (1994), котра розглядає механізм оновлення постмодерного художнього простору, який називає матрицею. Матриця здійснює тотальну деконструкцію модерністської форми, продукуючи неформу, що руйнує форму ізсередини, внаслідок чого відбувається трансмутація образів і форм і переступ у сферу постійного впливу енергії клонування.

Найяскравішою художньою спробою такого переступу, на наш погляд, є містичний відеоарт Тоні Оурслера та англійської художниці Мони Хатум, котрі прагнуть досягнути візуального ефекту шляхом експерименту і створити нову історію візуального мистецтва. Так, приміром, Оурслер проектує на скульптуру відеозображення обличчя або його фрагментів, отримуючи абсолютно незвичайний образ. Його відеопроекції нагадують голови, відірвані від тулуба, які щось промовляють до глядача, несподівано з'являючись в різних місцях, інколи «вилуплюються» одна за одною, подібно до яєць гігантських розмірів. Прикметно, що Оурслер експериментує з різними проекційними поверхнями, використовуючи у їх ролі залізо, дим, манекенів, воду, дерева та ін. Оурслером керує бажання зітерти чіткі прямокутні грані і домогтися того, щоб картина мовби «виступала в життя»,

у простір, який належить людям. Для створення містичних ефектів використовується проектор, з допомогою якого у дійсність людини мовби з потойбіччя вторгаються привиди, галюциногенні образи, смерть. Його творчість є не тільки покликком увійти у світ рефлексії про розвиток технологій і природу людського тіла і людської свідомості, вона ставить певного роду психічний дослід, який не позбавлений маніпулятивної мети. Уорслер домагається різкої зміни емоційних станів і «гри почуттями». Він досліджує і втілює симптоми психічних захворювань. Тут варто сказати про інсталяцію «White Trashed Phobic», де здійснено спробу відтворити структуру мови і пам'яті людини, яка пережила важку психічну травму. Оурслер широко використовує новітні психологічні дослідження у сфері діагностики людської особистості, зокрема тест MMPI — Minneapolis MultiPhasic Personality Inventory, що допомагає з'ясувати психічні відхилення особистості. На цій основі в інсталяції «Judy» було створено візуальне есе на тему MPD (multiple personality disorder).

«Мене надзвичайно цікавить система вірувань, я навіть вивчав історію формування культів, системи ідолопоклонства, релігійні секти. Наприклад, культ кометологів у США... Мене зачаровує те, як взаємодіє людина і машина, технологія і біологічне в людині», — зізнався Тоні Уорслер в інтерв'ю, даному газеті «Українська правда. Життя» [136]. Спільно з артцентром DIA, письменницею Констанс Де Джонг і композитором Стефеном Вільєлло (Stephen Viliello) Оурслер створив CD, де реалізував своє намагання відтворити певний медійний простір, який мало подібний до простору комп'ютерної гри. Лейтмотивом твору є взаємини Смерті і Медіа, а його центром стали образи кладовища у Бостоні, де поховані відомі рок-зірки. Прикметно, що своїм попередником Уорслер вважає Гаспара Робертсона, який жив у XVIII ст. і винайшов фантасмагорію, для створення якої використовував «магічні ліхтарі» і димові завіси.

Так, як і Оурслера, Мону Хатум надихає містично жахливе. У серії «Corps etranger» глядач не проміне наступити на пульсуючий орган тіла.

Хатум вважає за доречне спроектувати зображення власного ока чи піхви на підлогу, причому ця жива картина займає увесь вузький простір під ногами.

До містичного досвіду тяжіє і хорватська відеохудожниця Саня Івекович, яка специфічним способом досягає ефекту декорпорації, що полягає у позатілесному експерименті відділення душі від тіла або певної мислячої субстанції, яка фігурує під назвами астральне тіло, духовна субстанція, флюїдний дублікат, енергетичний двійник тощо. Замість проєкційного екрана Івекович використовує сухий лід або пісок, посилаючись на те, що у такому середовищі тіла втрачають свою субстанційність. Івекович якоюсь мірою повторює містичний експеримент Р. Магритта, втілений у картині «Вічна очевидність»: на темному фоні вузької вертикальної поверхні зображені фрагменти оголеного жіночого тіла в обрамленні намальованих рам, які слугують екранами зображень, котрі не можна поєднати. Видовище мовби нарізується дискретними кадрами, проявляючи неочевидність баченого. Дискретність світу, думки, людини є вмонтованою у кожний кадр так, що позакадрова дійсність втрачає свою реальність.

Подібні думки викликає мистецтво і Дженні Хольцер, що існує «між текстом і урбаністичним дизайном, між медіаскульптурою і архітектурою, між герметичною концептуальною ідеєю і демонстративною публічністю, оголюючи найгостріші проблеми сучасної цивілізації» [222]. Деякі роботи виконані нафтою на полотні і являють собою сторінки реального документа, який побував у руках цензури. Д. Хольцер замінює чорну туш кольором і таким чином домагається супрематичних ілюзій, тим самим вказуючи на спорідненість з К. Малевичем. У таких вимірах шизофренію потрібно сприймати як художній прояв людської психіки, що перебуває в стані крайньої ірраціональності, яка оголює несвідоме, посилюючи його імпульси.

Відповідно до дельозівсько-гваттаріанського варіанту людської психіки, шизофренічні імпульси допомагають зруйнувати будь-яку усталену структуру, а тому без них немає жодного мистецтва, жодної творчості. За

визначенням Ж. Дельоза, митець є «клініцистом цивілізації», оскільки він виявляє симптоми клінічної картини дійсності. Тому, якщо йдеться про великих авторів, то вони радше лікарі, а не пацієнти. «Ми маємо на увазі те, — говорить Ж. Дельоз, — що вони чудові діагности і симптоматологи. Мистецтво завжди займалося групуванням симптомів, організацією таблиці, у якій одні специфічні симптоми відокремлюються від інших, зіставляються з третіми і формують новий варіант хвороби або розладу. Клініцисти, здатні оновити таблицю симптомів, причетні до мистецтва. І навпаки, художники — це клініцисти, але не у зв'язку зі своїм власним випадком і навіть не у зв'язку з певним випадком взагалі. Правильніше тут говорити про те, що вони — клініцисти цивілізації... Тим більше, нам здається, що оцінка симптомів можлива винятково завдяки роману» [74, с. 311]. Як бачимо, найбільшої похвали у Ж. Дельоза заслуговує саме література, яка є проявом творчої сили людини. Завдання письменника, відтак, полягає у розкритті нових можливостей людського існування, абсолютно відмінних перспектив розвитку. Невипадково, у Ж. Дельоза письменник – це «лікар самого себе і світу» [73, с. 18]. Він вважає літературу простором шизофренічної дії. Читання творів спонукає людину до творчого процесу, результатом якого є створені уявою образи, чого не можна сказати про театральне чи образотворче мистецтво, які дають людині, хай і геніальні, але все ж готові образи. І тільки процес читання, що ініціює творчий потенціал людини, Ж. Дельоз вважає найбільш кардинальною шизоїдною дією, яка розкриває революційний смисл тексту. У цьому випадку «література зовсім як шизофренія: процес, а не ціль, виробництво, а не вираження» [80, с. 189]. Перебуваючи поза межами владного дискурсу, література стверджує можливість мистецтва визволити людину від стереотипів і стандартів штучного світу. Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі дорівнюють науку і мистецтво до двох втікачів, що відступають від класичних традицій, називаючи цей процес вислизанням від соціального коду. «Лінії втечі», які здатна утворити література, є революційними лініями абсолютної декодифікації і

детериторизації, позаяк «творячи синтаксис, вона не тільки проводить декомпозицію і деструкцію материнської мови, але й винаходить у мові нову мову...Єдиний спосіб захистити мову — це вчинити на неї напад, довести її до межі, до зовнішнього або зворотнього боку, що складається із марень і звуків, які відтепер не належать жодній мові. І ці марення — далеко не фантазії, вони справжні ідеї, які письменник бачить і чує в розломах мови, у її проміжках. Це не відступ у минуле, а розломи, що їй належать, подібно до вічності, яку можна виявити тільки в становленні, або ландшафту, що проявляє себе в русі. Вони не зовнішні щодо мови, вони — зовнішнє мови. Письменник є той, хто чує і бачить мету літератури: цей плин життя усередині мови, що породжує ідеї» [73, с. 16].

Література несе на собі печать безумства. Літературні шедеври являють собою специфічну іноземну мову у тій мові, якою вони написані. Шизофренічне призначення літератури полягає в тому, щоб заставити мову розкрутитися, спонукаючи її до всіляких відхилень, відгалужень, скорочень, стрибків і розривів, з допомогою яких письменник має зруйнувати звичний стан мови. Обмовки, помилки, симптоми, на думку Ж. Дельоза, подібні до птахів, які стукають дзьобами у вікно. І йдеться не про те, щоб їх інтерпретувати, а про те, щоб повторити їхню траєкторію і поглянути, чи можуть вони стати вказівниками для нових точок відліку, відштовхуючись від яких можна було б змінити ситуацію. У зв'язку з тим, що у мові безліч граматичних конструкцій накладаються одні на одних, письмо стає аграматичним, створюючи враження кінця мови. Як приклад, Ж. Дельоз називає «книгу Малларме, повтори Пегі (Peguy), злети натхнення Арто, граматичні колізії Каммінгса (Cummings), вигини Барроуза (Burroughs) cut-up и fold-m, а також розгалуження Русселя, деривації Бріссе, колажі Дада. І все те, що Ф. Ніцше уже описав під іменем вічного повернення» [76, с. 86]. У такому прочитанні література стає формою надриву мови, її нестабільності і навіть катаклізмів, внаслідок яких наростає відчуття того, що рвуться часові зв'язки, замінюючись просторовими скріпами і що кінечне стає безкінечним і

навпаки. Невипадково більшість письменників, які нині репрезентують постмодернізм у літературі (У. Еко, Г. Грасс, М. Кундера, М. Павич, Д. Фаулз, К. Рансмайр, П. Зюскінд, П. Коельо, Д. Апдайк, І. Кальвіно та ін.) так чи інакше експлуатують мотиви безумства і кінечності. Шизофренізуючи своє письмо, вони вдаються до частих повторів окремих фраз чи фрагментів поведінки, цитатної мозаїки, творення чудернацьких асоціацій тощо. Гострі шизофренічні симптоми виявляє також письмо французького письменника і філософа М. Бланшо, яке провадить читача на самий край можливого, до кінечної межі.

Найбільш коментованим текстом М. Бланшо і донині залишається оповідання «Безумство дня» (“*La Folie du jour*”), яке побачило світ окремою книгою у видавництві “*Fata Morgana*” у 1973 році, хоча було написане значно раніше. Прикметно, що серед його інтерпретаторів Е. Левінас, Е. Сіксу і Ж. Дерріда. Вони звертають увагу на складність смислової поліфонії та внутрішніх колізій твору. Водночас В. Лапицького цікавить вплив назви твору на його смислове навантаження. З одного боку, ідіоматичний зворот “*la folie du jour*» позначає якусь сенсацію, некерованість та навіженість. У буквальному значенні це якраз безумство (*la folie*) дня (*du jour*). Однак, за спостереженням В. Лапицького, французькою мовою *jour* означає не тільки день, а й денне світло, і ця двозначність, провокуючи цілу низку інтерпретацій, постійно оприявнюється у тексті, стаючи своєрідним лейтмотивом усієї розповіді. Світло дає можливість бачити, але «побачити світло» у значенні з’явитися у світ, тобто народитися, відсилає зовсім не до властивості зору, позаяк світло не належить до зримого, а є його умовою. «В цьому і полягає безумство: бачити свій образ не при світлі дня, а саме світло дня, що є невидимою умовою будь-якого бачення. І у цьому фразеологізмі скристалізовано зв’язок життя і смерті» [145, с. 47], — говорить В. Лапицький.

Тяжіння філософського письма М. Бланшо до фрагментарності можна зрозуміти із його есе «Ніцше и фрагментарне письмо» (*Nietzsche et l’Ecriture*

fragmentaire, 1967) [238, с. 227–255]. У М. Бланшо не викликає сумнівів те, що форма фрагментарності є відмовою від системи і пов'язана з мінливістю пошуку, незавершеністю, заангажованістю сутінковим, неусвідомлено насильницьким, і саме ця роздроблена, подібна до осколків форма постає мовою невимовного. Вона замінює пустелю, фіксуючи становлення сталості. Фрагмент є мовою межі, яка завжди натякає на людину, котра щезає. Реальність складена з пунктирів, і в кожен їхній інтервал може увірватися контрпунктир. Відтак, траєкторії, що накладаються одна на одну, утворюють павутину, що нагадує туман, в якому легше орієнтуватися безумству, аніж світлу Логоса.

Підсумовуючи, треба сказати про те, що у контексті шизоаналізу мистецтва особистість постає як постійне мультипліковане бажання, що перебуває у пошуках власної достовірності. Найбільш яскравою формою прояву цього бажання є безумство. Радикальна деконструкція фрейдизму дозволила Ж. Дельозу та Ф. Гваттарі ствердити «революційний шизофренічний потенціал» і оприятити несвідоме лібідо соціально-історичного процесу. Була проголошена потреба вироблення нової картографії і нових моделей виробництва суб'єктивності. Шизофренія постала аналогом розірваності не тільки індивіда, але й суспільства, що проектується у вимір художньої практики, яка пропонує репресивні ілюзорні види репрезентації, створюючи образні фантоми, галюциногенні образи, які пройшли через стадію декорпорації і фрагментації.

3.2. Проблема втрати особистісної цілісності: розколоте, фрагментарне та серійне Я

Серед усіх загальнотеоретичних «метанаративних» проблем філософії проблема суб'єкта залишається чи не найважливішою. Вона вписана у філософсько-антропологічний проект сучасності, у ролі якого постає постмодернізм. Проголосивши смерть класичного суб'єкта у його логоцентричних та елітарно-романтичних інтерпретаціях, постмодернізм

водночас стає відправним пунктом народження нової суб'єктивності. Її становлення пов'язане передусім із появою структуралізму та постструктуралізму, що поставив за мету оголити світоглядну основу гуманітарних наук, розкрити її «гіпотетичний» характер.

Епіцентром досліджень стає творчість Р. Барта, Ж. Батая, М. Бланшо, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда, Ф. Гваттарі, Ю. Крістевої, Ф. Ж.-Ф. Ліотара, Ж.-Л. Нансі, М. Фуко. Пориваючи із трансценденталізмом, постструктуралізм позбавляє свідомість основ очевидності, самодостатності та самооправдання, скеровуючи філософську рефлексію до неусвідомлюваних сфер, до підсвідомих структур життя, психіки, мови, влади, міфу чи тексту, у ролі якого постає культура, історія, мислення та ін. І це не просто претензія на новий стиль і культуру мислення – тут оприявнює себе дух критицизму із його недовірою до будь-яких метанаративів, до устійнених форм людської поведінки та її ціннісних критеріїв. Епоха переоцінки всіх цінностей, постулюючи тотальний нігілізм, апелює до інтимного світу суб'єкта, його затаєних підсвідомих імпульсів, прагнучи виявити «істинну сутність», «природну» людину, «Я», «Іншого» та встановити межі власне людського у людині. Відбуваються своєрідні «синтаксичні зрушення» у свідомості, «зрушення у полі професійної предметності (в топосі тіл розуміння), історично сформованої і екранізованої подвоєними дзеркалами саморефлексії (рефлексивне відображення)» [112, с. 243].

