

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КОВАЛЕНКО ЮЛІЯ СЕРГІЇВНА

УДК 130.2 : 791.4

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЕНОМЕН РЕАЛЬНОСТІ В КУЛЬТУРІ ПОСТМОДЕРНУ: ПАРАДОКСИ
ДИСТАНЦІЮВАННЯ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології
(доктор філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Ю.С. Коваленко

Науковий керівник

Ковальова Ніна Іванівна
кандидат філософських наук, доцент

Одеса–2017

АНОТАЦІЯ

Коваленко Ю.С. Феномен реальності в культурі постмодерну: парадокси дистанціювання. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. – Одеський національний політехнічний університет. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2017.

Дисертація є дослідженням статусу феномену реальності в культурі постмодерну. У роботі представлено культурологічне осмислення феномену реальності у контексті постмодерної кризової релятивістської картини світу. Проведено культурологічний аналіз проблематизації феномену реальності у культурі ХХ-ХХІ століть. Зміни у статусі феномену реальності представлені у дисертації як частини системних культурних трансформацій. Уточнено та запропоновано понятійний апарат для дослідження феномену реальності в культурі постмодерну.

Постмодерна «втрачена реальність» представлена значущою відсутністю: доведено, що реальність в культурі постмодерну не втрачається, а натомість витісняється, дистанціюється в результаті системних культурних трансформацій у ХХ-ХХІ ст.. Такий статус реальності спричиняє інтенсифікацію постмодерної симуляції та конституювання простору гіперреальності, які можуть бути деконструйовані через психоаналіз та представлені як сценарії дистанціювання суб'єкта від реальності у сучасній культурі. У зв'язку з цим проведено культурологічний аналіз ідеї реальності у психоаналітичній теорії Жака Лакана і відповідно до результатів обґрунтовані наступні категорії:

- «Реальне» (як складний стан психіки людини до досвіду мови. Реальне неможливо помислити раціонально, воно представляється станом додиференційованості);

- «Реальність» (як психічний досвід диференційованості світу, що провокує травматичне відчуття відчуженості суб'єкта. Це зумовлює необхідність у дистанціюванні від Реальності);
- «дійсність» (як культурний простір, що конструюється внаслідок дистанціювання суб'єкта від Реальності).

Із застосуванням запропонованого понятійного апарату в дисертації розкрито сучасні механізми дистанціювання суб'єкта від Реальності в повсякденних соціокультурних практиках як чинники системних культурних процесів ХХ-ХХІ ст. – зокрема розглянуто ідеологічний та кіномистецький механізми. Відповідно до цього представлено взаємозв'язок між парадоксальними ситуаціями в сучасній культурі та суб'єктними стратегіями дистанціювання від Реальності.

В дисертації проведено культурологічний аналіз категорії «ідеологія» як механізму суб'єктного дистанціювання від Реальності в культурі постмодерну. Продемонстровано, що функція ідеології полягає у легітимізації суспільної нерівності як джерела досвіду Реальності розколотого суспільства, відсутності суспільної єдності. Згідно зазначеного розглянуто можливі стратегії, за якими функціонує ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності – зокрема стратегії «інтерпретуючого втручання» та «ідеологічного фантазування». За цих стратегій травматичні події, які представляються джерелом травматичного досвіду Реальності розколотого суспільства, легітимізуються відповідно до існуючих у культурі ідеологічних систем. Відповідно до цього доведено, що в культурі постмодерну ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності формує ліберал-демократичні настанови. Продемонстровано, що ці настанови породжують антиномії в сучасній соціокультурній дійсності суб'єкта. Виявлено, що в культурі постмодерну інтенсифікується явище економізації суб'єкт-суб'єктних відносин, яке визначається як безсвідомі інтенції суб'єкта до заощадження зусиль на задоволення бажань та отримання визнання свого Я під час комунікативних практик. У зв'язку з результатами проведеного дослідження ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності в дисертації доповнено культурологічний аналіз феномену тілесності в культурі постмодерну. Продемонстровано, що тіло є джерелом водночас і

травматичного досвіду Реальності, і задоволення глибинної потреби суб'єкта бути визнаним. Виявлено, що постмодерна інтенсифікація явища економізації суб'єкт-суб'єктних відносин зумовлює формування суб'єктної вимоги «приватного в-тіленого Іншого». Ця вимога визначається як фантазматична стратегія конституювання такого типу суб'єкт-суб'єктних відносин, при якому суб'єкт дистанціювався би від Реальності тіла із докладанням ним самим мінімальних зусиль. Продемонстровано, що така вимога «приватного в-тіленого Іншого» провокує парадоксальні та кризові ситуації у культурі – особливо в контексті постмодерних мультикультуралістських процесів.

Дослідження кіномистецьких практик як механізму дистанціювання суб'єкта від Реальності виявило, що ідентифікаційні процеси, які переживає кіноглядач, в культурі постмодерну в значній мірі впливають на приватні культурні практики суб'єкта. У зв'язку з чим проведено культурологічне осмислення психоаналітичної теорії кіно К. Метца. Доведено, що фільмічний стан (К. Метц), який зумовлюється кінопереглядом, в культурі постмодерну є поширеною приватною практикою дистанціювання від Реальності, яка не залежить більше від безпосереднього акту кіноперегляду. Відповідно до цього визначено та обґрунтовано концепт «фантазматична стратегія фільмічного стану суб'єкта» як стратегію дистанціювання від Реальності в постмодерній культурі. Її функція полягає у забезпеченні особливого рівня трансцендування в приватних культурних практиках суб'єкта, що сприяє економії суб'єктних зусиль на дистанціювання від Реальності. В дисертації доведено, що кіномистецький механізм дистанціювання від Реальності в культурі постмодерну зумовлює формування феномену «фільмічного Іншого». «Фільмічний Інший» визначено в дисертації як фантазматична фігура, що конституюється суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого. Продемонстровано, що фільмічний Інший є приватним змонтованим відповідно до суб'єктних очікувань образом Іншого, який відповідно до тенденції економізації суб'єкт-суб'єктних відносин в культурі постмодерну покликаний на Символічному рівні надавати суб'єкту бажане визнання його Я, не вимагаючи більше від нього запитів. Фільмічний Інший представляється не законодавчою символічною інстанцією.

Натомість ця фантазматична фігура є певним приватним змонтованим суб'єктом образом, що є подібним до образу на екрані. Відповідно, фільмічний Інший підтримує особливий рівень трансцендування, характерний для фільмічного стану, який визначається суб'єктним фантазматичним самозамилуванням, нарцисичним уходом в себе. Із застосуванням отриманих результатів дослідження кіномистецького механізму дистанціювання від Реальності та запропонованого категоріального апарату в дисертації виявлено, що оскільки фантазматична фігура фільмічного Іншого конститується суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого, то фільмічний Інший:

а) з одного боку виступає захисною фантазматичною формацією суб'єкта перед страхом досвіду Реальності нездоланності власної відчуженості, який загострюється за умов постмодерного Відсутнього Іншого;

б) з іншого боку сприяє інтенсифікації фантазматичного фільмічного стану, що зрештою може викликати у суб'єкта відчуття втрати твердих основ дійсності.

В дисертації продемонстровано, що подальша інтенсифікація фільмічного стану суб'єкта у приватних культурних практиках може зумовлювати явище парадоксального затвердження суб'єкта в Реальності власної відчуженості. Суб'єктна жага такого травматичного досвіду Реальності відчуженості зумовлюється потребою відчуття непорушних основ дійсності, яке втрачається в культурі постмодерну. Затвердження суб'єкта в Реальності відчуженості запобігає психотичному розпаду. Продемонстровано, що постмодерна релятивна картина світу ускладнює суб'єктне дистанціювання від Реальності розколотої суспільства. Це призводить до появи численних парадоксів у глобалізаційних та мультикультуралістських процесах. Доведено, що відчуття самотності людини інтенсифікується в сучасній культурі.

Ключові слова: феномен реальності, культура постмодерну, дійсність, дистанціювання від реальності, Інший, суб'єкт, фантазм, кінематограф, психоаналіз.

SUMMARY

Kovalenko J. S. Phenomenon of reality in postmodern culture: paradoxes of distancing. – The thesis is a qualifying scientific work with manuscript copyright.

A thesis for the scholarly degree of the Candidate of Culture (PhD) in speciality 26.00.01. – Theory and History of Culture. – Odessa National Polytechnic University. – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, 2017.

The thesis is dedicated to the research of changes in status of the phenomenon of reality in postmodern culture. Author performs culturological analysis of the phenomenon of reality in the context of contemporary relativistic worldview. This analysis includes the review of problematization of the concept of reality in the culture of XX-XXI centuries. Changes in the status of the phenomenon of reality are analyzed as the part of the whole system of transformations in the culture. The postmodern “lack of reality” has been defined as the significant absence: the reality in postmodern culture is not “lost”, but repressed (*verdrängt*), distanced in the result of systematic cultural transformation in XX-XXI centuries. This status of the phenomenon of reality intensifies postmodern simulation and forming of hyperreal cultural space, which could be deconstructed through psychoanalysis and described as contemporary phantasmatic scenarios of the subjective distancing from the reality.

Conceptions of the simulated reality and institutionalization of the hyperreality have been criticized by author as an ineffective theoretical practice, which is focused on the confirmation of the very conception instead of holding the research of the contemporary culture’s tendencies. Author held culturological analysis of the idea of reality in the psychoanalytic theory of Jacques Lacan, who proposed the understanding of the reality through the concept of the subject, its structure and subjective stance. In the result of this analysis author performed in the thesis the conceptual apparatus for description and research of the reality in contemporary culture. This apparatus consists of the trilogy:

- Real (as a complicated state of mind before the subjective experience of language; in lacanian meaning, Real is impossible to think rationally, it is a pre-differentiation state);
- Reality (as a mental experience of the differentiation of the world that provokes traumatic feeling of the subjective alienation);
- Actuality (as a cultural space that is constituted in the result of subjective phantasmatic distancing from the Reality).

This conceptual apparatus had been demonstrated by author as an adequate one to researching and understanding of paradoxical situations and events in contemporary culture. It has been shown and proved that paradoxes and antinomies in the culture of XX-XXI centuries have not eventual nature, but are caused mostly by fundamental mechanisms of subjective distancing from the Reality and contemporary tendencies and forms, which they take. According to this, author investigated contemporary mechanisms of distancing from the Reality in everyday socio-cultural practices as factors of systemic cultural processes in XX-XXI centuries – particularly ideological and cinematic mechanisms. The relationship between paradoxical situations in postmodern culture and subjective strategies of distancing from the Reality has been shown.

Author performed culturological research of the category of “ideology” as the mechanism of subjective distancing from the Reality in postmodern culture. It has been proved that function of ideology is to legitimize social disparity as the source of the experience of the Reality of splitted society, of absence of social unity. Author analyzed possible strategies of the functioning of ideological mechanism of distancing from the Reality – particular strategies of “ideological intervention” and “ideological phantasming”. Under these strategies, traumatic events, which could be the source of the experience of the Reality of splitted society, become legitimized in accordance with ideological systems existing in culture. It has been shown that in postmodern culture ideological mechanism of distancing from the Reality forms liberal-democratic coordinates. Such coordinates cause antinomies in contemporary socio-cultural actuality of the subject. Author proved that in postmodern culture the phenomenon of economization of subject-subject relationships becomes intensified. This phenomenon is defined as

unconscious intentions of the subject to save efforts on satisfaction of its desires and to obtain acceptance of its “I” during communicative practices. According to these results of the research of the ideological mechanism of the distancing from the Reality, author supplemented the cultural analysis of the phenomenon of corporeality in postmodern culture. It has been shown that the body is a source both of the traumatic experience of the Reality and of the satisfaction of the fundamental subjective need to be recognized. It is revealed that postmodern intensification of the phenomenon of economization of subject-subject relations leads to the developing of the subjective requirement of “private embodied Other”. This requirement is defined in the thesis as a phantasmatic strategy of the constituting of such type of subject-subject relationships, in which the subject would be distanced from the Reality of the body with its minimal efforts. It has been demonstrated that this requirement of “private embodied Other” provokes paradoxical and crisis situations in contemporary culture – especially in the context of postmodern multiculturalist processes.

The research of cinematic practices as a mechanism of subjective distancing from the Reality revealed that identification processes experienced by the recipient in postmodern culture greatly influence private cultural practices of the subject. According to this, author held culturological analysis of Christian Metz’s psychoanalytic theory of the cinema. It has been proved that the filmic stance (C. Metz), which is determined by screening, in postmodern culture becomes a widespread private practice of the subjective distancing from the Reality that does not depend on the direct act of the screening anymore. Cinema has been represented and explored in the dissertation as the phenomenon that forms particular phantasmatic strategies of the distancing from the Reality in the contemporary culture. In the result of this analysis author substantiated the following concepts. The first one is the concept of “phantasmatic strategy of the subjective filmic stance” – as the strategy of the distancing from the Reality. The function of this strategy has been defined as such one that lies in the providing with the specific transcending stance in private cultural practices of the subject, which helps to save subjective efforts to distance from the Reality. This stance is close to the viewer’s stance during a screening. Author proved that the cinematic mechanism of subjective distancing

from the Reality in postmodern culture causes the forming of the phenomenon of “filmic Other”. This concept is defined as the phantasmatic figure that is constituted by the subject instead of postmodern absent Other and that supports the subjective phantasmatic self-admiration. Filmic Other is defined as not-legislative figure, the private symbolic image of Other that has been put up according to subjective expectations. Filmic Other provides subject on Symbolic level with desired acceptance of its “I” without demanding more of its requires. It has been demonstrated that since the phantasmatic figure of the filmic Other is constituted by the subject instead of postmodern absent Other, then the filmic Other:

a) on the one hand acts as a protective phantasmatic formation of the subject in front of the fear of the experience of the Reality of its own alienation, which becomes more acute under the condition of postmodern absent Other;

b) on the other hand contributes to the intensification of the phantasmatic filmic stance, which may force the subject to feel the loss of solid foundations of actuality.

It has been demonstrated that further intensification of the subjective filmic stance in its private cultural practices may determine the phenomenon of paradoxical assertion of the subject in the Reality of its own alienation. This subjective thirst for traumatic experience of the Reality of alienation is determined by the need for a sense of immutable foundations of actuality that becomes lost in postmodern culture. Subjective assertion in the Reality of its alienation prevents psychotic disintegration. Author proved that postmodern relativistic worldview complicates subjective distancing from the Reality of splitted society. It leads to the appearing of numerous paradoxes in globalistic and multicultural processes. It is proved that the feeling of human loneliness is intensified in contemporary culture.

Keywords: phenomenon of reality, postmodern culture, actuality, distancing from reality, Other, subject, phantasm, cinema, psychoanalysis

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Коваленко Ю. Валізи Пітера Грінуея: естетика постмодернізму в кіно / Ю. Коваленко // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». – 2010. – №1(10) – С.58-63
2. Коваленко. Ю. Вікілікс: не того поховали, або Фантастичне воскресіння із попелу / Ю. Коваленко // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». – 2011. - №2(31) – С.35-41
3. Коваленко Ю. «Кожа, в которой я (не) живу»: тело как расщепленный агент реальности в современных (кино)рефлексиях / Ю. Коваленко // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». – 2012. – С.48-54
4. Коваленко Ю. Меланхолия за «вічною суботою»: сучасні (кіно)експлікації ідеї mondialisation Дерріда / Ю. Коваленко // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». – 2012. – С.12-18
5. Коваленко Ю. «Казус Бората»: смех как механизм дистанцирования от реальности / Ю. Коваленко // Збірник наукових праць «Δόξα / Докса». – Вип. 1 (17). Сміх і смішне: множина виміру. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2012. – С.22-28
6. Коваленко Ю. Действительность фильмического состояния: прощание с прецессией симулякров / Ю. Коваленко // Сборник научных трудов SWorld. – Выпуск 2. Том 16. – Иваново: МАРКОВА АД, 2014. – С.10-18
7. Kovalenko J. Distanced – thus, exist or Why do we believe in lie and other bullshit? / J. Kovalenko// Current problems of human society development: Materials digest of the VIIth International Scientific and Practical Conference (Odessa, London, July 21 – July 28, 2011). – Odessa: InPress, 2011. – С.94-97
8. Коваленко Ю. «Кожа, в которой я (не) живу»: тело как расщепленный агент реальности в современных (кино)рефлексиях / Ю. Коваленко // Дискурс тіла в європейській культурі: зб. матеріалів Міжнародної наукової конференції (Одеса, 10-11 квітня, 2012 р.) – Одеса, 2012. – С.58-60
9. Коваленко Ю. «Політичне кіно» та «кіно, зняте політично»: кінематографічне осмислення феномену реальності відчуження суб'єкту / Ю. Коваленко // Політика і філософія. Долі мистецтва в ХХІ столітті: зб. матеріалів Міжнародної наукової конференції (Одеса, 16-18 вересня, 2014 р.). – Одеса, 2014. – С.14-15

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. Феномен реальності як предмет осмислення в сучасних культурологічних концепціях.....	21
1.1 Концепція симуляції реальності в сучасному гуманітарному дискурсі.....	21
1.2 Культурологічне осмислення ідеї реальності у психоаналітичних розробках Жака Лакана.....	45
1.3 Концепція «радикальної віртуалізації» реальності в розробках Славоя Жижека.....	62
Висновки до розділу.....	77
РОЗДІЛ 2. Ідеологічне дистанціювання людини від Реальності як модус культурної дійсності суб'єкта.....	78
2.1 Антиномії соціокультурної дійсності суб'єкта та стратегія ірраціонального протесту в сучасній культурі.....	78
2.2 Концепт фантазму як сценарію дистанціювання по відношенню до Реальності.....	98
2.3 Реальність тіла та тілесність в соціокультурній дійсності суб'єкта.....	114
Висновки до розділу.....	131
РОЗДІЛ 3. Особливості кіномистецтва як механізму дистанціювання по відношенню до Реальності.....	133
3.1 Фільмічний стан як фантазматична стратегія дистанціювання по відношенню до Реальності.....	133
3.2 Фільмічна форма суб'єктної перезібрки як практика ірраціонального протесту у сучасній культурі.....	157
3.3 Феномен фільмічного Іншого та нові стратегії суб'єкт-суб'єктних відносин.....	184

	12
Висновки до розділу.....	206
ВИСНОВКИ.....	210
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	214

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасні світові культурні та мистецькі процеси суттєво змінили розуміння феномену реальності. В класичній європейській традиції «реальність» визначалась в рамках «філософії присутності», тобто як беззаперечно наявна. При всіх розбіжностях трактування «реальності», її існування не викликало сумнівів. Модерна філософія, некласична наука та авангардні мистецькі практики суттєво розхитують та трансформують таке уявлення про феномен реальності. Семіотичний поворот у ХХ столітті призводить до ідеї спростування об'єктивного характеру «реальності». Зрештою, в культурі постмодерну затверджується релятивістська картина світу. Зокрема розробляється концепція «втрати реальності». Це призводить до кризових ситуацій у культурі.

Дослідження даної теми є актуальним з декількох причин. По-перше, релятивний статус феномену реальності має парадигмальний статус в сучасній культурі. Оскільки, по-перше, він зумовлює специфічну модель бачення світу, яка базується на ідеях симулятивності, релятивності, хаотичності, фрагментарності. По-друге, він формує культурні і наукові норми пізнання, що визначаються принципами плюралізму та когнітивного релятивізму. Такий статус реальності призводить до кризи ціннісних та етичних систем у культурі, релятивізує знання. Постмодерна «втрата реальності» провокує екзистенційну та епістемологічну кризу, яка гостро потребує подолання. Людина втрачає фундаментальні координати для самовизначення та буття. Тому дослідження феномену реальності є необхідним для відповіді на глобальні виклики сучасного світу.

По-друге, наукова актуальність даного дослідження визначається неспроможністю як теологічного, так і гуманістичного представлення партикулярних цінностей як загальних. Такі підходи не можуть повернути стійкі культурні координати для людського співбуття в сучасному гетерогенному, конфліктному світі. Визнання постмодерного релятивного статусу феномену реальності загострює відчуття нездоланності кризових ситуацій в культурі. Свого апогею таке відчуття безвиході досягає в концепції «симуляції реальності» (Ж.

Бодріяр, Ф. Джеймісон), яка заперечує можливість розв'язання численних парадоксів і антиномій в сучасному світі. Тому дослідження феномену реальності, його ревізія відкривають можливості для виходу з культурної кризи.

По-третє, дослідження концепту реальності є вкрай важливим для осмислення процесів в сучасному мистецтві. Поява нових мистецьких практик на рубежі ХІХ-ХХ століть, зокрема кінематографу, провокує істотні зміни у розумінні реальності. Кіно зумовлює нову концепцію мистецького «відтворення реальності». Це в значній мірі формує людське сприйняття світу. В сучасній культурі кінематограф виявляється не тільки мистецьким видом пізнання і, зокрема, проблематизації феномену реальності, але й особливою сферою діяльності, що впливає на приватні культурні практики людини. Відповідно, осмислення феномену реальності у сучасній культурі представляється неможливим без комплексного дослідження сучасного кіномистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано в межах основного напрямку теоретичних досліджень кафедри культурології та мистецтвознавства Гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету відповідно до комплексної теми «Комунікаційні механізми видовищної культури» (№51-77). Тему дослідження затверджено Вченою радою Гуманітарного факультету ОНПУ (протокол № 4 від 15.11.2011 року).

Наукова проблема полягає у тому, що сучасним культурологічним штудіям, на наш погляд, дещо бракує категоріального апарату, який надавав би більше можливостей для дослідження соціокультурних наслідків постмодерної «втрати реальності».

Мета дослідження полягає у здійсненні культурологічної ревізії статусу реальності в контексті постмодерної релятивістської картини світу та розкритті механізмів дистанціювання суб'єкта культури постмодерну від реальності як чинників системних культурних трансформацій ХХ-ХХІ ст. Досягнення поставленої мети передбачає необхідність вирішення наступних взаємопов'язаних **завдань**:

- провести культурологічний аналіз проблематизації феномену реальності в гуманітарному дискурсі доби постмодерну;
- уточнити сучасний теоретичний статус концепту «реальність»;
- проаналізувати ідеологію як механізм дистанціювання суб'єкта від реальності в сучасних повсякденних культурних практиках;
- розглянути феномен тілесності у контексті суб'єктного дистанціювання від реальності в культурі постмодерну;
- виявити особливості кіномистецтва як сучасного механізму дистанціювання від реальності;
- проаналізувати взаємозв'язки між антиномічністю сучасної культури та механізмами дистанціювання від реальності.

Об'єктом дослідження є феномен реальності в теоретичному дискурсі та в культурних практиках.

Предмет дослідження – зміни в статусі реальності та культурні, зокрема ідеологічний і кіномистецький, механізми дистанціювання від реальності в контексті постмодерної ситуації релятивізації культури.

Методи дослідження. Багатостороння природа предмету дослідження вимагає комплексного підходу. Перш за все з використанням *порівняльно-історичного* методу досліджено розвиток в розумінні реальності в гуманітарному дискурсі доби постмодерну. За допомогою *аналітичного* методу розглянуто сучасні гуманітарні дослідження феномену реальності. Завдяки *діалектичному* методу проведено аналіз змін у статусі реальності як частини глобальних культурних трансформацій у ХХ-ХХІ століттях. *Структурно-функціональний* та *семіотичний* методи були використані при аналізі кінематографічних практик в контексті змін у статусі реальності. Метод *деконструкції* дозволив проявити парадокси у культурі постмодерну та дослідити їх зв'язок із сучасними механізмами дистанціювання суб'єкта від реальності. За допомогою *соціокультурного* та *культурно-антропологічного* підходів досліджено особливості приватних культурних практик людини у ХХ-ХХІ століттях. Оскільки культурологічне дослідження феномену реальності та механізмів дистанціювання від неї щільно пов'язане із концептом

«суб'єкт», нами були проаналізовані відповідні психоаналітичні теорії. Зокрема психоаналітична теорія Жака Лакана дозволила уточнити статус реальності у сучасній культурі, а також сучасні механізми дистанціювання суб'єкта від реальності.

Теоретична база дослідження. Осмисленню феномену реальності у XX-XXI століттях присвячено широкий спектр досліджень. Семіотичні розробки виявили, що реальність може бути помислена тільки знаково (Ю. Лотман, Ф. де Соссюр). Це зумовило подальшу критику метафізики та спростування онтологічного обґрунтування реальності (Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, У. Еко). Феномен реальності набув релятивного характеру. Такі тенденції спровокували розвиток концепції «симуляції реальності» (Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ф. Джеймісон, В. Ємелін, Ж.-М. К'юбільє, Н. Луман). Разом з тим затверджується суб'єктивний вимір реальності. Чимало психоаналітичних розробок представили реальність психічним конструктом особистості (О. Дьяков, Ж. Лакан, В. Мазін, Ж.-А. Міллер, Ж.-Л. Нансі, О. Ранк). Також у цих розробках наведені ідеї щодо суб'єктного дистанціювання від реальності, як невід'ємного захисного механізму психіки людини. У нашій дисертаційній роботі ми проведемо дослідження механізмів дистанціювання людини по відношенню до реальності у контексті сучасної кризової культури. Це зумовило розгляд гендерних досліджень і теорій суб'єкту (А. Бадью, Д. Батлер,) та культурологічних робіт (С. Жижек, О. Кирилова). Особливого значення для нашої роботи набуває спектр мистецтвознавчих досліджень (З. Абдуллаєва, О. Аронсон, Ж. Дельоз, І. Зубавіна, К. Метц), оскільки поява та розвиток кінематографу в значній мірі змінює розуміння реальності у культурі XX-XXI століть. Кіно формує у сучасній культурі новий механізм дистанціювання людини по відношенню до реальності, функціонування якого потребує осмислення та аналізу.

Втім, незважаючи на велику кількість існуючих досліджень, досі бракує комплексного культурологічного осмислення феномену реальності. Нагальною є потреба у системній характеристиці статусу реальності в сучасній культурі, зокрема у кіномистецьких практиках. Це зумовило необхідність здійснити дане дисертаційне

дослідження за темою: «Феномен реальності в культурі постмодерну: парадокси дистанціювання».

Наукова новизна одержаних результатів. Вперше проведено комплексне культурологічне дослідження проблематизації феномену реальності у культурі постмодерну. Зокрема представлено культурологічне осмислення психоаналітичних розробок Ж. Лакана як теоретико-методологічної основи для здійснення ревізії статусу реальності в контексті постмодерної релятивістської картини світу. Відповідно до цього розкрито сучасні механізми дистанціювання суб'єкта від реальності в повсякденних соціокультурних практиках як чинники системних культурних процесів ХХ-ХХІ ст. – зокрема розглянуто ідеологічний та кіномистецький механізми. Основні ідеї та висновки, що становлять наукову новизну та виносяться на захист, полягають у наступному:

Вперше:

– доведено, що постмодерна «втрата реальності» представляється значущою відсутністю: реальність в культурі постмодерну не втрачається, а натомість в результаті системних культурних трансформацій ХХ-ХХІ століття стає витісненою, дистанційованою. Такий статус реальності спричиняє інтенсифікацію постмодерної симуляції та конституювання простору гіперреальності, які можуть бути деконструйовані через психоаналіз та представлені як сценарії дистанціювання суб'єкта від реальності у сучасній культурі. У зв'язку з цим проведено культурологічний аналіз ідеї реальності у психоаналітичній теорії Жака Лакана. Обґрунтовані категорії «*Реальність*» (як психічний досвід диференційованості світу, що провокує травматичне відчуття відчуженості суб'єкта) та «*дійсність*» (як культурний простір, що конструюється внаслідок дистанціювання суб'єкта від Реальності);

– представлено та обґрунтовано наступні концепти. Перший: «*фантазматична стратегія фільмічного стану суб'єкта*» як стратегія дистанціювання від Реальності в постмодерній культурі. Досліджено функцію такої стратегії як такої, що забезпечує підтримку в приватних культурних практиках суб'єкта особливого рівня трансцендування, подібного до стану глядача під час кіноперегляду.

Другий: «фільмічний Інший» як фантазматична фігура, що конститується суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого і сприяє суб'єктному фантазматичному самозамилуванню. Фільмічний Інший представляється не законодавчою фігурою, а натомість приватним змонтованим відповідно до суб'єктних очікувань образом Іншого, що покликаний на Символічному рівні надавати суб'єкту бажане визнання його Я, не вимагаючи більше від нього запитів. Третій: «вимога приватного втіленого Іншого» як фантазматична стратегія конституювання такого типу суб'єкт-суб'єктних відносин, при якому суб'єкт дистанціювався би від Реальності тіла із докладанням ним самим мінімальних зусиль. Прикладом культурної експлікації цієї фантазматичної стратегії служить розвиток генної інженерії, пластичної хірургії, косметології. Продемонстровано взаємозв'язок зазначених концептів з сучасним розумінням реальності.

Уточнено та доповнено:

– специфіку культурологічної проблематизації феномену реальності у культурі постмодерну. Наведено критику радикальної концепції «симуляції реальності», яка теоретично зумовлюється постмодерним затвердженням текстоцентризму. Із залученням психоаналітичної теорії симулятивній природі мови (Ж. Дельоз) протипоставлено реальну природу голосу;

– культурологічний аналіз амбівалентного статусу тіла суб'єкта як «розщепленого агенту Реальності», що є джерелом водночас і травматичного досвіду Реальності, і задоволення глибинної потреби суб'єкта бути визнаним.

Набули подальшого розвитку:

– культурологічний аналіз категорії «ідеологія» як механізму дистанціювання суб'єкта від Реальності в культурі постмодерну. Функція ідеології представляється у легітимізації суспільної нерівності як джерела досвіду Реальності розколотого суспільства, відсутності суспільної єдності. В культурі постмодерну ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності формує ліберал-демократичні настанови. Продемонстровано, що ці настанови породжують антиномії в сучасній соціокультурній дійсності суб'єкта. Доведено, що ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності створює стратегії самовідтворення сучасних

антиномій в культурі. У зв'язку з цим запропоновано та обґрунтовано стратегію ірраціональної форми протесту, що визначається як суб'єктна позиція ненадання можливостей для ідеологізації власних вимог. Стратегія ірраціонального протесту базується на концепті «вакуум у Символічному» (С. Жижек) – створенні пробілу в символічній структурі, розриву, що опиратиметься символізації, тобто прориву до деідеологізованої Реальності розколотого суспільства;

– дослідження кіномистецьких практик як механізму дистанціювання суб'єкта від Реальності. Доведено, що ідентифікаційні процеси, які переживає кіноглядач, в культурі постмодерну в значній мірі впливають на приватні культурні практики суб'єкта. Вони не залежать більше виключно від безпосереднього акту кіноперегляду. У зв'язку з чим кінематограф в культурі постмодерну представлено як культурний механізм, що зумовлює формування різних стратегій суб'єктного дистанціювання від Реальності. Проведено культурологічне осмислення психоаналітичної теорії кіно К. Метца, за результатами чого продемонстровано потенціал кінописьма у переструктуруванні соціокультурної дійсності суб'єкта;

– культурологічний аналіз трансформацій суб'єкт-суб'єктних відносин у зв'язку із сучасними механізмами дистанціювання від Реальності. Продемонстровано, що в культурі постмодерну інтенсифікується явище економізації суб'єкт-суб'єктних відносин. Це явище визначається як безсвідомі інтенції суб'єкта до заощадження зусиль на задоволення бажань та отримання визнання свого Я під час комунікативних практик.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів дослідження. Представлені у роботі підходи та одержані з їх допомогою теоретичні результати можуть бути використані для подальшого дослідження сучасних світових культурних процесів. Виведені положення удосконалюють культурологічні поняття та категорії. Основні ідеї та висновки дисертації можуть бути використані у процесі підготовки та викладання загальних навчальних курсів з культурології, з теорії кіно, з філософії, спецкурсів з історії та теорії культури у вищих навчальних закладах, а також при підготовці відповідних підручників, посібників та різноманітних навчально-методичних розробок з даної тематики.

Апробація результатів дисертації. Основні результати дисертаційного дослідження оприлюднювалися у доповідях і повідомленнях на міжнародних науково-практичних конференціях: «Сучасні проблеми розвитку людського суспільства» (21-28 липня 2011 року, м.м. Лондон і Одеса), «О природе смеха» (26-28 квітня 2012 року, м. Одеса), «Дискурс тіла в європейській культурі» (10-11 квітня 2012 року, м. Одеса), «Політика і філософія. Долі мистецтва в XXI столітті» (16-18 вересня 2014 року, м. Одеса).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження відображені у 9 одноосібних наукових публікаціях, з них – 5 статей у фахових наукових виданнях України, 1 стаття в міжнародних наукових виданнях, 3 тези за матеріалами конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 233 сторінки, з них 203 сторінки становить основний текст. Список використаних джерел становить 202 найменування.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН РЕАЛЬНОСТІ ЯК ПРЕДМЕТ ОСМИСЛЕННЯ В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЯХ

1.1 Концепція симуляції реальності в сучасному гуманітарному дискурсі

Цей розділ ми присвятимо аналізу того, як у сучасному гуманітарному знанні представлено визначення та осмислення феномену реальності. Головними об'єктами нашої уваги стануть розробки культурологів, філософів, психоаналітиків та соціологів структуралістського та постструктуралістського напрямку. Як ми доведемо далі, наш вибір зумовлений тим, що саме в цих напрямках гуманітарного дискурсу феномен реальності актуалізується та проблематизується – виникає потреба переосмислення традиційного розуміння категорії реальності, як усього дійсного та суцього.

В частині першій цього розділу ми, насамперед, розглянемо сутність концепції симуляції реальності. Заснована на семіотичних дослідженнях, ця концепція була ретельно розроблена Жаном Бодріаром, а також здобула свій розвиток у працях Фредріка Джеймісона, Жюльєн Дельоза. Ми з'ясуємо, що, апелюючи до платонівської категорії симулякру, та за допомогою семіотичного методу, дослідники виявили сучасну тенденцію формування гіперреальності – культурного простору симульованої реальності. Тобто автори цих розробок замість класичної діалектики «реальності об'єктивної» та «реальності суб'єктивної» актуалізували нову бінарну категорію «реальність соціального»-«гіперреальність». Як ми продемонструємо, за цією концепцією традиційне розуміння реальності набуває статусу принципово виключеного з дискурсу, а відповідно з наявності у сучасній культурній ситуації постмодерну. В цьому, за думкою мислителів, полягає фундаментальна проблематизація категорії реальності. Розуміння категорії реальності як певної стійкої та абсолютної наявності теоретиками постмодерну оцінюється як ілюзія традиційної метафізики. Але аналізуючи та деконструюючи позицію теоретиків гіперреальності, ми доведемо, що ідеї симуляції реальності, за логікою якої її

прибічники стверджували принципову неможливість розрізнення симуляції та реальності, зрештою призводить до протилежного – до затвердження реальності. У зв'язку з цим ми продемонструємо, що феномен симуляції є не результатом фіксації не-наявності реальності, яка обґрунтовується неможливістю розрізнити симуляцію та реальність, а, власне, процесом символічного дистанціювання по відношенню до реальності.

У наступній частині першого розділу ми звернемо увагу на осмислення феномену реальності у психоаналітичних розробках Жака Лакана, які допоможуть нам довести обґрунтування реальності, що ми розпочали у попередній частині, на противагу філософії відсутності. На матеріалі робіт Жака Лакана, його ідейних попередників Зигмунда Фрейда, Анрі Валлона, Отто Ранка та послідовників Віктора Мазіна і Олександра Дьякова ми розглянемо концепт «тріада Реального-Уявлюваного-Символічного», за допомогою якого прибічники лаканівського психоаналізу осмислюють феномен реальності. І побачимо, що реальність затверджується як фундаментальна категорія, психічний стан, що структурує дійсність людини. Разом з тим продемонструємо, що визначення феномену реальності тісно пов'язане із концептами відчуженості суб'єкта, фігури Іншого, пошуку *objet petit a* тощо. Аналізуючи лаканівське осмислення феномену реальності, ми доведемо, що хоча саме цей феномен структурує сферу соціального, він стає джерелом глибинних психічних травм людини. І це зумовлює потребу дистанціювання по відношенню до реальності, що здійснюється за допомогою певного концепту – фантазму. Тому, за нашою думкою, феномен реальності може бути осмисленим лише за допомогою та із урахуванням процесу дистанціювання по відношенню до реальності та парадоксів, що виникають у зв'язку з ним.

Останню частину цього розділу ми присвяtimo аналізу ідей Славоя Жижека щодо радикальної віртуалізації реальності. Насамперед в цій частині нашої роботи ми доведемо, що Жижек, на відміну від теоретиків гіперреальності, розуміє під визначенням віртуалізації глибинні процеси, які є не темпоральним симптомом, а натомість є властивими культурі поза діакронією. А також що цей феномен радикальної віртуалізації реальності не є тільки сучасним явищем та є засадничим

не тільки для дослідження сучасної культури XX-XXI століть, а, насправді, притаманний сфері соціального людини.

Зазначивши логіку першого розділу та межі нашої роботи, перейдемо до самого дослідження, яке розпочнеться аналізом концепції симуляції реальності.

Гуманітарна думка на протязі всієї своєї історії надавала безліч визначень реальності: від платонівської реальності ейдосів та гегелівської абсолютної ідеї, до картезіанського «*Cogito, ergo sum*», тобто раціоналістичного обґрунтування реальності та вульгарного матеріалізму. Але до XX століття не виникало сумнівів у наявності реальності – реальність може міститися у ідеї або у речі, проте вона наявна. Така позиція притаманна філософській традиції метафізики, що, за визначенням Мартіна Хайдеггера, «представляє суще постійно та виключно в аспекті сущого» [1, с.27] та розгортається ще від Платона й до Ніцше. Тобто, як зазначає Хайдеггер, уся філософія метафізики виходить з позиції предметного сприйняття дійсності – усе в світі (як ідейному, так і матеріальному) розглядається як певна наявна сутність.

Сумніви ж щодо наявності реальності з'являються у XX сторіччі, за неklasичної науки. Розвиток психоаналітичного знання, теорія відносності Айнштайна, принцип невизначеності Гайзенберга та започаткування квантової фізики затверджують релятивістську картину світу: об'єктивність істини спростовується, знання набуває принципово релятивного характеру.

Есенціалізм, як теоретична метафізична позиція, що визначає непорушність співвідношення знаку, знання та реальності, як концептуальна точка зору, яка панувала до цього часу та передбачала предзаданість істини та сутності самого суб'єкту, тепер підлягає критиці. Сама категорія універсального, всеохоплюючого викликає сумніви. Більш того: «Суб'єкт не є власною відправною точкою», – пише Джудіт Батлер [2, с.242-243]. Тобто будь-яка тверда основа власної теоретичної чи практичної позиції тепер спростовується. Антиесенціалізм критикує будь-яке приписування суб'єктові чи феномену певних незмінних, універсальних якостей. Це одна з визначальних критик сучасного гуманітарного дискурсу [3, с.46].

Головними концептуальними категоріями стають сингулярність, релятивізм, умовність тощо. Суб'єктивність займає місце єдиної можливої теоретичної позиції – у тому сенсі, у якому затверджується повна неможливість суб'єкта відсторонитись від власного досвіду, вийти за межі власної мови й зайняти позицію істинного, не ангажованого, апатичного. З цим пов'язана і критика ідеї щодо закладеного автором у будь-який твір, у будь-який акт промовляння єдиного вірного змісту, який суб'єкт ніби має віднайти. Антиесенціалізм затверджує сингулярність смислу, що породжується лише при контакті суб'єкта із текстом. А тому остаточного визначення універсального значення, смислу бути не може. Позиція критиків есенціалізму вкладається у твердження про не-існування реальності поза суб'єктом, об'єктивно щодо нього. В немалій мірі завдяки розвитку структурної лінгвістики реальність розуміється лише як текстуальний конструкт, як створена мовою (langage). Світ суб'єкта – це система знаків, зв'язок між якими не встановлюється універсально та непорушно, натомість є максимально залежним від дискурсу.

Уявлення щодо того, що культуру складає лише те, що є цінним для людини, що релятивізм стає визначальним принципом для розуміння таких категорій, як істина, знання, історія тощо стали теоретичними засадами так званого семіотичного повороту у гуманітарному знанні, який започаткували Чарлз Пірс та Фердінан де Соссюр. Вони вводять новий категоріальний апарат. Визначаючи семіотику як «науку, що досліджує життя знаків в рамках суспільства» [4, с.23], Соссюр розуміє під знаком структуру, за якою для людини представляється будь-яка річ. Знак конструюється з бінару означуваного (signifié, сигніфікат) і означаючого (signifiant, сигніфікант). Означуване стосується образу предмету, ідеї, поняття, концепту. Означуване – вираження, експоненту. При цьому, якщо означуване виступає в якості певного смислу, що ним наділяється річ, а означаюче – в якості способу вираження, артикулювання цього сенсу, то референт, як позамовленневий об'єкт, для Соссюра не становить інтересу – адже це те, чим потенційно є річ поза її сприйняттям.

Іншими словами, оскільки культура за семіотичного підходу розуміється як рухлива знакова система, реальність як категорія референційна стає неактуальною.

«Індекс фізично пов'язаний зі своїм об'єктом, разом з ним він створює органічну пару. Але інтерпретуючий розум може лише помітити цей зв'язок, якщо він вже існує. Символ же пов'язаний зі своїм об'єктом завдяки ідеї розуму, що використовує символи, без якого такий зв'язок не існував би» – пише Пірс [5, с.93-94]. Адже, якщо референт не може бути явленим як такий, натомість може бути лише артикульованим семіотично, то саме знак займає превалюючу позицію – виявляється, що саме знак структурує дійсність. У цьому виражається визначальність суб'єктності для розуміння феномену реальності, що її стверджує гуманітарне знання та взагалі культура ХХ століття. Виходячи з семіотичної теорії, реальність тепер втрачає своє онтологічне обґрунтування. Семіотичне розуміння реальності – це знакова реальність.

Називаючи таку знаковість текстуальністю, пізніше Жак Дерріда надасть своє відоме формулювання: «Текст безмежний. Це абсолютна тотальність. «Немає нічого поза текстом»: це означає, що текст – не просто мовленнєвий акт. Припустимо, що цей стіл для мене – текст. Те, як я сприймаю цей стіл – долінгвістичне сприйняття, - вже саме по собі для мене текст» [6, с. 74]. В цій ідеї артикулюється чи не один з головних концептуальних проєктів Дерріда – критика метафізики присутності. Традиція метафізики, яку критикував Хайдеггер та про яку ми вже зазначали вище, передбачає наявну сутність або ж предметну наявність реальності. А тому, за метафізичною логікою, в усіх речах закладений первісний смисл. Іншими словами, метафізика присутності передбачає присутність, наявність певного первісного смислу – смислу, як об'єктивності та, знову ж таки, сутності.

Хайдеггеріанська критика метафізики посилається на небезпечність практичної та утилітарної спрямованості метафізичної традиції, яка, зрештою, розглядає й людину, як предмет, що реалізує свій потенціал згідно критеріям ступеню корисності. Жак Дерріда, продовжуючи таку критику, стверджує, що смисл не є предзаданою наявністю – він продукується в процесі означування. І процесуальність конститування смислу представляється нон-фінальною. «Смисл ніколи не може бути остаточно визначеним», – заявляють філософи відсутності на противагу метафізиці присутності.

Дерріда розгортає свою критику навколо парадигмального концепту отно-тео-телео-фалло-фоно-лого-центризму – тобто спрямувань класичної філософії щодо:

- випрацювання єдиної, універсальної матриці описання дійсності (онтоцентризм);
- наявності певної зовнішньої причини, яка зумовлює будь-який феномен (теоцентризм);
- наявності сутнісної мети, як темпоральної крапки, що структурує перебіг подій у світі (телеоцентризм);
- асиметрії, яка породжується маскулінною логікою мислення (фаллоцентризм);
- орієнтації на промовляння у противагу письму, яка зароджується ще від Платона (із його протиставлянням «мертвого» письма – голосу, який відтворює життя) та зберігається європейською культурою до ХХ століття (фоноцентризм);
- ідеї наявності первісного іманентного смислу, закладеного у будь-яку річ (логоцентризм).

У зв'язку із твердженням «світ – це текст» важливе місце для Дерріда займає критика фоноцентризму. Він вводить термін *differance*, яким зазначає те, «що класичною мовою можна назвати джерелом відмінностей, процесом їх продукування, відмінностями між відмінностями, грою відмінностей» [7, с.124-125]. *Differance*, на думку Дерріда, є неможливим за промовляння – лише на письмі стає можливим артикулювання відмінностей, як джерела продукування смислу. Як, наприклад, лише на письмі можливо помітити особливість написання терміну, введеного Дерріда, що втрачається при промовлянні: французькою *differance* звучить як звичне *difference*. А, отже, Дерріда критикує метафізику присутності, затверджуючи, натомість, іманентність текстологічності, яка структурується письмом.

Надалі з такої текстологічної позиції, з уявлення «світ – це текст» та ідеї щодо принципової неререференційності смислу і формується, власне, тенденція сумніву у реальності. Концепція семіотики проблематизувала визначення реальності. З одного боку, як ми вже зазначили вище, реальність втрачає онтологічне обґрунтування,

вона перестає розумітися такою, що існує первісно та незмінно по відношенню до людини. Якщо референційне розуміння реальності вже не відповідає актуальним потребам, якщо реальність тепер розуміється знаковою, то, звичайно, виникають сумніви, що вкладені у критику метафізики присутності, сутнісної наявності реальності тут і тепер – чи можлива реальність як феномен непохитний по відношенню до людини, до її свідомості?

Тож, з іншого боку, семіотичний підхід дозволив виявити не-наявність реальності взагалі. Відбувається це із теоретичним фіксуванням самодостатності означаючого без означуваного, що поклало основу концепції симуляції реальності. За цієї ситуації, у подальшому нашому дослідженні ми будемо розрізняти поняття дійсності, як наявної соціокультурної умови, в якій перебуває суб'єкт, та поняття реальності, як проблематизованого у гуманітарному дискурсі феномену. Дійсність ми будемо розуміти як соціокультурний простір, актуалізований досвідом суб'єкту, його дієвістю. Натомість щодо можливості визначення реальності, як феномену фундаментального по відношенню до дійсності за сучасних, новітніх культурних умов, ми і маємо на меті задатися питанням.

Найбільшого розвитку концепція симуляції реальності набула в роботах Жана Бодріяра та Фредріка Джеймсона. Доводячи ідею не існування реальності як референту, мислителі затверджують категорії екстатичності, симулякру та гіперреальності. Ідея симулякру, що є фундаментальною в розробках теоретиків симуляції реальності, була закладена ще Платоном. В своїй праці «Софіст» древньогрецький мислитель розмежовує «два види образотворчого мистецтва: мистецтва творити образи та мистецтво створювати примарні подібності» [8, 236с]. Під цими «примарними подібностями» й розуміється симулякр, який викривляє те, до чого має бути подібним, а тому, хоч і «здається подібним прекрасного, при цьому не виходить з прекрасного» [8, 236b].

Таким чином, платонівське розуміння симулякру було обґрунтоване співвідношенням до реального оригіналу, як критерію. Якщо образ, як копія певної речі, шляхом якої (і тільки так) людина сприймає реальність, співвідноситься із оригіналом, то, за логікою Платона, це є «прекрасний» образ. Якщо ж цей образ, ця

копія є скерованою суто людським сприйняттям, то вона стає симулякром. В обох випадках мова йдеться про образи, про копії, які за своїм визначенням вже є певним дистанціюванням від реальності, адже людина не в силах досягнути її безпосередньо [9]. Отже, як ми бачимо, для Платона принципово важливою була подібність образів, як така: і симулякр, і «прекрасний образ» були подібні реальному оригіналові, але в різний чин. Платонівська ідея симулякру передусім включала у себе уявлення про наявність реальності.

Теоретики ідеї симуляції реальності переосмислюють концепт симулякру. Для них симулякр є суть невідповідності означаючого та означуваного, суть самодостатності означаючого. У своїй роботі «Символічний обмін та смерть» Жан Бодріяр представляє три рівні симулякрів, які розгортаються після початкової стадії існування знаку як базового відображення реальності. На першому рівні симулякр розуміється подібно до того, як його визначав Платон – як підробка, що має справу лише з формою речі. На цьому рівні знак маскує та деформує «базову реальність» [10]. Симулякр наступного рівня стосується функціональних аналогій речей – на цьому етапі образ заміщає реальність. Та симулякр третього порядку – це, власне, симулякр, який стає фундаментальною категорією концепції симуляції реальності та культури ХХ-ХХІ століть: симулякр як пустий знак, знак самого себе, як фіксація самодостатності означаючого [11, с.113]. Отже, Жан Бодріяр надає нового розуміння симулякру – як образу, принципово позбавленого будь-якої подібності до реального оригіналу. І тому визначення реальності зводиться до затвердження симуляції реальності, яка за своєю суттю є «маскуванням її (реальності) відсутності, та добігає сучасного стану, коли означаюче взагалі не співвідноситься з будь-якою реальністю» [12].

У зв'язку з цим Фредрік Джеймісон вказує на категорію мінової вартості, яка є, одночасно, і результатом, і рушієм прецесії симулякрів. Мислитель доводить, що культурна ситуація постмодерну зумовлена капіталістичною логікою, з якої й витікає феномен симулякру. На думку Джеймісона, сучасне уявлення про товар зводиться до пустого образу – вартість будь-якої речі тепер залежить не від її споживацької якості, а від того, як вона маніфестується. Цей принцип закладений в

основу мінової вартості. Джеймісон зазначає, що «культура симулякру виникає в суспільстві, в якому мінова вартість розповсюджена до такої міри, що стирається сама пам'ять про вартість споживацьку» [13, с.39]. Мінова вартість в розумінні Джеймісона – категорія симуляції, пустий образ, який втратив будь-який зв'язок із реальністю.

Наполягає на розумінні симулякру як принципово пустого образу і Жиль Дельоз. У своїй праці «Логіка смислу» він пише, що «копія – це образ, наділений подібністю, тоді як симулякр – образ, позбавлений подібності» [14, с.334]. Отже, симулякр за своєю природою не має жодного відношення до оригінального, до реальності. Навіть катехізичний приклад становлення людини, як симулякру (через перший гріх людина, що була створена за подобою та образом Бога, втратила подобу, залишившись лишень образом), на думку Дельоза, недостатньо демонструє ідею симулякру, адже «все ще створює ефект подоби» [14, с.334]. Симулякр – це пустий знак самого себе, що не має жодного смислового обґрунтування чи відповідності оригіналу, реальності. Оскільки означуване, як певний смисл, що його надано речі, за симуляції втрачає зв'язок із означаючим.

Доводячи тотальність явища симуляції, прибічники цієї ідеї надають симулякрові статус визначальної категорії, як природи усіх речей. Якщо Бодріяр та Джеймісон розуміють симуляцію як суто сучасне явище, притаманне культурі XX-XXI століть, що зумовлене розвитком засобів масової інформації, актуалізацією мінової вартості та імплзцією смислу, то Жиль Дельоз обґрунтовує симулятивність як притаманну якість самої культури, самої мови, як структури будь-якої культури, самого людського існування поза діяхронією.

Питання симулятивності мови піднімає ще Платон. Давньогрецький філософ розумів писемність як мертву мову, повторення, яке нездатне відтворити життя голосу за промовляння – як симулякр, що спотворює оригінал. За логікою Платона, якщо письмо вимагає «розуміючих людей» [15, 275d], тобто вимагає додаткових знань та навиків, то промовляння не має таких обмежень. Отже, для Платона письмо є симулякром. Проте, зрештою, мислитель приходиться до висновку щодо симулятивності мови взагалі, поза її розмежуванням письма та промовляння. Платон

помічає, що мова, як структура, що в будь-якому разі здобувається людиною, а отже вимагає від людини здатності навчатися, зрештою, є письмом – письмом, що «під час надбання знань пишеться прямо у душі того, хто навчається» [15, 276]. А тому, мова цілком уподібнюється письму – мова набуває симулятивного характеру.

Жиль Дельоз так само говорить про мову як симулякр поза діалектикою письма та мовлення. На його думку, «мова сам по собі – найбільший двійник, який виражає всіх двійників, найвищий з симулякрів» [14, с.371]. Якщо за платонівською думкою мова, через необхідність бути здобутою людиною, уподібнюється письму-симулякру, то для Дельоза мова є симулякром через те, що сама є механізмом осмислення дійсності, її суб'єктивації: «Характерна якість мови полягає в тому, що вона вбирає в себе застиглу сцену, складає з неї «примарну» подію, або, радше, приводить «примар-духів»» [14, с.377]. А отже, за думкою Дельоза, в самій природі, суті мови закладена симулятивність – вона сама є «найвищим симулякром» та, разом з тим, продукує симулякри, «примар-духів». Мова є суть осмислення оточуючої дійсності – це матриця, яка сама є лише образом, знаком реальності. Через це симулятивність мови розуміється не як суто сучасне явище, а як фундаментальна притаманна мові якість. А тому, через симулятивність мови затверджується не-наявність реальності – дійсність, в якій будь-коли перебувала людина, є лише симуляцією реальності. Виходячи з такої логіки, неможливою стає й перспектива подолати симуляцію реальності – оскільки неможливо вийти за межі мови.

Затвердження теоретиками симуляції реальності її тотального характеру, що демонструють не-наявність реальності, зумовлюють категорію гіперреальності, як культурного простору надмірної реальності. За думкою мислителів, саме гіперреальність стає дійсністю, в якій перебуває сучасна людина. «Симуляція – це вже не симуляція території, референційного сущого, субстанції. Вона – породження моделей реального без першопричини та без реальності: гіперреального» – пише Жан Бодріяр у своїй роботі «Симулякри і симуляція» [16, с.5]. Гіперреальність розуміється культурним простором, що за своєю суттю, складається з численних симулякрів, за прецесією яких розгортається імплізія смислу. Тобто гіперреальність

представляє собою простір принципової не-наявності реальності, не-наявності смислу, як структуруючої категорії. Іншими словами, гіперреальність – це пустий знак реальності, в якому зникає відмінність між тим, що реальне і тим, що симульоване.

Ефект надмірності, що закладений у саме визначення «гіпер»реальності, виникає з феномену екстазу, який помічає Жан Бодріяр. За доводами Бодріяра, саме екстаз є втіленням явища втрати смислу та появи симулякру. У своїй книзі «Фатальні стратегії» філософ визначає, що «екстаз є чистою якістю будь-якого тіла, що обертається докруги самого себе аж до втрати смислу і завдяки цьому починає сяяти в чистій і порожній формі» [17, с.8]. Екстатичне розуміється як надмірне, як результат надлишку. Це легко прослідкувати на прикладі сучасних гаджетів, які вже не мають єдиної визначеної функції, тобто позбавлені функціонального центру.

Ця сама екстатичність стосується комунікативної дійсності. Досліджуючи зміни, які відбуваються у суспільстві із розвитком засобів масової інформації, Ніклас Луман зазначає, що «функцію системи мас-медіа слідувало б вбачати не у виробництві, а в репрезентації публічності» [18, с.164]. Як ми бачимо, Луман стверджує, що явище публічності, яке є сутністю ЗМІ, зрештою виходить не з мас-медіа, а, натомість, притаманне суспільству сучасної культури, є його якістю. Тому мас-медіа, на думку Лумана, не продукують, а лише репрезентують, повторюють публічність, як ефект екстатичності. Тобто за луманівською логікою не мас-медіа зумовлюють пересиченість, екстазу публічності, а саме суспільство, культурні умови складають засади для надмірності публічності. Така екстаза комунікації, як доводить Луман, втілюється у сучасній новинарній системі, коли новинною подією може стати будь-що. А отже суть мас-медіа полягає лише у постійній перевірці існування самої себе шляхом продукування нон-сенсних повідомлень. В цьому явищі полягає принцип імплузії, зникнення смислу та появи симулякру.

Разом з тим, як доводить Жан Бодріяр, у екстатичності комунікативної дійсності криється й феномен жаги суб'єкту до розгадування таїни речі, її природи: «Повсюди утрата секрету, дистанції й панування ілюзії» [17, с.48]. Філософ демонструє, що на такій пристрасті до розвінчання утаємниченості речі ґрунтується

сучасна культура: від наукових відкриттів і аж до феномену порнографії. Таку надмірну, екстатичну розсекречуваність Бодріяр називає ефектом непристойного – чистої пустої форми, що опиняється позбавленою своєї знаковості. Іншими словами, непристойне розгадані речі, непристойне позбавлення речі її знаковості – це суть симулякр. «Коли відгадані всі загадки, гаснуть зорі. Якщо всі секрети вчинили видимими (і, навіть, більше, ніж видимими – непристойно очевидним), якщо всі ілюзії вчинили прозорими, то небо вже нічим не відрізняється від землі» – пише Жан Бодріяр [17, с.53]. Зумовлено це логікою, за якою позбавити річ її знаковості – означає розірвати зв'язки між означуваним та означаючим цієї речі.

За цією логікою симулятивного характеру набуває й наука: і через те, що являє собою екстатичну пристрасть до розвінчання утаємниченості речі, і через те, що предмет дослідження ніколи не є наявним, наука має справу лише з ідеєю, образом цього предмету. «Хай там як, а логічна еволюція науки полягає в дедалі більшому віддаленні від свого предмета, аж поки вона не почне обходитися без нього: її самостійність стає від цього ще фантастичнішою, вона досягає своєї чистої форми», – зазначає Бодріяр [16, с.14]. Іншими словами, на думку теоретиків гіперреальності, нечіткість чи зникнення предмету некласичної науки стимулює до його симуляції, що призводить до того, що сама наука та її межі теж стають симулятивними. Прикладами симулятивної науки стають квантова фізика чи психоаналітика, предмети досліджень яких є умоглядними.

Отже, проблематизоване семіотикою визначення феномену реальності, прибічники ідеї гіперреальності розвивають у твердження про не-наявність реальності, у спростування метафізики присутності, тобто ідеї наявності універсальної об'єктивної реальності. Саме визначення симулякру як пустого знаку, що ґрунтується на самодостатності означаючого, тобто лише як пустого образу, передбачає виключення реальності з наявності. «Гіперреальність – це зневір'я у можливості хоч якоїсь реальності», – пише Бодріяр [19, с.93].

Але, на наш погляд, ідея гіперреальності та симуляції реальності за своєю суттю фіксує не зникнення реальності, а, навпроти, затверджує феномен реальності. За нашою думкою, інтелектуальний тупик, у який заводять концепція симуляції,

насамперед, полягає саме у цій повній безвиході до реальності. Ми вважаємо, що ідея гіперреальності вичерпується від самого початку, оскільки своєю суттю має затвердження культурного простору позбавленого сенсу та реальних засад, простору «поглинаючої пустоти», що має призводити до того, що «у мовчазної маси не має навіть індиферентності», як зазначає Бодріяр [19, с.17]. Боротьба з епістемологічним реалізмом, яка здається чи не однією з головних концептуальних програм прибічників ідеї симуляції, зрештою, на нашу думку, лише затверджує реальність. В хайдеггеріанському дусі зазначимо, що така негація реальності, логічно, обертається затвердженням, вказуванням на її, реальності, позитивний характер. Оскільки доводити певне не-існування – це, зрештою, доводити існування: «Мова про Ніщо та осмислювання Ніщо виявляються безпредметним підприємством, пустими балощами зі словами, балощами, які на завершення всього, схоже, не помічають, як самі себе постійно б'ють по обличчю, вимушені весь час, що б вони не будували з Ніщо, говорити: Ніщо є те та те» [1, с.73]. Отже про справжнє не-існування, Ніщо виявляється неможливо говорити.

Тобто, на нашу думку, неефективною є надмірна радикальність концепції гіперреальності, що проголошує імплізію смислу як визначальну категорію культури ХХ-ХХІ століть. Ідея симуляції реальності, що здобула свого розвитку у роботах Жана Бодріяра, Фредріка Джеймсона, Жюльєн Дельоза, виключає реальність за свої межі. Якщо Бодріяр та Джеймсон наполягають на не-наявності реальності як суто сучасному явищу, то Дельоз вдається до затвердження симулятивності як категорії, притаманної взагалі людському існуванню, свідомості, культурі. Реальність розуміється як феномен, із яким розірвано будь-які зв'язки: затверджується цілковита самодостатність означаючого без означуваного. За думкою мислителів, сучасне суспільство опинилося в культурних умовах жахаючої імплізії смислу, непристойного екстатичності, поглинаючої пустоти гіперреальності. Симулякрами розуміються й сама людина та наука. А тому, на нашу думку, уділ дослідників гіперреальності, зрештою, зводиться лише до неодноразової перевірки своїх визначальних координат: того, що симулякр досі залишається пустим знаком самого себе, що мовчазні маси «поглинають» у пустоту

навіть власну індиферентність – що гіперреальність немає жодного зв'язку з реальністю. Аби концепція гіперреальності продовжувала існувати, реальність має бути виключеною з наявності.