Уламки традицій та міфологем покладаються в основу «деконструктивно-конструктивних» процедур з поняттями в «археології знання» М. Фуко та «граматології» Ж. Дерріда. Як стверджує А. Колесников, «новий досвід життя і мислення перебудовує образ людини. Одні мислителі основу перебудови образу вбачають у структурах несвідомого (Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Лакан, М. Фуко), а інші із проблеми «несубстанційності об'єкта» і «несуб'єктивності суб'єкта», суб'єкт-об'єктних відношень досліджують події таким чином, що вони відшуковуються не у свідомості, а в

«інших місцях». Відтак, міфи пізнаються міфами, структури структурами і т.д.» [124, с. 79]. За слушним спостереженням дослідника, мова у контексті американського і європейського лінгвістичного структуралізму спочатку вважається певною системою, згодом у К. Леві-Стросса вона стає методом структурної лінгвістики й, урешті, методи лінгвістичного аналізу трансформуються у простір історії науки, літературознавства, культури, політики, етики, що спостерігаємо у постструктуралізмі у працях пізнього М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотара та ін. Належить підкреслити, що дослідження концептуального поля постструктуралізму досить розлогі, вони охоплюють літературознавчий деконструктивізм (К. Белей), семіологію (Е. Херст), теорії мовних комунікацій (Д. Девіс), психоаналіз (С. Бріттон, Дж. Мюллер, Е. Холланд, Дж. Форрестер). Значний інтерес у плані дослідження проблеми суб'єкта становлять праці Б. Маркова, А. Гараджі, А. Дьякова, О. Шестакової, Б. Соколова та ін.

Треба сказати, що постструктуралізм формується у шістдесятих роках двадцятого століття, зазнавши неабиякого впливу ідей Л. Альтюссера (неомарксизм), М. Мерло-Понті (феноменологія), пізнього Р. Барта (семіотика), А. Кожева (неогегельянство), А. Камю (екзистенціалізм) тощо.

Констатуючи парадигмальний поворот в інтерпретації поняття суб'єктивності, некласична філософія виводить на передній план деперсоніфіковану презентацію культурних смислів, відповідно до якої суб'єктивність розчиняється в семіотичному просторі мови. Сформульована Ж. Дерріда мета зруйнувати ту герметичну перепону, яка утримує питання про письмо під опікою психоаналізу, була частково реалізована структурним психоаналізом Ж. Лакана, зокрема його вербальною артикуляцією несвідомого. На цій основі і формується експлікована постмодернізмом ідея «смерті суб'єкта». Опираючись на тезу про те, що несвідоме структуроване так, як мова, і що воно є мовою Іншого, у своїй психоаналітичній концепції Ж. Лакан проводить думку про можливість належного розкриття структури несвідомих процесів на основі лінгвістичного аналізу мови та її механізмів.

Він виходить з припущення про те, що так само, як і у мові, структурованість несвідомого вибудовується на особливих мовних елементах, які не усвідомлюються людиною, але тим не менше беруть найактивнішу участь у розгортанні і протіканні психічних процесів. Проникнення у підтекст, у структури культурного несвідомого дозволяє вийти до самих речей, пов'язаних із людиною, до власне людської об'єктивності, причому існування підтексту задане тілесними практиками.

Вони специфічним чином центрують філософські пошуки постмодерну. Так, у М. Мерло-Понті «тіло» є притулком смислу, яким наділяється світ (йдеться тут про «феноменологічне тіло», яке постає в статусі «буття третього роду»); у Ж. Дельоза маємо «соціальне тіло», у Ю. Крістєвої виявом тілесності є «хора», функціонування якої обумовлено пульсуючим неупорядкованим ритмом лібідозної енергії. За слушним спостереженням А. Колесникова, актуалізація тілесності викликала:

1) «розчинення» автономії суб'єкта в актах чуттєвості, у станах, невідконтрольних свідомості; 2) інтерес до патології; 3) розмаїті прояви сексуальності як концентрованого образу чуттєвості [124, с. 85].

Людське тіло у постмодернізмі уподібнюється до ніцшевського нескінченного потоку, у якому вирує енергія бажання. Проте, вона існує до опозиції між суб'єктом і об'єктом, до будь-якої репрезентації і виробництва (Р. Барт, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дельоз). Криючись у знаково-символічних структурах, в неусвідомлюваних кодах і стереотипах, ця енергія руйнує структурованість культурного несвідомого шляхом модифікації його форм. Ж. Лакан виводить бажання у семіотичний простір, де воно породжує не комплекси неповноцінності, як у З. Фрейда, а є виробником певних дискурсивних та культурних практик. У цьому просторі перетинаються різні символічні структури і водночас діють сили несвідомого. Точкою цих взаємодій у Ж. Лакана є суб'єкт, що трактується як знакова, мовна свідомість, яка ніколи не тотожна собі. На противагу декартівському принципу *cogito*, що є принципом суб'єкта, який мислить, Ж. Лакан висуває

суб'єкта, який промовляє. У просторі лаканівської філософії цей лінгвістичний суб'єкт мовлення являє собою констеляцію знакових відношень. «Саме філософське cogito, — говорить Ж. Лакан, — знаходиться біля витоків ілюзії, яка й у сучасної людини, навченої гірким досвідом уникати пасток, розставлених самолюбством, вселяє певність у тому, що навіть сумніваючись у собі, вона залишається собою» [142]. Опонуючи будь-якій філософії, зіпертої на Cogito як принцип, що позначає зверхність свідомості над людським досвідом, Ж. Лакан усе ж не викреслює з орбіти свого пошуку декартівської рефлексії. Йому важить не те, що декартівський методичний сумнів стає опертям існуванню мислячого суб'єкта, а тільки саме заперечення з допомогою сумніву субстанційної єдності суб'єкта. Декартівський сумнів виводить Ж. Лакана до сфери несвідомого, яка прочитується не шляхом інтерпретації сновидінь, а шляхом аналізу мовних структур. Аналізуючи несвідоме, Ж. Лакан підкреслює його символічну структуру, переконуючи, що мова завжди передує народженню людини, відпочатково формуючи її суб'єктивність. Зважаючи на те, що несвідоме вписане у культурний контекст, його суттю стає мова, а не інстинкт чи інтуїція.

На думку Ж. Лакана, слово у безлічі власних метафоричних варіацій здатне висвітлити нескінченну кількість значень, відмінних від предметних. У такому розрізі можна стверджувати автономію означника від означуваного. Але водночас «борозни, які прокладає означник у реальному світі, будуть, звичайно ж, тяжіти до вже наявних у ньому як суццю розривів, прагнучи ці розриви розширити, внаслідок чого завжди може залишитися місце сумніву: а чи не слідує означник законам означуваного?» [144, с. 87], — запитує Ж. Лакан. Відриваючи означуване від означника (тут суттєва відмінність у розумінні знака від Ф. де Соссюра), Ж. Лакан надає перевагу останньому, що позначає несвідоме і втілює у собі синхронію, означуване ж являє собою діахронічну структуру.

Важливо, що Ж. Лакан уподібнює мовні процеси, пов'язані із метафоризацією та метонімізацією психічним процесам згущення (взаємонакладання означників) і зміщення (відхилення значення для того, щоб оминати контроль свідомості). Зважаючи на те, що знакова мовна система передує суб'єкту, вона є визначником його культурної ідентичності.

Мова у Ж. Лакана виконує водночас дві функції – конституювання суб'єкта і відтворення символічного порядку. Перша пов'язана з тим, що метафізична стихія бажання набуває символічного виразу в мові. «Цей момент, коли бажання стає людським, збігається з моментом, коли дитина народжується в мові» [144, с. 88], — пише Ж. Лакан. Символічно замішуючи речову реальність, слово формує безперервний символічний лад, у якому й знаходить своє існування суб'єктивність. Аналіз лаканівської структурно-семіотичної концепції суб'єкта приводить нас до думки про певну спорідненість його пошукового поля із топологією психіки З. Фрейда. І хоча у праці «Про питання, що попереджує будь-який можливий підхід до лікування психозу» [144], Ж. Лакан говорить тільки про намір переінтерпретації текстів З. Фрейда, ми бачимо, що структурна об'єктивність Ж. Лакана має іншу основу, аніж біологічна об'єктивність З. Фрейда. За спостереженням Ставцева, лаканівське прочитання З. Фрейда являє собою протест проти свідомого еґо, котре виступає в ролі своєрідного органа синтезу. На противагу стандартній картині фрейдівське еґо, прокресленій у статичних термінах єдності, безперервності і поступового розвитку, Ж. Лакан розкриває динаміку і діалектику Фрейдової думки. Переінтерпретоване фрейдівське еґо стало розщепленим суб'єктом, що перебуває під впливом бажання, нарцисизму і агресії. На думку Ж. Лакана, суб'єкт повинен розглядатися на перетині різних символічних форм, оскільки він існує у нескінченній лавині відчужень і сублімацій. По-іншому потрактований у Ж. Лакана й фрейдівський едіпів комплекс, який слугує звільненню суб'єкта, у зв'язку з чим він набуває культурного статусу, стаючи «агентом

символічного порядку» та отримуючи доступ до світу культури, мови і цивілізації.

Експлікуючи лінгвістичну природу несвідомого, Ж. Лакан проводить думку про існування двох форм суб'єктивності, а саме суб'єкта мовлення і форми його об'єктивації — уявного нарцистичного суб'єкта. Ж. Лакан заперечує думку З. Фрейда про субстанційність несвідомого, оскільки воно не являє собою якоесь «реальне місце», а всі намагання якимось чином виразити його приводять до його втрати. Однак воно імпліковане у все, про що ми говоримо, а відтак являє собою нескінченну «недостатність цілісності». Боротьбу за цілісність стверджує бажання, яке є більше, ніж сексуальний порив — це десуб'єктивована енергія ствердження, що є метонімією бажання бути. Подібно до гегелівської динаміки розвитку самосвідомості, первинна метафізична сила бажання задає динаміку індивідуації суб'єкта.

Згідно з Ж. Лаканом, бажання є розкриттям порожнечі, або ж присутньою відсутністю і завжди скероване до іншої Я порожнечі, до бажання іншого Я, позаяк прагне свого визнання в іншій системі цінностей. Це дає підставу говорити, що бажання виходить за межі біологічно-тілесної організації Я, воно «по той бік» регіону психіки і ніколи не може задовільнитись повною мірою. Наштовхуючись на порожнечу іншого Я, бажання губиться у власній нездійсненності, стверджуючи незавершеність і дискретність буття, а відтак Я приречене перебувати у постійних пошуках самого себе. Складовими людської психіки, на противагу психічній структурі З. Фрейда «Воно» — «Я» — «Над-Я», Ж. Лакан вважає «Реальне — Уявне — Символічне», особливо акцентуючи на взаємодії уявного, без якого є неможливим суб'єктивний ілюзорний синтез, і символічного, що являє собою об'єктивні механізми мови та культури. Уявне продукує комплекс ілюзорних образів, підпорядкованих логіці уяви, що скерована на самозахист і психологічний комфорт. А тому образ Я, що створений уявою, є таким, що повністю влаштовує індивіда, оскільки він виконує роль екрана, на якому

відображається об'єктивна реальність і водночас образи Інших, що є партнерами комунікації. Уявне формується на стадії віком від шести до вісімнадцяти місяців, названій Ж. Лаканом «стадією дзеркала», відповідно до якої дитина починає ототожнювати себе із своїм відображенням у дзеркалі. Символічне вводить у сферу надособистісних загальних смислів, які передаються індивіду суспільством, засвоюючись на несвідомому рівні, «символічно». Стверджуючи символічну опосередкованість психічного несвідомого, Ж. Лакан постулює думку про те, що несвідоме структуроване так, як мова. Невипадково символічне характеризують метафора буття і метонімія бажання, що є найбільш яскравими аспектами мовної діяльності. Проте відкритим залишається питання мовця, позаяк суб'єкт несвідомого себе не знає, а його мовлення, його бажання звернене до «нестачі в бутті» як до певного посередника із самим собою, що постає в ролі прихованого означника. У цьому разі означником є саме тіло як топос безіменного суб'єкта.

У Ж. Лакана суб'єкт перестає бути субстанційною цілісністю, він є «ніщо», «порожнеча», заповнена змістом символічного, а тому являє собою своєрідний «атрибут» культури, з допомогою якого вона себе оприявнює. Взаємодія між Символічним і Уявним є ніщо інше як безперервний контакт суб'єкта, що втілює у собі культурні норми, із Я, котре є носієм бажання і прагне, використовуючи топоси культури, створити з їхньою допомогою власний нарцисичний образ, тобто, підставивши Я на місце суб'єкта, створити власне культурне алібі. У зв'язку з цим уточнюється поняття несвідомого, де несвідоме — це мова Іншого, яку постійно редагує Уявне. У цьому контексті видається слушною думка У. Еко про те, що у Ж. Лакана порядок символічного конституюється далеко не суб'єктом, а сам порядок символічного, що являє собою ланцюг означників, конституює суб'єкта. Символічне є маніфестацією несвідомого, яке домінує над суб'єктом. У. Еко, таким чином, доводить, що «ланцюг означників» — це єдина реальність лаканівського психоаналізу [231, с. 8].

Треба сказати, що лаканівський психоаналітичний дискурс стає концептуальним інструментарієм для аналізу культури у постмодернізмі, який активно експлуатує ідею Ж. Лакана про вербальну артикуляцію будь-якої форми несвідомого. Постмодерністська картина світу не визнає позамовного буття автохтонної реальності — єдиною формою існування суб'єкта, як і будь-якого іншого феномена, є семіозис, що став аксіомою постмодернізму. Його фокусом стає аж ніяк не автор, а читач, бо письмо, на думку Р. Барта, є тою сферою невизначеності, неоднорідності та непевності, де втрачаються сліди нашої суб'єктивності. Він називає цю сферу чорнобілим лабіринтом, у якому щезає будь-яка самототожність і передусім тілесна тотожність того, хто пише. Специфіка будь-якого тексту, згідно з Р. Бартом, не є його невідчужуваним атрибутом подібно до назви чи авторського підпису — це «мінлива специфічність», що складається з усієї сукупної нескінченності текстів, мов і систем, що відтворюється у кожному новому тексті. Відтак, оцінка тексту може бути пов'язаною із практикою письма, причому Р. Барт виокремлює «текст-письмо» і «текст-читання». «Текст-письмо» — це сам процес продукування тексту, а «текст-читання» є продуктом письма, він пронизаний множинністю взаємопереплетених кодів, що не мають влади один над одним.

Інакше кажучи, постмодерністська реальність — це реальність тексту, який заступає собою все, являючи собою нескінченний образ кінчного світу. Постмодерністський текст утримує у собі величезний обсяг інформації, який шляхом класичних досліджень випадає з дискурсивного поля, позаяк не усвідомлюється ні автором, ні інтерпретатором тексту.