Ми вважаємо, що, маючи на меті лише постійну перевірку актуальності та неспростовності ідеї гіперреальності та не-наявності реальності, концепція симуляція доводить свою недієздатність. Вона стала лише суттю самої себе – суттю симуляції. Але саме у доводах теоретиків гіперреальності, що націлені на зазначення не-наявності реальності, на наш погляд, криється протилежний ефект – фундаментальне затвердження реальності.

Наприклад, інтерпретуючи платонове визначення симулякру, Дельоз, зрештою, упорівнює симулякр із фантазмом, розуміючи фантазм «поверхневим феноменом» психіки людини. «Симулякри ж уподібнюються помилковим претендентам, виникають на основі відсутності схожості, позначають сутнісне збочення або відхилення. Саме в цьому сенсі Платон розрізняє дві області образів-ідолів: з одного боку, – копії-зображення, з іншого, – симулякри-фантазми», – пише Дельоз [14, с.333]. Та при цьому пояснює: «Нам же здається, що фантазм, власне кажучи, бере свій початок лише в его вторинного нарциссизму, разом з нарциссичною раною, нейтралізацією, символізацією та сублімацією, які видаються в результаті» [14, с.283].

Тобто Дельоз стверджує, що такий феномен психіки людини як фантазм, що за своєю суттю є категорією символізації, є не чим іншим, як симулякром. Іншими словами, психічна здатність та необхідність людини символізувати та сублімувати, яка у великій мірі забезпечується та підтримується категорією фантазму, виявляється, на думку Дельоза, здатністю та необхідністю симулювати. А, отже, психічний апарат людини є вже ніби зорієнтований, націлений на продукування симулякрів, на симуляцію реальності. За цією логікою виходить, що людина схильна симулювати.

Але, на нашу ж думку, визначення симулякру та фантазму вступають у контрадикторність. Оскільки, розуміючи фантазм у сенсі психоаналітичної категорії, як це зробив Дельоз, необхідно враховувати, що фантазм, перш за все,

націлений на подолання так званої пустоти Іншого – того, що за тими ж психоаналітичними розробками, наприклад, Лакана складає нерудковане ядро реальності Іншого, реальності власної відчуженості суб'єкта. А отже, фантазм завжди вказує на необхідність символізації реальності, фантазм не є пустим знаком самого себе, як симулякр. Як висловлювався Лакан, «фантазм розташовується по той бік дійсності: це (...) опора, що упорядковує те, що ми називаємо дійсністю» [20, с.51]. Говорячи про фантазм, на нашу думку, необхідно робити логічний жест психоаналітика, і не задаватися питанням щодо безпосереднього значення фантазму, натомість запитуватись – чому та як *саме таким* він стає [20, с.19]. А за такої позиції, по-перше, фантазм не може бути симулякром, оскільки фантазм – це те, як структурується наша дійсність, а не те, що вона означає. А, по-друге, фантазм і є шляхом дистанціювання від реальності, від жахаючої пустоти, абсолютності, безсуб'єктивізованості Іншого. Тобто, фантазм за своєю суттю, власне, і відштовхується від реальності, тим самим закріплюючи її фундаментальний статус, а не спростовує її своїм симулятивним єством.

Тому ми вважаємо, що фантазм не є симулякром – в певному сенсі вони один одному протилежні. Наприклад, феномен мінової вартості – безумовний приклад симуляції, результат розвитку товарних відносин, коли означаюче співвідноситься тільки з іншим означаючим, коли «вартість товару А може бути виражена лише відносно іншого товару, товару В, коли товар В стає дзеркалом вартості товару А» [20, с.31]. Звичайно, тут мінова вартість не є фантазмом, натомість фантазм є тим, що структурує дійсність, уможливлює набуття товарних відносин форми мінової вартості. З іншого боку, фантазм не симулює, а, навпаки, дистанціює від травматичного досвіду реальності – це його психоаналітичне визначення. Не вірно говорити, що людина відмовляється сприймати певну реальну травматичну для її психіки подію у житті через те, що вона симулює реальність. Наприклад, під час великого землетрусу навесні 2011 року в Японії кілька туристів з Росії відпочивали в Діснейленді Sea. Впродовж перших поштовхів люди, попри повідомлення адміністрації парку розваг через гучномовець, не вірили, що це землетрус, адже були переконані, що поштовхи – це частина дійства, спецефект [21, с.38]. Ми

вважаємо, що це приклад прояву фантазматичного захисного щита, що дозволив пережити або адаптуватися до жахливої реальної події, а не приклад симуляції реальності, в якій шоу продовжується будь-що. Фантазм не симулює (=викреслює) реальність, натомість дистанціюється від неї, стверджуючи, таким чином, її фундаментальний характер, та структуруючи дійсність. «Фантазм – особливий продукт уяви, який слід відрізнити від світу фантазій або діяльності уяви в цілому (...), – пише дослідник психоаналітичної теорії Жака Лакана Іван Смірнов, – Функція фантазму – у створенні вигаданого сценарію, що заповнює пустотність (...) у фантазмі бажання не виконується, а конститується» [22]. Фантазм є сценарієм дистанціювання суб'єкта від травматичної реальності. Тому наша ідея полягає в тому, що сам фантазматичний сценарій може *породжувати* або *підтримувати* прецесії симулякрів, пустих знаків, які б захищали суб'єкта від травматичного досвіду. Тобто симуляція представляється нам «продуктом», чи радше одним з фантазматичних сценаріїв, за якими суб'єкт дистанціюється від травматичної реальності. Проте, підкреслимо, функція фантазму полягає у дистанціюванні, а не у симуляції чи викреслюванні реальності.

Оскільки фантазм є безсвідомим сценарієм символізації, а отже структурується мовою, то ще одна наша критика буде спрямована на ідею Дельоза щодо симулятивного характеру мови, яка має витoki з платонівської критики письма. Нагадаємо, що ця ідея призводить до визначення симулятивності, як притаманної природи людського існування поза діакронією. Деконструюючи цю позицію, ми побачимо, що визначальною тут видається думка Жака Дерріда щодо промовляння. Філософ деконструкції принципово наполягав на тому, що лише на письмі артикулюється *differance*, розрізнення, яке уможлиблює смислопродукування. Але у своїй праці «Про граматику» він звертає увагу на те, що саме в промовлянні фіксується реальність суб'єкту. «Чути власний голос (саме це, звичайно, й називається свідомістю) так близько від Я...це чисте самозбудження» – пише Дерріда [23, с.136].

Звичайно, тут не справедливо було б так і не зазначити, що Дерріда все ж таки розумів феномен голосу «носієм вичерпного та самодостатнього значення» [20,

с.109]. Тобто голос розуміється феноменом, що за мить після «чистого самозбудження» скеровує суб'єкта до, власне, промовляння, що виявляється нездатним до *differance*. Але, на наш погляд, слід говорити про голос саме як про без-смісловий залишок, як феномен, що й сам пручається символізації. У цьому сенсі важливий логічний жест робить Славою Жижек, розуміючи голос не як те, що передує означуванню, а саме як «без-смісловий об'єкт, залишок об'єкту після операції означування, після *caritonnage*» [20, с.109]. Тобто, чистий голос, як певна надмірність, як залишок, не є носієм, натомість набуває парадоксального об'єктного статусу.

Саме звучання власного голосу є досвідом ствердження реальності Я. Суб'єкт парадоксально розуміє свою власну суб'єктність саме завдяки тому, що його голос лунає як голос об'єктний, що йому не належить – суб'єкт, певним чином, відчуває себе суб'єктом, до якого звертається голос. В цьому, як ми бачимо, полягає фіксація реальності суб'єкту: «Промовляючий конститується своїм промовлянням як інтерсуб'єктивність, і лише всередині інтерсуб'єктивності конститується історія суб'єкту» [24, с.134]. Голос фіксує реальність суб'єкту, він виступає як вже-поза-суб'єктом, а тому засвідчує об'єктність, реальне існування суб'єкту. А тому, попри доводи теоретиків гіперреальності щодо симулятивності мови та, зокрема, промовляння, саме у промовлянні міститься агент реальності – феномен затвердження реальності суб'єкту.

Принципово важливим нам видається те, що саме радикальність ідейних прибічників концепції симуляції реальності, зрештою, призводить до подібного затвердження реальності. Дельозівські намагання надати симуляції характеру властивої людському існуванню якості, що не залежить від історичного контексту, наражаються на фундаментальне затвердження реальності, як феномену, що пручається симуляції та семіотизації. Тому, на наш погляд, ще одне інтелектуальне досягнення теоретиків гіперреальності полягає не у доводах щодо не-наявності реальності через неможливість розрізнення реального та симульованого, а, навпроти, у тому, що ідея симуляції, зрештою, затверджує реальність, (мимоволі) демонструючи, що феномен реальності за своєю суттю пручається симуляції. У

розробках прибічників концепції симуляції, на нашу думку, криється демонстрація логіки, за якою реальність виявляється феноменом, який не може бути виключеним з наявності. У самому концепті симулякру закладена принципова невідповідність реальності, що виключає реальність з наявності, а не подібність до реального оригіналу як критерію, як було зазначено ще у Платона. Тобто симулякр принципово не визначається дистанціюванням по відношенню до реальності, що за своєю суттю передбачає наявність реальності. Для теоретиків симуляції принципово важливо позбутися дистанціювання від реальності, як, власне, самого маркера наявності реальності. Але, як ми побачили, таким чином мислителі лише підкреслили, що феномен реальності може бути дослідженим лише за допомогою та із урахуванням дистанціювання по відношенню до реальності.

На нашу думку, саме принцип дистанціювання по відношенню до реальності є визначальною категорією для осмислення та визначення самого феномену реальності. Демонструє це і сутність концепту мінової вартості, який ми розглянули вище. Як доводив Фредрік Джеймісон, мінова вартість – це пустий знак самого себе, який цілком залежить від попиту. За умов сучасної культури постмодерну вартість будь-якої речі визначається не її споживацькими якостями, а тільки тим, як вона маніфестується. Іншими словами, питання вартості речі – це завжди питання формування попиту. Це маніфестування звабливої таємничості речі, що викликає у суб'єкта жагу до розсекречення, про яке писав Бодріяр. Але, як помічає Жан-Марі Кьюбільє, існують явища, попит на які формується не завдяки, а попри те, як вони маніфестуються. Серед таких речей – порнографія, явище, саме по собі, цілковитої екстатичності.

Досліджуючи природу такого попиту, Кьюбільє помічає логіку, за якою «визнаючи [порнографію] шкідливою (тобто зрозумілою) для всіх вікових категорій, ми тим самим позбавляємо всі вікові категорії презумпції невинності – визначаємо їх первісно в корені розбещеними та зіпсутими» [25, с.126]. Отже, як доводить Кьюбільє, саме явище порнографії, як і, в принципі, будь-що, що впливає на світосприйняття суб'єкту, може бути шкідливим або корисним за умови, якщо воно є зрозумілим. Тому, за логікою Кьюбільє, заборона та визнання шкідливості

порнографії, наприклад, для дітей, є компрометуючим саме для дітей, оскільки викриває їх як таких, що мають чітке уявлення про те, чим саме є порнографія. Власне, Кьюбільє виступає тут, у певному сенсі, як хайдеггеріанець, та фіксує, що самим актом заборони порнографічної продукції затверджується те, що це явище маніфестується як відоме та зрозуміле усім. А через це, воно позбавляється своєї шкідливості, оскільки таким чином опиняється вже «вписаним» у досвід навіть дітей.

Тому заборонити порнографію, об'явити її шкідливою інтенціонально видається певним плеоназмом: це є суть подвійного затвердження того, що усі мають чітке розуміння та усвідомлення того, чим є це явище. Але саме з цього, на нашу думку, і народжується попит. Проаналізувавши це явище, ми побачимо, що попит на таку продукцію, як порнографія, є результатом дистанціювання по відношенню до реальності, до обізнаності і до бажання Іншого. Відбувається це за наступною логікою. Саме по собі виголошення порнографії шкідливим явищем вказує на те, що усі знають, що таке порнографія, а отже вона є насправді за своє суттю ані шкідливою, ані корисною, оскільки вона проголошується одночасно й уже вписаною у всезагальний досвід. Але визнання її шкідливою та забороненою, як повторне підкреслення всезагальної обізнаності, викликає у суб'єкта підозри щодо його власних знань – якби усі дійсно розуміли, що таке порнографія, то заборони на порнографічну продукцію не виникло. А тому, чи справді суб'єкт все знає про порнографію? Чи ідентифікується суб'єкт із тим, що знає Інший? Чи є його розуміння правильним – чи те, що він розуміє під порнографією, є насправді порнографією? Чи розуміє він бажання Іншого, чи є він в очах Іншого рівним йому?

А тому, як ми бачимо, основою попиту є невпевненість в обізнаності Іншого, бажання зазначити власну співпричетність до об'єктного знання, ідентифікуватися з Іншим, й тим самим, затвердити власну реальність. Звабливою таїною, що її жадає розкрити суб'єкт, стає не сама річ, а те, як розуміє її Інший. Це, на нашу думку, принципова логіка для розуміння концепту мінової вартості, яка була представлена Джеймісоном в якості чинника прецесії симулякрів. Головною спрямованістю суб'єкта стає позбавлення таїни Іншого. Мінова вартість та попит виявляються не

просто лишень пустими знаками самих себе. Подібно до того, як в промовлянні міститься агент реальності, затвердження реальності суб'єкту, у феномені мінової вартості та попиту, ми вважаємо, криється бажання суб'єкта затвердити власну реальність шляхом скорочення, подолання дистанції до Іншого, до бажання (або ж, нестачі) Іншого. Адже саме таке ототожнювання суб'єктом власного бажання (=нестачі) із бажанням (=нестачею) Іншого, як пише Жижек, «надає суб'єктові життєвий простір» [20, с.128].

Те, що теоретики симуляції, зокрема Бодріяр, називали тяжінням до імплодії смислу, ефектом непристойного, тобто тяжінням до позбавлення смислу речей, шляхом їх розгадування та позбавлення знаковості, насправді, на нашу думку, є протилежним явищем. Пристрасть позбавити річ її таїни, як ми вважаємо, виходить із бажання суб'єкта затвердити свою реальність.

Саме це бажання суб'єкта затвердити власну реальність, цей «поклик реальності» криється, на нашу думку, у сучасному процесі глобалізації, який теоретики гіперреальності визначали як нерозривний із прецесією симулякрів [див. – 26]. У своїй статті «Глобалізація, світ та космополітизм» Жак Дерріда провів деконструкцію явища глобалізації, яка, вважаємо ми, допоможе довести нашу тезу щодо засад реальності у цій тенденції. Філософ зазначає, що в цьому процесі «світостановлення світом» [27 с.142] закладені, серед іншого, дві інтенції – до встановлення світу «вічної суботи» та до тотального всепрощення. Погоджуючись із більшістю філософів симуляції, Дерріда бачить передумову для глобалізаційних тенденцій у зростанні медіа-простору: «Ефекти глобалізації – по суті, похідні від досягнень техно-науки (...) Вони включають у себе (...) і швидкості, і обсяг переміщення, і телекомунікації у столітті електроніки (комп'ютеризації, електронної пошти, Інтернету і тому подібне), а також обіг людей, товарів, видів продукції та соціально-політичних моделей на ринку» [28, с.127]. Але далі Дерріда розгортає аналіз, що, на нашу думку, спростовує ідею симуляції як властивої природи культури.

Комп'ютеризація, як один із чинників процесу глобалізації, за думкою Дерріда, очевидно спрощує виробничий процес та тягар труда працівника. Фізичний труд

людини виконує техніка, яка автоматично керується комп'ютером. У зв'язку з цим філософ зазначає, що процес комп'ютеризації втілює інтенцію до «кінця труду». «Давайте скажемо або припустимо, що мир починається там, де закінчується труд, – пише Жак Дерріда, – Первородний гріх привніс труд у світ, а кінець труду звістить кінцеву фазу спокути» [28, с.131]. Тому комп'ютеризація та технологізація, за логікою Дерріда, визначаються засобом позбавлення від тягарю труду. Наведена Дерріда паралель із біблейськими мотивами, вважаємо, точно відображає логіку сучасної глобалізації. До гріхопадіння людина була позбавлена обов'язку трудитися – саме гріхопадінням зумовлено уявлення про тягар труду. Культурна ностальгія за світом без труду метафорично втілюється в уявленні про життя у райському саду. Інтенція до «кінця труду» є суть інтенція до гармонійного існування.

За думкою Жак Дерріда, до такого ж гармонійного існування спрямована тенденція всепрощення. Як помічає філософ деконструкції, після Нюрнберзького процесу у міжнародному праві інституціоналізувалося визначення злочину проти людства. Разом з цим фіксується парадокс, подібний за логікою до заборони порнографії, що ми розглянули вище: саме визначення та визнання злочину проти людства включає у собі потенційне вселюдське прощення. Дерріда пише, що «рід людський ніби раптом наважився не більш не менш, як театралью звинуватити себе у всіх злочинах, які дійсно було скоєно ним проти нього самого, «проти людськості». Якщо тільки можна було б, просячи прощення, скласти перелік усіх попередніх злочинів проти людськості, на землі не лишилось би жодної невинної людини» [28, с.137]. Отже, як ми бачимо, факт інституціоналізації злочину проти людськості полягає, за своєю суттю, у всезагальному прощенні людства самого себе. Іншими словами, в цій тенденції криються банальні, у певному сенсу, намагання позбутися зла та провини, які з'являються разом із гріхопадінням, тобто із розумінням вільного вибору, із соціалізацією. Це намагання повернутися у гармонійний стан до-культури.

Адже, як помічає Жижек, Гегель у своїх «Лекціях по філософії релігії» доходить висновку, що гріхопадіння є суть набуття свободи вибору. Адже до гріхопадіння людина виступає цілком невинною – «провина та зло існують в тій

мірі, в якій ми володіємо свободою, вільним вибором» [20, с.218]. Звичайно, Жижек враховує й те, що за Гегелем людська природа як така дійсно невинна, зло та провина з'являються разом із соціалізацією, або, як він пише, «як тільки ми опиняємося в царстві духу, досягаємо стадії культури» [20, с.219]. Тобто сама культура, людське символічне в корені своєму дисгармонійне саме через те, що тут виникає розуміння вільного вибору. Вільний вибір – це завжди альтернатива добру, як єдиному можливому вибору. Це завжди затвердження протилежності гармонійності, це завжди визнання червоточини, відчуженості суб'єкту, його закинутості у дисгармонійний світ.

У цей же час, всі ці тенденції глобалізації та комп'ютеризації знаходять у прибічників ідеї гіперреальності, в тому числі у Жана Бодріяра, визначення як втілення явища імплузії смислу та ефекту прецесії симулякрів [16, с.76]. Але на наш погляд, принципово важливою тут є спрямованість до подолання диференціацій: і світ без труду, і світ всезагального прощення – це ситуація потенційного нівелювання диференціації, ситуація потенційної рівності поміж людей. Це потенційна ситуація до стану дисгармонійності, що її породжує сама суть вибору. Звичайно тут не йдеться про, власне, свободу як джерело усіх негараздів. Напроти – мова йдеться про свободу вибору як обов'язковість. Саме необхідність робити вибір, як необхідність наявності альтернативи єдиному можливому вибору на користь добра – ось що мається на увазі під укоріненою дисгармонією. Позбавитися такої дисгармонійної безвиході, закинутості у обов'язковість вибору, в укоріненість злу, як альтернативи добру, означає набути стану нівелювання диференціації, потенційної рівності.

Ми вважаємо, що культурна спрямованість до подолання диференціації зумовлена дистанціюванням по відношенню до реальності. Вище ми розглядали логіку затвердження реальності суб'єкту через голос або через жагу розгадування таїни Іншого. В обох випадках ми зазначали, що затвердження реальності відбувалося за визначенням суб'єктом власної об'єктності: за промовляння реальність суб'єкта фіксується через об'єктність голосу, що лунає ззовні суб'єкта та звертається до нього, а жагу розгадування таїни Іншого зумовлює бажання суб'єкта

бути співпричетним, бути частиною «об'єктного» знання, ідентифікуватися з Іншим. Подібний принцип знаходимо і в природі культурної спрямованості до нівелювання диференціації. Цілеспрямованість суб'єкту до подолання диференціації, що втілено у явищі глобалізації, зумовлено жагою позбавлення власної суб'єктності та об'єктивізованості Іншого, позбавлення фундаментальної межі між Я та об'єктивізованим світом, між я та Іншим, жагою ідентифікуватися з ним. Оскільки, як ми побачили, саме ця межа зумовлює, власне, сумніви у реальності суб'єкту, необхідність затвердження реальності власного існування. Сама наявність об'єктивації зумовлює перевірку статусу суб'єктності по відношенню до неї – чим є знання суб'єкту, яке місце займає суб'єкт у порядку речей Іншого, etc.

А тому, нівелювання диферансу між Я та Іншим розуміється як «злиття» суб'єкту та його об'єкту в єдине метафізичне ціле. Це означає потенційне зникнення самої необхідності затверджувати реальність. Гармонійне існування, світ «вічної суботи» та світ «кінця труду» є певною метафорою тотальної реальності. Тобто світом, в якому не виникає сумнівів у наявності реальності саме тому, що він не містить диференціації, не розрізняє суб'єкт та об'єкт – а отже, викорінює засади, з яких виникає питання реальності. Тому ми можемо підсумувати, що реальність – значить неможливість задаватися питанням щодо неї, неможливість осмислювати її, оскільки осмислення є суть дистанціювання від реальності.

Висновки. Як ми довели у цій частині першого розділу, уся концепція симуляції, що мала на своїй меті зафіксувати не-наявність реальності, визначити культурний простір сучасності як простір гіперреальності, в якому немає жодних зв'язків із реальністю, насправді затверджує реальність. Радикальність концепції симуляції реальності демонструє, що феномен реальності, зрештою, опирається симуляції та семіотизації. Як ми побачили, саме феномен реальності, жага суб'єкта затвердити реальність власного існування, його потяг до реальності зумовлюють такі явища, як глобалізація, мінова вартість, надмірність бажання суб'єкту позбавляти таїни Іншого та, навіть, промовляння.

Тобто, на нашу думку, доводячи всезагальність симуляції реальності, концепція гіперреальності, зрештою, фіксує, словами Нікласа Лумана, «опір як індикатор

реальності» [18, с.138]. Ідея гіперреальності (мимоволі) демонструє, що, власне, реальність пручається симуляції: голос, як агент реальності, попри симулятивність промовляння, попри нездатність промовляння до *difference*, до продукування відмінностей та смислу, фіксує реальність суб'єкта; фантазм, попри те, що є категорією символізації, як захисний механізм психіки людини, не симулює, а дистанціює від реальності; жага суб'єкта до розсекречування ґрунтується не на імплузії смислу, якою супроводжується симуляція реальності, а, натомість, представляє фундаментальну жагу суб'єкта затвердити власну реальність шляхом ідентифікації із Іншим, утвердження свого власного місця у порядку речей Іншого, тобто, зрештою – жагу суб'єкта позбавитися власної суб'єктності, як джерела сумнівів у реальності. Отже, людина схильна не до симуляції реальності, а до дистанціювання по відношенню до реальності – до жаги затвердити власну реальність, та до необхідного «відсторонення», захисту, дистанціювання від травматичних для її психіки реальних подій. Саме це дистанціювання по відношенню до реальності структурує дійсність суб'єкта. Тому, ми вважаємо, що дійсність суб'єкта не є простором гіперреальності, як його представляють теоретики симуляції. Дійсність не просто не спростовує реальність своєю симулятивністю, а вона, власне, реальністю (чи, вірніше, дистанціюванням по відношенню до реальності) і структурована.

На наш погляд, феномен симуляції, попри намагання його теоретиків довести принципову незалежність симулякру від будь-якого реального оригіналу, визначається лише стратегією дистанціювання від реальності. Феномен дистанціювання за своєю суттю є парадоксальним та має фундаментальні засади. Дистанціювання щодо реальності ми розуміємо як концепт, що виокремлюється на засадах розробок лаканівського психоаналізу. Саме дистанціювання по відношенню до реальності, на наш погляд, має бути сьогодні у центрі уваги під час досліджень феномену реальності.

1.2 Культурологічне осмислення ідеї реальності у психоаналітичних розробках Жака Лакана

В цій частині роботи ми дослідимо як феномен реальності був осмислений у лаканівському психоаналізі. Серед розробок, які будуть становити інтерес для нашого дослідження – роботи Жака Лакана, його ідейних попередників Зигмунда Фрейда, Отто Ранка та Анрі Валлона, а також послідовників Віктора Мазіна та Олександра Дьякова. Ми розглянемо концепцію Лакана щодо можливих станів людської психіки – тріаду Реального-Уявлюваного-Символічного, яка, вважаємо, затверджує наявність реальності, як категорії структурування дійсності суб'єкта.

Визначення реальності прибічниками лаканівського психоаналізу пов'язано із концептами фігури Іншого, пошуку *objet petit a*, відчуженості суб'єкту, etc. Як ми з'ясуємо, феномен реальності структурує сферу соціального, але, разом з тим, є джерелом глибинних психічних травм людини. Виходячи з цього у суб'єкта виникає потреба дистанціюватися по відношенню до реальності. За визначеннями лаканівської школи психоаналізу таке дистанціювання відбувається за допомогою певного сценарію – фантазму, про який ми вже згадували у попередній частині. А це, ми вважаємо, підтверджує нашу тезу щодо того, що феномен реальності може бути осмисленим лише за допомогою та із урахуванням процесу дистанціювання по відношенню до реальності та парадоксів, що виникають у зв'язку з ним.

Виходячи з окресленої логіки нашого дослідження у цій частині, перейдемо до безпосередньої роботи. Розпочнемо із фундаментальної категорії, що зумовлює лаканівське визначення реальності та його тріади Реального-Уявлюваного-Символічного. Такою категорією виступає травма народження. Її ідея була розроблена попередниками Лакана – Зигмундом Фрейдом, його близьким учнем Отто Ранком та французьким психоаналітиком Анрі Валлоном. Проте на праці останніх двох сам Лакан ніколи так і не стане посилатися, хоча їх ідеї на рівні із фрейдівськими розробками вплинуть на розвиток лаканівської концепції.

Сам концепт травми народження ввів у гуманітарне знання, власне, Зигмунд Фрейд. Під ним психоаналітик розумів фізіологічні особливості народження, які,

зрештою, зумовлювали дитячу сексуальність. Головною тезою Фрейда стосовно травми народження було те, що сам процес народження, який може супроводжуватися фізичними травмами дитини, згодом конструюють тривогу та страх, засадничі категорії дитячої сексуальності. Принципово важливою для нас тут видається позиція Фрейда щодо неоднакового прояву травми народження у суб'єктів: «Однак, травма народження проявляється в окремих індивідів з різною інтенсивністю, а разом з її силою змінюється й сила реакції тривоги (...) Така травма представляє собою органічний момент і по відношенню до конституції є випадковістю, що залежить від багатьох впливів, які заслуговують на назву випадкових, наприклад, від своєчасного надання допомоги при народженні» [29, с.290]. Тобто для Фрейда травма народження не визначається фундаментальною категорією для дослідження психіки людини. Для нього травма народження має суто фізіологічні витoki – це фізична травма.

Таке розуміння переглянув, ціною дружби з Фрейдом, Отто Ранк – він довів, що травма народження структурує психіку індивіда і, зрештою, зумовлює розуміння феномену реальності. Послідовник Фрейда, Ранк затверджує принципову важливість травми народження для психіки будь-якої людини. На думку Ранка, травма народження зумовлюється не фізіологічними особливостями та фізичними складностями. Для нього травма народження полягає, насамперед, у «відокремленні від материнської матки, тобто від райської ситуації, в якій всі потреби задовольнялись одразу й без докладання будь-яких зусиль» [30]. Отже, як ми бачимо, Ранк визначає травму народження, як феномен, що притаманний будь-якій людині, оскільки зумовлений він не фізіологічним процесом народження, а, насамперед, втратою стану гармонійного існування у материнському лоні. За думкою Ранка, саме травма народження стає фундаментальною категорією для психіки індивіда, для його подальшого життя та, зрештою, конструювання простору соціального. І саме ця ідея гармонійного стану до-народження поклала основу лаканівському трактуванню травматичності суб'єктності, пошуку *objet petit a* тощо.

У своїх розробках Лакан виходить з того, що усе своє життя суб'єкт перебуває у полоні жаги повернутися до гармонійного стану у материнському лоні. Ця жага

втілюється у концепті пошуку *objet petit a*, що його обґрунтовує Лакан як пошук об'єкту «маленького а», «маленького іншого» («а» від французького *autre* – тобто інший). Цей «маленький а» є суть заздальгідь втрачений об'єкт, нестача, що виникає в суб'єкта із його народженням – *objet petit a* «функціонує як нестача буття» [31, с.51]. Зумовлено це тим, що травма народження, як ми розглянули, є травмою втрати. Тож, пошук *objet petit a* визначається як пошук суб'єктом того втраченого гармонійного стану до-народження. При цьому маленький а, маленький інший – є суть заміник справжнього об'єкту бажання, тобто того самого гармонійного стану у материнському лоні. У цьому сенсі, Славою Жижек зазначає, що «лаканівський *objet petit a* – його пошуки в оточуючій дійсності марні, оскільки він не володіє позитивним змістом, це просто об'єктивація пустоти» [20, с.101]. Під пустотою тут розуміється неможливість ані досягнення, ані остаточної символізації гармонійного, «райського» стану до-народження, до «досягнення стадії культури» словами самого Жижека.

Як ми бачимо, Лакан розуміє набуту із народженням суб'єктність як травматичну. У попередній частині цього розділу ми зазначали, що суб'єкт затверджує власну реальність шляхом власної об'єктивації, коли намагається ідентифікуватися з Іншими, затвердити власне місце у порядку речей Іншого. Виходячи з цього, ми зробили висновок, що власне сама суб'єктність, осмислення власної відчуженості, окремоті зумовлює сумніви щодо наявності реальності. За подібною логікою Лакан визначає травматичність суб'єктності, яка спричиняється саме відчуженістю. Суб'єкт від народження завжди є відчуженим, оскільки саме в цьому полягає його суб'єктність. А тому гармонійність стану перебування у материнському лоні стає певним втіленням не-диференційованості.

Але за лаканівською логікою, гармонійний стан, подібний до перебування у лоні матері, не може бути досягнутим. Оскільки суть цього «райського стану», словами Ранка, полягає не просто у задоволенні усіх бажань суб'єкта, але у їх не-появі. Саме по собі бажання вже вказує на певну нестачу. Принциповим для Лакана є те, що стан гармонійного існування пов'язаний саме із не-появою потреби, бажання – із не-появою нестачі. Саме феномен бажання фіксує дражливий статус

суб'єкту: бажання завжди виступає інтенцією суб'єкту подолати диференційованість, позбутися суб'єктності та об'єктності, і таким шляхом досягнути гармонійного стану, в якому людина перебувала до травми народження. Перебування у лоні матері – означає перебування у до-суб'єктності, до набуття нестачі. Адже феномен бажання зумовлений саме наявністю суб'єкт-об'єктних відносин. Лакан доводить, що сама лише суб'єктність, яка набувається людиною із народженням, є джерелом бажання. Юлія Крістева визначає бажання як «агент цієї єдності, або, скажімо, є агентом об'єднання через негативацію об'єкта (...) Гегель тут висловив істину про суб'єкт, яку згодом пояснить Лакан: суб'єкт лише параноїк, що перебуває під впливом бажання і сублімує та поєднує шизоїдний розрив у пошуки об'єктів» [32, с.98]. Тобто, як ми бачимо, поява будь-якої потреби вже означає нестачу, яка є індикатором суб'єктності.

У зв'язку з цим Лакан пише, що «бажання заявляє суб'єктові про себе, зазвичай, в один спосіб – як бажання Іншого» [33, с.46]. Тобто, за логікою психоаналітика, бажання суб'єкта завжди зумовлено вимогою Іншого. З одного боку, в цьому полягає визначення економії бажання – тільки те бажання може виникнути у суб'єкта, яке вимагає від нього Інший. Приклад такої логіки ми зазначали у попередній частині першого розділу, коли розглядали феномен мінової вартості та попиту у культурі ХХ-ХХІ століть. Тоді ж ми прийшли до висновку, що суб'єкт діє за логікою бажання позбавити таїни не річ, а натомість Іншого. Для Жака Лакана ця логіка становить особливий інтерес. На думку філософа-психоаналітика, бажання суб'єкта зумовлюється вимогою Іншого, оскільки, як ми вже зазначили, будь-яке бажання є втіленням пошуку *objet petit a*, тобто жаги повернення до гармонійного стану до-суб'єктності. Будь-який інший об'єктивізований суб'єкт, за визначенням Жака Лакана, є «Іншою сценою», на якій «розгортається пошуки *objet petit a*» – тобто конкретний інший стає тимчасовим заміником символічного Іншого, заміником справжнього об'єкту бажання, яким, як ми вже зазначали, є повернення у гармонійний, райський стан до травми народження через ідентифікацію суб'єкта з Іншим [33, с.45]. А тому Інший, як феномен об'єктивного,

є втіленням бажання суб'єкта подолати власну суб'єктність, бажання повернутися до гармонійного стану до-народження.

А отже, сам феномен бажання за своєю суттю зазначає розлом між суб'єктом та Іншим. Цей розлом втілюється, зрештою, у меланхолії за гармонійним існуванням до народження, що притаманне будь-якій людині. «Народження – вже втрата, що засновує початок трауру, меланхолії», – пише Віктор Мазін [34, с.173]. За логікою теоретиків лаканівського психоаналізу, психічною реакцією на таке травматичне фіксування суб'єктності, яка зумовлює сумніви індивіда стосовно його власної реальності, є постійне задоволення бажань.

«Не поступайся в своїх бажаннях» – закликає Лакан [цит. за 20, с.11]. Задоволення, яке отримує суб'єкт від реалізації бажання, закликає тимчасово покрити, заглушити травматичне відчуження суб'єкту, його фатальну відірваність від Іншого. «Відома фраза Лакана «не поступайся в своєму бажанні» вказує на те, що ми не повинні ігнорувати дистанцію, що розділяє Реальне та його символізацію. Реальне надмірне по відношенню до будь-якої символізації, що функціонує як бажання, направлене на об'єкт», – пише Жижек [20, с.11]. Отже, саме по собі бажання є символізацією нестачі в суб'єкті, що структурована реальністю його відчуженості. А, отже, задоволення бажання приносить суб'єкту ілюзорне відчуття повноти. Під відчуттям повноти приборчники лаканівської школи розуміють ілюзорне відчуття співпричетності об'єктивізованому, тобто ілюзорне відчуття гармонійного стану до-суб'єктності. Як ми бачимо, розглянута нами вище теза Крістевої щодо бажання як «агента об'єднання через негативацію об'єкта» [32, с.98] затверджує ідею, що бажання за своєю природою містить у собі претензію на позбавлення диферансу Я-Іншого, на подолання суб'єкт-об'єктного розриву. Вимога, бажання Іншого – це є суть агент його негативації.

Виходячи з цього, Лакан вводить у гуманітарне знання нову категорію – свою тріаду Реального-Уявлюваного-Символічного. Саме ці концепти Лакан запозичує в Анрі Валлона, який ще 1934 року у своїй книзі «Витоки характеру у дітей» визначає три етапи розвитку свідомості дитини. Для Валлона реальне-уявлюване-символічне, насамперед, стосувалося стадії дзеркала – конкретного віку дитини, коли вона

починає реагувати на своє відображення у дзеркалі. Власне, і ця ідея стала для Лакана визначальною, проте Валлон надавав їй дещо іншого значення. «Лише з трьох років дитина починає вести та пізнавати себе в якості суб'єкта, відмінного від іншого», – пише Валлон, та додає, що «для самого розвитку думки необхідна тривала та складна послідовність (...) Ще на протязі багатьох тижнів у [дитини] відсутня координація між рухом очних яблук та рухом повік, що надзвичайно ускладнює акомодацию погляду. І лише у три місяці з'являється координація руху голови та очей, яка є необхідною для фіксації та оглядання» [35, с.130].

Тобто Валлон вкладає у «реальне-уявлюване-символічне» цілком пряме значення – це етапи становлення свідомості, які безпосередньо пов'язані з фізіологічним розвитком дитини та його фізіологічними можливостями/здібностями зафіксувати та відреагувати на власне дзеркальне відображення. Натомість Лакан представляє Реальне-Уявлюване-Символічне як фундаментальні координати становлення та існування суб'єкта. Для Лакана ці категорії визначають фундаментальну «матрицю становлення Я» [24, с.75]. Саме тому він починає писати усі три реєстри з великої літери.

Отже, аби зазначити фундаментальний характер феномену реальності, який, на думку психоаналітика, структурує соціальну дійсність суб'єкта, та відокремити цей феномен від поняття дійсності, як соціокультурної умови, в якій перебуває суб'єкт, Лакан говорить про Реальне – принципово з великої літери. Під Реальним він розуміє гармонійний стан психіки до-народження, в якому неможливе ані осмислення, ані сумніви щодо власної дійсності.

Але, як зазначають чимало дослідників лаканівського психоаналізу, сам Лакан неодноразово застосовував щодо цієї категорії різні визначення. Так, наприклад, Дьяков пише, що щодо лаканівської тріади Реального-Уявлюваного-Символічного «само собою напрошується ототожнення его з Уявним, id – з Символічним, а суперего – з Реальним», проте «ми цього робити не станемо через просту причину: фрейдівські терміни несуть свої власні конотації, цілком чужі лаканівським» [24, с.152], «Лакан добросовісно намагається прояснити, що собою представляє Реальне, звертаючись до фрейдівської гіпотези лібідо. При цьому він сам відчуває, наскільки

далеко відійшов від ідей засновника психоаналізу, і скромно зазначає: «Ми не слідуємо за Фройдом, ми йдемо пліч-о-пліч з ним» [24, с.154].

Проблематичність лаканівського розуміння Реального полягає, зокрема, у можливості/неможливості виходу до цього стану психіки. Як помічає Дьяков, «Лакан протирічить сам собі: заявивши, що не варто шукати чогось більшого за те, що міститься в мові аналізанта», тобто мова представляється можливістю віднайти вихід до Реального, проте «через тиждень він каже, що мова виражає буття суб'єкта лиш частково», а значить певний залишок, певне нередуковане ядро залишається недосяжним [24, с.152]. На таке ж протиріччя вказує і Мазін, коли пише, що Реальне в лаканівському розумінні може являти себе, наприклад, в галюцинаціях, але разом з цим зазначає, що «Лакан виводить своє поняття «реальне» з гетерології Батая, в якій йдеться про те, що не асимілюється, про відходи, залишки, що завжди залишається за межами людського знання. Реальне – свого роду залишок, що не піддається символізації, те, що залишається невисловленим. Реальне неможливе. Його неможливо уявити. Його неможливо символізувати» [31, с. 154-155]. А тому надалі у розробках психоаналізу можна зустріти тези як про можливість виходу до Реального (зокрема, у роботах з теорії кіно Крістіана Метца), так і щодо повної «неможливості Реального», неможливості виходу до нього – як до «“другого виміру” безсвідомого (разом з виміром витісненого), яке вводить у дискурс заперечення, «будучи небуттям, що заявляє про себе у символічному порядку» [22]. Таке визначення Реального як певного «другого виміру безсвідомого» стає можливим через тезу самого Лакана щодо того, що «для самої можливості витіснення необхідно, щоб існувало щось по ту сторону витіснення, дещо останнє, первісно конституційоване, первісне ядро витісненого, яке не тільки не дає про себе знати, але, не формулюючи себе, перебуває буквально так, ніби його не існує зовсім» [36, с.60]

І хоча визначення категорії Реального так і залишається в розробках Лакана проблематичним, зазначимо також, що на своїх семінарах 1954-1955 років Лакан стверджує, що «Реальне не дає тріщини» [37, с.143], що «Реальне не допускає жодного опосередкування, Реальне остаточно» [37, с.235]. Продовжуючи таке

трактування, через декілька років на семінарах 1959-1960 років Лакан надасть свою відому тезу «Реальне терпить збитки від означаючого» [38, с.163]. У стані Реального не виникає бажань, оскільки саме бажання є індикатором травматичної суб'єктності.

З огляду на таке визначення Лакана, яке за своє суттю доводить фундаментальність реальності, ми у подальшому нашому дослідженні будемо застосовувати саме таке її розуміння, як Реальності принципово з великої літери. Також, у подальшому ми будемо розрізняти поняття Реальності та дійсності, як ми це оговорили у попередній частині першого розділу. Пояснимо. Лакан говорив про Реальне як реєстр психічного стану людини, який структурує соціокультурну реальність. Ми ж пропонуємо говорити про Реальність з великої літери, що структурована фундаментальним реєстром Реального, та що актуалізується в дійсності суб'єкта. Ми вважаємо, що у контексті нашого дослідження коректно розрізняти не реальність та гіперреальність, що представляється світом симуляції та викреслює реальність – оскільки така позиція, зрештою, зводиться до протиставлення дельозівського та лаканівського трактувань фантазму, про яке ми зазначали у першій частині цього розділу. Натомість важливіше розрізняти Реальність, що структурована Реальним, та дійсність, як суб'єктну актуалізацію Реальності. Тому наша робоча тріада буде полягати у Реальному, Реальності та дійсності.

Отже, за лаканівською логікою, Реальне – це стан до включення у поле мови. Оскільки гармонійний стан не-диференційованості полягає у не-виниканні бажання, як неможливості альтернативності та неможливості осмислення й сумнівів взагалі. А мова, як ми побачили у першій частині цього розділу, є суть дистанціювання, власне осмислення Реальності, що структурована, в свою чергу, Реальним. Разом з тим, й сама Реальність вже є полем мови. Як зазначає сам Лакан в «Інстанції букви в безсвідомому, або доля розуму після Фрейда» саме безсвідоме вже структуроване мовою: «по той бік промовляння, в безсвідомому, психоаналітичний досвід виявляє цільну мовну структуру» [39, с.55]. А тому людина, що із народженням набуває травматичної суб'єктності, відчуженості позбавлена перспективи віднайти гармонійний стан до-народження. Адже людина перебуває у мові, як у структурі її

єдиного можливого існування. Мова є структурою, що засвідчує неможливість безпосереднього досвіду Реального – Реальне завжди може бути явлене лише дистанційовано, осмислено, а тому, семіотизовано. Реальне може бути явлене лише в Реальності. Більше того, на думку Лакана, навіть осмислення самої Реальності ніколи не може бути, зрештою, безпосереднім: «Ілюзорна насправді ідея, буцімто мова формується шляхом простого та безпосереднього сприйняття реальності» [40, с.218]. Реальне є принципово тим, що опирається семіотизації та осмисленню.

Тут ми мусимо уточнити, що вважаємо лаканівську категорію фундаментального Реального стану суть хайдеггерівською негативністю, що передує будь-якій позитивній основі. Це стан, який за своєю суттю є радикально неможливим. Саме тому ми не можемо не поділяти критику Славоя Жижека, який зазначає марність намагань Хайдеггера «помислити (нелюдську) серцевину буття-людиною», позбавляючись, власне, необхідного для цього терміну «суб'єкт» [41]. Семіотизація є ретроспекцією Реальності. Крізь мову суб'єкта неможливо дістатися Реального – лише *Реальності, як сліду Реального стану*.

Жак Лакан доводить наявність Реальності, як структуруючого дійсність феномену, у курсі семінарів 1974-1975 років, в якому описує взаємозв'язок усіх трьох реєстрів Реального, Уявлюваного та Символічного на прикладі кільця Борромео, цілісність якого залежить від кожної складової. Ця теза принципово важлива для нашого дослідження. За думкою Лакана, саме Реальне структурує інші дві складові тріади психіки суб'єкта, але Уявлюване та Символічне, зрештою, є станами, в яких Реальність затверджується. Реальне – стан, який не може набути суб'єкт, але саме *Реальністю як слідом Реального структурована його соціокультурна дійсність*. «Реальне аж ніяк не передує символічному, а з'являється разом з ним», – пише Віктор Мазін [34, с.138]. Виражається це безпосередньо у конституюванні станів Уявлюваного та Символічного.

Лакан розуміє Уявлюване як сферу конструювання суб'єктом його власного образу Я, образу, в якому являється сам суб'єкт. Цю сферу Лакан тісно пов'язує зі стадією дзеркала, про яку ми зазначали вище – стадії становлення психіки суб'єкта. Як ми вже писали, на думку Анрі Валлона стадія дзеркала визначає усвідомлення

суб'єктом свого відображення у дзеркалі як самого себе, як свого власного відображення. Тобто на стадії дзеркала суб'єкт, шляхом ідентифікації свого об'єктивного відображення у дзеркалі із свої власним тілом, затверджує Реальність своєї суб'єктності. Лакан концептуально поширює розуміння стадії дзеркала до стадії становлення суб'єктом власного образу, відмінного від іншого. Лакан пише, що суть Уявлюваного полягає у тому, аби «округлити це Я, надати йому сферичну форму, куди виявляться без залишку інтегровані ним усі його розрізненні, фрагментарні стани» [37, с.346].

Саме з цієї логіки, на думку Олександра Дьякова, виникають підстави говорити про структурування суб'єктом онтологічної основи Я. Дослідник лаканівського психоаналізу зазначає, що «в різні періоди життя людини, говорить Лакан, інший поєднується з «ідеалом власного Я», так що ідентифікація другого нарцисизму представляє собою ідентифікацію з іншим, що дозволяє людині визначати своє уявлюване та лібідинальне відношення до світу. Це дозволяє людині побачити на власному місці свою власну сутність та структурувати її залежно від цього місця та від власного світу. Це і є «онтологічне» Я» [24, с.156]. Тобто ідентифікація суб'єкту з конкретним іншим (яка є заміником ідентифікації з символічним Іншим, як ми вже згадували вище) відбувається, зокрема, шляхом ідентифікації суб'єктом цього іншого зі свої ідеалом Я.

У цьому сенсі, на нашу думку, слід направити критику на позицію Юлії Крістевої, яка зазначила свою відому формулу «чужинці всередині нас», що розпочинає її роботу «Самі собі чужі» [56, с.7]. Навпаки – не чужинець всередині нас, а ми всередині чужинця. Адже, як тонко демонструє Дьяков, суб'єкт під час ідентифікації з Іншим, не поєднує власний образ з ідеалом Іншого (не шукає «всередині себе» чужинця, подібного до Іншого), а поєднує конкретного іншого зі свої власним ідеалом Я (словами Жижека, ідентифікує власну нестачу, коло якої структурується його образ Я, з нестачею в Іншому). Левінасівський Абсолютно Інший, концептом якого можна було б помислити й чужинця Крістевої, саме таким непідступним та травматичним для суб'єкта і залишається, що суб'єкт не може визначити його бажання, його нестачу. В той самий час, суб'єктивація, осмислення

суб'єктом іншого є, власне, тим самим співвідношенням, поєднанням іншого з «ідеалом власного Я». Онтологізація власного Я відбувається за рахунок саме такої інкорпорації суб'єкта «всередину чужинця».

Отже, як ми бачимо, реєстр Уявлюваного невід'ємно пов'язаний із реєстром як Реального, що залишає по собі слід фундаментальної нестачі в суб'єкті, так і Символічного. Власне, для пояснення сфери Символічного Лакан обґрунтовує феномен фігури Батька. За його думкою, «в імені Батька ми маємо визнати основи функціонування Символічного, яке, ще з початку історії, ідентифікує із Батьковою персоною фігуру закону» [42, с.230]. А тому за лаканівською логікою Символічне є сферою норм та законів, в яких перебуває суб'єкт, та які уособлюються у фігурі Батька. Фігура Батька в лаканівській інтерпретації, кінець кінцем, і є Іншим, який зумовлює вимоги, закони та норми існування суб'єкту. Концепт «імені Батька» уособлює норми та закони, за якими вибудовується соціальне суб'єкта. Ім'я Батька, як пише Жижек, означає «точку символічної ідентифікації, інстанцію, через яку ми дивимось на себе та судимо про себе» [20, с.114].

Варто зазначити, що не зрідка Ім'я Батька та фігуру Іншого поєднують в єдине ціле (як, наприклад, це зустрічається в роботах Жижека – час-від-часу він пише про «батьківського Іншого» [43, с.354]). Але, якщо говорити точно, то для Лакана же ці два концепти мали дещо різне значення. Ім'я Батька, на його думку, пов'язане із реєстром Уявлюваного – це певна «нормотворча» інстанція, із якою ідентифікується суб'єкт заради структурування власного образу Я. Натомість Інший стосується порядку Символічного – це порядок означаючих Імені Батька. Вислів Лакана «безсвідоме – це дискурс Іншого», в цьому сенсі, означає, що безсвідоме структуроване Іншим: «безсвідоме Лакана носить «абсолютний» характер в тому сенсі, що співвідноситься з ідентифікаторними процесами, на основі яких розгортаються процеси раціональні» [24, с.429].

Власне, Інший розуміється Лаканом, як Господар – Гегелем. Вслід за Олександром Кожевим та його лекціям з «Введення у читання Гегеля», Лакан цікавиться гегельянською філософією ще з 30х років. А починаючи з 50х (наприклад, з його доповіді на Римському конгресі психоаналітиків 1953 року), він остаточно

вирізняє Іншого, розуміючи під ним символічну фігуру, цілком подібну до гегелівського Господаря. Діалектика Господаря та Раба, розроблена Гегелем, стала для Лакана структурною матрицею Символічного, в якому відбувається безперестанна боротьба суб'єкта за визнання Іншим.

Як визначав Гегель у «Феноменології духу», існує два види свідомості: «свідомість самостійна, для якої для-себе-буття є сутністю, інша – несамостійна, для якої життя або буття для певного іншого є сутністю; перша – господар, друга – раб. Господар є свідомість, суцільна для себе, але вже не одне лише поняття свідомості, а суцільна для себе свідомість, яка опосередкована з собою іншою свідомістю» [44, с.168]. І далі, Гегель розгортає логіку, за якою визначає свідомість Господаря в корені залежною від свідомості Раба. Суть гегелівської діалектики призводить до визнання, що самостійна свідомість («для-себе-буття») Господаря виявляється його власним ланцюгом невизнання. «Але для визнавання у власному сенсі, – пише Гегель, – не вистачає моменту, який полягає в тому, щоб те, що господар робить по відношенню до іншого, він робив також по відношенню до самого себе, й те, що робить раб по відношенню до себе, він робив також по відношенню до іншого. А тому визнавання вийшло однобічним та нерівним» [44, с.169-170]. Коментуючи цю думку, Олександр Кожев додає, що «не лише сам Господар вважає себе Господарем. Раб також вважає його таким. Отже, здавалось би, Господар визнаний, та визнаний в своїй людській гідності. Проте визнання це – однобічне. Оскільки Господар зі свого боку не визнає за Рабом людської гідності. Таким чином, його визнає той, кого він сам не визнає» [45, с.27]. А тому, як ми бачимо, за гегелівською логікою, однобічне визнання, за своєю суттю, полягає не лише в тому, що лише Господар визначається людською гідністю, а, головним чином, у тому, що і Господар, і Раб залишаються, зрештою, визнані лише самі собою. Оскільки отримують визнання від того, кого самі не визнають так, як самих себе.

Але більше того. Якщо свідомість Раба, за свою суттю, націлена на визнання іншого як Господаря, визнання за іншим людської гідності, то фігура Господаря замкнута лише на самій собі – Господар не визнає іншого Господарем, лише Рабом, в якого не має людської гідності. Власне, Господарська свідомість – свідомість, що

визнає гідність лише за собою. «Ніколи Господарю не відокремитись від світу, в якому він живе, і якщо Світ гине, то він гине разом з ним, – пише Кожев, – Тільки Раб може перевершити наявний світ і при цьому залишитися у живих» [45, с.38]. У певному сенсі, свідомість Раба відкрита для іншого.

У лаканівському дискурсі свідомість Раба – це суб'єкт, який націлений на пошуки визнання своєї власної гідності. Натомість Інший – це фігура Господаря, яка є для суб'єкта (Раба) носієм певного знання (гідності). Важливіше тут те, що Лакан приймає гегельянську риторику децентрованого Господаря – Інший Лакана представляється внутрішньо розщепленим, із нестачею. Суб'єкт ідентифікує свою власну нестачу із нестачею Іншого так само, як Раб визнає Господаря саме тому, що Господар потребує визнання подібно до того, як і потребує визнання сам Раб.

Саме це має на увазі Жижек, коли пише, що «радикальність теорії Лакана полягає (...) у виявленні того, що Інший з великої літери, символічний порядок як такий також являється Ваггé, також виявляється перекресленим фундаментальною неможливістю, структурованою коло певної недосяжної/травматичної сутності, коло центральної нестачі» [20, с.128]. Це повертає нас до ідеї щодо принципової дисгармонійності світу, в якому перебуває суб'єкт, дисгармонійності, що зумовлена обов'язковістю вибору, обов'язковістю альтернативи єдиному можливому (а тому – доброму) вибору, світу диференційованості.

Отже, «Інший в цій структурі – не сутність, але функція затвердження дискурсу суб'єкта та гарант його суб'єктивної позиції» [24, с.394]. Вже у 1963 році Лакан в «Іменах Батька» відмовиться від гегельянської риторики, що, як він пише, своєю поширеністю має завдячувати інтерпретаціям Маркса, проте сама є «помилковою», і «проти неї свідчать як природничі науки, так і історичний розвиток наук фундаментальних, тобто математичних» [46, с.59]. Але гегелівська філософія свідомості і надалі залишатиметься для Лакана однією з визначальних. За лаканівською логікою, задовольняючи вимоги Іншого, суб'єкт здобуває відчуття своєї співпричетності до об'єктності, отримуючи від Іншого визнання, суб'єкт здобуває ілюзорне відчуття повноти. А отже, як підсумовує Віктор Мазін, «Символічне описується потрійними відносинами: я-інший-Інший» [31, с.135], де

Інший з великої літери – це не конкретний інший суб'єкт, а символічний порядок норм та заборон, за якими відбувається ідентифікація суб'єкта власного образу Я та образу іншого, затверджується дискурс суб'єкту та його власна суб'єктність.

Як ми бачимо, Уявлюване та Символічне розуміються теоретиками лаканівського психоаналізу як сфери, природою яких є дистанціювання по відношенню до Реального і, водночас, є структуровані Реальним, структуровані цією радикальною негативністю. З огляду на це, на нашу думку, парадоксальність дистанціювання полягає в тому, що інтенції суб'єкта позбутися диференційованості Реальності, як джерела травматичних сумнівів щодо власного існування суб'єкта, призводять до протилежного ефекту – до фундаментального затвердження цієї диференціації, затвердження суб'єкт-об'єктних відносин. Оскільки саме по собі таке бажання вказує на відчуженість суб'єкту, як на структуру Реальності.

Власне, дійсність суб'єкту представляється нам його намаганнями позбутися диференційованості, згладити нестачу, згладити Реальність. Віктор Мазін пише, що «ідея Символічного порядку буде введена в гуманітарні науки Леві-Стросом, для якого будь-яка культура є сукупністю символічних систем – мови, шлюбних зв'язків, економіки, мистецтва. Кажучи про Символічне, Лакан підкреслює й те, що безсвідоме як предмет психоаналізу завжди структурований як мова» [31, с.129]. А тому сама інтенція суб'єкта подолати Уявлюване та Символічне як стани диференційованого перебування, як затвердження суб'єктності, децентрованості та дражливості статусу суб'єкта лише затверджує дистанційованість від Реальності як сліду Реального. Отже, суб'єкт визначається статусом децентрованості, який зумовлено пошуком *objet petit a*, інтенціями до набуття стану Реального. А оскільки за лаканівською логікою досягнення стану не-диференціації, стану Реального за визначенням є неможливим, то суб'єкт здатний отримувати лише ілюзорне відчуття повноти. Але разом з тим, як зазначає Лакан, пошук *objet petit a* призводить й до протилежного ефекту – до досвіду Реальності як сліду Реального, досвіду Реальності нестачі. Під досвідом Реальності розуміється затвердження негармонійного існування після народження, затвердження суб'єктності індивіда, травматичність якої ми зазначили вище. Досвід Реальності – це досвід відчуття або усвідомлення

суб'єктом фатальної неможливості подолати диференційовану структуру Реальності, досягти гармонійний стан до травми народження та набування суб'єктності. Суть лаканівського досвіду Реальності включає до себе розроблену Зигмундом Фройдом ідею *das Unheimliche*, тобто моторошного.

Визначення концепту *das Unheimliche* закладено вже у його етимологічній особливості. Корінь слова *Unheimliche*, *Heim* у німецькій означає дім, префікс *Un* вказує на певне витіснення. Тож, *das Unheimliche* зазначає щось, що є витісненим зі звичного чи рідного. Цей термін, насамперед, вказує на фундаментальний дискомфорт, від якого виникає відчуття моторошного. «*Unheimliche* для Фрейда – не щось невідоме, чуже, мертве, але давно знайоме, добре «відоме» й... витіснене, тобто невідоме, тут та зараз вже не присутнє» – пише Віктор Мазін [34, с.81]. Отже, *das Unheimliche* розуміється Фройдом як моторошний стан усвідомлення відчуженості суб'єкту. В дискурсі лаканівського психоаналізу *das Unheimliche* представляється суттю досвіду Реальності. Суттю зіткнення суб'єкту зі слідом Реального, з нестачею, що вписана у структуру власного образу суб'єкту. *Das Unheimliche* вказує на фундаментальну нестачу, яка виникає із народженням, вказує на недосяжність гармонійного стану повноти.

Але оскільки ми вже зазначали, що Реальність може бути явленою лише семіотизованою, осмисленою, то за лаканівською логікою й сам досвід Реальності, саме *das Unheimliche*, яке за своєю природою визначає диференційованість та відчуженість суб'єкту, являються дистанціюванням, осмисленням. Афект від досвіду Реальності нестачі, у свою чергу, можливо сприйняти лише за семіотизації. Як пише Віктор Мазін, Лакан «підкреслює, що підхід до цього самого афекту можливий виключно через структуру мови, що афект розмічений означаючим» [34, с.134]. А це, як ми бачимо, підтверджує тезу, що Реальність може бути визначеною та осмисленою лише із урахуванням дистанціювання по відношенню до неї.

З огляду на це, як пише Мазін, свідомість індивіда представляється «деяким щитом, що оберігає психічний апарат від зовнішніх та внутрішніх перевантажень» [34, с.153]. Свідомість індивіда виконує функцію дистанціювання від Реальності, а, разом з тим, шляхом семіотизації дистанціює від травматичного досвіду Реальності,

від *das Unheimliche* – тобто вибудовує дійсність суб'єкту. Відбувається це завдяки концепту – фантазму. Як ми вже зазначили раніше, під поняттям фантазму Лакан розуміє сценарій задоволення бажання, тобто цей феномен структурує саме бажання. Фантазм розуміється «як опора покладаємої свідомістю дійсності, як уявлюваний сценарій, котрий надає стійкості буттю людини та структурує його бажання» [22]. Отже, фантазм, як захисний сценарій задоволення бажання суб'єкта, дистанціює від моторошного відчуття негармонійного існування, Реальності відчуженості індивіда.

Висновки. Як ми довели у цій частині роботи, Реальність є слідом Реального, є фундаментальною категорією, що структурує соціокультурну дійсність, в якій перебуває суб'єкт. У розробках Жака Лакана реєстр Реального розуміється психічним станом не-диференційованості, тобто станом повноти. З огляду на це, ми зазначили, що стан Реального представляється нам у світлі хайдеггерівської негативності радикальною пустотою – станом, який є радикально неможливим. Тому, вважаємо ми, доцільно розрізняти Реальне, як реєстр психіки людини, що структурує своєю неможливістю, цією пустотою інші два реєстри Уявлюваного та Символічного, а також, власне, Реальність, як нестачу Реального, як фундаментальність травматичної диференціації, в якій перебуває суб'єкт від народження. Саме Реальністю, як слідом Реального, структурується, на наш погляд, дійсність суб'єкта. Нам представляється дійсність простором необхідного дистанціювання від Реальності нестачі, від Реальності диференційованості, від Реальності суб'єктності, в якій існує індивід від народження. Сценарій, за яким відбувається таке дистанціювання, як ми зазначали, зумовлюється фантазмом. Іншими словами, в цій частині, виходячи з психоаналітичних розробок лаканівської школи, ми виокремили важливі для нашого дослідження категорії Реального (як радикальної негативності, неможливості, як психічного стану до-народження, гармонійного стану до-диференційованості та до-нестачі, за якого неможливими були сумніви у власній дійсності суб'єкта), Реальності (як психічного досвіду відчуженості, сліду Реального, яким структурується дійсність суб'єкта, як семіотизація радикальної нестачі Реального, до-суб'єктності), та дійсності (як

простору дистанціювання по відношенню до травматичної Реальності, як простору здобуття ілюзорного відчуття повноти суб'єкту).