Теоретизація підсвідомого сприяла появі методів, з допомогою яких можна експлікувати глибинність і варіативність смислових напластунків і подолати відчуття кінчності й ущербності. Прикметно, що лаканівське вчення про структуру людської психіки постає у ще більше біологізованому варіанті у праці «Революція поетичної мови» Ю. Крістєвої, де вона описує «текстуальну продуктивність», що існує як певний семіотичний механізм,

заснований на ритмічних обмеженнях, спричинених несвідомими імпульсами. І водночас він зазнає опору з боку монологізму суб'єкта, який промовляє. «Семіотичний ритм» Ю. Крістевою ототожнюється із платонівською «хорою» (у цьому понятті не існує і відзвуку платонівської інтерпретації, проте існує дуже багато спільного із лаканівським поняттям Реального і фрейдівським лібідо). В основу функціонування Реального дослідниця покладає аритмічну і невпорядковану лібідозну пульсацію. Тут Ю. Крістева вважає за доречне вжити вираз «пульсаційний біном», а той шар, що утворюється понад лібідозними імпульсами і має певну ступінь впорядкованості, вона іменує «хорою». І попри те, що основою цього поняття є лібідозна пульсація, Ю. Крістева надає йому семіотичного відтінку. На противагу Платону, який намагався онтологізувати «ритм» Демокріта, Ю. Крістева висуває власне тлумачення ритму як боротьби імпульсів, які спонукають суб'єкта до дії. Інакше кажучи, хора є тим станом, за якого уможлиблюється перехід від несвідомого до свідомого. Як бачимо, джерелом смислу у Ю. Крістевої постає тіло, а соматичні процеси існують за аналогією з текстом, у зв'язку з чим процес означування біологізується. Існуючи в статусі точки перетину семіотичного і символічного, суб'єкт Ю. Крістевої постає посередником між імпульсами і соціальною практикою, закріпленою у мові. Невипадково Т. Мой називає його «суб'єкт у процесі» (*sujet en procès*) [цит. за 97, с. 59]. І таки варто дослухатися до А.В. Дьякова, котрий вважає суб'єкта Ю.Крістевої не так індивідом (*individe*), як фрагментованим (*morcelé*) дивідом (*dividu*). Для нас важливо, що Ю. Крістевій багато в чому вдалося зберегти лаканівську інтерпретацію суб'єкта як явища внутрішньо суперечливого і такого, що завжди перебуває на грані краху, зламу, деформації. Опираючись на символічну функцію уяви, що є не більше, аніж фікція, він намагається відновити власну цілісність.

Цікаво, що феміністичні декларації Ю. Крістевої знайшли свій відзвук у критиці логоцентризму Ж. Дерріда, котрий вважає, що головна настанова логоцентризму — це еротичне насильство і володіння, а тому оголеній

реальності і насильному оволодінню істиною притаманний сексуальний відтінок. Фактично деррідіанський варіант деконструкції багато в чому розгортається в руслі «феміністичної критики», яка поставила за мету викрити складну традиційну культуру чоловічого типу і протиставити їй «інтуїтивну» жіночу природу письма. Невипадково європейський раціоналізм Ж. Дерріда характеризує як фалоцентризм.

У руслі постструктуралістських уявлень Ж. Дерріда проголошує єдино можливою моделлю реальності текст, досліджуючи його під кутом зору позначення невимовного, яке деконструє непохитний логос, та релятивізує його. Саме тому у Ж. Дерріда «не існує нічого поза текстом» і «позатекстової реальності взагалі не існує» [85, с. 313]. Проте, текст постулюється не просто як мовний акт – він не може бути вичерпаний лінгвістичними дефініціями, а постає у ролі певного концептуального простору, у контексті якого культура оформляє свою дискурсивність. Скажімо, «цей стіл для мене — текст, але те, як я сприймаю цей стіл — само собою для мене текст» [115, с. 74]. Йдеться про те, що система репрезентації одного феномена завжди відсилає до іншої системи репрезентації, у контексті якої апеляція до означеного феномена вписана у потік інших систем інтерпретацій і прочитань. Поверхня тексту при цьому ніколи не є однорідною, оскільки один текст деформує інший, а відтак будь-який текст завжди перебуває у процесі становлення, заломлення та розрізнення із самим собою і ніколи не дорівнює собі. Властиво, формула деррідіанського дискурсу про неможливість існування нічого поза текстом, анулює і сам текст як реальність, яка має вмещувати у собі усе, що існує.

Процедура деконструкції ставить за мету виявити у тексті різні голоси, цитати, фрагменти смислових конструкцій, у зв'язку з чим смислова напередзаданість дискредитується, а поверхня тексту являє собою гру несвідомих безособових сил. Деконструктивізм Ж. Дерріда є відвертою атакою на «метафізику присутності», яка була, на його думку, захитана «з допомогою знака». Проте, і сам знак у Ж. Дерріда підлягає деструкції.

Наполягаючи на тому, що не існує ніякого трансцендентального чи привілейованого означуваного і що гра означування надалі немає меж, Ж. Дерріда стверджує, що доцільно відмовитися і від самого поняття знака. Експлікуючи цю тезу, він відштовхується від думки про те, що значення «знака» є завжди знаком чогось, тобто, означуваним, яке відсилає до означеного, відмінного від свого означуваного. На думку Ж. Дерріда, належить зітерти докорінну відмінність між означуваним та означником і найперше відкинути як метафоричне поняття означуване.

Доцільно підкреслити, що в особі Ж. Дерріда постмодернізм відкидає базову гіпотезу субстанціалістського редукціонізму про трансцендентальне означуване або позатекстову реальність, яка визначається рамками суб'єкт-об'єктної дихотомії. Властиво подолання суб'єкт-об'єктної опозиції у постмодерністських пошуках означає і відмову від ідеї ієрархічної вертикальної підпорядкованості референта і репрезентації, реальності і тексту, означуваного і означника. Руйнуючи ідею знаковості, Ж. Дерріда висуває на противагу їй ідею письма, що являє собою поле гри. У контексті гри усе водночас стає і означуваним, і означником, у зв'язку з чим текст, позбавлений влади означника, нагадує своєрідне плетиво – він є радше текстурою, аніж структурою. Згідно з Ж. Деррідою, тексти культури являють собою суцільне поле перенесених значень, що існують як структура, яка підриває ізсередини фундаментальні поняття західної культури. Викриваючи їх нетотожність самим собі, Ж. Дерріда демонструє опір мови будь-якому метафізичному проекту. Його операція деконструкції елімінує позицію інтерпретатора, що знаходиться поза текстом, констатує водночас «привитість» одного тексту іншому, інтерпретацію одного тексту через інший. Операції деконструкції Ж. Дерріда надає виняткової ваги, вона являє собою «рух досвіду, ...невизначеного, абстрактного, спустошеного, досвіду, явленого в очікуванні іншого і відданого очікуванню іншого і події. У його формальній чистоті, у тій невизначеності, якої прагне цей досвід, можна

виявити його внутрішню спорідненість з певним месіанським духом» [68, с. 4].

Набувши досвіду безперервного обміну знаками, безкінечних перекодувань, культура здобуває себе у просвітах зміщених значень, ігрових форм, саморуйнівної іронії. Деконструкція, згідно із Ж. Дерріда, має відбуватися поетапно: по-перше, важливо відкрити те, що текст «промовляє» інше, йому не властивий єдиний принцип структурності, його семантичний простір впливає із контекстів, а тому є мінливим до нескінченності. По-друге, належить прийняти множинність смислів, що містить текст. Прикметно, що вони жодною мірою не зв'язані ні з автором, ні з адресатом. По-третє, Ж. Дерріда наполегливо постулює думку про те, що текст має свою власну історію, він може бути прочитаним через інший текст, набувати статусу «потенційної цитати» і навіть суперечити самому собі. Але оскільки очистити текст повною мірою від метафізичних нашарувань неможливо, то так само неможливо створити абсолютно «деконструктивний» текст. Проте так чи інакше завданням деконструкції є зруйнувати принцип тотожності, на якому вибудований фундамент метафізики, активізувати внутрішньотекстовий опір логоцентризму.

Важливо усвідомити, що теорія деконструкції но-новому відформатувала постмодерністське світобачення щодо місця і ролі людського. Вона ствердила модель децентрованого суб'єкта, котрий виявляє себе як «розумова конструкція», або як «маска», «фікція» чи «релікт минулого». На противагу структуралізму, де центр виконує певну інтегративну функцію, зберігаючи цілісність структури, децентрація у постмодерному дискурсі має на меті розімкнути будь-яку структуру, розсіяти її і зробити відкритою. Згідно із Ж. Дерріда, не існує жодної центрованої структури, а центр, втративши статус визначеного місця, став функцією, відповідно до якої розігрується підстанова знаків, завдяки чому мова поширюється на все універсальне проблемне поле. Втрата центру обумовлює те, що все стає дискурсом, тобто системою, у якій вихідне чи

трансцендентальне означуване поза системою розрізень ніколи не існує. А відсутність трансцендентального означуваного розширює поле і гру означування до нескінченності. Не можна не зауважити і того, що гра із означуваними у постмодерністській практиці завершилася експансією означуваних і граничним розширенням сфери їхнього впливу. Внаслідок цього маємо тотальний диктат мови, що проявляється у семіотизації культури, котра перетворюється у специфічну субсистему лінгвістичних знаків.

Саме так розпочинається «ера порожнечі», позначена небувалим демонтажем людини, розсипаної на безліч власних іпостасей, навмисно позбавлених будь-якої ієрархії. Перевівши у сферу підозри тезу про свідомість як даність, Ж. Дерріда доводить, що у суб'єкта немає ніякого стержня і його ідентичність та «об'єктивне існування» – не більше, аніж ілюзія. Такою є відповідь автора «Граматилогії» як науки про письмо на визначене ним як головне питання — «проблему імені людини» [85, с. 218].

Дослідження генези пошукового простору Ж. Дерріда відсилає нас до найбільш радикальних дискурсів, з-посеред яких – ніцшевська критика метафізики, понять буття й істини, місце яких відтепер посідають поняття гри, інтерпретації і знака, причому знака, у якому відсутня істина, а також фрейдівська критика самоприсутності, самототожності суб'єкта, але найбільше — гайдеггерівська деструкція метафізики, що разом з усіма руйнівними дискурсами вписана у коло відношень між історією метафізики та деструкцією цієї історії [86, с. 354]. Джерелом розпаду постмодерного суб'єкта є комплекс ніцшевських ідей про фіктивність та фрагментованість людського «Я». Згідно з Ф. Ніцше, «суб'єкт є фікція, мовби багато наших однакових станів суть дії одного субстрату, але ми самі створили «однаковість» цих станів» [180, с. 224-226]. На думку Ж. Дерріда, заслугою Ф. Ніцше є не тільки те, що він дискредитував будь-які «нефілософські мотиви», які виникали упродовж багатьох віків у полі філософії і незмінно її терзали, а найперше те, що він накреслив шлях визволення означника «від

його залежності від логосу і зв'язаного з ним поняття істини або первинного означуваного, як би ми його не трактували» [85, с. 219]. У зв'язку з цим критика концепту «знака» як метафізичного поняття, його стоїчних і середньовічних імплікацій дозволила «окреслити і розхитати» межі самої системи. Цьому якраз і слугує «саркастична» думка Ф. Ніцше.

Прикметно, що, посилаючись на Ф. Ніцше, Ж. Дельоз констатує, що все у Ніцше є маскою, у нього існує тільки ілюзія єдності. У «Логіці смислу» Ж. Дельоз говорить про те, що свідомість розчиняється у процесі продукування смислу, а відтак смисл не може підлягати жодним визначенням, позаяк є тільки «перегуком приходів і відходів, вивертом і усмішкою» [74]. Смеслотвірним центром усієї системи Ж. Дельоза (попри заперечення ним будь-якої центрованості!) є образ поверхні, що уподібнюється до запітнілого скла, на якому можна писати пальцем, позаяк відтепер не існує ні глибини, ні висоти, ні глибинної сутності, ані верховної причини — є тільки поверхневі афекти, а філософ, згідно із Ж. Дельозом, навіть не печерна істота і тим паче не окрилена платонівська душа-птаха, а «плоска тварина поверхні - кліщ або блоха» [74, с. 164].

Синдром децентрованого суб'єкта у С. Жижека отримав назву MPD (MultiplanUserDomain), його найважливішою характеристикою є множинний розлад особистості. Розкладене на серію ігрових ідентичностей, Его такого суб'єкта втрачає внутрішню ієрархічну цілісність. Моделі децентрованого суб'єкта, експліковані у дослідженнях З. Баумана, Ж. Дерріда, Р. Рорті, Ю. Крістєвої, Р. Барта, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотара та ін. є не так спробою подолання логоцетризму, як «розхитуванням» його основ. Невипадково культурний простір постмодерну позначений крахом суб'єктивності, розсіяної у лабіринті мовних прогалин.

Так, у праці «Археологія знання» М. Фуко стверджує, що суб'єкт був децентрований гуманітарними науками, до числа яких він відносить психоаналіз, лінгвістику та антропологію. «Археологія» М. Фуко зіперта не на свідомість, а на підсвідоме. Автор надає вагу не фактам, а

висловлюванням, не суб'єктивним очевидностям, а стійким механізмам суспільного функціонування, не телеології накопичування знань, а взаємопов'язаним ансамблям синхронних закономірностей. Крізь призму французької епістемології, представлені іменами Г. Башляра та Ж. Кангіля, котра постулює радикальну перервність у розвитку знання, М. Фуко переосмислює фрейдівські, ніцшевські та марксовські мотиви. У його пошуковому просторі актуалізовано досвід Ж. Батая, М. Бланшо, Р. Шара, С. Беккета, П. Клоссовскі. На його основі М. Фуко формує принципово відмінні від попередніх світоглядні і пізнавальні парадигми, що позначені вірою у можливість досягнути такої межі, за якою існує те, чого уже не можна пережити. Межею М. Фуко називає такий досвід, який «може вирвати суб'єкта у нього самого» [122, с. 8]. Як відзначає А. Колесников, у своїх ранніх творах М. Фуко прагне реалізувати головну дослідницьку настанову – «відчути пограниччя», виявити обмеженість і феноменології, і психоаналізу як відповідних форм досвіду для того, щоб навзамін отримати метод відновлення у всій повноті акту вираження, що має об'єктивуватися у «сутнісних структурах означення» [122, с. 8]. З метою подолати декартівське протиставлення суб'єкта і об'єкта, М. Фуко у заявленій ним «антропології вираження» намагається по-новому озвучити відношення між смислом і символом, образом і вираженням.

Він говорить про те, що предмет археології знання не може бути наперед заданим, а є наслідком використання методу, що містить як критичні, так і позитивні моменти. До операцій, які обумовлені критичними настановами, передусім належить розчленування усіх цілокупностей, породжених традицією і скерованих або у минуле, або у майбутнє. Мова однаковою мірою може тут іти про матеріальне та ідеальне — свідомість, історичність, суб'єктність, дух, ціль, призначення, *telos*. Позитивний підхід вимагає налагодження нових зв'язків між елементами, які зазнали членування і які названі автором «дискурсивними фактами», що породжують знання (*savoir*) і стають епіцентром фукольдівської археології. Треба

зауважити, що вона не претендує ні на високий рівень теоретизації чи формалізації, найважливіше тут — розмаїття зв'язків і розривів в межах дискурсивного матеріалу у різних сферах.