Із огляду на такі визначення, ми довели, що дистанціювання по відношенню до Реальності стає ключовою логікою захисних механізмів психіки суб'єкта. Ми побачили, що на думку теоретиків лаканівського психоаналізу, саме процес дистанціювання є засадничим для розуміння феномену Реальності. Декартівське ствердження «*cogito ergo sum*» сьогодні набуває нового формулювання – дистанціюює, значить існую [47, с.96]. Ця теза знаходить підтвердження також у розробках послідовника Жака Лакана – Славоя Жижека – стосовно радикальної віртуалізації Реальності, яку ми дослідимо в останній частині першого розділу.

1.3 Концепція «радикальної віртуалізації» реальності в розробках Славоя Жижека

Останню частину першого розділу ми присвяtimo дослідженню ідеї Славоя Жижека щодо радикальної віртуалізації Реальності. Ми розглянемо що розуміє Жижек під визначенням віртуалізації, та доведемо, що сам феномен віртуалізації не є виключно культурним симптомом симуляції реальності, а натомість є категорією дистанціювання від Реальності, як сліду Реального. Серед категорій, якими керується у своїх роботах Жижек, для нас важливими будуть концепти вакууму в Символічному порядку, тріади Реального віртуального – Уявлюваного віртуального – Символічного віртуального. Також ми доведемо, що стратегія дистанціювання по відношенню до Реальності виявляється актуальною та ефективною із огляду на сучасну соціокультурну ситуацію мультикультуралізму, як стратегія потенційного виходу з культурної кризи сучасності. Зумовившись такою логікою нашого дослідження, перейдемо до самої роботи, яку розпочнемо з аналізу концепції радикальної віртуалізації Реальності.

У першій частині цього розділу ми розглядали ідею теоретиків гіперреальності щодо симуляції реальності, як створення простору пустих образів, що не мають жодних зв'язків із реальністю. У зв'язку з цим віртуальність представляється як ефект симуляції реальності, як ефект повної втрати будь-яких основ реальності. За логікою теоретиків гіперреальності, феномен віртуальності є засадничим для явища кіберпростору, тобто дійсності, яка структурується у комп'ютерних мережах. При цьому ця дійсність, звичайно, представляється пустим знаком самої себе – це простір, що не має жодних фундаментальних засад. На думку філософів концепції симуляції реальності, феномен віртуальності передбачає, що образи, які виникають завдяки технічній і цифровій відтворюваності, втрачають реальне обґрунтування. Тому позиція суб'єкту визначається релятивною. Простір віртуального постає простором сумнівів, простором релятивного. І тому із застосуванням категорії віртуальності теоретики гіперреальності приводять доводи стосовно не-наявності

реальності у культурі ХХ-ХХІ століть, що зумовлюється, зокрема, розвитком необхідних технічних засобів.

Але, як ми побачили у попередній частині розділу, лаканівська школа психоаналізу затверджує фундаментальний характер Реальності, що структурує дійсність суб'єкту, а тому спростовують концепцію симуляції. Лаканівський суб'єкт, фундаментально структурований нестачею, протистоїть суб'єкту теоретиків гіперреальності, позбавленого будь-якого фундаменту. Суб'єкт в лаканівському психоаналізі, як заключає Жижек, «це вихідна пустота, це нестача символічної структури» [20, с.177]. Дійсність суб'єкту, як ми зазначали, структурована Реальністю. Віртуальність же, на нашу думку, представляється категорією дистанціювання по відношенню до Реальності, як сліду Реального. Тому, ідея віртуальності, як засадничої категорії симуляції, виявляється неефективною по відношенню до соціокультурної дійсності суб'єкта.

Славою Жижек доводить, що віртуальність представляється, власне, суттю реєстрів Уявлюваного та Символічного, в координатах яких становиться та перебуває суб'єкт. Жижек представляє ідею радикальної віртуалізації Реальності, зазначаючи, що «сьогодні усі говорять про віртуальну реальність, але я вважаю, відверто кажучи, що ідея віртуальної реальності – доволі вбога ідея, оскільки вона означає просте відтворення у певній штучній цифровій формі нашого досвіду реальності [*себто дійсності* – Ю.К.]. Гадаю, що більш цікавим є поняття, ключове для розуміння того, що ж відбувається сьогодні, це, напроти, не «віртуальна реальність», а – «Реальність віртуального» [48]. Він вводить ідею віртуальності як самої функції дійсності. Філософ говорить про Реальність віртуального, як фундаментальну категорію Уявлюваного та Символічного порядків, як суть дійсності суб'єкта.

Пояснюючи свою ідею віртуалізації лаканівської тріади, Жижек визначає ці реєстри як Реальне віртуального – Уявлюване віртуального – Символічне віртуального. На його думку, Уявлюване віртуального полягає у тому, що суб'єкт затверджує не лише свій власний образ, як об'єктивізований, але, у зворотній логіці, суб'єктивізує образ іншого, затверджує його як освоєний. Жижек демонструє суть

Уявлюваного віртуального у наступному прикладі: «Я розумію, що ви випорожнюєтесь, потієте, не кажучи вже про інше, проте я продовжую з вами спілкуватись, оскільки спілкуюсь не з вашим реальним образом, а з тим образом, який я собі уявляю – з віртуальним образом» [48]. Отже, задля того, щоб суб'єкт-об'єктна комунікація була валідною, конкретний інший має бути представлений суб'єкту за допомогою образу, який є результатом віртуалізації самого суб'єкта. Адже сам суб'єкт продукує образ іншого, із яким і вступає у комунікацію. Переконані, що це і зумовлюється дистанціюванням по відношенню до Реальності. Оскільки зіткнутися з Абсолютно Іншим, опинитися не в змозі його осмислити, означало б затвердити травматичну Реальність суб'єктності та відчуженості самого суб'єкту.

Уявлюване віртуального полягає у дистанціюванні по відношенню до іншого шляхом затвердження його суб'єктивізованого образу – розташування іншого в координатах власної нестачі. А тому, як бачимо, реєстр Уявлюваного є реєстром, за своєю суттю, віртуалізації – тобто реєстром вибудовування образів. Віртуальність є структурою самого Уявлюваного, якщо розуміти під Уявлюваним порядок дистанціювання по відношенню до Реальності відчуженості суб'єкта від іншого, до фундаментальної нестачі, словом – до сліду Реального.

Під Символічним віртуального Жижек розуміє дистанціювання по відношенню до системи норм та законів, що складають соціокультурну дійсність, в якій перебуває суб'єкт. На думку Жижека, порядок Символічного функціонує завдяки тому, що суб'єкт дистанціюється від його структури, від символічних норм та законів, за якими структурується його дійсність. У другій частині першого розділу ми зазначили, що закони втілюються у фігурі символічного Батька, у Іншому. З огляду на це Жижек доводить, що Символічне віртуального полягає у дистанціюванні по відношенню до символічного авторитету Іншого: «Якщо авторитет діє надто неприкрито, це парадоксально виступає як ознака імпотенції (...) в ньому починає відчуватись щось від блазня» [48]. Під цим розуміється, що авторитет фігури Батька функціонує за умови, якщо межі, зазначені його законами та нормами, не порушуються суб'єктом тому, що сприймаються ним в координатах

загрози. Тобто, авторитет Батька, власне, Символічне функціонує завдяки тому, що суб'єкт сприймає його закони не безпосередньо, не як Реальність загрози, а створює образ загрози – віртуальне уявлення щодо наслідків переступу цих норм та законів.

Більше того, Жижек інтерпретує розробки Лакана щодо жаги суб'єкта до визнання шляхом ідентифікації з Іншим, з символічним Господарем або Батьком, що володіє певним знанням чи гідністю, певною владою. Він зазначає, що суб'єкт ідентифікується не саме із Іншим, а з нестачею Іншого: «ця нестача в Іншому дає суб'єктові, якщо можна так виразитися, життєвий простір, дозволяє йому уникати тотального відчуження в означаючому не за рахунок заповнення своєї нестачі, а за рахунок ототожнення себе, власної нестачі, з нестачею Іншого» [20, с.128]. Адже, як ми розглянули вище, Лакан представляє Іншого саме *barré*, тобто перекресленим фундаментальною нестачею. А отже, ототожнення суб'єктом власної нестачі із нестачею Іншого – є віртуалізацією власне самої нестачі.

Пояснимо, що зумовлена така логіка децентрованим статусом суб'єкту. Оскільки, як ми зазначали у другій частині цього розділу, у пошуках *objet petit a* суб'єкт задовольняє бажання, які є суть вимога Іншого. Авторитет Батька – це є суть структури Символічного. За логікою Жижека, Символічне віртуального представляється дистанціюванням суб'єкту від Реальності вимог Іншого, яка затверджує диференційованість соціокультурного порядку, в якому перебуває суб'єкт. Сама лише наявність вимог вказує на фундаментальну нестачу всередині Іншого. «Якщо б цієї нестачі в Іншому не існувало, Інший був би закритою структурою і суб'єкт був би приречений на радикальне відчуження від Іншого», – пише Жижек [20, с.128]. Ідентифікація суб'єктом власної нестачі із нестачею Іншого означає те саме дистанціювання від Реальності суб'єктності. Тому віртуальність є природою Символічного – вона полягає у дистанціюванні суб'єкту від Реальності вимог Іншого, від Реальності травматичної диференціації, шляхом ідентифікації власної нестачі із нестачею Іншого. Порядок Символічного функціонує за логікою дистанціювання по відношенню до Реальності. А отже, віртуальне є природою Символічної дійсності, що її вибудовує суб'єкт.

І нарешті, доводячи віртуалізацію самого Реального, Жижек зазначає, що дисбалансованість та негармонійність існування після народження розуміються суб'єктом як стан, який потенційно можливо подолати та повернутися у гармонійне та недиференційоване Реальне. Тобто досвід Реальності, який полягає у затвердженні відчуженості суб'єкта, осмислюється самим суб'єктом як першопричина негармонійності Символічного. «Первинним фактом є не якийсь брутальне вторгнення Реального, травматичного Реального. Первинним фактом виступає цей суто формальний дисбаланс. Символічне поле викривлено (...) і для того, щоб пояснити це, вам необхідно посилання до певного Реального», – зазначає Жижек, імпліцитно посиляючись на метафізичне мислення [48].

Прикладом, що демонструє логіку віртуалізації Реального, представлену Жижеком, є наведена Дерріда ідея щодо культурної інтенції до «суботи без ночі», яку ми розглядали у попередній частині. Нагадаємо, філософ деконструкції проводить біблейську паралель, згідно якої, уявлення про тягар труду пов'язується із тим, що людина набуває його із першим гріхом. Із вигнанням з райського саду людина стала приреченою до труду, аби спокутувати свою гріховність. Але, як помічає Оріся Гачко, ще до гріхопадіння Адам «був поставлений до саду, щоб служити у ньому й охороняти його (...) Господній наказ визначає Адамову працю й обов'язки» [49, с.72]. Отже, як ми бачимо, обов'язок трудитись, аби спокутувати гріхи, пояснюється віртуальним образом Реального – позитивним райським станом, станом до-гріхопадіння, в якому труду потенційно не містилося (або, вірніше, труд не виокремлювався). Тобто не гріх, як структуротворчий феномен соціокультурної дійсності людини, набуває статусу джерела негармонійного існування суб'єкту, а, власне, труд, як досвід Реальності, що визначається таким через свою наявність і за райського саду.

Суб'єкт обґрунтовує травматичність власної відчуженості саме потенційним Реальним, станом не диференційованості, який він намагається здобути шляхом задоволення бажань та вимог Іншого. Суб'єкт позитивізує Реальне. Таким чином, суб'єкт створює образ травматичного досвіду зіткнення з Іншим, який викривлює Символічне, що стає причиною відчуженості, задля того, щоб надати смислу цьому

дисбалансу та негармонійності Реальності. Тому суб'єкт вибудовує власну дійсність, яка, за суттю, є «фантазматичною конструкцією, що дозволяє нам замаскувати Реальне нашого бажання» [20, с.52], тобто замаскувати слід Реального, який структурує Реальність. Саме від цього сліду Реального, від фундаментальної нестачі суб'єкт і намагається дистанціюватися у власній дійсності.

Отже, на думку Жижека, для того, щоб виправдати своє від народження негармонійне існування, травматичність власної суб'єктності та відчуженості, суб'єкт віртуалізує Реальне, як першопричину дисбалансованості свого існування. Тобто не сама формальна дисбалансованість Символічного поля представляється джерелом травм, а певне (позитивне) Реальне, нестача якого, вилучення якого ніби актуалізувала дисгармонійність. За цією логікою інтенції суб'єкта парадоксально спрямовані на подолання або відчуження реєстрів Уявлюваного та Символічного, що безсвідомо пов'язуються з уявленням про джерело травматичного існування людини. Виражається це, зокрема, у пошуках суб'єктом *objet petit a*, можливого здобутті ілюзорного відчуття повноти шляхом задоволення вимог Іншого. Тож, весь (доступний) обсяг травматичності дисбалансованого існування після народження суб'єкта пов'язується з Символічним та Уявлюваним реєстрами психіки, що формують порядок речей у дійсності та зумовлюють суб'єкт-суб'єктні відносини.

Жижек доводить, що віртуалізація Реального відбувається за допомогою фантазматичного структурування надлишковості Реальності, як сліду Реального – тобто «вписування» певної Реальної події у дійсність суб'єкта. Філософ наводить приклад того, як була сприйнята трагедія 11 вересня 2001 року – бомбардування торговельних центрів Нью-Йорку: «Те, що сталося 11 вересня, є екраном фантазматичного видіння, яке ввійшло в нашу реальність (...) Питання, яким ми мали задатися, коли 11 вересня сиділи, пильно вдивляючись в телевізійні екрани, дуже простий: де ми стільки разів бачили ту ж саму картину?» [50, с.25]. За цією логікою, фантазм дистанціював травматичну Реальність події, «вписав» її у нашу дійсність саме завдяки тому, що кадри потрапляння літака у будівлю та падіння торговельних центрів ніби «зійшли» з екранів кінотеатрів. Радикальність ідеї Жижека полягає в тому, що він доводить, що трагедія 11 вересня змогла бути

пережитою, осмисленою, не стати в повному сенсі руйнівною для нашої дійсності, саме завдяки тому, що завдяки психічним захисним механізмам дистанціювання від Реальності ми звикли бачити таке в нашій дійсності лише в кіно. Отже явище віртуалізації, тобто продукування образу Реального, як першопричини дисбалансованого Символічного, зумовлюється, власне, природою фантазму.

Але ми вважаємо, що тут необхідне уточнення, якого Жижек не робить, хоча й має на увазі. Виходячи з такої логіки, можна зробити помилковий висновок, що фантазм завжди конститується на основі минулого, пережитого суб'єктом досвіду. Тобто що фантазм – це актуалізоване минуле. Наприклад, ми дистанціювались від травматичної Реальної події 11 вересня шляхом фантазматичного сценарію, що ґрунтувався на засвоєному нами досвіду переглядання таких сцен в кіно, на сумнівах щодо оригінальності трансляції. В такому випадку мова йдеться лише про постмодерну недовіру до дійсності. Фантазм же, на нашу думку, не полягає виключно у актуалізації минулого, аби захистити психіку суб'єкта шляхом затвердження в ньому недовіри до дійсності. По-перше, Жижек пише, що фантазм «визначає наш образ дій в самій дійсності» [20, с.54], а тому невірно було б, вважаємо, говорити про те, що саме певний конкретний фантазм означає. Адже фантазм, як сценарій дистанціювання від Реальності, виникає в певній культурній ситуації. Тобто фантазм завжди є зумовленим, з одного боку, конкретною ситуацією в приватних культурних практиках людини та, з іншого боку, конкретним механізмом дистанціювання від Реальності, який власне й активізував фантазматичний сценарій. Тому фантазм є зумовлений існуючим порядком речей. Відповідно, дослідження фантазму неможливо проводити безвідносно до символічного порядку, безвідносно до соціокультурної дійсності суб'єкта. По-друге, «не варто бачити зв'язок минулого та теперішнього, – пише Жижек, – як діахронічну стрілу часу – цей зв'язок існує у формі безпосереднього парадигмального короткого замикання» [20, с.144].

Фантазм, у цьому сенсі, є не актуалізацією певного минулого, це завжди «парадигмальне коротке замикання». В історії можна знайти чимало прикладів того, як певна художня вигадка згодом «повторювалась» у цілком дійсній події: фільм

Станіслава Ростоцького «Доживемо до понеділка», зйомки якого закінчилися у 1968 році, саме коли набувала місця так звана Празька весна (фактично, ці події символічно, метафорично простежуються у випереджаючій події кінокартині), або ж поява у 1898 році роману Моргана Робертсона «Суєта суєт», в якому детально описувалась загибель найбільшого в історії людства лайнеру «Титану», що, як відомо, 14 років потому відбудеться із «Титаніком». Звичайно, справа тут не у самих цих витворах літератури чи кіномистецтва. Не в тому, що ми згодом дистанціювались від Реальності подій, виражаючи на основі пережитого минулого досвіду (виникнення художніх творів раніше за події) недовіру цим Реальним подіям, недовіру власній дійсності. Навпаки – і в цьому головний смисл.

Після появи фільму чи роману те, як ми пережили Реальні події, говорило про «символічну наддетермінацію» [20, с.76]. «Титанік» став, свого часу, символом загибелі цілої культурної епохи, «епохи мирного прогресу, чітких та непохитних класових ділень» [20, с.75] саме тому, що символічно він, вірніше його загибель, існувала ще до Реальних подій. Тому, що на час Реальної трагедії він вже був дійсністю, актуальним нинішнім. І, власне, дійсна загибель лайнеру була оповита фантазматичним захисним сценарієм, що виникає на миттєвій крапці «короткого замикання» минулого та нинішнього. Фантазм, як ми вважаємо, не є ніколи самим лише минулим досвідом – він завжди найактуальніше теперішнє.

Тому до фрази Жижека «Питання, яким ми мали задатися, коли 11 вересня сиділи, пильно вдивляючись в телевізійні екрани, дуже простий: де ми стільки раз бачили ту ж саму картину?» [50, с.25], яку ми вже згадували, ми б додали уточнення: *чому* цю картину ми вже бачили стільки разів?, *чому* наша дійсність приймає саме такий порядок речей? Відповіддю, звичайно, буде фантазматичний сценарій, який, власне, і структурує дійсність, теперішнє. Фантазм структурує дійсність таким чином, що загибель «Титаніка» набуває для нас надзвичайно символізованого значення. «Чому?» – ось головне питання тут. Відповідь – тому, що наше *Zeitgeist* визначається крахом цілої культурної епохи, Реальними змінами, і прийняти, зіштовхнутись із Реальністю цієї кризи було б занадто травматично. А тому, необхідна віртуалізація, втілення у певний образ, що й надало змогу

осмислити події, і, тим самим, дистанціювало б нас від Реальності дисгармонійності, від Реальності кризи, від Реальності відчуженості суб'єкта. В цьому і виражається ідея фантазму як категорії Реальності віртуального.

А тому, за нашою думкою, Реальність віртуального має фундаментальний характер, вона не залежить від історичного контексту. Ми вбачаємо, що Реальність віртуального затверджується саме тим, що віртуальність складає природу Уявлюваного та Символічного порядків. У другій частині цього розділу ми довели, що Реальність структурує соціокультурну дійсність суб'єкту, структурує Уявлюване та Символічне. А у зв'язку з тим, що Реальність може бути явленою лише семіотизованою, ми вважаємо, що структура Уявлюваного та Символічного є суть віртуалізації Реальності. Таким чином, Реальність віртуальності закладає основи дійсності, в якій перебуває суб'єкт. Соціокультурний простір існування людини презумпційно віртуалізований. Дійсність – це віртуалізація Реальності. Наше соціальне, наша дійсність, що структурована Реальністю, є дистанціюванням по відношенню до самої Реальності.

Цю нашу тезу підтверджує й ідея Жижека щодо того, що суб'єкт, зрештою, безсвідомо знаходить пояснення травматичному дисбалансованому порядку Символічного у фігурі Іншого. Як зазначає Жижек, все, що теоретики гіперреальності визначали ефектом симуляції та імплозії смислу, зводиться до фіксування певного феномену становлення так званого суспільства ризику. Перебуваючи у такому суспільстві, передбачається, що суб'єкт володіє свободою прийняття рішень, але ця свобода, кінець кінцем, стає його фармаконом, тобто обертається травмою. «Це така свобода, коли людина постійно змушена приймати рішення, не усвідомлюючи їхніх наслідків, і це викликає у неї тривогу», – пише Славою Жижек [43, с.421].

Виходячи з таких установ, Жижек критикує ідею суспільства ризику. Оскільки, на його думку, вона, за своєю суттю, виходить із постмодерних засад недовіри до дійсності. «Дві наші критики теорії суспільства ризику – за те, що вона є водночас надто загальною (бо уникає локалізації ключового для створення ризиків фактору в специфічності капіталістичної ринкової економіки) та надто конкретною (бо не бере

до уваги спосіб, у який не існування великого Іншого впливає на статус суб'єктивності)» [43, с.448]. Тобто, як ми бачимо, Жижек критикує ідею суспільства ризику, власне, за те, що вона стверджує повну релятивність дійсності: зникає великий Інший, що надавав чіткі та нерухомі норми та закони, та, разом з тим, за цією логікою, суб'єкт опиняється у дезорієнтованому стані, коли йому дозволено усе, і, ніби, саме цей факт викликає у суб'єкта недовіру до дійсності, тривогу. «Ми більше не знаємо, чим наші дії є насправді, не існує навіть глобального механізму регулювання наших взаємодій – ось що насправді означає «постмодерне» не існування великого Іншого», – пише Жижек [43, с.424].

Але, як зазначив Лакан на одному зі своїх семінарів, «з фрази старика Карамазова «Якщо Бога немає, то усе дозволено» слідує в контексті нашого досвіду, що відповіддю на «Бог помер» слугує, навпаки, «не дозволено нічого»» [51, с.151]. Тобто за нечіткості норм та законів великого Іншого суб'єкт опиняється не звільненим від законів символічного Батька, а, навпаки, здобуває більш жорсткішу систему норм та законів. Оскільки, якщо суб'єкт знаходиться в умовах невизначеності вимоги Іншого, це спонукає його продукувати образ загроз, що базується на уявленнях стосовно не-наявності вимог Іншого взагалі, його замкнутість та не-існування фундаментальної нестачі в Іншому, що визначається як цілковита неможливість здобути суб'єктом ілюзорне відчуття повноти, його «приреченість на радикальну відчуженість від Іншого» [20, с.128]. Отже, те, що в ідеї суспільства ризику представляється дезорієнтацією у системі норм та законів Символічного, є, за лаканівською логікою, суть затвердження ще більш жорстких меж та заборон, що зумовлює фіксацію Реальності суб'єктності.

І з огляду на таке явище сучасної культури, Славою Жижек пише, що задля осмислення та дистанціювання від такої надмірної авторитетності символічної фігури Батька, що визначається його певною замкненістю, суб'єкт визначає першопричину травматичності власної суб'єктності в самому Іншому: «Суб'єкт звинувачує Іншого за його невдачу та/або безсилля так, ніби цей Інший винуватий у тому, що він не існує» [43, с.449]. Саме через цей парадокс Славою Жижек на лекції в Москві 20 серпня 2012 року обґрунтував, що роль психоаналізу сьогодні є чи не

найважливішою за усю його історію. На його думку, коли суб'єкт позбавляється чітко визначеної системи норм та законів, тоді затверджується Реальність його, суб'єкта, травматичної відчуженості. А через це роль психоаналізу за сучасних культурних умов полягає у поверненні суб'єкту цих чітких обмежень Символічного, що полягає у дистанціюванні від надмірної авторитетності Батька [52]. Проте зазначимо, що в останньому розділі нашої роботи ми спробуємо продемонструвати, що у сучасних культурних умовах така відсутність законодавчого Іншого не обов'язково потребує стратегії повернення суб'єкту строгих норм та законів аби позбавити суб'єкта травми досвіду Реальності його відчуженості. Але, так чи інакше, ми бачимо, що дистанціювання розуміється визначальним механізмом сучасної культури.

Засади такої замкнутості великого Іншого від суб'єкту, за думкою Жижека, полягають в антиноміях сучасної ліберальної логіки: «толерантний ліберал-мультикультураліст неохоче звинувачує порушників, боячись, що його звинуватять у нав'язуваннях своїх власних цінностей Іншому» [43, с.273]. Тобто, на думку Жижека, такий «ліберал-мультикультураліст» діє саме за логікою того мовчазного Іншого. Оскільки обидві ці фігури не надають суб'єкту жодних вимог, не представляють суб'єктові власної децентрованості, що, власне, уможливило б для суб'єкта ідентифікацію із Іншим, із його нестачею, та отримання ілюзорного відчуття повноти. Жижек надає критику лібералізму, як системі соціального, що у своїй природі, містить затвердження Реальності диференційованості.

З огляду на це, як вважає Жижек, феномен толерантності означає зокрема затвердження Реальності травматичної суб'єктності. За логікою Жижека, толерантність виявляється найвищою формою насилля, оскільки передбачає, за своєю суттю, байдужість суб'єкта до іншого та, у свою чергу, іншого до самого суб'єкту. Як очевидно, саме ця байдужість, власне, і стає засадничою для замкнення Іншого, для розмивання вимог великого Іншого. Толерантність як найвища форма насилля представляється, зрештою, затвердженням Реальності відчуженості суб'єкту. Байдужість Іншого, яка ліберальними засадами легітимізується у толерантність, позбавляє суб'єкта можливості отримати бажане ілюзорне відчуття

повноти, вибудувати свою дійсність, аби дистанціюватися від травматичної Реальності власної суб'єктності.

Але, за логікою розмірковувань Жижека, відмовитись від ліберал-мультикультуралістської політики – зовсім не означає насправді відмовитись від такої ідеології байдужості, що призводить до замикання Іншого. Філософ бачить основні засади цієї ідеології у капіталістичних відносинах. По-перше, Жижек визначає, що власне «ідеологічною є соціальна дійсність, саме існування якої передбачає незнання з боку суб'єктів цієї дійсності, незнання, яке є сутнісним для цієї дійсності» [20, с.28]. Тобто, як зазначає Жижек, ідеологія укорінена у самому мисленні. Розуміючи капіталізм, як найвищу стадію розвитку суспільства з антагоністичним засобом виробництва, в якій праця приймає виключно форму товару, Жижек зазначає, що «в суспільстві, де продукти людської праці приймають форму товарів, відносини самих людей приймають форму відносин між речами, між товарами: замість відносин між людьми перед нами опиняються суспільні відносини між речами» [20, с.41]. Саме в цьому Жижек бачить головну небезпеку.

«Можливо, розчарування в капіталізмі у посткомуністичних країнах не слід скидати із рахунку, – каже Жижек, – Коли люди у Східній Європі протестували проти комуністичних режимів, більшість з них не вимагали капіталізму. Вони хотіли солідарності та хоч якоїсь справедливості; вони хотіли жити власним життям без державного контролю; збиратися разом та говорити про що їм заманеться; вони хотіли простого, чесного та щирого життя, свободи від примітивної ідеологічної обробки та задушливого цинічного лицемірства» [53]. А натомість, передбачається, отримали байдужість, як форму насилля, та товарні відносини, як форму відносин між людьми.

З огляду на таку критику, вважає Жижек, ліберал-мультикультуралізм, як програма, що хоч вже і була визначена та найменована Європою недієвою, все ще продовжує функціонувати. Самого озвучування щодо антиномічності та, відповідно, неефективності цієї програми в сучасній культурі недостатньо. Для того, щоб антиномій в існуючій ідеології були розірвані, змінені, вони мають бути дистанційовані суб'єктом, перетворені на певну об'єктивізовану річ. Але, з іншого

боку, сама ця ідеологія має залишатися дієвою, аби бути цілком зрозумілою суб'єктові: «щоб ситуацію можна було «рахувати як Одне», її структура повинна вже-завжди бути певною мета-структурою» [43, с. 162]. Тобто, як ми бачимо, аби позбавитись антиномій у ліберал-капіталістичній логіці, вона має виступати в дистанційованому, осмисленому статусі, і, у той же час, має залишатися дієвою, на позиціях мета-структури. Словами Жижека, необхідно парадоксально «водночас як утримувати дистанцію, так і бути заангажованим» [43, с.177]. Така позиція парадоксального дистанціювання по відношенню до Символічного, яка передбачає одночасну заангажованість та осмислення системи соціокультурного порядку, надає можливості для ірраціонального протесту, природу якого ми ретельно дослідимо у другому розділі нашої роботи. Зараз же запропонуємо визначення ірраціонального протесту.

Ірраціональний протест ми пропонуємо розуміти як зайняття такої парадоксальної позиції суб'єкта, що не надає можливості для ідеологізації та інтерпретування вимог. Ключовим концептом для ірраціонального протесту стає «вакуум у Символічному». Цей концепт представляє у своїй роботі Жижек як «пробіл в символічній структурі» [20, с.175], тобто те, що опирається символізації та осмисленню. Такою природою, як ми зазначали раніше, володіє сама Реальність. А отже, ми бачимо, що під вакуумом в Символічному розуміється Реальна подія, яка чинить опір осмисленню.

Пояснюючи цю ідею, Жижек звертається до концепту Істини-Події Алена Бадю, та зазначає: «Тепер ми можемо побачити, в якому сенсі Істина-Подія є «невирішуваною»: вона є невирішуваною з позиції Ситстеми, отнологічного «стану речей» (...) її ідентифікація є можливою лише з позиції того, що Бадю називає «інтерпретуючим втручанням», – тобто, коли хтось промовляє з суб'єктивно заангажованої позиції, або – якщо виразити це більш формально – коли хтось включає в позначену ситуацію сам акт називання» [43, с.170].

Тобто під Реальною подією Жижек розуміє ту саму невирішувану Істину-Подію, «самореференційну» подію, яка пручається осмисленню, за якої будь-яка спроба осмислити буде представлятися «інтерпретуючим втручанням». Це Подія,

Істина якої помічається лише появою суб'єктного афекту, як ознакою намагань суб'єктивізувати, осмислити, вписати її у власне символічне поле суб'єкта. Істина Події тут представляється як певне категоріальне ніщо, як байдужість до диференційованості, до відмінностей. Тобто за логікою Бадю «кожна ситуація [в дійсності суб'єкту – Ю.К.] включає у себе певний «блукаючий надлишок» (...), [який] символічно ніяк не представлений. Будь-яка ситуація про щось замовчує, і в певний момент, цілком непередбачувано, це замовчування заявляє про себе. Тоді ми маємо справу із Подією (...), [яка] радикально перекреслює усе минуле життя індивіда» [54, с. 3-4].