Невипадково поняття «епістема» витіснено поняттям «дискурсу» і «дискурсивних практик». З допомогою «археології знання» М. Фуко намагається зруйнувати культурно-історичні «суєвір'я» і протистояти «антропологічним універсаліям», які нав'язуються іззовні. Зважаючи на те, що зміст більшості понять і практик є історично мінливим, М. Фуко пропонує досліджувати їх шляхом сходження не до «конституйованої суб'єктивності», а «конституйованої об'єктивності», котра являє собою ті конкретні практики, з допомогою яких суб'єкт вибудовує себе у полі досвіду. «У будь-якому разі, — вважає М. Фуко, — йдеться про те, щоб заново відродити інший дискурс, віднайти безголосі, шепотливі, невичерпні слова, які оживляються внутрішнім голосом, що долинає до наших вух... Основне питання такого аналізу можна сформулювати так: у чому полягає той особливий вид існування, яке розкривається в сказаному і ніде більше» [212, с. 30]. У цьому плані присутнім є спостереження П. Рікьора про те, що процедура археології М. Фуко нагадує своєрідний «інтелектуальний аскетизм», котрий дозволяє окреслити простір висловлюваного і омовленого без самого мовця. [190, с. 282]. Так само не можна не погодитися із А. Колесниковим з приводу того, що М. Фуко формує певний простір думок і дії, «у якому є епістемі, дискурсивні практики, диспозитиви, але немає суб'єкта в його універсальній формі» [122, с. 8]. Тут М. Фуко щонайбільшою мірою наслідує Ф. Ніцше, взявши за опертя його думку про те, що «філософія повернення хотіла сказати, що людина давно щезла і продовжує щезати, а наше сучасне осмислення людини, наша турбота про нього, наш гуманізм — безтурботно сіяє під гуркіт її неіснування» [217, с. 414]. «Людина зітреться, як обличчя, намальоване на прибережному піску» [217, с. 398], — печально вслід за Ф. Ніцше прогнозує М. Фуко. А тому необхідно перевідкрити кінечне людське буття.

І якщо «археологічний» або «генеалогічний» період творчості М. Фуко апелює до безсуб'єктного простору, у якому суб'єкт існує як місце перетину дискурсивних практик, що нав'язують свою ідеологію і стирають особистісне начало, то у більш пізній період маємо активне конструювання суб'єкта через практики «самості», які суб'єкт віднаходить у своїй культурі. Ці практики самоконструювання суб'єкта, що витіснили дисциплінарні практики, є надзвичайно важливими у фукольдіанському дискурсі. А. Дьяков виокремлює два значення поняття суб'єкта у М. Фуко, які безпосередньо пов'язані з «виробництвом». Перше — це суб'єкт, який є результатом «виробництва» і постає як становлення шляхом опору владним впливам, які власне й існують завдяки цьому опору. У цьому випадку М. Фуко застерігає проти будь-якої неґації як самого суб'єкта, так і владних відношень, які його «виробляють», позаяк тут належить говорити про силу так, як розумів її Ф. Ніцше. І друге значення пов'язане із буттям становлення, відповідно до якого суб'єкт сам себе формує шляхом «турботи про себе». Проте, найважливішим є те, що суб'єкт у М. Фуко «завжди існує як становлення і буття становлення, але ніколи — як те, що стало» [98, с. 50], тобто кінечний продукт становлення, оскільки це означало б його смерть.

І коли М. Фуко заявляє про «смерть суб'єкта», то він має на увазі суб'єкта картезіанського, що постає як «річ, яка мислить», як хазяїн власних думок і вчинків, вважає А. Дьяков. Цей суб'єкт є не більше, аніж конкретний конструкт класичної епохи західноєвропейської думки. У М. Фуко суб'єкт не приймає догматів «чистого мислення», він воліє радше стати психічно хворим безумцем. Йому важлива власна чуттєвість, тілесність, ненормативність і несамототожність. І попри те, що він не перестає бути *res cogitans*, все одно залишається певною гіпотетичною нормою, під яку підганяються усі форми суб'єктивації. У зв'язку з цим картезіанський суб'єкт стає віртуальним конструктом, «подібним до електрона, що існує як електромагнітна хвиля, але вперто розуміється як матеріальна частинка із негативним зарядом» [98, с. 46]. Важливою рисою фукольдіанського суб'єкта

А. Дьяков називає його незмінну здатність чинити опір. Опираючись будь-яким формам насильства, суб'єкт М. Фуко протривить власному самовизначенню, будь-яким дефініціям, описам, історіям на власну тему і навіть тому філософському опору, з допомогою якого хоч якоюсь мірою можна було б проявити характеристики суб'єктивності. Опираючись, суб'єкт постійно ухиляється від впливу владного дискурсу, він опиняється у просвітах поміж різними дискурсами, у маргінальних вимірах, проникає у маскарадні-карнавальні виміри ігрових сфер. Невипадково мірою справжнього опору М. Фуко вважає номадизм. «Фігура кочівника, бродяги, девіанта, знедоленого надзвичайно важлива для М. Фуко, — говорить А. Дьяков, — бо саме у ній вдається йому побачити людину західної культури, водночас відкинуту і абсолютно необхідну» [98, с. 47].

Номадизм, безумовно, є трансгресивним явищем культури, що позначає здатність переступати будь-яку нормативність, не вписуватися у культурний контекст, відторгуватися суспільством як щось інородне і незрозуміле, але таке, що викликає зацікавлення і навіть повагу. Його характеристиками є некоріненість ані у фізичному, ні у соціальному бутті, постійне вислизання з-під влади дефініції, безцільне ковзання поверхнею. Саме цією поверхнею і просувається, мовби лабіринтом, філософська мова, але не задля того, щоб відшукати у ньому суб'єкта, а щоб відчути його втрату до самої межі, на якій виникає і водночас втрачається буття, спустошуючи себе до абсолютної порожнечі. Віддаючи данину своїм вчителям, М. Фуко звертається до творчості Ж. Батая, де він не просто фіксує «розлом філософського суб'єкта», а говорить про всю культуру, яка має освоїти трансгресивну мову межі, суттєвими елементами якої є «розрив, крутизна і розтерзаний профіль» [215].

Поняття номади до якого апелює М. Фуко, широко експліковане у працях Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі «Капіталізм і шизофренія» та «Номадологія». Воно виражає «синдром втечі», який до основ пронизує західноєвропейську культуру, яка втратила свій стержень і тепер нагадує

ризому, що являє собою сіткоподібну структуру, яка немає не тільки семантичного центру, а і єдиного коду. Тому про будь-які центруючі дії мова не йде. Цілісність ризоми не є наслідком організаційних порядків, а витримується шляхом іманентної нестабільності та нонфінальності. Ризома не знає статички, вона включає в себе перманентно рухомі лінії членування, що передбачають «розриви», які необхідні для того, щоб перейти у стан без жорсткої стратифікації. Саме цими «розривами» ризома конститується, постаючи як відкритий для трансформацій простір. Процесуальність буття ризоморфного середовища фіксується, згідно з Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, з допомогою принципів «зв'язку і гетерогенності», «множинності», «розриву», «картографії і декалькоманії». Ризома стає образом кочової культури, яка являє собою простір номадичних потоків з гладкою поверхнею і можливістю різноспрямованого руху, що означає наявність різних варіантів розвитку. Її уособленням є пустеля, простір якої немає ні контурів, ні перспективи. Пустеля породжує кочівника, під ногами якого не земля, а гола поверхня без коріння і глибини.

Невипадково місце класичного суб'єкта у Ж. Дельоза займає «номадична сингулярність», основною характеристикою якої є відсутність фіксованих характеристик. Кочове мислення відмовляється від будь-яких центрованих систем, воно уникає контролю з боку будь-яких дискурсів і, ковзаючи поверхнею смислу, ніде не затримується — воно скрізь і ніде. І якщо репрезентаційні теорії класичної «філософії представлення» передбачають атрибутивне ранжування суб'єктів, то номадичне мислення ці атрибути розподіляє анархічно. «Це номадичний, а не осілий розподіл, відповідно до якого кожна система сингулярностей вступає у комунікативний зв'язок і резонує з іншими, причому інші системи включають цю систему в себе, а вона одночасно залучає їх до найголовнішого ривка. Це вже гра проблем і питання, а не категоричного і гіпотетичного» [74, с. 89].

А тому, говорить Ж. Дельоз, перед нами не індивідуалізований світ, організований уже фіксованими сингулярностями, а також і не індивідуальності, котрі виражають цей світ – тут ми маємо справу з випадковою точкою із числа сингулярних, із двозначним знаком сингулярностей, а якщо точніше, то з тим, що являє собою цей знак і що рівною мірою притаманне множинності цих світів. «Таким чином, є «невизначений Адам», тобто бродяга, кочівник-номад, деякий Адам = X, спільний для декількох світів... Урешті є дещо = X, спільне для усіх світів»[74, с. 160]. Цікаво, що у Ж. Дельоза не знайдемо думки ані про «кінець історії», ані про «смерть суб'єкта». Суб'єкт у Ж. Дельоза перестав бути тією віссю, довкола якої обертаються смисли – він є мінливою невловною інстанцією, яка втратила власне, визначене раціоналістичною парадигмою місце, і перебуває у постійному русі і розвитку.

Таким чином, суб'єкт у постмодерній творчості, постає в межах власної тілесності та її афектів. А сама творчість нагадує виробництво, де з готових деталей монтується текст, який, нейтралізуючи суб'єкта, нічого не демонструє. Суб'єкт не є бездонним джерелом смислів, якими сповнений текст, а тільки фігурою, з допомогою якою маркується спосіб поширення смислу. Постмодернізм доводить неможливість автономної індивідуальної свідомості. Існування суб'єкта несвідомо обумовлено мовними структурами, які детермінують його мислення. Експлікація будь-якої суб'єктивності у постмодерному просторі неодмінно пов'язана зі свавіллям культурного несвідомого, втратою центру, грою уяви, яка стає законом пульсуючого бажання, процесом розрізнення знаків і знакових структур. Відмова від референції, репрезентації і концептуальності як основи європейського логоцентризму звільняє місце для стихії афектів, бажань, випадковості, плину множинних означників і означуваних, що існують в розколінні дискурсу. Точкою репрезентації постмодерністської суб'єктивності стає смерть класичного суб'єкта. Мінливий контекст історичної і культурної

реальності обумовлює розпад суб'єктивності, що перебуває у постійному становленні, на множинність позицій і функцій.

Висновки до третього розділу

Сучасна культура системою своїх розмислів, символів і переживань в мистецтві і філософії віддзеркалює образ безумця, що нині є культурною реальністю (М. Фуко). Постмодернізм фіксує «шизофренічний зрив» культури, віртуалізацію бажання і послідовне втілення стратегії стирання з тіла ознак статі, підміну справжнього тіла тілом-протезом, тілом без органів. З метою прояву нової суб'єктивності, котра керована бажанням і чинить опір владному дискурсу, відбувається трансформація едіпальної моделі психіки. Продуктом самовиробництва несвідомого стає безособова номадична сингулярність – вільний «шизоїд», що співіснує із подібними собі кочівниками і відтепер узаконює у пошуковому просторі мотив «культурного звихнення», завдяки чому стає можливою прогнозована шизоаналізом революція. Вона покликана видозмінити не тільки психічну особу і соціальне виробництво, а й сам світ. Засобом боротьби із владним контролем постає творчість, що допомагає суб'єкту подолати кордони власного Я. Відповідно до дельозівсько-гваттаріанського варіанту людської психіки, шизофренічні імпульси допомагають зруйнувати будь-яку усталену структуру, а тому без них немає ні мистецтва, ні творчості. Виявляючи симптоми клінічної картини дійсності, митець є «клініцистом цивілізації» (Ж. Дельоз). Шизофренія постала аналогом розірваності не тільки індивіда, але й суспільства, що проектується у вимір художньої практики, яка пропонує репресивні ілюзорні види репрезентації, створюючи образні фантоми, галюциногенні образи, які пройшли через стадію декорпорації і фрагментації.

Суб'єкт у постмодерній творчості, постає в межах власної тілесності та її афектів. А сама творчість нагадує виробництво, де з готових деталей монтується текст, який, нейтралізуючи суб'єкта, нічого не демонструє. Суб'єкт не є бездонним джерелом смислів, якими сповнений текст, а тільки

фігурою, з допомогою якою маркується спосіб поширення смислу (М. Фуко). Постмодернізм доводить неможливість автономної індивідуальної свідомості. Існування суб'єкта несвідомо обумовлено мовними структурами, які детермінують його мислення. Експлікація будь-якої суб'єктивності у постмодерному просторі неодмінно пов'язана зі свавіллям культурного несвідомого, втратою центру, грою уяви, яка стає законом пульсуючого бажання, процесом розрізнення знаків і знакових структур. Відмова від референції, репрезентації і концептуальності як основи європейського логоцентризму звільняє місце для стихії афектів, бажань, випадковості, плину множинних означників і означуваних, що існують в розколінні дискурсу. Точкою репрезентації постмодерністської суб'єктивності стає смерть класичного суб'єкта. Мінливий контекст історичної і культурної реальності обумовлює розпад суб'єктивності, що перебуває у постійному становленні, на множинність позицій і функцій.

ВИСНОВКИ

Дисертація є важливою спробою у вітчизняній гуманітаристиці дослідити трансформаційні процеси людської буттєвості у постмодерній культурі.

Відповідно до визначеної мети і поставлених завдань, результати дослідження цієї проблеми дозволяють зробити наступні висновки.

У понятті постмодерн знайшли своє втілення усі епохальні зміни, так чи інакше інтенційно спроектовані у вимір постнекласичного філософування. Шляхом аналізу найбільш значимих концепцій постмодерністського теоретичного дискурсу доведено, що постмодерн являє собою не тільки плюралістичний концепт культури, а й новий період у її розвитку, а також нову художньо-естетичну систему, яка фіксує сприйняття світу як хаосу та абсурду, не підпорядкованого жодному закону, а відтак полишеному на відкуп свавільної гри обставин та випадковостей. Це не просто постметафізичне явище чи явище постнекласичної раціональності, а концептуальне вираження духу часу, пов'язане із руйнацією традиційних основ людської буттєвості, найпосутніше виявлене як «криза метафізичної ідентичності» (Б. Хюбнер) та новий “максимум трансформативності” (С. Хоружий). Відповідно, постмодернізм у нашому дослідженні постає як філософська рефлексія культури постмодерну, що відтворює радикальну зміну людського світу, самої світонастанови, світосприймання, формування нової культурної реальності, що отримала статус гіперреальності, у контексті якої світ — це тільки свідомість у світі, яка взаємодіє з іншими і через них формує власне Я. В основу культурних трансформацій покладаються, висунуті постструктуралізмом процедури децентрації, деконструкції, детериторизації, що стали основоположними для обґрунтування нового типу мислення. Розвиваючи уявлення про суб'єктивність як лінгвістичний продукт, особистість як літературну умовність, експлікуючи теорію соціального тексту і контексту культури, манери письма, постмодернізм

задає нові його параметри, пов'язані зі знаком, символом, уявою та дебіологізацією фрейдизму. Аргументовано думку про те, що постмодерн має достатньо сформовану прогностичну площину — на противагу того, що винесено на поверхню дискурсу у формі привабливого естетичного розмаїття, вона сповнена загрозливих пересторог. Це, зокрема, повсюдна проявленість феномену анестезії, втрата чутливості до всього, що пов'язане зі сферою почуттів та відчуттів (Ж.-Ф. Ліотар), це і посттравматична ситуація, що тримає людину на рівні зовнішніх подразників (М. Епштейном), фрагментація та атомізація соціального, розпорошення його силового поля, нарцисизм та нарцистична персоналістична революція (Ж. Липовецькі), розлогі рефлексії над поняттями «рідина сучасність» (З. Бауман) та «ера порожнечі» (Ж. Липовецькі) тощо. Формуючи новий технологічний образ сучасності, постмодерн водночас виносить присуд «великим історичним проектам», метою яких є розумне переоблаштування дійсності. Саме на просторах постмодерну належить шукати генезу нового неогуманістичного світу.

Артикульовано відмову постмодернізму від конституювання онтології в статусі концептуальної моделі буття, а також і від традиційного понятійно-категоріального апарату класичної метафізики. Внаслідок цього буття не просто відчужується і втрачає смисл — воно зникає. Переосмисливши концептуальне поле ніцшеанства, постмодерністи актуалізували ніцшевську ідею буття як становлення, ідею світової гри та переоцінки всіх цінностей. Доведено, що процес деонтологізації як поступової втрати буття є наслідком тотальної текстуалізації реальності. Реальність тексту, який немає меж, включає в себе навіть довербальні структури, а складові тексту існують як самопороджувані автономні утворення, іманентні самим собі. Проведено думку про те, що деконструктивістська робота із текстами є виразною атакою на «метафізику присутності», на противагу якій формується «плюрально» онтологія, представлена концептами «складки» (Ж. Дельоз), «сліду» (Ж. Дерріда),

«симулякра» (Ж. Бодрійяр) та ін. Вона являє собою вчення про штучний інформаційно-віртуальний світ, яке елімінує із пошукового поля навіть відгук метафізичних ремінісценцій. На означення фундаментального сумніву постмодернізму в онтологічній репрезентації (наявності денотата) поняття, з десигнатом якого суб'єкт мусить зіткнутися в семіотичному просторі, вводиться поняття референційної ілюзії (Р. Барт), що породжує ефект реальності. Постулюючи принципову неможливість змістової експлікації буття, деконструкція являє собою його всеохопну негацію. У дисертації актуалізовано поняття трансгресивного нігілізму як рефлексії з приводу прийняття негативного і практичної реалізації інтенції до заперечення, що руйнує логіку повсякденності, внаслідок чого вона втрачає статус власної достовірності. Таким чином, деонтологізований світ проаналізовано в іпостасях пустелі Реального, ери порожнечі, травматичної дійсності, трансгресивної реальності, ефекту реальності, що породжені фундаментальним положенням постмодерністської філософії про світ як текст, шляхом інтерпретації якого генерується смислова множинність культури.

Умотивовано, що прерогативою постмодернізму стає естетизація повсякденності. В основу експлікації повсякденності покладено думку Б. Вальденфельса про те, що її належить розглядати на межі «оповсякденювання» та «подолання повсякденності», де повсякденність виявляє себе як місце утворення нового смислу, а вчення дослідника про «сутінкові зони» дозволило осмислити повсякденність як динамічну сферу, де мають місце відхилення від правил та інновації, де можливий переступ звичного стандартизованого порядку, якому імпонує несистемність, відсутність ієрархії, неструктурованість, неточність, гетерогенність та інваріантність існування, віртуалізація чуттєвості, множинність життєвих практик, абсолютної невизначеність та несамототожність. Ера «естетичного імперіалізму» (Б. Хюбнер) що найдостотніше висвітлює усі трансформаційні процеси, пов'язані із явленістю чуттєвого. Внаслідок тотального

взаємопроникнення естетики та розмаїтих практик буденного відбувається фундаментальна мутація предметного світу, який стає глянцевою рекламною картинкою або мертвим зліпком товарної форми, а вилучені зі сфери суб'єкта та вписані у контекст товарного обміну почуття фігурують як «інтенсивності» (Ж.-Ф. Ліотар). У постмодерному вимірі усе, що стосується сфери чуттєвого, є плинним та імперсональним. Усе це дозволяє зробити висновок про те, що естетизація повсякденності є плюральною культурною стратегією, пов'язаною із афектацією простору, що являє собою поверхню без глибини, та множинністю його трансформацій.

У дослідженні доведено, що скепсис є формою культурної саморефлексії та своєрідним компенсаторним механізмом функціонування культурного світу. Його розмаїття являє себе і в модифікованих формах скепсису: іронії, цинізмі, нігілізмі, парадоксальності, самопародії, пастиші, карнавалізації, маскарадності, бутафорії тощо. Так, «іронійний код» Р. Барта покликаний «розіграти» поліфонію чужих голосів, а «подвійне кодування» Ч. Дженкса позбавляє абсолютної залежності від усього, що прив'язує до історії. Скептичний дискурс У. Еко фіксований поняттями «метамовної гри», «висловлюванням у квадраті», іронією. Скепсис дозволяє постмодерністу побачити феноменоманальний світ не тільки абсурдним, а й позбавленим щонайменших підстав для свого існування і ставить під сумнів зусилля автора встановити істину. Пастиш (Ф. Джеймісон) у скептичній світонастанові являє собою пародію, у якій ампутовано будь-які сатиричні імпульси і навіть найменші відтінки смішного. Увібравши у себе мімікрію під інші стилі, обігруючи їх унікальність, пастиш виникає в силовому полі дроблення та фрагментації соціуму і є мертвою мовою, стилістичною маскою, що дозволяє захиститися від патологічної реакції середовища, у якому не залишилося нічого іншого, окрім ретроспективної практики імітації мертвих стилів. У дослідженні акцентовано також увагу на концепції «іронічного лібералізму» Р. Рорті, відповідно до якої існує знак рівності між солідарністю і творчим самостановленням. Важливість іронічного статусу

ліберала, який звільнився від усіх оман традиційного філософування, у тому, що він категорично заперечує жорстокість і розвінчує сподівання на те, що приниження людини людиною колись відійде у минуле, позаяк його можна сприймати тільки в іронічному контексті. М. Бланшо постулює скепсис в ролі тієї незримої і забороненої сили, що прирікає на втрату всього. Проблему відтворення реальності М. Бланшо покладає на семіотику, яка реконструює логіку несвідомих імпульсів «волі до влади», як-от: «революція», «закон», «влада». Ігрове оперування ними поза межами соціальності М. Бланшо називає досвідом безвладного. Водночас досвід трансгресивної текстуальності постає як бажання, що протиставляється книзі як матеріалізованому вияву «межі влади». Знеособлюючи простір соціального, М. Бланшо фіксує процес щезання людського, перетікання його у трансгресивно-іронічні форми.

Обґрунтовано місце та роль гри у постмодерному дискурсі. Доведено, що вона постає стратегією існування культурного світу, вибудованого на платформі культурно-мовного плюралізму та цінносно-сміслового релятивізму як антитези попередніх культурфілософських настанов, що впливають з метафізичного логоцентричного дискурсу. Постмодернізм руйнує цю центровану цілісність і деабсолютизує дискурс, пропонуючи абсолютно інший відмінний від класичних і модерністських інтерпретацій вимір гри. Претендуючи на роль онтологічної основи людської культури, гра у постмодернізмі поглинає усі інші форми її буття. Вона своєрідним чином розігрує карнавал культурних текстів, перетворюючи власну універсальність у неможливість віднайти хоча б якийсь ареал «серйозного». Звідси алюзійність, пародіювання, недомовленість, ремінісцентність, тонкі парафрази, ритмічні ідіоми, які не просто видозмінюють смислову платформу тексту, а перетворюють його у простір інтертекстуальної гри. Інтертекстуальність руйнує основи традиційного тексту, втілюючи нескінченність і відкритість, що базовані на грі інтерпретацій, яка тотожна грі гетерогенних культурних кодів (Р. Барт), що генетично споріднена із

ніцшевською «веселою наукою» та «безкінечною герменевтикою» З. Фрейда. Звідси – еротизація тексту та поява «тексту-задоволення» (Р. Барт), яке отримує в бартівській площині статус «еротичного тіла», що є ставкою на безперервний бенкет. Водночас «ідеальна гра» Ж. Дельоза являє собою «підсвідоме чистої думки». Так, у контексті деррідіанського деконструктивізму гра стає джерелом світу, а письмо — сценою історії, на якій безкінечно триває «генеральна гра» світу. У ігровому контексті постмодернізму значної актуалізації набуває трансгресивний досвід, споріднений із ігровою карнавальньо-меніппейною стихією, яка, профануючи усе високе і священне, відкидаючи катарсис і знищуючи індивідуальне життя заради визволення колективного екстатичного начала, являє собою «театр жорстокості» і «вічне шаленство становлення» (Ж. Батай). Водночас фукольдіанська «гра меж і трансгресії», експлікована на поверхні, для власної реалізації вимагає від буття переходу у кардинально новий і абсолютно непередбачуваний стан. Статус істини у М. Фуко означений тільки як ефект істини, що нагадує постмодерністську ризому і трансформується в гру істини. Аргументовано думку про те, що способом реалізації трансгресії є маска як гібридно-цитатний колажний образ, що репрезентує фрагментований дискурс розірваного, відчуженого і абсурдного світу. Заміщуючи буття, гра втрачає свої властивості, трансформуючись у власну подобу або ж симулякр буття.

Обґрунтовано думку про те, що імплізія — це особливий тип світовідчуття, що свідчить про неоміфологізацію світу засобами екранної культури, внаслідок чого відбувається підміна реальності віртуальним симулякром. Доведено здатність екранної культури проникати в найінтимніші зони людського простору, перетворені у зони довіри шляхом еротизації, реабілітації інтуїції, уяви, тілесності, підсвідомих комплексів та бажань, котрі донедавна вважалися маргінальними і довгий час перебували на периферії культурного пошуку. У семіотичному просторі вони існують у статусі «незаконних утворень», «об'єктів-привидів», що подібні до

астрономічних чорних дір, які поглинають світло розуму, намагаючись уникнути його влади. Центрована Еросом, екранна культура являє собою змодельований з допомогою електронних засобів динамічний континуум, що на рівні сприймання ототожнюється з реальністю, яку можна модифікувати відповідно до власних цілей та настанов. Вона активно експлуатує людську сенсоріку, викликаючи гаптичні переживання, наслідком чого є образ, який мовби зростається із предметом чи його сенсорно-кінетичною сутністю.

Гаптичні переживання констатують наявність тілесності як певного організаційного принципу, причому тут йдеться не про реальне тіло, а тіло-фетиш, тіло-товар, тіло як знак престижу і вияв соціального статусу. Ідеологія тіла – це ідеологія суспільства споживання, яка оберігає від руйнації індивідуалістичну систему цінностей. У постмодерністській текстології виміром тілесності стає «тіло без органів» (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі) або трансгресивне тіло (Ж. Батай). У віртуальному просторі маємо справу із «розречевленим» тілом, тобто із симулякром. Шляхом симуляції агонізуючу реальність заступає постреальність, що пропонує виживання серед уламків культури. Таким чином, реципієнт сучасної культури неодмінно потрапляє в естетико-культурну пастку імплозії, що породжує гаптичне світовідчуття, продукуючи стратегію підміни, імітації, симуляції. Імплозія до непізнаваності трансформує звичні соціальні зв'язки, забезпечуючи тріумф знакової культури.

Зосереджено також увагу і на трансформації сфери людської буттєвості. Проаналізовані нами клінічні концепти особистості відсилають до перверсивного досвіду, актуалізованого у постмодерністській площині М. Фуко, Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі. Він є не просто досвідом психічно хворої особи, а досвідом культури, яка вбачає у цій хворобі розгадку власної прихованої сутності, її своєрідний код, її обігране у різних варіантах ампула, позаяк сучасна культура системою своїх розмислів, символів і переживань в мистецтві і філософії віддзеркалює образ безумця (М. Фуко). Внаслідок віртуалізації бажання і послідовного втілення стратегії стирання з тіла ознак

статі відбувається підміна справжнього тіла тілом-протезом, тілом без органів. Продуктом самовиробництва несвідомого стає безособова номадична сингулярність — вільний «шизоїд», що співіснує із подібними собі кочівниками і відтепер узаконює у пошуковому просторі мотив «культурного звихнення». Шизо — децентрований суб'єкт, а шизофренія — механізм цієї децентрації. Шизофренія спроможна визволити індивіда від зовнішніх репресивних сил і, домігшись декодифікації бажання, звільнити істинну природу людини. У зв'язку з цим шизоаналіз має на меті реалізувати дві програми – негативну і позитивну. Негативна програма являє собою радикальне переосмислення несвідомого, визволення його від колись нав'язаних символів. Позитивна програма передбачає усунення внутрішніх перешкод на шляху бажаного виробництва і поєднання бажаного і соціального виробництв, внаслідок чого бажання і діяльність індивіда збігаються, а це вимагає знищення зовнішніх репресивних сил. Засобом боротьби із владним контролем постає творчість, що допомагає суб'єкту подолати кордони власного Я. Відповідно до дельозівсько-гваттаріанського варіанту людської психіки, шизофренічні імпульси допомагають зруйнувати будь-яку усталену структуру, а тому без них немає жодного мистецтва, жодної творчості. Митець є «клініцистом цивілізації» (Ж. Дельоз), оскільки він виявляє симптоми клінічної картини дійсності. Таким чином, у контексті шизоаналізу мистецтва особистість постає як постійне мультипліковане бажання, що перебуває у пошуках власної достовірності. Найбільш яскравою формою прояву цього бажання є безумство. Шизофренія постала аналогом розірваності не тільки індивіда, але й суспільства, що проектується у вимір художньої практики, яка пропонує репресивні ілюзорні види репрезентації, створюючи образні фантоми, галюциногенні образи, які пройшли через стадію декорпорації і фрагментації.