Іншими словами, «Реальна подія» у Жижека – це подія, що «виникає з «порожнечі» ситуації» [43, с.176], яка «ніколи не може бути повністю суб'єктивованою, інтегрованою у символічний всесвіт саме через те, що суб'єкт, який є її агентом, є скінченною/смертною істотою» [43, с.206], подія, чия «кожна символізація вже видає її справжній травматичний вплив» [43, с.207]. Істина події ґрунтується на певному Реальному надлишку, що ніяк не може бути символічно представленим, осмисленим. Цей надлишок і конститує/провокує вакуум у Символічному порядку, який, згодом, призводить до радикального перекреслення, реконструкції дійсності суб'єкта.

На думку Жижека, прикладом такої Реальної події може слугувати акція протесту у Нью-Йорку восени 2011 року – *Occupy Wall Street*. Детально цю акцію ми дослідимо у другому розділі, наразі зазначимо лише наступне. Протягом цієї акції тривалий час ані ЗМІ, ані влада не могли зрозуміти проти чого саме спрямована ця акція. Протестувальники не лише не оголошували конкретну причину свого невдоволення – вони її і не виокремлювали, оскільки їх протест був чистим протестом, без жодної конкретної мети, яка б стала, у певному сенсі, «інтерпретуючим втручанням» у Реальну подію їх протесту, у Реальність їх невдоволення. Суть їх протесту – протест проти самої соціокультурної дійсності. Як вважає Славой Жижек, таке мовчання, не визначення чіткого об'єкту невдоволення надало акції необхідної дистанції по відношенню до соціокультурного, яка зумовила можливість надання опору намаганням розв'язати протест шляхом існуючих в

лібералізмі сценаріїв легітимації [55]. Протестувальники Occupy Wall Street спродукували вакуум в Символічному – Реальну подію, що була структурована надлишком невдоволеності дійсним порядком речей, Реальну подію, яка була направлена на реструктурування порядку дійсності, яка принципово не могла бути до кінця осмисленою. А отже, на нашу думку, саме стратегія дистанціювання пояснює природу ефективності Реальної події, продукування вакууму в Символічному порядку, який зумовлює можливість реструктурування самої дійсності.

Висновки. Аналізуючи розробки Славоя Жижека, ми побачили, що віртуальність є суттю реєстрів Уявлюваного та Символічного, є процесом дистанціювання від Реальності, як сліду Реального. Також ми довели, що Реальність віртуального є фундаментальною категорією, яка зумовлює віртуальність як саму функцію реєстрів Уявлюваного та Символічного. А також ми продемонстрували, що реконструювання Символічного порядку зумовлюється Реальною подією – вакуумом у Символічному, тим, що не піддається семіотизації. Як ми побачили, Славой Жижек критикує антиномії сучасних ліберальних настанов у культурі, виходячи з того, що вони, зрештою, затверджують травматичну Реальність відчуженості. Це, як ми побачили, зумовлює феномен замкнення великого Іншого. Цей феномен визначається символічною ситуацією не надання суб'єкту вимог, які стали б засадами для ідентифікації суб'єкта із Іншим, для набуття суб'єктом ілюзорного відчуття повноти. Це, як ми зазначили, і представляється загрозою фатальної приреченості до травматичної Реальності нестачі, від якої суб'єкт не буде мати змоги дистанціюватися. У зв'язку з цим стратегія ірраціонального протесту, яка визначається створенням вакууму Символічного, надає можливості для реконструювання порядку речей у дійсності.

Висновки до розділу.

Наприкінці нашого дослідження у першому розділі ми можемо зробити наступні висновки та підсумки. Проаналізувавши у цьому розділі визначення феномену Реальності, ми довели його фундаментальне обґрунтування. Ми визначили важливі для нашого дослідження категорії Реального, Реальності та дійсності суб'єкта. Реальність ми пропонуємо розуміти як психічний досвід диференційованості світу. За нашими доводами, Реальність, як слід Реального, опирається симуляції. У зв'язку з цим ми продемонстрували, що феномен Реального визначається хайдеггерівською негативністю – це психічний стан не диференційованості, до-травматичності, до-мови. Із народженням суб'єкт набуває відчуття втрати цього гармонійного стану до-відчуженості, який безсвідомо пов'язується із материнським лоном. Тому із нестачею Реального пов'язане визначення децентрованого статусу суб'єкта в Реальності, від якого суб'єкт намагається дистанціюватися. Дійсність суб'єкта, як ми продемонстрували, зумовлюється інтенціями до здобуття збалансованого та гармонійного стану Реального. Тобто дійсність – це простір дистанціювання суб'єкта від Реальності власної нестачі, від Реальності суб'єктності.

Ми з'ясували, що категорія дистанціювання виступає актуальною із огляду на сучасну культурну кризу. Ми розглянули ідею Жижека щодо того, що антиномічні ліберальні настанови в сучасній культурі затверджують травматичну Реальність відчуженості суб'єкту. Ми продемонстрували, що це зумовлює появу феномену замикання великого Іншого. Цей феномен представляється символічною ситуацією в культурі не-надання суб'єктові вимог. Великий Інший стає мовчазним, що унеможливорює ідентифікаційні процеси суб'єкта, шляхом яких він міг би отримати ілюзорне відчуття повноти, дистанціюватись від Реальності власної відчуженості. У зв'язку з цим ми запропонували стратегію ірраціонального протесту, що націлена на запобігання відтворенню антиномій у соціокультурній дійсності. Ця стратегія ґрунтується на створенні вакууму у Символічному порядку. Цю ідею ми ретельно дослідимо у наступному розділі нашої роботи.

РОЗДІЛ 2

ІДЕОЛОГІЧНЕ ДИСТАНЦЮВАННЯ ЛЮДИНИ ВІД РЕАЛЬНОСТІ ЯК МОДУС КУЛЬТУРНОЇ ДІЙНОСТІ СУБ'ЄКТА

2.1 Антиномії соціокультурної дійсності суб'єкта та стратегія іраціонального протесту в сучасній культурі

У другому розділі нашої роботи ми звернемося до аналізу сучасної соціокультурної дійсності. Спираючись на теоретичні розробки, проаналізовані нами у попередньому розділі роботи, ми дослідимо ідеологію як механізм дистанціювання людини від Реальності. У зв'язку з цим ми доведемо, що парадокси та антиномії сучасної соціокультурної дійсності є не простими локальними фактами дійсності, а цілком зумовлені Реальністю. З огляду на це ми дослідимо можливі стратегії, за якими формується фантазматичний сценарій дистанціювання від Реальності. Це допоможе нам представити стратегію іраціональної форми протесту, що націлена на подолання антиномій та кризових ситуацій у культурі.

Задля досягнення цілей, поставлених у цьому розділі роботи перед нами, ми побудуємо логіку нашого дослідження наступним чином. Першу частину другого розділу ми розпочнемо із уточнення визначення концепту «ідеологія». Відповідно до цього ми проведемо культурологічне осмислення ідеології як механізму дистанціювання людини від Реальності розколотого суспільства. Ми продемонструємо, що Реальність розколотого суспільства визначається як психічний досвід відсутності суспільної єдності та рівності. А також ми виявимо та дослідимо антиномії, що виникають в сучасній культурі в результаті появи новим комунікативних практик суб'єкта, змін у правах та свободах людини тощо. Цей ретельний аналіз ми проведемо на кількох прикладах законодавчих ініціатив заборони традиційних жіночих мусульманських вбрань у західних європейських країнах, справи редактора сайту WikiLeaks Джуліана Ассанжа, президентських виборів у Франції у 2012 тощо. За результатами зазначених аналізів ми продемонструємо, що ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності формує у сучасній культурі ліберал-

демократичні культурні настанови. Також ми виявимо та надамо визначення явищу економізації суб'єкт-суб'єктних відносин у сучасній культурі.

Ми продемонструємо, що сучасна ідеологія ліберал-демократії супроводжується тенденцією самовідтворення: відповідно, самовідтворюються й виявлені антиномії у культурі. Це ускладнює вирішення парадоксальних культурних ситуацій. У зв'язку з цим ми запропонуємо стратегію ірраціональної форми протесту. Ця стратегія спрямована на створення умов для запобігання ідеологічному самовідтворенню антиномій у сучасній культурі. Цю частину роботи ми проведемо завдяки аналізу конкретних явищ сучасної культурі – серед яких громадянські протестні рухи у 2011 році у Лівії, Росії та Нью-Йорку.

У другій частині розділу ми звернемося до аналізу фундаментальної категорії дистанціювання від Реальності – концепту «фантазм». Ми уточнемо визначення фантазму і продемонструємо, що він представляється сценарієм, за яким відбувається дистанціювання від Реальності. Цей сценарій зумовлюється тим чи іншим механізмом дистанціювання та конкретною культурною ситуацією, у якій опинився суб'єкт. Далі, враховуючи це, ми проведемо культурологічне осмислення функціонування фантазму, зумовленого ідеологічним механізмом дистанціювання від Реальності. За результатами цього аналізу ми виявимо та розглянемо можливі фантазматичні стратегії дистанціювання від Реальності. Це зумовить аналіз конкретних явищ та подій в сучасній культурі – зокрема терористичний акт на Дубровці у Москві у 2002 році, трагедія Багдадського авіаудару 2007 року, виток секретних документів на сайті WikiLeaks у 2010 році, військове вторгнення Росії в Україну від 2014 року тощо. За результатами цього дослідження ми доведемо, що на ідеологічному рівні фантазм виявляється націленим на підтримку існуючого символічного порядку культури.

В останній частині ми звернемося до аналізу парадоксальних ситуацій у сучасній культурі, які виникають у зв'язку із дистанціювання суб'єкта від Реальності тіла. Для цього ми проведемо культурологічне дослідження сучасних явищ біотехнологій, генної інженерії, пластичної хірургії, косметології та тенденцій їх розвитку. Продемонструємо їх взаємозв'язок із глибинною потребою суб'єкта дистанціюватися від Реальності як досвіду відчуженості. Це допоможе нам продемонструвати та обґрунтувати визначення

тіла як «розщепленого агента Реальності». Ми доведемо, що тіло суб'єкта володіє амбівалентним статусом. Тіло людини представляється джерелом травматичного досвіду Реальності, оскільки воно вказує на первинну розколотість суб'єкта та диференційованість світу. Разом з тим тіло є феноменом, що зумовлює задоволення глибинної потреби суб'єкта бути визнаним. Відповідно до зазначеного аналізу далі ми дослідимо функціонування ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності тіла. Для цього ми проведемо аналіз сучасних кризових ситуацій у культурі. Зокрема – теракту у французькому місті Тулуза у 2012 році, законодавчих ініціатив заборони традиційного мусульманського жіночого вбрання у західних європейських країнах тощо. Це зумовить необхідність уточнити концепт «Абсолютно Інший» (Е. Левінас). За результатами зазначеного аналізу ми розглянемо взаємозв'язок між культурними кризовими ситуаціями та фантазматичними сценаріями дистанціювання суб'єкта від Реальності тіла.

Проводити дослідження у цьому розділі нашої роботи ми будемо із залученням категорій та розробок Славоя Жижека, Алена Бадю, Жака Лакана, Жан-Люка Нансі та ін. Зазначивши логіку нашої роботи у другому розділі, перейдемо до безпосереднього дослідження.

Перш за все визначимо нашу відправну тезу у цій частині другого розділу: під ідеологією ми розуміємо символічний порядок дійсності, функція якого полягає у легітимації первинної суспільної нерівності – структурування суспільства на статуси, відносини, цінності, ідеали тощо. Саме ідеологія, як зазначав Поль Рікер, легітимізує авторитет [57, с.13] – легітимізує символічну владу, тобто владу впливати або «робити речі словами» [58, с.23]. При цьому ідеологія не є чимось протилежним повсякденній дійсності суб'єкта – навпроти, між ідеологією та повсякденними практиками суб'єкта є внутрішній взаємозв'язок [57, с.10]. Тому важливо підкреслити, що ідеологія не «викривляє», натомість «визначає символічну структуру соціального життя» [57, с.8]. Іншими словами, «функція ідеології полягає у тому, аби надати забуттю ту обставину, що я та оточуючі мене об'єкти отримали значення лише завдяки певній точці відліку» [59]. Ідеологічний порядок – це, у

категоріях Лакана, погляд Іншого, який апелює, кличе суб'єкта та обґрунтовує його соціальний статус.

Тобто у координатах лаканівської концепції ідеологія є формацією дійсності, що на Символічному рівні дистанціює суб'єкта від Реальності (Реальності власної відчуженості, Реальності розколотої суспільства). А, отже, на наше переконання, ідеологія безпосередньо є структурованою Реальністю. З огляду на це, на наш погляд, дослідження антиномій дійсності, що виникають за сучасної ліберал-демократичної ідеології, необхідно проводити у зв'язку із Реальністю капіталістичної логіки – тобто безсвідомої логіки суб'єкта, за якою у сучасній культурі формуються інтенції до подолання відчуженості та відсутності суспільної єдності. Визначимо також, що під логікою капіталізму ми розуміємо логіку набуття праці людини форми товару. Це безпосередньо призводить до того, що, як ми зазначали у першому розділі, відносини самих людей приймають форму відносин між товарами. Тобто суб'єкт *par excellence* сприймає певного конкретного іншого в координатах прибутку або зиску. Що, зрештою, і дозволяє нам говорити саме про Суб'єкт-Об'єктні відносини, оскільки вони регулюються переважно інтенціями до економії суб'єктом власних зусиль задля отримання жаданого визнання із боку Іншого, що ілюзорно заповняло б Реальність суб'єктної відчуженості.

На наше переконання, сьогодні на ідеологічному рівні вимога суб'єктом визнання власного Я та задоволення власних потреб все повніше залежить від Реальних інтенцій зменшити сили на здобуття задоволення цих вимог. А, отже, економіка суб'єкт-об'єктних відносин, наприклад, що зумовлена Реальністю капіталізму, в дійсності легітимізується на ідеологічному рівні ліберал-демократією. Це, на наш погляд, в значній мірі підтримує так звану постмодерну відмову від морально-етичного виміру сфери Символічного [60].

Демонструє нашу тезу щодо економізації відносин, яку легітимізує ідеологія ліберал-демократії, сучасна тенденція до зменшення необхідності витратити суб'єктом сили, що втілюється у технізації та комп'ютеризації соціального [61]. Зокрема поширення соціальних Інтернет-мереж [62, с.147], поява гаджетів та програмних додатків до них, що уможливають цілодобовий доступ до цих

соціальних мереж тощо стрімко пришвидшують розвиток відносин між людьми, а згодом формують нові комунікативні практики. «Розвиток емоціональних почуттів, зв'язків чи інтимності, який протікає впродовж знайомства при реальній дружбі, [в соціальних мережах] не відбувається» – пише німецька дослідниця Ванесса Мюльхойзен [63, с.48]. Подібний же тезис розглядає Томас Ванхоф і проблематизує розуміння знайомства, виносячи у назву своєї книги гру слів «Wa(h)re Freunde» – справжні/товарні друзі. «Як я вживаю гру слів «Wa(h)re Freunde», йдеться не лише про те, що ми самі стаємо [у соціальних мережах] носіями реклами або що наші дані у профайлі чи показники активності можуть слугувати основою для нових компаній та статистик. Не лише ми самі «оцінюємось» – як споживачі чи навіть робоча сила (Human Capital), – але й наші стосунки. Для цього маємо соціологічний термін «соціальний капітал», що отримав певного розвитку: він визначається як ніби-то вартість відносин, точніше сукупність ресурсів, що можуть бути підключені до участі у мережі соціальних відносин» [64, с.175].

Отже, подібна логіка капіталізації відносин, надання їм товарної цінності значно інтенсифікується із розвитком нових комунікативних практик. Суб'єкт – користувач соціальних Інтернет-мереж – отримує можливість негайного визнання власного Я з боку інших шляхом отримання позначок «Мені подобається» (Like-Button) [див. – 65]. Разом з цим, соціальні Інтернет-мережі надають можливість швидкого та легкого накопичування власного «соціального капіталу» суб'єкта, який може встановлювати зв'язки з іншими користувачами (персонально знайомими чи незнайомими людьми) натисканням однієї клавіші [див. – 63]. Подібні тенденції націлені, на наше переконання, на зменшення витрат сил суб'єкта на здобуття від Іншого задоволення своїх потреб та визнання свого Я. У цьому, власне, полягає економіка суб'єкт-об'єктних відносин.

На ідеологічному ж рівні зазначені інтенції економізації відносин легітимізуються демократичними правами та свободами суб'єкта та принципами лібералізму, серед яких один з головних – економічні принципи недоторканності приватної власності та культурні принципи державного невтручання та політики мультикультурності. Розглянемо детальніше.

Для пояснення цієї тези, вважаємо доречним згадати, спостереження Славоя Жижека, який зазначає, що «переслідуючий особисту вигоду егоїст – це не грубий факт нашого суспільства, а його ідеологія» [66, с.9]. Можливо, на нашу думку, варто доповнити, що не тільки подібний егоїзм, а радикальне «одноосібництво» стають ідеологією сучасної дійсності. Оскільки, наприклад, популярність пластичних операцій, покликаних дистанціювати суб'єкта від фундаментальної Реальності власного тіла у його смертності та кінцевості, зумовлена інтенціями до зменшення витрачання зусиль на подолання відчуженості саме шляхом подолання потреб, які міг задовольнити лише Інший. Іншими словами, популярність пластичних операцій [67, с.129] – це результат Реальності капіталістичної логіки, економіки суб'єкт-об'єктних відносин, яка втілюється у інтенцію суб'єкта розширити свої межі до безкінечного Іншого. Тобто – подолати фундаментальну прірву між Я та Іншим.

Саме це, ми вважаємо, призводить до радикального «одноосібництва» суб'єкта – тобто до позиції небажання зближення/комунікації із Іншим через загрозу зруйнувати економіку відносин. Ми маємо тут на увазі, перш за все, трансформації в опозиції публічного та приватного соціального простору суб'єкта. І прикладом «одноосібного» статусу суб'єкта, у цьому сенсі, можуть стати поширені сьогодні соціальні Інтернет-мережі. Адже, на наше переконання, Інтернет не позбавляє суб'єкта приватного простору, включаючи його у простір глобальної публічності, а навпроти – аккаунт у соціальних мережах є саме приватним простором суб'єкта, який він заповнює особистою інформацією [68]

Іншими словами, на нашу думку, варто додати до егоїстичності ще й «одноосібність», як логіку принципового дистанціювання від Іншого, не-наближення, коли суб'єкт воліє залишатися осторонь, аби не зруйнувати приватний простір, не зруйнувати економіку відносин, що на ідеологічному рівні легітимізується демократичними правами та свободами (наприклад, свобода сумління тощо). Аби ще раз довести нашу думку, варто звернутися до феномену пасивного очевидця – суб'єкта, який спостерігає за певною подією осторонь, не порушуючи приватного простору. Наприклад, люди, які на камери мобільних телефонів знімають жахливі катастрофи, ДТП, трагедії, свідком яких вони

випадково стали, і не втручаються у події. Їх позиція не-втручання і демонструє, на наш погляд, «одноосібницьку» логіку принципового дистанціювання, збереження приватного простору суб'єкту, скеровану економікою суб'єкт-об'єктних відносин. Реальність капіталістичної логіки у такому випадку, власне, і легітимізується ліберал-демократичною ідеологією із її принципами та свободами. Серед яких, наприклад, принцип, що його сформулював Джон Стюарт Мілль у своєму есе «Про свободу»: «Єдина мета, яка слугує виправданням для втручання одних людей, індивідуально або колективно, в діяльність інших людей, – це самозахист» [69, с.12].

Але на цьому рівні виявляється антиномія сучасного соціокультурного простору. Якщо капіталістичний устрій вимагає/зумовлює функціонування товарних відносин між людьми, що регулюються економікою, то, на перший погляд, парадоксальним здається існування у сучасній соціальній дійсності, наприклад, явища благодійності – суть якого, власне, в опіці. Проте, на наше переконання, благодійність є певним уособленням того, як функціонує та взаємодіє капіталізм із сучасною формою ліберал-демократії. Або, іншими словами, як ліберал-демократична ідеологія легітимізує Реальність капіталістичної логіки. Пояснимо нашу думку.

На наш погляд, аналізувати явище благодійності необхідно, виходячи із двох форм, які воно може приймати: системне, коли відбувається автоматичне відрахування певної суми до певного фонду при проведенні суб'єктом грошової операції, та суб'єктивне або локальне, коли благодійність чиниться суб'єктом осмислено. В обох випадках в її основі лежить Реальність обігу капіталу, дистанціювання від якої у соціальну дійсність відбувається шляхом ліберал-демократичної системи. У випадку суб'єктивної благодійності суб'єкт жертвує те, що накопичив – повертає у обіг частину капіталу. Більше того, Славою Жижек зазначає «відкупний» характер благочинства та пише, що коли суб'єкт «жертвує своє накопичене багатство на загальне благо, капіталіст заперечує самого себе як просту персоніфікацію капіталу та його відтворюваного обороту» [70, с.22]. Іншими словами, на думку Жижека, жертвуючи частину накопиченого капіталу, суб'єкт дистанціюється від Реальності обігу капіталу тим, що демонструє (тимчасову)

відмову від товарних відносин, яка, зрештою, лише підкреслює капіталістичну логіку. Тому благодійність сьогодні є суть неможливістю, адже не може відбуватися як акт чистої опіки та відмови від економіки суб'єкт-об'єктних відносин.

Припустимо, що дійсна благодійність мала б полягати у події чистого дару, як її розумів Дерріда: «Дар (...) як подія взагалі повинен залишатися непередбачуваним, але залишатися таким, не оберігаючись від цього. Він мусить дозволити структурувати себе через випадок (...) Подія і дар, подія як дар, дар як подія мусять бути навальні, невмотивовані (...) Дар і подія не підкоряються нічому, окрім принципів безладу, тобто принципам без принципу» [71, с.142-143]. Нам видається, що саме така деррідаріанська «випадковість», як визначальна категорія дійсного акту дару (=благодійності), не зберігається не тільки за суб'єктивної благодійності, але й за системної форми благодійних пожертв. Реальність капіталізму структурує дійсність суб'єкта таким чином, що навіть така «випадковість» та «невмотивованість» виявляються елементами існуючої ідеологічної системи – інвертуються у ідеологічний жест.

Системна благодійність, ми вважаємо, ще повніше відображає антиномічність свобод суб'єкта за ідеології ліберал-демократії. Адже так само, на нашу думку, як і сучасна форма демократії не може надавати суб'єктові справжнього вибору, що ми продемонструємо у подальшій нашій роботі, так і системна благодійність не потребує від суб'єкта певного вибору. Акт вибору суб'єкта відзначається рівно тоді, коли він погоджується на капіталістичні товарні відносини, економіку суб'єкт-об'єктних відносин. Суб'єкт у сучасній соціальній дійсності насправді не отримує альтернативи, тобто не скоює справжній вибір. Сучасна ліберал-демократія не надає дійсної альтернативи для вибору [59]. Свобода конкуренції та вибору виявляються ідеологічним абстрактом, який в дійсності дистанціює від Реальності соціального розколу.

Одним з численним прикладів цьому може слугувати запроваджена від нещодавно система пожертвувань у базиліці Святого Іштвана у центрі Будапешту. Перед самим входом всередину діючого храму стоїть священнослужитель із благочинною скринькою та пояснює кожному, хто бажає увійти, що якщо людина

хоче побувати в одному з найбільших храмів Угорщини, вона має пожертвувати на реставрацію цього храму, оскільки сама ця людина вносить свою лепту у процеси руйнації будівлі. А тому, чи вчинить людина благодійну акцію чи, ні, вона вирішує не під час самого відвідання базиліки, а під час рішення, чи вона хоче потрапити до цього храму. І, отже, таким чином сплата благодійного «внеску» є не чим іншим, як сплатою певної додаткової вартості. Натомість, дійсний вибір так і залишається чистим ідеологічним абстрактом, який лише легітимізує цю сплату додаткової вартості, надає їй якогось сенсу.

За подібною логікою функціонує в цілому сучасна ідеологія ліберал-демократії. Репрезентована нею боротьба та захист прав та свобод людини за своєю суттю є, вважаємо, дистанціюванням від економізації суб'єкт-об'єктних відносин. І тому найважливіші категорії цієї ідеології як свобода вибору, свобода слова, мультикультурність та толерантність породжують антиномії в культурі, оскільки вступають у конфлікт з уявленнями про їх природу [74]. На наше переконання, інциденти, коли такі категорії у дійсності виявляються антиномічними є не простими фактами дійсності, не «збоями» у структурі дійсності, а, навпаки – її закономірності. Адже, як ми вже зазначали, будь-яка ідеологія структурується Реальністю.

Наша критика антиномій, що породжуються за сучасних ліберал-демократичних настанов у західній культурі, зводиться до двох визначальних тез. Перша полягає у тому, що ми вбачаємо у ліберал-демократичній ідеології тенденцію самовідтворювання, нехтування цінностями самої цієї ідеології заради чистого самообігу. Іншими словами, один з головних, на наш погляд, парадоксів ліберал-демократичної ідеології полягає у тому, що вона не «маскує» Реальність капіталізму у строгому сенсі. Тобто, за ліберал-демократичної ідеології не спростовуються і не замовчуються факти її недоліків. Передбачається, що, наприклад, факт корупції є загальновідомим. І тут, ми вважаємо, полягає тенденція чистого самообігу ліберал-демократичної ідеології: ліберал-демократія легітимізує подібні недоліки системи парадоксально за рахунок власних же декларованих прав та свобод людини

(головним чином, тих з них, які забезпечують недоторканність приватного життя людини з одного боку, та мультикультурну політику з іншого).

Як зазначає з цього приводу Славой Жижек, «ліберальні воїни з такою готовністю кидаються на боротьбу з антидемократичним фундаменталізмом і закінчують тим, що самі відкидають свободу та демократію заради продовження війни з терором» [66, с.93]. Це, наприклад, втілюється в ідеологічному рівні заборони носити паранджу у Франції, що була запроваджена в 2010 році. Ретельно цей факт ми проаналізуємо в останній частині цього розділу, але зараз відмітимо, що у цій забороні втілюється тенденція чистого самообігу ліберал-демократії. Оскільки, парадоксально за демократичною боротьбою за рівність та свободи жінок ліберал-демократи прийшли до законодавчого примусу мусульманок відмовитися від традицій, що складають їх власну ідентичність. Звичайно, за таких умов нехтуються принципи декларованого мультикультурного курсу ліберал-демократичних настанов – але, парадоксальним чином, саме заради самого мультикультуралізму та толерантності. Окремо додамо, що таке явище стосується не лише конфліктів між західною та ісламською цивілізаціями, але й втілюється у проблематизації регіональної ідентичності, що виникає, зокрема, і в сучасному українському культурному просторі [див. – 72, с.17-18].

І у зв'язку з цим, ми визначаємо другу нашу критику, що стосується безсумнівного статусу фундаментальних координат сучасної ліберал-демократичної ідеології. Пояснимо нашу тезу. Виявленню та критиці антиномій у сучасному ліберал-демократичному устрою присвячено багато робіт сучасних дослідників гуманітарного напрямку. Але критиці підлягають лише формальні недоліки існуючої ліберал-демократичної системи – наприклад, недосконалість правової системи, порушення свободи слова, факти корупції etc. Власне, ці «недосконалості», помилки і визначаються ідеологічною quasi причиною розколотості суспільства. Тобто недостатній розвиток свободи слова або корупція декларуються за ліберал-демократичної ідеології тією самою причиною, яка зумовлює розкол соціального. Натомість, сама структура ліберал-демократії, її фундаментальні координати, що визначаються економізацією відносин, не викликають подібної активної критики.

Взагалі, як висловились Ніна Пауер, уявити, що сьогоднішній соціо-політичний устрій, зумовлений обігом капіталу, може змінитися, складніше, аніж уявити кінець світу [див. – 73].

Причому, зазначимо, що критика будь-якої ідеологічної системи має проводитись із усвідомленням того, що на місце однієї ідеології, так чи інакше, має прийти і прийде інша. З ідеології в принципі «не має жодного виходу» [75, с.105]. Ідеологія, як ми зазначили вже, є важливим механізмом дистанціювання суб'єкта від Реальності. Ідеологія визначає «переклад не-буденного досвіду у переважну повсякденність» [76, с.40]. Але важливо зазначити, що разом з цим будь-які зміни у дійсності, в існуючому порядку речей (принаймні – сучасному) можливі лише за змін у Реальності її (дійсності) структури. В цьому світлі нам важливо особливо відкреслити, що Славою Жижек, чиї роботи ми також аналізуємо у нашому дисертаційному дослідженні, як пише Ієн Паркер, «тактично використовує марксизм проти інших політичних та теоретичних систем, *а не як систему, яку необхідно затвердити як таку*» [75, с.121].

Вищезазначене вказує й на те, що сприйняття настанов сучасної ліберал-демократичної ідеології у телеологічному світлі не може стати поясненням існуючих в цій системі антиномій. Важливо розуміти, що парадокси, які виникають в дійсності суб'єкта за капіталістичної структури, не є лише результатом того, що ніби ліберал-демократична модель суспільства сформувалася ще «не повністю», продовжується вдосконалення системи цього соціо-політичного устрою (розвиток свободи слова та вибору) – разом з чим потенційно мають бути виправлені локальні недоліки (боротьба із корупцією). Звичайно, ліберал-демократичні свободи розвинені у різних державах на різному рівні (для цього варто лише порівняти можливість вільного висловлення та волевиявлення у Російській Федерації та в Україні – події 2013-2014 років довели колосальну різницю [77]). Але, як ми вже зазначали, сучасна ліберал-демократія за своєю суттю легітимізує інтенції до економізації відносин, тобто Реальність капіталістичної логіки. Сучасна ліберал-демократична ідеологія структурує надлишок капіталізму у нашу дійсність. Вона підтримує товарні відносини, легітимізує їх. Тому антиномічність цінностей

ліберал-демократичної дійсності, вважаємо, обґрунтовується перш за все тим, що ця ідеологія структурує або легітимізує економіку відносин. Саме такий погляд на ліберал-демократію, на наше переконання, дозволяє продемонструвати, що головна причина антиномічності культури за сучасних ліберал-демократичних настанов полягає не в тому, що вони час-від-часу не «спрацьовують» у соціальній дійсності, а у тому, що вони є зумовленими особливою логікою у Реальності. Як ми вважаємо, антиномічність закладена у самі фундаментальні координати цієї ідеології – у тому, що ліберал-демократія є ідеологією капіталізму. Розглянемо декілька прикладів.