Парадигма постмодерну постулює феномен постантропології, у контексті якої усі культурологічні пошуки центровані тілесними практиками, що обумовили «розчинення» суб'єкта в актах чуттєвості, у

проявах сексуальності та викликали інтерес до патології. Людське тіло у постмодернізмі уподібнюється до ніцшевського нескінченного потоку, у якому вирує енергія бажання. Криючись у знаково-символічних структурах, в неусвідомлюваних кодах і стереотипах, ця енергія руйнує структурованість культурного несвідомого шляхом модифікації його форм. Суб'єкт не є бездонним джерелом смислів, якими сповнений текст, а тільки фігурою, з допомогою якої маркується спосіб поширення смислу. Мінливий контекст історичної і культурної реальності обумовлює розпад суб'єктивності, що перебуває у постійному становленні, на множинність позицій і функцій. Тут ми беремо до уваги лаканівську інтерпретацію суб'єкта як явища внутрішньо суперечливого і такого, що завжди перебуває на грані краху, зламу, деформації, яка знайшла подальшу експлікацію у Ю. Крістеві, у котрої джерелом смислу постає тіло, а соматичні процеси існують за аналогією з текстом. Уподібнена до тексту, людина втрачає свою сутність – вона стає знаком, множинністю Я-текстів, розпорошених на поверхні культурного дискурсу. Теорія деконструкції ствердила модель децентрованого суб'єкта, котрий виявляє себе як «розумова конструкція», або як «маска», «фікція» чи «релікт минулого». З неподільного індивіда він трансформується у подільного дивіда (М. Фуко). Невипадково місце класичного суб'єкта у Ж. Дельоза займає «номадична сингулярність», основною характеристикою якої є відсутність фіксованих характеристик. Кочове мислення відмовляється від будь-яких центрованих систем, воно уникає контролю з боку будь-яких дискурсів і, ковзаючи поверхнею смислу, ніде не затримується. Експлікація будь-якої суб'єктивності у постмодерному просторі неодмінно пов'язана зі свавіллям культурного несвідомого, втратою центру, грою уяви, яка стає законом пульсуючого бажання, процесом розрізнення знаків і знакових структур. Таким чином у просторі постмодерну будь-яка ідентичність стає неможливою, позаяк неможливою є фінальна ідентифікація, оскільки немає поняттійної співвіднесеності з реальністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автономова Н.С. Деррида и грамматология / Н.С. Автономова // Деррида Ж. О грамматологии ; [пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой]. — М. : Ad Marginem, 2000. — С. 7-107.
2. Автономова Н.С. Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» // Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук ; [пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой]. — СПб. : А-сad, 1994. — С. 7-27.
3. Алейник Р.М. Образ человека во французской постмодернистской литературе / Р.М. Алейник // Спектр антропологических учений. — М. : ИФ РАН, 2006. — С. 199-214.
4. Андрухович Ю. Рекреції. Романи / Ю. Андрухович — Київ: «Час», 1996. — 287 с.
5. Аронсон О.В. Язык времени / О. Аронсон // Делез Ж. Кино. — М. 2004. — С. 11-36.
6. Бадью А. Делез. Шум бытия / А. Бадью ; [пер. с фр. Д. Скопина]. — М. : Фонд науч. исслед. “Прагматика культуры” ; Логос-Альтера, 2004. — 184 с. — (Интеллектуальные биографии).
7. Барт Р. S/Z / Р. Барт ; [пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат]. — М. : Академический Проект, 2010. — 394 с.
8. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
9. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; [пер., вступ. ст. и коммент. С.Н.Зенкина]. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. — 320 с.
10. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт ; [пер. с фр. Г.К. Косикова] // Семиотика. — М. : Радуга, 1983. — 320 с.
11. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт ; [пер. с фр. Г.К. Косикова] // Структурализм: «за» и «против». — М. : Прогресс, 1975. — 469 с.

12. Барт Р. От произведения к тексту / [пер. с фр. Г.К. Косикова] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1994. — С. 413-424.
13. Барт Р. Удовольствие от текста / [пер. с фр. Г.К. Косикова] // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Изд. групп. «Прогресс», «Универс», 1994. — С. 462-519.
14. Барт Р. Смерть автора / [пер. с фр. Г.К. Косикова] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1989. — С. 384 -391.
15. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай ; [пер. с франц., послесловие С.Л. Фокина]. — СПб. : Аксиома, Мифрил, 1997. — 336 с.
16. Батай Ж. Литература и зло / Ж. Батай ; [пер. с фр. и коммент. Н.В. Бунтман и Е.Г. Домогацкой]. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 166 с.
17. Баткин Л. О постмодернизме и «постмодернизме»: О судьбе ценностей в эпоху после модерна / Л. Баткин // Октябрь. — 1996. — № 10. — С. 56-71.
18. Бауман З. Спор о постмодернизме / З. Бауман // Социологический журнал. — 1994. — № 4. — С. 70-79.
19. Бауман З. Текущая реальность / З. Бауман; [пер. с англ. под. ред. Ю.В. Асочакова].— СПб. : Питер, 2008. — 239 с.
20. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М., 1986. — С. 297-325.
21. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса / М.М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1994. — 548 с.
22. Більченко Є.В. Мотив чужого як чинник формування етнокультурної ідентичності українства / Є.В. Більченко. // Вісн. Чернігів. держ. пед. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка. Серія «Філософські науки». Вип. 75. Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури / за ред. проф. В.А. Личковаха. — Чернігів, 2010. — С. 84-88.

23. Більченко Є. Одиссей без Итаки: антропологічний портрет сучасності у світлі діалогічної культурології / Є. Більченко // Наук. зап. Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія «Філософія». — Острог, 2012. — Вип. 11. — С. 18-34.
24. Більченко Є. Проблема тексту культури в змісті освіти / Є. Більченко // Шлях освіти. — 2007. — № 3. — С. 8-12.
25. Бланшо М. Взгляд Орфея // Бланшо М. Ожидание забвение / М. Бланшо, пер. с фр., послесловие В. Лапицкого. — СПб. : Амфора, 2000. — С. 8-14.
26. Бланшо М. Неопишваемое сообщество / М. Бланшо ; [пер. с фр. Ю. Стефанова]. — М. : МФФ, 1998. — 180 с.
27. Бланшо М. Пение сирен // Бланшо М. Последний человек / М. Бланшо, пер. В. Лапицкого. — СПб. : Азбука Терра, 1997. — 304 с.
28. Бодрийяр Ж. Америка / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. Д. Калугина]. — СПб. : Владимир Даль, 2000. — 203 с. — (Праξис).
29. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийяр; [пер. с фр.]. — Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2000. — 95 с.
30. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр. — М. : Республика ; Культурная революция, 2006. — 269 с.
31. Бодрийяр Ж. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр // Пароли. От фрагмента к фрагменту. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — С. 39-128.
32. Бодрийяр Ж. Пароли / Ж. Бодрийяр // Пароли. От фрагмента к фрагменту. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — С. 5-38.
33. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. Л. Любарской, Е. Марковской]. — М. : Добросовет, 2000. — 258 с.
34. Бодрийяр Ж. Симулякри і симуляція // Ж. Бодрийяр; [пер. з фр. В. Ховхун]. — Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. — 230 с.
35. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр; [пер. з фр. О.А. Печенкина] // Философия эпохи постмодерна [Электронный ресурс].

- Тула, 2013. — Режим доступа:
<http://booksonline.com.ua/view.php?book=116814>
36. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр / [пер. с фр. С.Н. Зенкина]. — М. : Издательство «Рудомино», 1999. — 222 с.
37. Бодрийяр Ж. Соблазн / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А. Гараджи]. — М. : Издательство «Ad Marginem», 2000. — 319 с.
38. Бодрийяр Ж. Фрагменты из книги “О соблазне” / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. А.В. Гараджи] // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С. 59-66.
39. Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы.- 2000. — №9. [Электронный ресурс]. — Режим доступа:
<http://arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=555>.
40. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр. С.Н. Зенкина]. — М. : Добросвет, 2000. — 387 с.
41. Босенко А.В. Время страстей человеческих. Напрасная книга / А.В. Босенко. — Киев : А+С, 2005. — 350 с.
42. Бузгалин А.В. Постмодернизм устарел ... / А.В. Бузгалин // Вопросы философии. — 2004. — № 2. — С. 3-15.
43. Бычков В.В. Феномен неклассического эстетического сознания / В.В. Бычков // Вопросы философии. — 2003. — № 10. — С. 61-71.
44. Бычков В.В. Эстетика / В.В. Бычков. — М. : Гардарики, 2004. — 556 с.
45. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности / Б. Вальденфельс // Социологос : социология, антропология, метафизика. — 1991. — Вып. 1. — С. 39-50.
46. Ваттимо Дж. Прозрачное общество / Дж. Ваттимо ; [пер. с фр. Д. Новикова]. — М. : Логос, 2002. — 128 с.
47. Веллмер А. Модели свободы в современном мире / А. Веллмер // Социологос. Общество и сферы смысла. — М.: Прогресс, 1991. — С. 11-38.
48. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш // Путь. — 1992. — №. 1. — С. 109-136.

49. Вельш В. Наш постмодерний модерн / В. Вельш ; [пер. з нім. А.Л. Рогачова, М.Д. Култаєвої, Л.А. Ситніченко]. — Київ : Альтерпрес, 2004. — 328 с. — («Сучасна гуманітарна бібліотека»).
50. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана [Электронный ресурс] / П. Вирилио ; пер. И. Окуневой // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова. — Электрон. текстовые дан. — М., 1994 — — Режим доступа : World Wide Web : URL : <http://lib.ru/POLITOLOG/virilio.txt>. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Посл. модификация: четверг, 11 апр. 2006 г., 03:44:51
51. Габитова Р.М. Философия неметкого романтизма / Р.М. Габитова. — М. : Наука, 1978. — 288 с.
52. Гайденко П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века / П. Гайденко. — М. : Республика, 1997. — 495 с. — («Философия на пороге нового тысячелетия»).
53. Галушко М. Філософсько-антропологічний зміст феномену “повсякденність” в горизонті життєвого світу модерну : автореф. дис. ... канд. філософ. наук / М. Галушко; Нац. аграр. ун-т. — Київ, 2007. — 19 с.
54. Герчанівська П.Е. Криза ідентифікації в архітектоніці глобалізації: українські реалії / П.Е. Герчанівська // Культура і сучасність: альманах. — Київ : Міленіум, 2013. — № 2. — С. 52-57.
55. Герчанівська П.Е. Параметри нового світу: премодерн—модернізм—постмодернізм / П.Е. Герчанівська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 4. — С. 34-38.
56. Герчанівська П.Е. Постмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності / П.Е. Герчанівська // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 3. — С. 58-62.
57. Гидденс Э. Последствия модерна / Э. Гидденс ; [пер. с англ. Г.К. Ольховникова, Д.А. Кибальчича]. — М. : Праксис, 2011. — 352 с.

58. Гірняк М. У пошуках значень, або Мандрівка лабіринтами думок Умберто Еко / М. Гірняк // Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко. — Львів : Літопис, 2004. — С. 5-20.
59. Голобородова Т.Н. Феномен игры в культуре постмодернизма: проблемы философского анализа : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Т.Н. Голобородова, [Том. гос. ун-т]. — Барнаул, 2000. — 21 с.
60. Гребенникова О.М. Маска в социокультурном пространстве: генезис, функции, сущность : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / О.М. Гребенникова ; Омский гос. пед. ун-т. — Омск, 2006. — 18 с.
61. Григорьев Л.Г. «Социология повседневности» Альфреда Шюца / Л.Г. Григорьев // Социологические исследования. — 1988. — № 2. — С. 123-128.
62. Гринауэй П. Правила игры. Беседу ведет Аньес Бертэп-Скайе / П. Гринауэй // Искусство кино. — 1994. — № 2. — С. 32.
63. Гроф С. За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии / С. Гроф. — М. : Центр «Соцветие», 1992. — 336 с.
64. Гулыга А.В. Миф как философская проблема / А.В. Гулыга // Античная культура и современная наука. — М., 1985. — № 5. — С. 275-282.
65. Гуменюк Т.К. Постмодерний дискурс «відсутності» / Т.К. Гуменюк // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : [зб. наук. праць]. — Київ : Вид. Центр КДПУ, 2000. — С. 75-81.
66. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен : естетич. аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософ. наук / Т.К. Гуменюк ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 2002. — 38 с.
67. Гундорова Т. Карнавальний постмодерн // Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. — Київ : Критика, 2005. — С. 32-37.
68. Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация / Е. Гурко // Деррида Ж. Оставь это имя (постскрипtum). Как избежать разговора: денегации / Ж. Деррида. — Минск: Экономпресс, 2001. — 320 с.

69. Дебор Г.-Э. Общество спектакля/ Г.-Э. Дебор ; [пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович]. – М. : Логос, 2000. – 184 с.
70. Делез Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари, [пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина]. – М. : Ин-т эксперимент. социологии, СПб. : Алетейя, 1998.– 288 с.
71. Делёз Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс] / Ж. Делёз; [пер. с франц. Ф. Подорога] // Восток : альманах : о ситуации в России. — Электрон. текстовые дан. — 2006. — № 3(39). — Режим доступа : World Wide Web : URL :http://www.situation.ru/app/j_art_1124.htm. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Библиогр. описание на основе версии : 26.04.2015.
72. Делез Ж. Критика и клиника / Ж. Делёз ; [пер. с франц. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина, послесл. и примеч. С.Л. Фокина]. — СПб. : Machina, 2002. — 240 с. — (XX век. Критическая библиотека).
73. Делез Ж. Критика и клиника. / Ж. Делёз ; [пер. с франц. О.Е. Волчек и С.Л. Фокина, послесл. и примеч. С.Л. Фокина]. — СПб. : Machina, 2002. — 240 с. (XX век. Критическая библиотека).
74. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез ; [пер. с фр. Я. Свирского]. — М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. — 480 с.
75. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи / Ж. Делез ; [пер. с фр., редакция и предисловие Е.Г. Соколова]. — СПб. : Алетейя, 1999. — 190 с.
76. Делез Ж. О смерти человека и сверхчеловека / Ж. Делез // Философия языка в границах и вне границ. — Харьков : Око, 1994. — С. 48 — 72.
77. Делез Ж. Переговоры/ Ж. Делез ; [пер. с франц. В.Ю. Быстрова]. — М. : Наука, 2004. — 232 с.
78. Делез Ж. Различие и повторение / Ж. Делез ; [пер. с франц. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской]. — СПб, «Петрополис», 1998. — 384 с.
79. Делёз Ж. Ницше и философия / Ж. Делёз ; [пер. с франц. О. Хомя под ред. Б. Скуратова]. — М. : Ad Marginem, 2003. — 392 с.

80. Делёз, Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; [пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов]. — Екатеринбург : У-Фактория, 2007. — 672 с. — (Philosophy).
81. Делез Ж., Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари. — Екатеринбург : У-Фактория, М. : Астрель, 2010. — 895 с.
82. Делез Ж. Шум бытия / Ж. Делез ; [пер. с франц. Д. Скопина]. — М. : Фонд науч. исслед. «Прагматика культуры», «Логос-Альтера»/«Ессе homo», 2004. — 184 с. — («Интеллектуальные биографии»).
83. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія : Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі ; [пер. з фр.]. — Київ : КАРМЕ — СІНТО, 1996. — 384 с.
84. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / Ж. Деррида ; [пер. с фр. С.В. Сулова]. — СПб. : Алетейя, 1999. — 208 с.
85. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида ; [пер. с франц., вступит ст. и комм. Н.С. Автономовой]. — М. : Ad Marginem, 2000. — 512 с.
86. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; [пер. с франц. Д.Ю. Кралечкин]. — М. : Академический проект, 2000. — 495 с.
87. Деррида Ж. Позиции: беседы с Анри Ронсом, Юлией Кристевой, Жаном-Луи Удбином, Ги Скарпетта / Ж. Деррида ; [пер. с фр. В.В. Биbihина]. — М. : Академический проект, 2010. — 170 с.
88. Деррида Ж. Структура знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; [пер. с фр. под ред. В. Лапицкого]. — СПб., 2000. — С. 352-368.
89. Деррида Ж. Деконструкция: триалог в Иерусалиме (Август 1986, Мишкенот Шаананим) [Электронный ресурс] / Ж. Деррида, Д. Хартман, В. Изер // Электронная библиотека Гумер — книги, учебники: история, психология, социология, религия, философия. — Электрон. текстовые дан. — [Б. м.], 2011 — — Режим доступа : World Wide Web : URL : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/dekon.php. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Библиогр. описание на основе версии : 26.04.2015.