Проблема порушення права свободи слова, яка, на нашу думку, чи не яскравіше була продемонстрована справою навколо Джуліана Ассанжа, фіксує, що перешкоджання свободі слова, насправді, не є порушенням у строгому сенсі слова. Нагадаємо: у 2012 році адміністрація Сполучених Штатів оголосила Ассанжа ворогом держави, після чого редактор WikiLeaks більше року переховувався від політичних переслідувань в посольстві Еквадору в Лондоні. Скандал, викликаний Ассанжем, демонструє, що розуміння демократичного права на свободу слова парадоксально аж ніяк не стосується справжнього права вільно говорити та мати доступ до інформації, що стосується правди щодо нашої дійсності.

Іншими словами, на наше переконання, демократичне право на свободу слова виглядає так, ніби воно передбачає, що, насправді, суб'єкт не буде ним користуватись. Тут, ми вважаємо, варто задатися питанням «чому?». Адже, відповідь на нього буде лежати в області Реальних засад ліберал-демократичної ідеології – Реальності капіталістичної логіки, яку ідеологічним механізмом дистанціювання структурує у дійсність. А, відповідно до цього, право на свободу слова має залишатися абстрактом, до якого суб'єкт не звернеться, виходячи із сучасної логіки страху зруйнувати власний приватний простір. Таким же ідеологічним абстрактом, що й свобода вибору, яка має забезпечуватись ліберал-демократією. Іншими словами, на наш погляд, демократичні засади забезпечення свободи слова передбачають, що суб'єкт володіє правом свободи слова до тих пір, доки він справді не вирішить цим правом скористуватися.

Ще один приклад антиномічності ліберал-демократичних настанов у сучасній культурі знаходить Славой Жижек, демонструючи, що принцип толерантності у своєму корені містить протиріччя самому собі. Жижек пише, що «толерантність співпадає із власною протилежністю. Мій обов'язок бути толерантним по відношенню до іншого насправді означає, що мені не слід наближатися до нього чи до неї надто близько, вторгтися у його простір» [78, с.11]. Іншими словами, толерантність у тій формі, яку вона має у сучасній дійсності, означає вищий ступінь власної протилежності – нетерпимість. Необхідність дистанції від іншого ніби витікає із поваги до (взаємної) нетерпимості. Як ми вже продемонстрували, така вимога зумовлена економікою суб'єкт-об'єктних відносин між людьми, як між товарами.

Але, разом із цим, мусимо зазначити й іншу існуючу сьогодні радикальну критику, яка ґрунтується також на критиці антиномічності толерантності – це критика самого концепту ідентичності, що поволі стає політичним чинником. Ми маємо на увазі існуючу сьогодні критику політики ідентичності – тобто критику феномену зростаючої необхідності, зумовленої культурно, суб'єктного самовизначення як частини тієї чи іншої соціальної групи. Одна з головних тез такої критики полягає у тому, що ідентичність поволі стає елементом культурної експлуатації. Необхідність самовизначення поволі стає «політикою пригнічення» суб'єкта [79]. А, отже, воля самовизначення також поволі зазнає критики як антиномічна у своїй сучасній суті.

Антиномічність ще однієї фундаментальної категорії ліберал-демократичної ідеології, свободи вибору, як ми вже зауважили у зв'язку із аналізом явища благодійності, також зумовлена капіталістичними засадами самої ідеології. Суб'єкт ліберал-демократичної дійсності, насправді, не має *вибору* як такого. Візьмемо для прикладу історію проведення виборів президента у Франції у 2012 році. Тоді, нагадаємо, трійкою головних претендентів на посаду були: діючий на той момент президент Ніколя Саркозі – представник від центристської ліберал-консервативної партії «Союз за народний рух», соціал-демократ Франсуа Олланд та Марін Ле Пен – лідерка правої націоналістичної партії «Національний фронт».

Фігура правої Ле Пен, яка не очікувано для Франції отримала підтримку електорату у 17,9%, представляла певну альтернативу двом ліберально-демократично налаштованим Саркозі та Олланду. І, зрештою, вибір, який мав би відбутися для громадянина Франції, можливо і полягав би у хоча б мінімальному виборі – між правими та ліво-центристами. Але навіть цей вибір так і не відбувся. Оскільки Олланд та Саркозі, які вийшли у другий тур виборів, у боротьбі за 17,9% електорату Ле Пен за кілька днів до самого другого туру голосування, перейняли у свої програми відправні пункти передвиборчої програми Ле Пен, серед яких були фактично протилежні ліберальним позиціям центристів заклики вийти з НАТО, відмовитися від ліберальної міграційної політики та замість Євросоюзу налагодити співпрацю з Росією. А, отже, обираючи між Олландом та Саркозі, громадянин «на додачу» обирав Ле Пен. Іншими словами президентські вибори у Франції 2012 року продемонстрували ту саму логіку, яку ми зазначали на прикладі функціонування системної благодійності у базиліці Святого Іштвана: єдиний, зрештою, вибір, який суб'єкт міг справді зробити – це вибір самого вибору, тобто вибір участі у голосування. Оскільки, насправді, як продемонстрували ми, від самого вибору на голосуванні нічого не змінилося в самій дійсності.

Цілком ймовірно, що якби на місці Ле Пен із її підтримкою електорату у 17,9% опинився будь-який інший представник політичної сили, із будь-якими її програмними закликами, вони були би включені у передвиборчу програму обох учасників другого туру голосування. Адже саме цього *вимагає* ліберал-демократична ідеологія у самій своїй природі: 1) намагатися задовольняти вимоги усіх громадян держави, аби не порушити демократичне право голосу та вибору кожного громадянина; 2) «економізувати» суб'єкт-об'єктні відносини. Вибір суб'єкта нічого не змінює у дійсності саме тому, що цей вибір *par excellence* означає лише одне – згоду суб'єкта із фундаментальними засадами ліберал-демократичної ідеології.

З огляду на вищезазначене, ми вважаємо, що аналізу потребують фундаментальні засади існуючої дійсності – тобто Реальність капіталістичної логіки, а саме безсвідомі інтенції до економізації відносин. Як ми продемонструємо у

наступних частинах у продовження логіки, вони призводять до формування інтенції суб'єкта до вимоги приватного в-тіленого Іншого, що, згодом, зумовлює появу таких явищ у сучасній культурі, як заборони носити паранджу або трагічні події у Тулузі та Монтобані.

Проблема, яку, зрештою, виявляє, на нашу думку, зазначений вище аналіз полягає у пошуку виходу з кризових культурних ситуацій, протистояння самовідтворенню антиномій у сучасній культурі, пошуку можливості зміни порядку речей у дійсності. На наш погляд, подібні глобальні запити відсилають до реєстру Реальності. Задля дослідження у цьому ключі, звернемося до прикладів протестних рухів останніх кількох років. Ми вважаємо найбільш показовими для нашої роботи громадянські протести, що розпочалися 2011 року: «Occupy Wall Street» у Нью-Йорку, протестний рух у Росії, протести і громадянська війна у Лівії. Усі ці протестні рухи, зрештою, виявилися недовдовими. І причини цьому, на наш погляд, були однієї природи.

Згадаймо, для початку, що громадські протести у Нью-Йорку, у Росії та Лівії розпочиналися як протести у чистому своєму вигляді. Тобто протестуюча громадськість не позначала свої чіткі цілі – натомість чинила сам акт протесту, незгоди із існуючим порядком речей. Протести у Росії, що розпочалися із виборами у Державну думу у 2011 році та поширилися наступного 2012 року під час виборів президента РФ, від початку не були спрямовані на конкретні вимоги чи у захист певних політичних сил. Учасники протестів не об'єднувалися у громадські чи політичні союзи, на чолі яких знаходилася б певна особа, певний іменуючий суб'єкт, тобто номінатор. Багаточисельні марші невдоволених виражали лише одне – своє невдоволення існуючою ситуацією *відсутності справжнього вибору*. Російські протести не виражали невдоволення лише якоюсь певною політичною фігурою – то, на наше переконання, була акція вираження невдоволення відчуттям того, що від конкретної особи нічого не зміниться, що такою безальтернативною є сама структура соціального, яка функціонує за капіталістичною логікою.

Ту саму, на наш погляд, позицію займали й протестувальники у Нью-Йорку. Акція «Occupy Wall Street» ще яскравіше демонструє позицію чистого протесту –

люди, які вийшли на вулиці Нью-Йорку, не були навіть вмотивовані певною політичною подією. Мета протесту від початку була принципово антикапіталістичною. Єдиною причиною, яка змусила людей «окупувати» бізнесовий центр міста, була корумпованість та майнова нерівність – сам соціальний розкол, який легітимізується ідеологією [80]. І жодної вимоги та жодної політичної чи економічної програми протестувальники не висували.

Так само, як і не висували жодної конкретної програми учасники протестів у Лівії в 2011 році. Конкретні визвольні програми з'явилися лише тоді, коли «Захід прямо втрутився в Лівії на боці повстанців» [66, с.141]. Боротьба лівійців, на початку, була направлена виключно проти діючого порядку речей, проти політики лідера країни Муаммара Каддафі. Це, як бачимо, складає принципову відмінність початку протестів у Лівії від подій у Росії – невдоволеність існуючою дійсністю в Лівії була напряму пов'язана із єдиною певною особою. Те, що на наш погляд, завадило лівійським протестам домогтися *дійсних* змін – це ідентифікація невдоволення структурою дійсності із певною конкретною особою. Власне, це був ідеологічний жест – визначення певної конкретної причини фундаментального розколу соціального.

Важливо, на наш погляд, зазначити, що Муаммар Каддафі, хоч і залишався прихильником ідеї панарабізму, починаючи з 2000 року проводив певну лібералізацію політичного курсу Лівії. Так, наприклад, одіозний очільник Лівії підписав контракти на будівництво газопроводу в колишню метрополію – Італію; у 2003 році оголосив курс на «народний капіталізм», що передбачав підтримку розвитку бізнесу та взаємодій із західними компаніями. Це, на наш погляд, є визначальними факторами для аналізу подій 2011 року у Лівії. Адже важливо, на наш погляд, враховувати і капіталістичні засади структурування дійсності в Лівії, що, разом із політикою Каддафі, викликала, зрештою, невдоволеність існуючим порядком речей у повстанців (наприклад, 30%-м рівнем безробіття).

Тому нам видаються символічними події, які відбувалися у Лівії після вбивства Муаммара Каддафі, коли повстанці розмістили тіло померлого у торговельному центрі задля того, аби кожен бажаючий мав змогу сфотографуватися з колишнім

диктатором. Ситуація, яка на наш погляд, демонструє те, що лівійський визвольний рух був приречений на провал, оскільки, насправді, в дійсності не змінилось нічого. Реальність капіталістичної логіки, яка структурувала лівійську дійсність ще до повстанських акцій, не змінилась – вона була фантазматично дистанційована ідеологічними програмами ліберал-демократичних сил. Тому, на наш погляд, символічним виявляється те, що тіло Каддафі по смерті і опинилося у торгівельному центрі. Підтверджує нашу логіку аналізу лівійських подій те, що по завершенню громадських протестів та після вбивства Каддафі, країни, які втручалися у перебіг лівійських подій, отримали певні відсотки лівійського ресурсу від Перехідної національної влади Лівії (наприклад, Франція за домовленістю отримала контроль над 35% здобутків від лівійської нафти). Це, на наше переконання, призвело до того, що громадське невдоволення та вимоги змінити існуючий порядок речей у лівійській дійсності не були, зрештою, задоволені – наступного 2012 року в країні почались нові акції протестів та хвилювань. Зрештою, як ми вважаємо, саме через те, що ці протести цілком ідеологізовані, тобто мають чіткі програми зі зміни конкретних фактів дійсності, а, натомість, *не стосуються фундаментальних основ* структури дійсності, невдоволення соціальним буде повторюватися і надалі.

За подібною логікою ідеологізації протесту, на наш погляд, втратили справжній революційний потенціал і громадські рухи у Росії. Порожня в ідеологічному сенсі невдоволеність існуючою структурою соціального почала наповнюватися політичними інтерпретаціями та потенційними вимогами тоді, коли до руху протестувальників почали приєднуватися опозиційні політичні сили. Наприклад, передвиборчі програми кандидатів у президенти на виборах 2012 року містили у собі стратегії задоволення вимог протестуючих, тим самим лібералізуючи акції невдоволення. Серед політиків, які напряду ідеологізували протести невдоволених російською соціальною дійсністю безальтернативності, був мільярдер Михайло Прохоров. Той факт, що невдоволеність людей дійсністю, структурованою капіталізмом, пропонував задовольнити володар великого капіталу, демонструє ліберал-демократичну логіку, за якою факти несправедливості дійсності можна вирішити лише за допомогою самої ідеології ліберал-демократії. Це складає основу

самовідтворювання структури ліберал-демократії, під час якого і відбувається нехтування фундаментальними категоріями самої ідеології, яке ми описали вище.

Стосовно же протестів у Нью-Йорку, то варто зазначити наступне. Невдоволені капіталістичною логікою люди, які вийшли на вулиці заради чистого протесту, на протигагу протестам у Лівії та Росії, не ідентифікували свою невдоволеність із певною особою або конкретними політичними вимогами. Тривалі акції протесту залишалися ідеологічно не інтерпретованими. На чолі протестувальників не з'являлися номенатори, які виголошували б вимоги по змінненню фактичної антиномічної соціальної дійсності. Іншими словами, акція «Occupy Wall Street», на нашу думку, дійсно змогла продемонструвати протест у своєму чистому вигляді – протест проти існуючої структури дійсності у її фундаментальних координатах, тобто протест проти самої економізації відносин, проти Реальності несправедливості тощо. Але, вважаємо, неефективність акції (оскільки вона також нічого *в дійсності* не змінила) спричинена ліберал-демократичною ідеологізацією. За нашим припущенням, протестувальники «Occupy Wall Street» згаяли час, коли необхідно було змінювати форми протесту. Оскільки надмірна тривалість їх перебування у одному й тому ж самому місці в одній і тій же самій громадській формі призвело до того, що їх акція була вписана у саму логіку ліберал-демократії.

Пояснимо нашу думку. Державна служба безпеки заради забезпечення мирного перебігу акції протестувальників мала постійно патрулювати знаходження мітингарів на вулицях міста. Зрештою, витрати з Державного бюджету США на понаднормову роботу поліцейських та комунальних служб склала близько 13 мільйонів доларів. Це стало приводом для докорів із боку ліберал-демократів, по-перше, щодо того, що протестувальники зашкоджують правам та свободам громадян, які не поділяють їх революційного настрою. А також, по-друге, що за їх протести мають сплачувати, зрештою, платники податків. (До речі, така сама критика лунала під час української Революції Гідності 2013-2014 з боку провладної Партії Регіонів – зрештою, саме це стало основою для сумнозвісного лицемірного гасла «Київ не чує Донбас», що його активно просували депутати цієї ж політичної сили). Із акції чистого протесту, на наш погляд, «Occupy Wall Street» мимоволі

перетворилася у факт ліберал-демократичної дійсності, який, як представлялось самим ліберал-демократичним силам, можливо виправити за допомогою механізмів та інституцій діючої ідеології (тому насильний розгін протестувальників із Зукотті-парку у 2012 році супроводжувався численними арештами).

Висновки. У цій частині дослідження ми довели, що сьогодні, за ліберал-демократичної дійсності неможливою є політична форма протесту. Оскільки така акція вираження невдоволення, яка буде зазначати чіткі програми та вимоги, насправді буде неспроможна змінити щось у дійсності нашої сучасності – будучи ідеологічним жестом, вона буде стосуватися лише певних її фактів, зміна чи виправлення яких не призведе до системних змін. Натомість ефективною нам представляється ірраціональна форма протесту, тобто протест у чистій формі, що опирається ліберал-демократичній інтерпретації власних координат. Протест, спрямований не на конкретні фактичні недоліки ідеології, а на Реальність капіталістичної логіки.

Таку ірраціональну форму протесту ми пропонуємо розуміти як парадоксальну суб'єктну позицію не-надання можливостей для ідеологізації та інтерпретування вимог. Така стратегія спрямована на створення умов для запобігання ідеологічному самовідтворенню антиномій у сучасній культурі. Важливою категорією цієї стратегії є категорія «вакууму Символічного», запропонована Славоем Жижеком [81].

Як ми передбачаємо, позиція суб'єкта за ірраціонального протесту за логікою близька до статусу Абсолютного Іншого, який не надає суб'єктові можливості, за висловом Лакана, стати суб'єктною «сценою для Я», аналізу чого ми присвятимо наступні частини цього розділу. За цією логікою, на наш погляд, у Символічному має утворитися ідеологічний вакуум, який буде здатний призвести до дійсних змін, оскільки ліберал-демократична логіка виявиться нездатною цей вакуум вписати у систему власного самообігу. Тут ми стикаємося із фундаментальним питанням відмови від економізації відносин, якщо мова йдеться про справжні зміни у дійсності. На наше переконання, саме стратегія «вакуумного» мовчання суб'єкта, ідеологічно чистого ірраціонального протесту, *par excellence* відсилає до Реальності капіталістичної логіки, до того, що є фундаментальними категоріями ідеології

сучасної соціокультурної дійсності. Тому ми переконані, що стратегія ірраціонального протесту – це стратегія безпосередньої відмови від економізації відносин, яка можлива саме тому, що не піддається ідеологізації, фантазматичному дистанціюванню від фундаментальних засад дійсності.

2.2 Концепт фантазму як сценарію дистанціювання по відношенню до Реальності

У попередній частині цього розділу ми розглянули ідеологію як механізм дистанціювання від Реальності. Відповідно до цього ми обґрунтували нашу критику антиномій, що виникають за сучасних ліберал-демократичних настанов. Також ми представили та обґрунтували стратегію ірраціонального протесту, що спрямована на запобігання самовідтворенню кризових ситуацій у культурі та існуючих антиномій. У зв'язку з цим ми вважаємо необхідним ретельно дослідити концепт фантазму, як категорію дистанціювання по відношенню до Реальності. Оскільки, як ми зазначали у першому розділі, фантазм функціонує як сценарій дистанціювання від Реальності, а значить він зумовлюється тим чи іншим захисним механізмом психіки людини. В результаті цього конструюється дійсність суб'єкту.

Тому у другій частині цього розділу ми проведемо аналіз можливих стратегій формування фантазматичних сценаріїв дистанціювання суб'єкта від Реальності у сучасній культурі. Задля цього ми проаналізуємо трагічні події у Багдаді 2007 року та терористичний акт на Дубровці у Москві у 2002 році. За результатами цього аналізу ми визначимо стратегії фантазматичного дистанціювання від Реальності. У зв'язку з чим ми звернемося до дослідження функціонування фантазму на ідеологічному рівні на прикладі діяльності Джуліана Ассанжа та його порталу WikiLeaks.

Задля досягнення визначених нами цілей, спочатку уточнемо визначення концепту «фантазм». У зв'язку з цим, вважаємо за потрібне загадати, що у першому розділі нашої роботи ми наводили визначення цього концепту Жаком Лаканом, на думку якого фантазм як сценарій дистанціювання від Реальності та задоволення глибинних протреб суб'єкта розташовується «по той бік дійсності», або, висловлюючись у категоріях Фрейда, належить до реєстру безсвідомого. Також згадаємо, що за психоаналітичними концепціями Жака Лакана, безсвідоме структурується мовою (langage). Через що, як підсумовую Паркер, «мова визначається посередником, який фруструє та саботує можливість прямого контакту

з іншими та з об'єктами нашого бажання» [75, с.83-84]. Ми обґрунтовували це тим, що безсвідоме суб'єкту *par excellence* є «надбанням» самого народження суб'єкту, тобто символічного відокремлення або відчуження – народження суб'єкту у світ мови, вступу у суб'єкт-об'єктні відносини. Саме через це, як ми зазначали, Славою Жижек підкреслює принципову надлишковість фантазму. Він пише, що «фантазм структурує надлишок, що чинить опір нашому зануренню в щоденну реальність» [50, с. 25]. Тому ми розглядали фантазм як безсвідомий сценарій, зумовлений тим чи іншим механізмом дистанціювання від Реальності, який захищає психіку суб'єкта від травматичного досвіду Реальності. Функція фантазму полягає зокрему у структуруванні дійсності суб'єкту. Отже, передусім фантазм є конкретним сценарієм дистанціювання від травматичної Реальності, стратегія формування якого зумовлюється певним захисним механізмом дистанціювання та певною культурною ситуацією, у якій знаходиться суб'єкт.

Також згадаємо, що ми запропонували говорити про Реальність принципово з великої літери. Оскільки це вказуватиме на те, що вона є структурована фундаментальним регістром Реального стану, та актуалізується у дійсності суб'єкта. Це для нас є вимушеним теоретичним кроком, аби уникнути помилкового протиставлення реальності та гіперреальності, і натомість затвердити концептуальну тріаду Реального-Реальності-дійсності. Повторити таку нашу думку ще раз важливо саме в світлі концепту фантазму. Оскільки цей концепт з одного боку, словами Лакана, «знаходиться по той бік дійсності», а з іншого боку безпосередньо цю дійсність конститує – у тому сенсі, у якому фантазм є «уявлюваним, що задіяне певним чином в якості означаючого» [24, с.214].

Отже, у широкому сенсі, фантазм зумовлюється механізмами вимушеного дистанціювання від Реальності. Хоча, як зазначав Лакан, та як це логічно витікає із самої природи фантазму, сам він належить до сфери Реальності. У цьому сенсі фантазм не є «поверхневим феноменом», як про нього писав Жиль Дельоз, упорівнюючи його функції до симуляції. Таке трактування цього концепту, вважаємо, призводить до неефективного теоретичного розрізнення реальності та гіперреальності. Звичайно, ми враховуємо, що в даному випадку під поверхневістю

феномену фантазму мається на увазі розташування фантазму у его вторинного нарцисизму, про яке й писав Дельоз, а не просто подібна до симулякру нонсенсність. Але, навіть за такого розуміння, надання фантазму статусу «поверхневого феномену» логічно призводить до зведення функції фантазму до множення «пустих знаків», тобто – симулякрів. Іншими словами, у такому випадку провести теоретичну межу між двома концептами – фантазмом та симулякром – буде складно. Оскільки фантазм визначається «зацикленним» на самому собі, тобто розуміється сценарієм «подвоєння», а не дистанціювання від Реальності. Ми обґрунтовуємо це наступним чином.

За фройдівським психоаналізом, вторинний нарцисизм розуміється як явище повторного нарцисизму – тобто як загальновідома спрямованість на Я [82]. У той час, як під первинним нарцисизмом Фройд розумів стан, близький до внутрішньо-маткового, тобто як «реактивацію перебування в утробі матері із відчуттям комфортного становища, тепла та захищеності від подразників» [цит. за 83, с.69]. Звичайно, необхідно враховувати те, що у роботах Зигмунда Фрейда нерідко зустрічаються протиріччя стосовно визначення первинного нарцисизму, та цей концепт є доволі близьким до його іншої ідеї щодо стадії первинного аутоеротизму. Але, навіть із урахування цього, ми вважаємо, що якщо говорити про належність фантазму до нарцисичних стадій у розвитку особистості, то механізм фантазму коріниться у найперших та фундаментальних намаганнях «повернути», активувати той гармонійний стан до-народження, який *par excellence* втрачається суб'єктом.

І у цьому світлі, вважаємо, трактуючи фантазм, як феномен вже вторинного нарцисизму, ми неминуче надаємо цьому концепту статусу надлишковості у вульгарному сенсі. Тобто, у такому випадку, на наш погляд, передбачається, що суб'єкт здатний дистанціюватись від травматичної Реальності власної суб'єктності без «залучення» фантазматичних сценаріїв та без конституювання дійсності. Але те, що таке дистанціювання від Реальності суб'єктності відбувається вже у стадії первинного нарцисизму, ми продемонстрували вище фройдівським визначенням цієї стадії, яке не суперечить і сучасним розумінням первинного нарцисизму [див. – 82].

І у зв'язку з усім цим, ми доходимо висновку, що визначення фантазму через стадію вторинного нарцисизму логічно призводить, згодом, до визнання за фантазмом функції множення, подвоєння дійсності, що може бути інтерпретовано прихильниками концепцій Бодрієра як сприяння прецесії симулякрів, тобто – конституювання нонсенсної гіперреальності. Тому, ми наполягаємо на визначенні фундаментального (а не «поверхневого») характеру концепту «фантазм». Саме у зв'язку з цим, для нас певним відправним пунктом є розуміння того, що будь-який об'єкт бажання суб'єкта завжди є не реальним об'єктом, а фантазматичним, у строгому сенсі слова. Як вдало зазначив Олександр Дьяков: «стадія дзеркала є історична драма, що виробляє фантазми, які переходять від роздробленого образу тіла до ортопедичної форми, а потім і до «надягнутих на себе обладунків відчужуючої ідентичності»» [24, с.96].

Аби довести нашу тезу стосовно фантазматичності об'єкту бажання, звернемося до того, як, аби пояснити природу фантазму у контексті ідентичності суб'єкту, Славою Жижек у праці «Enjoy your symptom!» наводить приклад з «Вогнів великого міста» Чарлі Чапліна. Жижек помічає, що судячи з архівів зйомок фільму, Чаплін довго не міг знайти режисерський вихід – як зобразити багатія, з яким сплутала бідна сліпа дівчина волоцюгу, героя Чапліна. Аж поки Чаплін «не зрозумів, що багатій не має існувати взагалі, буде достатньо для нього [бідняка – Ю.К.] бути лише фантазматичною формацією бідної дівчини» [84, с.5]. Це прямо уособлює ідею щодо того, що об'єкти бажання суб'єкта є завжди фантазматичними, а не реальними.

Згадаємо ще один приклад – з недооціненого шедевру українського поетичного кіно «Сліпий дощ» Віктора Гресья (1969 рік). Головна героїня стрічки, в яку закохуються школяр Сашко та велосипедист Олег, переважно більші часу опиняється у певні недосяжності, деінде «по інший бік»: на іншому поверсі дому, за вікном, за склом вітрини або тролейбусу. Навіть ім'я її вперше буде зазначено «перегорнутим» – дівчина напише його задом-наперед помадою на склі вікна тролейбусу. Така недосяжність образу активізує фантазматичне бажання – саме це

Гресь поетично втілив у кадрах слухняно їдучого слідом за героїнею великого екскаватору, на місці якого згодом з'являється Олег.

Більше того, певна реалізація фантазматичних об'єктів бажання призводить до травматичного досвіду Реальності. Через це, як пише Жижек, справжнє питання стрічки «Вогні великого міста» полягає не у тому, чи здатна буде дівчина, що повернула собі зір завдяки бідняку-Чапліну, побачивши, що її рятівник – волоцюга, а не багатій, з яким вона його сплутала, зв'язати з ним своє життя. А, насправді, у тому, чи буде тепер у житті волоцюги місце для дівчини – не потребуючої відтепер його опіки (ба більше – тепер вона може зайняти місце «опікуна» над волоцюгою).

Отже, фантазм – це не лише сценарій «заповнення пустоти в Іншому» [20, с. 79]. Фантазм є сценарієм «конституювання» певного іншого, надання йому місця в структурі дійсності суб'єкта. Це, звичайно, пов'язано із віртуальною природою Уявлюваного, про яке ми писали у першому розділі. Якщо говорити широко, то фантазм дає змогу суб'єктові взагалі вступати у комунікацію. Адже саме фантазм виконує функцію віртуалізації іншої особи. Тобто він забезпечує зустріч суб'єкта із конкретним іншим, символізує (чи, радше, нейтралізує) ту Реальність символічної прірви між суб'єктом та об'єктом, та, вже зрештою, «заповнює пустоту в Іншому».

Дещо зворотнім прикладом до кінематографічних спостережень Жижека щодо функціонування фантазму, на нашу думку, можуть стати події 2010 року, що відбувались навколо Інтернет-порталу «WikiLeaks», на базі якого редактор цього сайту Джуліан Ассанж викладав секретні документи державного рівня, що потрапляли до нього від численних анонімних активістів. У попередній частині цього розділу ми вже розглядали події навколо Ассанжа. Доповнимо, що наприкінці 2010 року Ассанж опублікував першу частину наймасивнішого архіву у 250 тисяч листів дипломатів США до Вашингтону з американських посольств по усьому світу. Інші частини згодом поетапно публікували відомі газети The Guardian, The New York Times, Der Spiegel, Le Monde та El País. Опубліковані депеші висвітлювали дійсну, неофіційну зовнішню політику Сполучених Штатів. Особливо гострою виявилась тема війни в Іраку. Адже трохи раніше, у квітні того ж 2010 року Джуліан Ассанж виклав у публічний доступ на своєму сайті WikiLeaks відеозапис так

званого Багдадського авіаудару, що був зроблений із борту самого гелікоптера армії США. Цей інцидент відбувся у 2007 році у столиці Іраку – тоді два американські військові гелікоптери розстріляли від 12 до 18 місцевих жителів.

Як зазначив у неавторизованій автобіографії Джуліан Ассанж, шокуючим у цьому відео була не тільки жахлива загибель мирних людей, а й те, як діяли самі американські військові: «Ці молоді люди гаряче жадали «дозволу відкрити вогонь», і їм його так само гаряче надали» [85, с.213]. Це і надає тому інциденту, на наш погляд, відчуття «непристойної» Реальності – відчуття що за тими вбивствами не стоїть жодного політичного аргументу. Все виглядає так, ніби вбивства скоїлися лише тому, що військові Сполучених Штатів були на гелікоптерах та займали Господарську позицію по відношенню до тих жителів Багдаду. Цей масовий розстріл займає статус піднесеного. Мається на увазі, що усі намагання віднайти смисл та проартикулювати його «виявляються не чим іншим, як намаганнями нівелювати це жахаюче враження від Речі, намаганнями приборкати Річ, звести Річ до її символічного статусу, надати їй значення» [20, с.76-77].

Звичайно, з дипломатичної точки зору, потрапляння такого роду відеозаписів до публічного користування може призвести до фатальних наслідків (окремих досліджень, переконані, вимагає й взагалі загроза дипломатії як такої, що постала перед світом із військовим вторгненням Росії до України [86]). Це відео стає фактично Істиною-Подією, що здатна «пробити діру» у структурі нашого Символічного. На нашу думку, події подібної природи, тобто такі події, що чинять опір осмисленню і призводять до зіткнення із травматичною Реальністю, вимагають у подальшому від суб'єкта щонайменше дві стратегії формування фантазматичних сценаріїв дистанціювання від Реальності. Ці стратегії можна обґрунтувати із залученням визначень та ідей Алена Бадю і Славоя Жижека.