90. Деррида Ж. От экономии ограниченной к экономии всеобщей. Гегельянство без утайки // Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида ; [пер. с фр. под ред. В. Лапицкого]. — СПб., 2000. — С. 400 — 444.
91. Деррида Ж. Цілі людини / Ж. Деррида / [пер. з фр. : С.О. Кошарний] // Після філософії: кінець чи трансформація? — К. : Четверта хвиля, 2000. — 432 с.
92. Джеймсон Ф. Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймсон ; [пер. с англ. И.В. Кабанова] // Современная литературная теория. Антология [сост. И.В. Кабанова]. — М. : Флинта: Наука, 2004. — С. 272 — 293.
93. Джеймсон Ф. Постмодернизм и общество потребления [Электронный ресурс] / Ф. Джеймсон // Логос : филос.-лит. журн. — Электрон. текстовые дан. — 2000. — № 4. (20). — Режим доступа : World Wide Web : URL : http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Библиогр. описание на основе версии : 26.04.2015.
94. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс ; [пер. с англ. В. Рябушина, М.В. Уваровой; под ред. А.В. Рябушина, Л. Хайта]. — М. : Стройиздат, 1985. — 136 с.
95. Доброхотов А.Л. Категория бытия в классической западноевропейской философии / А.Л. Доброхотов. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. — 248 с.
96. Дьяков А.В. Мишель Фуко: о «смерти человека», о свободе и о «конце философии» / А.В. Дьяков // Вестн. истории и философии Курского гос. ун-та. Серия «Философия». — Курск, 2008. — № 2. — С. 45-53.
97. Дьяков А.В. Феликс Гваттари : Шизоанализ и производство субъективности / А.В. Дьяков. — Курск : Изд-во Курск. гос. ун-та, 2006. — 246 с.
98. Дьяков А.В. Философия пост-структурализма во Франции / А.В. Дьяков. — Нью-Йорк : «Северный Крест», 2008. — 364 с.
99. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко / [пер. з англ. : М. Гірняк]. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.
100. Емелин В.А. Виртуальная реальность и симулякры [Электронный ресурс] / В.А. Емелин // Постмодерн : сайт о культуре и философии

- постмодерна. — Электрон. текстовые дан. — [Украина], [б. г.]. — Режим доступа : World Wide Web : URL : <http://postmodern.in.ua/?p=1192>. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Опубликовано 11.02.2012.
101. Емелин В.А. Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользящего смысла / В.А. Емелин // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2010. — №3. — С. 65-75.
102. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. — Київ : «Основи», 2003. — 503 с.
103. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Смирного]. — М. : Фонд «Прагматика культуры», 2002. — 160 с.
104. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм / С. Жижек ; [пер. с англ. А. Смирнова, под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна]. — СПб. : Алетейя, 2005. — 153 с.
105. Жижек С. Устройство разрыва. Параллаксное видение / С. Жижек ; [науч. ред. : Л. Воропай ; пер. с англ. : А. Смирнов и др.]. — М. : Европа, 2008. — 512 с.
106. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. — СПб. : Тип. Т-ва А.С. Суворина «Новое Время», 1914.— 207 с.
107. Жукова Н.А. «Сором» Карін Альвтеген: від Dasein до «інтегрального гуманізму» / Н.А. Жукова // Гуманітарний часопис : зб. наук. пр. — Харків : ХАІ, 2013. — № 2. — С. 20-28.
108. Жукова Н.А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики / Н.А. Жукова. — Київ : Парапан, 2010. — 244 с.
109. Жукова Н.А. Позитивні та негативні зрізи мистецтва зразка «Матриця»: культурологічний аналіз / Н.А. Жукова // Вісн. Маріупол. держ. ун-ту. Серія «Філософія, культурологія, соціологія» : зб. наук. пр. — Маріуполь, 2012. — Вип. 3. — С. 51-57.

110. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / О. Забужко. — Режим доступу : <http://exlibris.org.ua/text/ukrsex.html>
111. Залужна А.Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис. д-ра філос. наук: 26.00.01 / А.Є. Залужна; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. — Київ, 2012. — 320 с.
112. Зимовец С. Тела шпионажа (Шпионология Мераба Мамардашвили) // Встреча с Декартом. Философские чтения, посвященные М.К. Мамардашвили. — М., 1996. — С. 232-247.
113. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. — М. : Итрада, 2004. — 270 с.
114. Ильин И.П. Авторская маска // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. — М. : Intrada, 2004. — 24 с.
115. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi. — 1992. — №1. — С.73-80.
116. Карпенко И.В. Философское пространство культуры: человек философствующий и человек повседневности / И.В. Карпенко. — Харьков : ХНУ имени В. Каразина, 2006. — 292 с.
117. Касавин И.Т. Повседневность и альтернативные миры / И.Т. Касавин, С.П. Щавелев // Философские науки. — 2003. — № 5. — С. 104-124.
118. Керни Р. Кризис постмодернистского образа / Р. Керни // Аполлинарий. — 1996. — №4. — С. 83-93.
119. Кирюхин Ю.А. Ирония как актуальная форма комического : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Ю.А. Кирюхин ; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2011. — 138 с.
120. Кнабе Г.С. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя «Брюхо архитектора» // Кнабе Г.С. Древо познания — древо жизни. — М. : РГГУ, 2006. — С. 331-344.
121. Козловски П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития / П. Козловски ; [пер. с нем.

- Л.В. Федоровой, Ф.Н. Фельдмана, М.Н. Грецкого и др.]. — М. : Республика, 1997. — 240 с.
122. Колесников А.С. Проблема субъективности в археологии знания М. Фуко / А.С. Колесников // Вестн. Самарского гос. ун-та. Серия «Гуманитарные науки». — 2004. — №2. — С. 7-17.
123. Колесников А.С. Философия и литература: современный дискурс / А.С. Колесников // История философии, культура и мировоззрение. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. — С. 8-36.
124. Колесников А.С. Проблема субъективности в постструктурализме / А.С. Колесников // Формы субъективности в философской культуре XX века. — СПб. : С.-Петерб. филос. о-во, 2000. — С. 79-106.
125. Константинова Т.В. Модусы нигилизма в культуре транзитивного общества / Т.В. Константинова : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Т.В. Константинова ; Юж. федер. ун-т. — Ростов-на-Дону, 2010. — 18 с.
126. Корецкая М.А. Эффект реальности и пустыня Реального: цинизм и тоска па обломках онтологии / М.А. Корецкая // Вестн. Самарской гуманитар. акад. Вып. «Философия. Филология». — 2006. — №1(4). — С. 42-57.
127. Косиков Г.К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) / Г.К. Косиков // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму ; [пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. — М. : «Прогресс», 2000. — С. 3-48.
128. Косиков Г.К. Ролан Барт семиолог, литературовед / Г.К. Косиков // Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. — М., 1989. — С. 3-45.
129. Косиков Г.К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Г.К. Косиков ; [общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова ; пер. с фр. Г.К. Косикова, Б.Н. Нарумова, В.Ю. Лукасик]. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — С. 8-42.

130. Костомаров А.С. Маска как способ объявления лица в социокультурном пространстве : автореф. дис. ... канд. филос. наук / А.С. Костомаров. — Самара, 2006. — 20 с.
131. Краткая философская энциклопедия / ред. Е.Ф. Губский. — М. : «Прогресс» — «Энциклопедия», 1994. — 576 с.
132. Кристева Ю. Разрушение поэтики. / Ю. Кристева ; [пер. с фр. Г.К. Косикова]. — М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
133. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева ; [пер. с фр. Г.К. Косикова]. — М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
134. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму.— М. : ИГ Прогресс, 2000. — С. 427-457.
135. Культура в сучасних трансформаційних процесах : монографія / М.М. Бровко [та ін]. — Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. — 396 с.
136. Курина А. Тони Оурслер: Я помогаю людям пройти сквозь темную воронку [Электронный ресурс] / А. Курина // Українська правда. Життя. — Електрон. дані. — Київ, 2007-2015. — Режим доступу : World Wide Web : URL : http://life.pravda.com.ua/person/2013/02/18/121443/view_print.- Мова рос. — Заголовок з екрану. — Опубліковано 18.02.2013.
137. Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. — М. : ОГИ, 2000. — 288 с.
138. Кутырев В.А. Оправдание бытия (явление нигитологии и его критика) / В.А. Кутырев // Вопросы философии.— 2000. — № 5. — С. 15-32.
139. Кутырев В.А. Философия постмодернизма : науч.-образоват. пособие для магистров и аспирантов гуманитар. специальностей / В.А. Кутырев. — Нижний Новгород : Изд-во Волго-Вятской акад. гос. службы, 2006. — 95 с.
140. Кутырев В.А. Философский образ нашего времени (безжизненное пространство постчеловечества) / В.А. Кутырев. — Смоленск, 2006. — 301 с.

141. Куцепал С.В. Постсовременность: трансформация образов мира и человека / С.В. Куцепал // *Философия и космология*. — 2009. — №1(7). — С. 196-205.
142. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или Судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А.К. Черноглазова, М.А. Титовой]. — М. : Рус. феноменол. об-во, 1997. — 184 с.
143. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе : доклад на Римском конгрессе, чит. в Ин-те психологии Рим. ун-та 26 и 27 сент. 1953 г. / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А. Черноглазова]. — М. : Гнозис, 1995. — 100 с.
144. Лакан Ж. О вопросе, предваряющем любой возможный подход к лечению психоза / Ж. Лакан // *Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после З. Фрейда* / Ж. Лакан ; [пер. с фр. А.К. Черноглазова, М.А. Титовой]. — М. : Рус. феноменол. об-во, 1997. — С. 88 — 136.
145. Лапицкий В.Е. Послесловие (к Морису Бланшо) / В.Е. Лапицкий // *Новое литературное обозрение*. — 2003. — № 3(61). — С. 30 — 64. — (In *Методіам* : Морис Бланшо)
146. Лапицкий В.Е. Подобное подобным / В.Е. Лапицкий // *Бланшо М. Ожидание забвение* ; [пер. с фр., послесловие В. Лапицкого]. — СПб. : Амфора, 2000. — С. 169-173.
147. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посіб. / Л.Т. Левчук. — Київ : Либідь, 1997. — 224 с.
148. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В.В. Бычкова]. — М. : Рос. полит. энцикл., 2003. — 607 с.
149. Лелеко В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В.Д. Лелеко ; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. — СПб., 2002. — 320 с.
150. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. / Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. с фр. Н.А. Шматко]. — М. : Ин-т эксперимент. социологии ; СПб. : Алетейя, 1988. — 160 с.

151. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост». После времени: французские философы постсовременности / Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. с фр. А.В. Гараджи] // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С. 54-66.
152. Липовецки Ж. Эра пустоты: Эссе о современном индивидуализме. / Ж. Липовецки ; [пер. с фр. Кузнецова В.В.]. — СПб. : Владимир Даль, 2001. — 336 с.
153. Личковах В.А. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу : автореф. дис. ... д-ра філософ. наук / В.А. Личковах ; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. — Київ, 1996. — 36 с.
154. Лосев А.Ф. История античной эстетики : [в 8 т.] / А.Ф. Лосев. — М. : АСТ ; [Харьков] : Фолио, 2000-... . — [Т. 6] : Поздний эллинизм. — 2000. — 960 с.
155. Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. — СПб., 2002. — С. 158-220.
156. Лук'янець В.С. Філософський постмодерн : навч. посіб. для викладачів, аспірантів, студентів вузів, які спеціалізуються в галузі гуманітар. дисциплін / В.С. Лук'янець, О.М. Соболев. — Київ : Абрис, 1998. — 352 с.
157. Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман ; [пер.с нем. А.Ю. Антоновского]. — М. : Праксис, 2005. — 256 с.— (Серия «Образ общества»).
158. Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри : монографія / М.М. Бровко, Л.Д. Бабушка, Є.В. Більченко, П.Е. Герчанівська та ін. — Ніжин : «Аспект-Поліграф», 2014. — С. 54-74.
159. Лютий Т.В. Нігілізм: анатомія Ніщо / Т.В. Лютий. — Київ : ПАРАПАН, 2002. — 296 с.
160. Маклюэн Г.-М. Понимание медиа : Внешние расширения человека / Г.-М. Маклюэн ; [пер. с англ. В. Николаева; загл. ст. М. Вавилова]. — М. : Жуковский: «Канон — пресс — Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с.
161. Малахов В.А. Почему я не постмодернист? / В.А. Малахов // Какой модерн? Философские рефлексии над ситуацией пост/недо/after-post/пост-

- пост... модернизма : колл. монографія, посвящ. 70-летнему юбилею д. филос. н., проф. А.А. Мамалуя : в 2 т. / Харьк. нац. ун-т имени В.Н. Каразина ; под. ред. Л.В. Стародубцевой. — Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2010. — Т. 1. — 374 с.
162. Маньковская Н.Б. Париж со змеями (введение в эстетику постмодернизма) / Н.Б. Маньковская. — М. : ИФРАН (ЦОП Института философии РАН), 1994. — 220 с.
163. Маньковская Н.В. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. — СПб. : Алетейя, 2000. — 347 с.
164. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма : худож.-эстет. ракурс / Н.Б. Маньковская. — М. ; СПб. : Центр гуманитар. инициатив ; Унив. кн., 2009. — 495 с. — (Серия “Письмена времени”).
165. Маньковская Н.Б. Виртуалистика: художественно-эстетический аспект / Н.Б. Маньковская // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты.— М. : Прогресс—Традиция, 2004. — 384 с.
166. Маньковская Н.Б. Имплотия / Н. Б. Маньковская // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века ; [под ред. В.В. Бычкова]. — М. : «Рос. полит. энцикл.» (РОССПЭН), 2003. — 198 с.
167. Марков А. Жак Деррида: эстетический проект и его философская рецепция [Электронный ресурс] / А. Марков // Московский философский колледж. — Электрон. текстовые дан. — М., 2009-2011. — Режим доступа : World Wide Web : URL : <http://www.runiver.net/event/1484002>. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Библиогр. описание на основе версии : 26.04.2015.
168. Марков Б.В. Мораль и разум / Б.В. Марков // Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю. Хабермас. — СПб. : 2006. — С. 287-377.
169. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура XX століття : навч. посіб. / Г.С. Меднікова. — Київ : Т-во “Знання” : КОО, 2002. — 214 с.

170. Можейко М.А. «Воскрешение субъекта» / М.А. Можейко // Постмодернизм : энциклопедия. — Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. — С. 135-136.
171. Можейко М.А. Гул языка / М.А. Можейко // Постмодернизм : энциклопедия. — Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. — С. 184-186.
172. Можейко М.А. Трансгрессия / М.А. Можейко // Постмодернизм : энциклопедия. — Мн. : Интнрпрессервис; Книжный Дом, 2001. — С. 842-843.
173. Можейко М.А. Постмодернизм // Постмодернизм : энциклопедия. — Минск. : Интнрпрессервис; Книжный Дом, 2001. — С. 601 — 605.
174. Муракамі Х. Погоня за вівцею / Х. Муракамі; [пер. з япон. І.П. Дзюби ; худож.-оформлювач І.В. Осіпов].— Харків : Фоліо, 2007. — 318с.
175. Нанси Ж.-Л. Складка мысли Делеза / Ж.-Л. Нанси // *Vita cogitans*. — 2007. — №5. — С. 149-156.
176. Нанси Ж.-Л. *Cogrus* / Ж.-Л. Нанси. — М. : Ad Marginem, 1999. — 256 с.
177. Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество / Ж.-Л. Нанси; [пер. с фр. Ж. Горбылевой]. — М. : Водолей, 2011. — 208 с
178. Никонова С.Б. Эстетизация как парадигма современности. Философско-эстетический анализ трансформационных процессов в современной культуре : автореф. дис. ... докт. филос. наук / С.Б. Никонова. — СПб., 2013. — 43 с.
179. Ницше Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше ; [пер с нем. К.А. Свасьяна] // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. — Минск, 1997. — С. 299-451.
180. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла : сочинения / Ф. Ницше. — М. : Эксмо ; Харьков : Фолио, 2009. — 848 с.
181. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше ; [пер с нем. Г.А. Рачинского] // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. — Минск, 1997. — С. 453-591.

182. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше ; [пер с нем. Ю.М. Антоновского] // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. — Мн., 1997. — С. 3-297.
183. Огурчиков П.К. Экранная культура как новая мифология. (На примере кино) : автореф. дис. ... докт. культ. наук : 24.00.01 / П.К. Огурчиков. — М., 2010. — 35 с.
184. Павич М. Семь смертных грехов // Милорад Павич ; [пер. с серб. Л. Савельевой]. — СПб. : Амфора, 2010. — 186 с.
185. Постмодерн не ушел (Беседа с В.М. Диановой) // «Хора». — 2009. — №1. — С. 159-165.
186. Пролеев С. Негативна онтологія «Пост-»: Пошук нового культурного універсалізму / С. Пролеев // Докса. — 2010. — Вип. 15. — С. 193-204.
187. Разлогов К.Э. Экран как мясорубка культурного дискурса / Философия и культура / К.Э. Разлогов // Вопросы философии. — 2002. — №8. — С. 24-41.
188. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Ж. Рансьер ; [сост. В. Лапицкий; пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова]. — СПб. : «Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге», 2007. — 264 с.
189. Рашкофф Д. Медиавирус! Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф ; [пер. с англ. Д. Борисов]. — М. : Ультра. Культура, 2003. — 369 с.
190. Рикёр П. Память, история, забвение / П. Рикёр ; [пер. И.И. Блауберг, И.С. Вдовиной, О.И. Мачульской, Г.М. Тавризян]. — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. — 728 с.
191. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти ; [пер. с англ. И.В. Хестановой и Р.З. Хестанова]. — М. : Русское феноменологическое общество, 1996. — 280 с.
192. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. — М. : Аграф, 2003. — 608 с.
193. Саенко Н.Р. Концептуальные интерпретации нигитологии культуры : автореф. дис. ... докт. филос. наук : 24.00.01 / Н.Р. Саенко ; [Волгогр. гос.

- социал.-пед. ун-т] ; место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — СПб., 2012. — 46 с.
194. Сафронова Л.В. Постмодернистский текст : поэтика манипуляции / Л.В. Сафронова. — СПб. : Петрополис, 2009. — 212 с.
195. Ситуація постмодернізму в Україні : Круглий стіл [Електронний ресурс] // Журнал «Кіно-Театр». — Режим доступу : <http://ktm.ukma.kiev.ua>2001/6/postmodern.html>
196. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие / И.С. Скоропанова. — М. : Флинта : Наука, 2001. — 608 с.
197. Слотердайк П. Критика цинічного розуму / П. Слотердайк ; [пер. з нім. А. Богачов]. — Київ : ВК ТОВ «Тандем», 2002. — 542 с.
198. Соболев О.М. Постмодерн і майбутнє філософії / О.М. Соболев. — Київ : Наук. думка, 1997. — 188 с.
199. Соколов Б.Г. Маргинальный дискурс Деррида / Б.Г. Соколов. — СПб. : Изд. СПб. ГТУ, 1996. — 119 с.
200. Сокулер З.А. Структура субъективности: рисунки на песке и волны времени / З.А. Сокулер // Мишель Фуко. История безумия в классическую эпоху. — СПб. : Университетская книга, 1997. — С. 5-20.
201. Соловьев Р.Е. Онтологический нигилизм и перспективы развития онтологии: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Р.Е. Соловьев ; [Ростов. гос. ун-т]. — Ростов-на-Дону, 2005. — 165 с.
202. Сперанская Н. Путь к Новой Метафизике / Н. Сперанская. — М. : Евразийское Движение, 2012. — 290 с.
203. Стародубцева Л. (Не)возвращение к модерну / Л. Стародубцева // Какой модерн? Философские рефлексии над ситуацией пост/недо/after-post/пост-пост... модернизма : колл. монография, посвящ. 70-летнему юбилею д. филос. н., проф. А.А. Мамалуя : в 2 т. / Харьк. нац. ун-т имени В.Н. Каразина ; под. ред. Л.В. Стародубцевой. — Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2010. — Т. 1. — С. 12-23.
204. Сухина О.В. «Клінічні» стратегії особистості у проблемному полі шизоаналізу мистецтва / О.В. Сухина // Міжнародний вісник:

- Культурологія. Філологія. Музикознавство : наук. журнал. — Київ : Міленіум, 2014. — № II(3). — С. 124-130.
205. Сухина О.В. Імплозія культури у симулятивних вимірах постмодерну / О.В. Сухина // Вісн. Нац. акад. керів. кадрів культури і мистец. — 2014.— № 4. — С. 63-68.
206. Сухина О.В. Трансгресивні виміри соціокультурної буттєвості : апологія маски / О.В. Сухина // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр.]. — Київ : Міленіум, 2013. — Вип. XXXI. — С. 80-88.
207. Сухина О.В. Культурологічні інтенції лаканівської психоаналітичної концепції суб'єкта / О.В. Сухина // Культура і сучасність. — Київ : Міленіум, 2014. — № 2. — С. 54-59.
208. Тургенев А. История слепоты / А. Тургенев // Золотой век.—1994.— №5.— С. 208-212.
209. Уваров «Смерть смерти» : постмодернистический проект // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков : материалы междунар. конф., Санкт-Петербург, 28-29 окт. 1997 г. / отв ред. М.С. Уваров. — СПб., 1997. — С. 21-27.
210. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот) / Энди Уорхол. — М.: Ад Маргинем, 2014. — 268 с.
211. Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А.Р. Усманова. — Минск : «Пропилеи», 2000. — 200 с.
212. Фуко М. Археология знания / М. Фуко ; [пер. с фр. В.П. Визигина; общ. ред. Б. Левченко]. — Киев : Ника-Центр, 1996. — 208 с.
213. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко ; [пер. с фр. И. таф]. — СПб. : Университетская книга, 1997. — 576 с.
214. Фуко М. Ницше, генеалогия, история / М. Фуко ; [пер. с фр.] // Философия эпохи постмодерна : сб. пер. и реф. — Минск : «Красико-принт», 1996. — С.74-97.
215. Фуко М. О трансгрессии / М. Фуко // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб. : Мифрил, 1994, — С. 113-131.

216. Фуко М. Проблемы методу : інтерв'ю з Мішелем Фуко / М. Фуко ; [пер. з фр., упоряд. К. Байнес та ін.] // Після філософії: кінець чи трансформація? — Київ : Четверта хвиля, 2000. — С. 96-97.
217. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко ; [пер. с фр. В.П. Визгина и Н.С. Автономовой]. — СПб. : А-сад, 1994. — 408 с.
218. Фуко М. Что такое автор // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : работы разных лет : [пер. с франц.] / М. Фуко. — М. : Касталь, 1996. — С. 7-46.
219. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас ; [пер. с нем. М.М. Беляева]. — М. : Весь Мир, 2003. — 416 с.
220. Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностранная литература. — 1994. — № 1. — С. 235-240.
221. Хейзинга И. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / И. Хейзинга. — М., 1992. — С. 17-24.
222. Хольцер Дж. «Like Truth» [Электронный ресурс] // Photographer.Ru : Современная фотография. Фото журнал. Новости фотографии. Профессиональная фотография. — Электрон. текстовые дан. — М., 1999-2015. — Режим доступа : World Wide Web : URL : <http://www.photographer.ru/events/afisha/2914.htm>. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Библиогр. описание на основе версии : 26.04.2015.
223. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики [пер. с нем] / Б. Хюбнер. — Минск : Пропилеи, 2000. — 152 с.
224. Шлегель Ф. О границах прекрасного / Ф. Шлегель // Эстетика. Философия. Критика : в 2-х т. — М. : Искусство, 1983. — Т. 1. — С. 62 -70.
225. Шутова В.В. Проблема определения «интертекстуальности» в отечественном литературоведении / В.В. Шутова // Текст. Произведение. Читатель : материалы междунар. науч.-практ. конф. 3-4 июня 2012 г. — Пенза — Казань — Решт : «Социосфера», 2012. — С. 120-124.
226. Шюц А. Структура повседневного мышления / А. Шюц // Социологические исследования. — 1988. — № 2. — С. 129-137.

227. Эккерман И.П. Разговоры с Гете / И.П. Эккерман ; [пер. с нем. Н. Ман; вступит. ст. Н. Вильмонта, коммент. и указатель А. Аникста]. — М. : Худож. лит., 1981. — 687 с.
228. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко ; [пер. с итал. Е. Костюкович]. — М. : Симпозиум, 2007. — 105 с.
229. Эко У. Зеркала : [пер. с итал.] / У. Эко // Метафизические исследования. — СПб., 1999. — Вып. 11. — С. 218-244.
230. Эко У. От игры к карнавалу / У. Эко ; [пер. с итал. Е. Костюкович] // Полный назад. «горячие войны» и популизм в СМИ. — М. : Эксмо, 2007. — С. 141-149.
231. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; [пер. с итал. А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник]. — СПб. : Симпозиум, 2006. — 544 с.
232. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст. Отрывки из публичной лекции Умберто Эко на экономическом факультете МГУ 20 мая 1998 г. [Электронный ресурс] / У. Эко // Электронная библиотека Гумер — книги, учебники: история, психология, социология, религия, философия. — Электрон. текстовые дан. — [Б. м.], 2011 — — Режим доступа : World Wide Web : URL : <http://philosophy.ru/library/eco/internet.html>. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Библиогр. описание на основе версии : 26.04.2015.
233. Эпштейн М.Н. Информационный взрыв и травма постмодерна [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн. — Режим доступа : <http://ihavebook.org/books/235431/informacionnyy-vzryv-i-travma-postmoderna.html>
234. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX-XX в. / М.Н. Эпштейн. — М. : Сов. писатель, 1988. — 414 с.
235. Эстетизация повседневности: дефиниции, тенденции, перспективы» [Электронный ресурс] : (к 20-летию выхода в свет «Общества переживания» Герхарда Шульце) / В. Куренной и др. // Русский журнал. — М., 1997-2015. — Режим доступа : World Wide Web : URL : <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Kruglyj-stol-Eстетizaciya-povsednevnosti-definicii-tendencii-perspektivy>. — Язык рус. — Загл. с экрана. — Опубликовано 19.09.12, 10:52.

236. Atkins G.D. The sign as a structure of difference: Derridean deconstruction and some of its implication / G.D. Atkins // *Semiotic themes* / ed. by DeGeorge P. — Lawrence, 1981. — P. 133-147.
237. Bauman Z. Is there a post-modern sociology? / Bauman Z // *Theory, culture and society*. — 1988. — Vol. 5, № 2/3. — P. 217-237.
238. Blanchot M. Nietzsche et l'écriture fragmentaire // M. Blanchot. *Entretien infini* / M. Blanchot. — Paris, 1969. — P. 227 — 255.
239. Deleuze G. Rhizome // Deleuze G. *Mille plateaux* / Deleuze G., Guattari F. — Paris, 1980. — P. 9-37.
240. Derrida J. Difference sexuelle, difference ontologique // J. Derrida *Heidegger et la question. De l'esprit. Difference sexuelle, difference ontologique* / J. Derrida. — Paris : Flammarion, 1990. — P. 146 — 172.
241. Derrida J. *L'écriture et la différence* / J. Derrida. — Paris : Seuil, 1967. — 439 p.
242. Hassan G.A. *The Dismemberment of Orpheus : Toward a postmodernist literature* / G.A. Hassan. — Urbana, 1971. — 297 p.
243. Hassan I. *Making sense: The trials of postmodernist discourse* / I. Hassan // *New lit. history*. — Baltimore, 1987. — Vol. 18, № 2. — P. 437- 469.
244. Hassan I. *The dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature* / I. Hassan. — New York : Oxford, 1982. — 345 p.
245. Hassan I. *The dismemberment of Orpheus : Toward a postmodernist literature* / I. Hassan. — Urbana, 1971. — 297 p.
246. Hassan I. *Making sense: the trials of postmodern discourse* / I. Hassan // *New Literary History*. — Baltimore, 1987. — Vol. 18, No 2. — P. 437- 469.
247. Heller A. *Can everyday life be endangered?* / A. Heller // *Can modernity survive* / Heller A. — Cornwall, 1990. — P. 46-52.
248. James W. *Principles of psychology* / W. James. — New York : Henry Holt, 1890. — Vol. 1. — 234 p.
249. James W. *The writings of William James* / W. James. — Chicago : University of Chicago Press, 1977. — 428 p.

250. Jameson F. Postmodernism and consumer society / F. Jameson // *The antiaesthetic : Essays on postmodern culture* / ed. by Forster H. — Port Townsend, 1984. — P. 111-126.
251. Klotz H. Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980 / H. Klotz. — Braunschweig —Wiesbaden, 1984. — 251 p.
252. Kristeva J. *Desire in Language : A Semiotic Approach to Literature and Art* / J. Kristeva. — New York : Columbia University Press, 1980 — 305 p.
253. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language* / J. Kristeva. — New York : Columbia University Press, 2004. — 271 p.
254. Lyotard J.-F. Answering question: What is postmodernism / J.-F. Lyotard // *Innovation / Renovation : New perspectives on the humanities* / ed. by Hassan I., Hassan S. — Madison, 1983. — P. 329-341.
255. Rorty R. *Philosophy as a kind of writing : An essay on Derrida* / R. Rorty // *New lit. History*. — Charlottesville, 1978. — Vol. 10, N 1. — P. 141 -160.
256. Schulze G. *Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* (Campus Verlag, Frankfurt / Gerhard Schulze.— New York, 1992. — 765 p.
257. Sukhina O. *Wie Skepsis der Kulturellen Selbstreflexion [Електронний ресурс]* / O. Sukhina // *Wissenschaft. Europa : Wissenschaftliche Publikationen Geisteswissenschaft*. — Електрон. дані. — 2013. — August. — S. 11-13. — Режим доступу : World Wide Web : URL : http://store.motum-perpetuum.com/Journal-Web_2013-08.pdf. — Мова англ., нім. — Заголовок з екрану. — Бібліогр. опис зроблено 24.02.2015.
258. Welsch W. «Postmoderne». Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs / W. Welsch // «Postmoderne» oder Der Kampf um die Zukunft : die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft / hrsg. von P. Kemper. — Frankfurt a. M., 1988. — P. 9-36.
259. Welsch W. *Undoing Aesthetics* / W. Welsch — London : Sage Publications, 1998. — 224 p.