Перша стратегія – так званого «інтерпретуючого втручання». Як ми вже писали у першому розділі, категорія інтерпретуючого втручання Бадю означає заангажованість позиції промовляючого суб'єкту щодо Істини-Події. Тобто, коли суб'єкт називає подію, займаючи позицію номенатора. За цієї стратегії відбуватиметься формування такого фантазматичного сценарію, що буде націлений

на нівелювання піднесеності Істини-Події. Нівелювання відбуватиметься за рахунок самого осмислення та артикулювання цього смислу. Тоді Істина-Подія отримує свій символічний статус та розуміється як частина соціального, частина дійсності суб'єкту – лише із певним модулем відносно норми. Тобто Істина-Подія отримує соціальний статус події «нормальної» або «ненормальної».

Друга же стратегія, дещо фундаментальніша за своєю природою, стосується формування ідеологічного фантазму. Як пише Славою Жижек, функція ідеологічного фантазму «полягає у тому, щоб приховати цю неповноту, приховати те, що «суспільства не існує» – ідеологічний фантазм слугує компенсацією за невірну ідентифікацію» [20, с.133]. Отже, ідеологічний фантазм виконує функцію дистанціювання від Реальності події, від піднесеності Істини-Події, та структурує соціальну дійсність суспільства. Тобто, ідеологічний фантазм відвертає суб'єкта від безпосереднього зіткнення із травматичною Істиною-Подією, підтримуючи той (істеричний) порядок його дійсності, у якому суспільство та соціальне мають свої *вимоги* до суб'єкта, та у структурах яких суб'єкт посідає своє місце.

Якщо говорити широко, то ідеологічний фантазм виконує функцію зберігання порядку речей у дійсності суб'єкта без значущих травматичних змін. Особливо це набуває свого підтвердження, на наш погляд, якщо згадати інтенції суб'єкта до набуття або реактивізації збалансованого та гармонійного стану Реального – тобто стану не-диференційованості та до-травматичності, які, зрештою, і зумовлюють необхідність дистанціювання від Реальності та структурування дійсності, про що ми писали у попередньому розділі нашої роботи. Адже, на нашу думку, саме мінімалізація змін та уникання Істин-Подій, що неминуче призводять до травматичного досвіду Реальності, надає суб'єктові можливість (тимчасово) поменшити чи зняти загостреність відчуття Реальності власної відчуженості, як перешкоди до омріяного стану гармонійної повноти та до-травматичності.

Зазначимо, що ми не наполягаємо на чіткому розрізненні стратегій «інтерпретуючого втручання» та «ідеологічного фантазму». Ми вважаємо, що ці дві стратегії формування фантазмів тісно взаємопов'язані, оскільки обидві стосуються символізації сліду Реального – тобто дистанціювання від Реальності та

структурування дійсності. Але, очевидно, ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності завжди попереджує та зумовлює ангажовану позицію суб'єкта, що і визначає стратегію «інтерпретуючого втручання».

Тому, у прикладі Багдадського авіаудару, який ми навели вище серед документальних викриттів Ассанжа, головним питанням, вважаємо, постає не те, як відреагувала на це відео американська сторона. За словами самого Ассанжа, у Сполучених Штатах відбувалась очікувана реакція: коли заперечувати очевидне не було жодного шансу, американська влада та ЗМІ зайняли позицію співчуття іракським сім'ям загиблих, *але* знайшли аргументацію трагічним подіям у тому, що це є «недоліки» існуючого порядку дійсності, і це не є приводом для сенс-ацій. Тобто вони відмовились надавати цьому інциденту у Багдаді навіть статус події у дійсності, не кажучи про піднесену Істину-Подію. Іншими словами, тут ми стикаємось із функціонуванням стратегії «ідеологічного фантазму», за якою продукуються фантазматичні сценарії підтримки існуючого порядку речей у дійсності «пересічного американця» – так, ніби усе залишається на своїх місцях, без змін та подій, які потребували би від нього інтерпретуючого втручання. «На CNN, – пише Джуліан Ассанж, – Вольф Блітцер [відомий репортер CNN, володар багатьох журналістських нагород – *Ю.К.*] розмовляв із ведучою, що розводилася про те, яка небезпечна штука ця війна – і це все. Вони показали першу частину відео та затемнили картинку, щойно почали летіти кулі – з поваги до родин. Як мило. Ніяковість перед іракськими родинами» [85, с.63].

Головне питання, на нашу думку, яке викликає відео Багдадського розстрілу – як реагує іракська сторона, родини загиблих. Відповідь, ми гадаємо, не має бути поспішною – адже будь-яка інтерпретація тих подій буде видаватися не задовольняючою. Змиритися та осмислити, що твого родича вбили через порядок речей, який панує за дійсності війни, так само цинічно та складно, як і визнати, що його розстріляли лише через те, що хтось у цей час опинився у гелікоптері із гвинтівкою у статусі Господаря. У будь-яких поясненнях буде відчуватися нездоланність «піднесеного об'єкту», тверде ядро Істини-Події, яке лише підсилюватиметься «ніяковінням» американської сторони. Яким має бути фантазм,

аби дистанціювати іракців від травматичної зяючої Реальності того розстрілу? Що може стати символічним аргументом, аби нівелювати ті події до рівня буденного відхилення від соціальної норми (або, як наполягають Сполучені Штати, навпаки – до рівня норми соціальної дійсності!)?

Дещо протилежну ситуацію ми знайдемо у трагічних подіях 2002 року у Москві – у терористичному акті на Дубровці. Нагадаємо, що тоді під час вистави мюзиклу «Норд-Ост» чеченські бойовики захопили у заручники більше 900 людей у театральному центрі, вимагаючи від адміністрації Путіна вивести усі війська з території Чечні. Після 57 годин невдалих перемовин, російські спецслужби штурмували будівлю, в результаті чого було вбито усіх терористів. У той самий час, через некомпетентні дії російських штурмовиків, більше семи сотень заручників під час звільнення зазнали серйозних ушкоджень і 174 з них померли. Після проведення цієї жахливої спецоперації, Путін звернувся до своїх співвітчизників, вимовивши дві свої відомі фрази: «Ми довели, що Росію не можна поставити на коліна», та «Ми не змогли врятувати усіх. Вибачте нас» (гірше лицемірство можна знайти хіба що у відповіді того ж Путіна на питання журналіста CNN, що трапилося із підводним крейсером К-141 «Курск»: «Він потонув» – відповів з посмішкою президент РФ). Власне, на наше переконання, у цьому неприкрито амбітному та цинічному зверненні криються інтенції до подолання трагедії «Норд-Осту» шляхом її вписування у соціальну дійсність, як не-нормальну, позбавляючи Подію тієї ж піднесеності зяючої Реальності, якою володіла й трагедія у Багдаді. Це виглядає так, ніби вибаченнями за великі жертви визначається нетиповий статус подій, *вже-вписаних* за рахунок своєї не типовості (тобто – відносності до норми дійсності) в існуючий порядок речей, в існуючу дійсність, що неминуче нівелює Реальність трагедії.

Тут, вважаємо, варто зазначити, що «іноді пряме визнання злочину може бути самим дієвим засобом, що дозволяє уникнути відповідальності за нього» [70, с.87]. За цією логікою, відповідальності за визнаний злочин в дійсності можна уникнути саме тому, що як тільки відбувається пряме його визнання, злочин виявляється *вже-вписаний* у координати законного/злочинного. Тобто він більше не є злочином у

самому строгому сенсі слова, злочином, що справді «вибивається» поза межі звиклого порядку речей і, саме через це, потребує відповідальності, осмислення.

У випадку трагедії «Норд-Осту», саме вибачення за численних загиблих виконує ту саму функцію інтерпретуючого втручання, визнаючи трагічність події, вписуючи жахливі події у певний соціальний порядок, іменуючи подію частиною дійсності (і, тим самим, дистанціюючи від Реальності трагедії). Частиною дійсності функціонуючого суспільства, в якому, зрештою, ніби нічого не змінилося, оскільки «ми довели, що Росію не можна поставити на коліна». А тому, як бачимо, ідеологічний фантазм підтримує соціальну дійсність, приховуючи фундаментальну неповноту в Іншому.

Але найпоказовішим прикладом функціонування фантазму як сценарію дистанціювання від Реальності, на наш погляд, слугує загальна світова реакція на публікації численних дипломатичних телеграм з посольств США у різних країнах до Держдепартаменту на сайті Джуліана Ассанжа WikiLeaks. Як засвідчує Ассанж, фактично у всіх країнах, які опинилися згаданими у телеграмах американських дипломатів, визнали цей інформаційний витік малозначущим: «Їхнім першим кроком було заявити, що матеріал неважливий» [85, с.235]. І хоча сам засновник WikiLeaks тримається думки, що його викриття напряду посприяли численним змінам в існуючому «несправедливому» соціальному порядку та розподілу світових політичних сил (наприклад, що завдяки публікаціям відео Багдадського авіаудару та численних архівів військових документів, війна в Іраку була завершена), ми ж гадаємо, що насправді жоден оприлюднений документ на порталі WikiLeaks не приніс значущих змін. І відбулося це саме завдяки функціонуванню ідеологічного фантазму, що дистанціював нас від Реальності тієї нестачі в Іншому, від Реальності дисбалансованості, в якій перебуває кожен суб'єкт – від непристойної Реальності того, про що йшла мова в усіх опублікованих Ассанжем документах.

Пояснимо нашу думку. Для цього згадаємо, як ми зазначали вже у першому розділі, що фантазм не є безпосередньою актуалізацією минулого досвіду заради вираження недовіри сучасному стану речей. Як ми демонстрували, фантазм завжди виникає як «парадигмальне коротке замикання» [20, с.144]. Іншими словами,

фантазм – це не результат якоїсь символічної наддетермінації, натомість він, у прямому сенсі, є нашим *актуалізованим* теперішнім. У зв'язку з чим згадаємо вислів Жижека, що фантазм «це відповідь на питання «Ви кажете мені усе це, але навіщо? Що ви насправді хочете мені сказати?» [87, с.163]. Тобто дослідження фантазму надає відповідь на запитання «чому Ви мені усе це кажете?». І ця відповідь відносить нас до реєстру Реальності.

А, отже, якщо фантазм, як ми продемонстрували, завжди є нашим актуалізованим теперішнім, то з цього логічно витікає, що саме розуміння фантазму тісно пов'язане із таким поняттям як *Zeitgeist* (яке, за нашим переконанням, зрештою, зумовлене самим фантазмом). Фантазм функціонує таким чином, що суб'єкт дистанціюється від травматичної Реальності події, Реальності трагедії завдяки саме тому, що ця трагедія, ця подія символічно вже була вписана у нашу дійсність. Завдяки тому, що ця подія на момент її здійснення *вже була* нашим актуальним нинішнім.

І у цьому світлі, стосовно нашого прикладу із публікаціями таємної інформації Джуліаном Ассанжем, варто підкреслити, що чимало з того, що з'являлося на сайті WikiLeaks було загальновідомо. Наприклад, те, що адміністрації США та Росії шпигують одна за одною підтверджували неодноразові підозри та викриття на протязі більш ніж двадцяти років після розпаду Радянського Союзу. Або ж, підозри щодо тісної співпраці адміністрації Джорджа Буша молодшого із терористичними угрупованнями знаходили свої численні вираження у журналістських розслідуваннях. Напевно, найгучнішим прикладом такого розслідування досі залишається документальна стрічка американського режисера Майкла Мура «Фаренгейт, 9/11» 2004 року. А тому опубліковані Ассанжем офіційні документи стали тією подією, що вже до свого здійснення була нашим актуальним нинішнім.

Тут, важливо підкреслити, що дистанціювання суб'єкта від травматичної Реальності відбувається не за рахунок того, що подія була очікувана у прямому сенсі. Іншими словами, символізація та вписування у структуру дійсності суб'єкта події, яка відсилає до травматичної Реальності нестачі в Іншому, тобто демонструє саму Реальність дисгармонійності природи суб'єкт-об'єктних відносин, відбувається

не через те, що суб'єкт заздалегідь знав та змирився з нею. А за рахунок того, що фантазм, зумовлений захисними механізмами дистанціювання, не надав публікаціям справжнього статусу Істини-Події, залишивши їм статус чогось вже-вписаного у суб'єктну дійсність та лише відхиляючогося від спокійного порядку речей. Як влучно зазначив Жижек, «в моменти подібних криз, коли доля світу висить на волоссі, як ніколи важливо зберегти обличчя, ввічливий тон та відчуття того, що «все це гра» [88].

Саме тому реакцією на публікації таємних документів Ассанжем, які за розрахунками самого Ассанжа ніби мали стати Істиною-Подією, що відкривала би суб'єктові очі на справжній стан речей, став один й той самий фантазматичний сценарій – нічого надзвичайного у цьому матеріалі немає, він нічого не розсекречує. І в цій реакції не було жодної фальші – ми й справді не зіткнулися тоді ні з чим, що було би невласним нашій дійсності. Але саме у тому сенсі, у якому таку відповідність нашій дійсності «забезпечив» фантазм, зумовлений ідеологічним механізмом дистанціювання від Реальності.

І саме через це, вважаємо, насправді жоден опублікований документ не призвів до значущих змін у нашому соціальному. Варто згадати лише звіт Kroll Associates, що стосувався корупції в Кенії, який став одним з перших великих викриттів Ассанжа [89, с.69]. Цей документ у майже 100 сторінок доводить численні корупційні дії колишнього президента Кенії Даніеля Арапа Мої. Сама ж робота над цією розвідкою була оплачена наступником Мої на посаді президента – Мваї Кібакі. Але чиновник, що в такий чин ніби боровся з корупцією, й сам доволі скоро втратив підтримку серед електорату. Як згадує сам Ассанж: «Кібакі, зрештою, не був тією новою мітлою, на яку всі сподівалися: нащадок старого режиму, він швидко розвинув тривожні здібності в галузі гноблення свободи слова» [85, с.165]. І попри все це, попри опубліковані Ассанжем численні офіційні документи та звіти, що підтверджували корупційність та злочини кенійських чиновників проти свободи слова, жоден з них не поніс відповідальності за свої дії й по сьогодні.

Тут ми говоримо не лише безпосередньо про претензії до законодавства чи певних державних органів, які мали б зреагувати на ніби резонансну інформацію,

що надав до публічного доступу Джуліан Ассанж. Ми говоримо, власне, про реакцію на ті публікації як самих громадян Кенії, так і інших країн, що декларують свою боротьбу за демократичні права людини та свободу слова (як, наприклад, Британія, один з найбільших банків якої, депозитний банк Barclays, фігурує у звіті Kroll Associates [85, с.166, с.305-308]). На наше переконання, справа у даному випадку полягає саме у тому, що корупційні дії Мої та обмеження свободи слова Кібакі *вже-були* актуальним теперішнім. А, отже, все виглядає й досі так, ніби нічого не змінювалось, ніби корупція чи утиск прав людини завжди був вже-вписаним в існуючий порядок речей, у нашу дійсність. А тому, опублікований Ассанжем звіт Kroll Associates не має суттєвої ваги і нічого нового не доводить.

В усьому цьому світлі, на нашу думку, зрозумілим є й те, чому сам власник WikiLeaks Джуліан Ассанж переконаний у дієвості своїх викриттів. Якщо ми говоримо про фантазм як сценарій дистанціювання від травматичної Реальності, що структурує дійсність та підтримує статус незмінності у порядку речей в цій дійсності, то необхідно визнати наступне. У нашому прикладі фантазм не дає змоги Ассанжові зіткнутися із Реальністю того, що його викриття не змінили нічого – зіткнутися, власне, із Реальністю розколотої суспільства та економізації відносин. Але, ймовірно, саме для нього визнання незмінності може стати не чим іншим, як травматичними змінами у його дійсності соціального, порядок речей якої передбачає неодмінну можливість впливу. Тобто травматичним тут може виявитися зіткнення із Реальністю того, що насправді нічого в існуючому розподіленні світових політичних сил не змінилося. Іншими словами, що, власне, сама суть діяльності Ассанжа виявилася неефективною, через що, звичайно, суб'єкт втрачає змогу отримати визнання свого Я, і це, як ми демонстрували раніше, призводить до того ж самого загострення, відчуття Реальності власної нездоланної відчуженості.

У зв'язку з цим, ще раз повернемося до приклада Славоя Жижека зі стрічки Чарлі Чапліна «Вогні великого міста» щодо функціонування фантазму, та задамося питанням – чи буде тепер у житті волоцюги місце для вилікуваної дівчини, яка не просто не потребує тепер його опіки, але й сама може опікуватися ним? Чи не розпадеться фантазматична формація перед конкретним іншим? І, як тонко відмічає

сам словенський філософ, стрічка «закінчується саме на моменті абсолютної невизначеності, коли, стикаючись із надмірною близькістю конкретного іншого, ми змушені шукати відповідь на питання «Чи він вартий мого кохання?», або ж, у визначеннях Лакана, «Чи є в ньому щось більше, ніж він сам, *objet petit a*, прихований скарб» [84, с.8]. На нашу думку, той самий лаканівський пошук *objet petit a* у посталій перед героєм Чапліна фігурі конкретного іншого відсилає нас (чи, радше бідняка) до необхідності підтримки фантазматичної формації дівчини. Іншими словами, у житті волоцюги і надалі буде місце для тієї дівчини лише у тому випадку, якщо для бідняка знайдеться вихід, як підтримати дійсність свого статусу щодо неї, тобто – підтримати звичний порядок речей.

Пояснімо нашу думку на прикладі інциденту, що відбувся у 2012 році в Кувейті на чемпіонаті світу по стрільбі. Під час привітання команди спортсменів з Казахстану організатори помилково включили замість офіційного гімну країни ремейк зі скандально відомої комедії «Борат: культурні дослідження Америки на користь славної держави Казахстан». У цій стрічці 2006 року британського режисера Ларі Чарльза йдеться про вигаданого казахського журналіста, Бората, який приїжджає до США, аби зняти документальний фільм. Картина Чарльза складається з численних жартів, які висміюють персонажа та саму Республіку Казахстан, апелюючи до стереотипів сприйняття азійських країн у Західній Європі та Сполучених Штатах. Звичайно, це призвело до того, що фільм не потрапив до прокату багатьох країн, серед яких Україна та Казахстан. У переробленому гімні Казахстану, що звучить у стрічці, та який помилково включили під час привітання казахської команди спортсменів у Кувейті, виспівується «країна миру та прогресу (...), жінок, яким необхідно їздити на даху автобусу, та гомосексуалістів, яким нещодавно дозволили не носити особливих голубих шапок».

Показовою, вважаємо, була реакція на цей випадок МЗС самої Республіки Казахстан. Міністр закордонних справ Єржан Казиханов офіційно заявив, що «із виходом цього фільму кількість віз, які видає Казахстан, зросла в десять разів (...) І я вдячний «Борату» за те, що він допомагає приверненню туризму в Казахстан». На наше переконання, саме таке відношення до інциденту із фільмом Чарльза, який мав

би завдати травматичного удару по дійсності Казахстану, політичного статусу держави, дозволив залишити порядок речей у структурі тієї дійсності без змін, тобто надав змогу і надалі приховувати фундаментальну нестачу в Іншому, травматичну Реальність «не існування суспільства», про яке ми зазначали раніше. На нашу думку, вислів Казиханова щодо того, що стрічка в дійсності лише посприяла розвитку туризму та довела прогресивність цієї країни, зрештою, виявляє функціонування фантазматичного сценарію [див. – 90]. Адже, іншими словами, МЗС Казахстану, з одного боку, визнав, що «Борат» все ж став травматичним досвідом для держави та її громадян, але, у той же час, цей фільм допоміг не лише проявити, але, насправді, затвердити власний статус «прогресивної країни», яка, наприклад, сприймає фільм за жарт та, більше того, цілком за капіталістичною логікою вміло вишукує з інциденту власну користь. А тому, як бачимо, з точки зору казахської сторони, порядок речей в дійсності залишився без травматичних Реальних змін.

Подібним же чином, на нашу думку, у фільмі Чапліна «Вогні великого міста» дівчина, що вже повернула собі зір, може залишитися «вартою кохання» волоцюги лише у тому випадку, якщо герой Чапліна разом із визнанням «конкретності» дівчини, як іншого, віднайде фантазматичний шлях, який поверне порядок речей у дійсності бідняка на звичний. Тобто, припустімо, якщо бідняк, з одного боку, визнає, що ця дівчина вже здорова, не потребує його опіки та більше того, сама тепер претендує на те, щоб опікуватися ним. Це, звичайно, змінює все – адже власне Я волоцюги тепер позбувається визнання, яке надавала йому сліпа дівчина, що мала потребу у ньому. А з іншого боку, наступним кроком буде, наприклад, пошук тієї користі від ситуації, яка б, зрештою, повернула усе на своє місце – яка б стала фантазматичним сценарієм дистанціювання від конкретного іншого, здорової дівчини. Таким дистанціюванням слугувала би логіка, за якою бідняк, наприклад, визнає би дівчину винною йому за її лікування – не у сенсі грошового боргу, а у сенсі безкінечної вдячності. У такому випадку, дійсність бідняка не зазнала би значущих змін: він залишився би назавжди-опікуном дівчини, а дівчини назавжди-

потребувала би його допомоги. А, отже, порядок речей повернувся би на такі ж свої місця. Подібний фантазматичний пошук користі є шляхом до економізації.

Висновки. Ми уточнили визначення фантазму як сценарію дистанціювання від Реальності дисгармонійності, або ж – травматичної Реальності диференційованості та відчуженості, нестачі в Іншому. Фантазм, як ми продемонстрували, завжди є зумовлений тим чи іншим захисним психічним механізмом дистанціювання від Реальності та конкретною культурною ситуацією, в якій опинився суб'єкт. Відповідно до цього ми виявили та розглянули можливі стратегії формування фантазматичних сценаріїв за ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності. Ми продемонстрували, що, на ідеологічному рівні функціонування фантазму націлене на підтримку існуючого порядку речей. Таким чином фантазм дистанціює суб'єкта від подій, здатних зруйнувати уявлення про суспільство та його структуру, зруйнувати соціальне – тобто від подій, які опираються осмисленню та символізації, Істин-Подій у їх піднесеності, зяючій Реальності.

Ми продемонстрували, що концепт фантазму є фундаментальною категорією, дослідження якої є необхідним для ефективного реагування на актуальні потреби нашої дійсності. Оскільки фантазм як сценарій дистанціювання від Реальності зокрема зумовлює структуру сучасної дійсності. Як ми довели, саме у парадоксах, які виникають при дистанціюванні по відношенню до Реальності, полягає значний потенціал для розуміння сучасної дійсності та для аналізу актуальних потреб суб'єкта у цієї дійсності. У цьому світлі, на наш погляд, необхідно звернутися до дослідження фантазматичних стратегій дистанціювання від травматичного досвіду радикальної відчуженості. Такий досвід може бути зумовленим зокрема Реальністю тіла. Цьому питанню ми присвятимо наступну частину цього розділу.

2.3 Реальність тіла та тілесність в соціокультурній дійсності суб'єкта

У попередній частині ми дослідили концепт фантазму як сценарію дистанціювання від Реальності. Ми зазначали, що функція фантазму полягає у захисному дистанціюванні від зіткнення суб'єкта із травматичною нестачею в Іншому, що неминуче відсилає до Реальності власної відчуженості. У зв'язку з цим, вважаємо, чи не актуальнішим постає питання Реальності тіла суб'єкта як психічного досвіду «кінцевої» нездоланності власної відчуженості і прірви між Я та Іншим, про яку ми зазначали раніше. Тому, у цій частині роботи ми дослідимо, які фантазматичні стратегії зумовлює ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності тіла. Для цього ми, по-перше, проаналізуємо сучасні соціокультурні приватні практики суб'єкта, що пов'язані із тілесністю – зокрема явище пластичних операцій, косметології, а також розвиток біотехнологій, генної інженерії тощо. За результатами цього аналізу ми виявимо та обґрунтуємо концепт тіла як розщепленого агента Реальності. По-друге, дослідимо функціонування ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності тіла на прикладах теракту у французькому місті Тулуза 2012 року, закону про заборону носити у громадських місцях паранджу, прийнятого у 2010 році у Франції тощо.

Відповідно до того, що тіло, очевидно, є одним з джерел психічного досвіду Реальності відчуженості, проводити дослідження у цьому розділі нашої роботи необхідно із залученням концепту Абсолютного Іншого. Тобто Іншого у його повній неприступності, якого не можливо звести, словами Лакана, до «Іншого у власному розпорядженні» [91, с.154]. Абсолютно Інший розуміється нами у координатах чужинця Юлії Крістєвої – тобто Іншим, який залишається для суб'єкта невідступним, який не надає можливості Я суб'єкта отримати бажане визнання, оскільки Абсолютно Інший ніколи не є сценою для Я, у лаканівських термінах. Інший у його не редукованій абсолютній інакшості – який не може бути прийнятий суб'єктом [92, с.32-33].

Обґрунтовуємо ми необхідність залучення концепту Абсолютного Іншого тим, що осмислення власного тіла, тілесність суб'єкта є, зрештою, залежними від нашого

знання Іншого. Тому, вважаємо, починати теоретичне осмислення фантазматичних стратегій дистанціювання суб'єкта від тіла, як «кінцевої» нездоланності відчуженості, «в-тілення» Реальності суб'єктності, необхідно із аналізу ідеологічного механізму дистанціювання по відношенню до Реальності Абсолютного Іншого. Пропонуємо провести такий аналіз на прикладі теракту у французькому місті Тулуза 2012 року.

Нагадаємо, що у березні 2012 року в Монотобані невідомий на мотоциклі розстріляв трьох французьких десантників-мусульман. Через кілька днів ця ж особа заїхала до подвір'я іудейської школи в Тулузі та розстріляла трьох її учнів та рабина. Як з'ясувалось, злочинцем був двадцятитрирічний француз алжирського походження Мохаммед Мерах. При затриманні вбивця чинив опір, через що поліція вимушена була брати в облогу будівлю, в якій перебував Мерах. Тоді, під час переговорів із поліцією, злочинець визнав, що усі вбивства, скоєні ним, були навмисною акцією помсти за загиблих палестинців у Ізраїльсько-Палестинському конфлікті та за участь Франції в антитерористичних акціях НАТО. В результаті нетривалих перемовин, Мохаммеда Мераха було вбито.

На перший погляд, інцидент не становить інтересу для даної роботи, оскільки видається позбавленою сенсу. Адже, по-перше, Франція напряму ніколи не була причетна до Ізраїльсько-Палестинського конфлікту і не є країною, яка веде найбільш агресивну підтримку Ізраїлю проти Палестини у цьому конфлікті, а, по-друге, перші жертви Мераха, який декларував свої дії як «помсту» за палестинців, самі були мусульманами. Ще один факт, який став відомим після теракту у Франції, може надати усі підстави визнати цей випадок результатом психічних розладів Мераха (як це спершу зробили після теракту в Осло із Андреасом Брейвіком, визначивши його хворим на паранойяльну шизофренію). З'ясувалось, що злочинець певний час перебував в американському полоні, коли знаходився в Афганістані, але за той час не було зафіксовано жодних намірів щодо «помсти». А, отже, гадаємо, з першого погляду на ті жахливі події, видається, ніби Мерах вигадав історію про помсту, аби, таким шляхом, обґрунтувати вбивства ідеологічно, або ж Мерах справді страждав на психічні розлади. Але ми продемонструємо, що за

терористичними діями Мохамеда Мераха криється певна жахлива стратегія фантазматичного дистанціювання від Реальності травматичного Абсолютного Іншого.

Ми вважаємо, що у контексті теракту в Тулузі важливо взяти до уваги політику мультикультуралізму, що її декларує Франція. Припустімо, що у логіці цієї політики криється, зокрема, системний страх перед Абсолютно Іншим. Така теза видається на перший погляд дещо радикальною. Але саме вона може стати вагомим поясненням численним кризовим ситуаціям в сучасній західній культурі, що пов'язані саме з мультикультуралістськими процесами. Як демонструють політичні зміни у Франції, Німеччині чи Великобританії, станом на 2016 рік підтримка правонаціоналістичних партій, що декларують анти-ісламістську політику та критикують Євросоюз, значно зросла. Чималим фактором для цього мислителі, зокрема німецький дослідник, доктор політичних наук Камил Марцинкевич називають страх перед хвилею мігрантів: «Зниження довіри до певних політичних партій та до політичної еліти в цілому спостерігається й незалежно від економічного стану [європейських країн]. Неможна недооцінювати страх перед тероризмом та перед наслідками так званої «кризи біженців»» [93, с.7]. І якщо різкий злет популярності правопопулістських партій в європейських країнах, що можна виявити від 2014 року [94, с.90], в значній мірі інтенсифікований зокрема широкомасштабною активізацією терористичного угруповання так званої «Ісламської держави» та низкою їх страшних злочинів, то ще у 2010 році подібні страхи перед Абсолютно Іншим знаходили іншого фантазматичного втілення.

Зокрема у Франції в 2010 році був прийнятий закон, що забороняє носити у громадських місцях паранджу або нікаб. Обґрунтований проголошеною програмою боротьби за демократизації та відстоювання прав і свобод жінок, цей закон, з іншого боку, символізує страх суб'єкта, породжений Абсолютно Іншим, що є втіленням у погляді, в лаканівському сенсі. У погляді, що, в даному випадку, ховається за паранджею та не дає жодної відповіді на фундаментальне запитання Я суб'єкту «що насправді ти від мене хочеш?» [95, с.2]. Оскільки конкретний інший, що ховається під паранджею, символічно залишається для суб'єкта західної культури повною

загадкою у тому сенсі, у якому його неможливо звести до лаканівської «сцени для мого Я». Звичайно, тут мова йдеться зокрема й про європоцентризм, що імпліцитно міститься за декларованою програмою мультикультуралізму.

Адже паранджа (знову ж таки, для суб'єкта європейської іудео-християнської традиції), в прямому сенсі, приховує його тіло, залишаючи лише очі у невеликому розрізі. Іншими словами, паранджа символічно породжує в даному випадку незнання цього Іншого, що зводить його до статусу Абсолютного, такого, що не піддається осмисленню та вписуванню у дійсність. Якщо, як говорив Жижек, «Абсолютний Бог ожив в Аушвіці – Абсолютний Бог в його реальній силі» [96], то Абсолютно Інший, в даному конкретному випадку із французькою забороною носити паранджу у громадських місцях, оживає в паранджі – Абсолютно Інший в усій його Реальній непередбачуваності, яка і вимагає від суб'єкта дистанціювання, активних дій щодо символізації. Іншими словами, на нашу думку, ситуація навколо заборони на носіння паранджі виглядає так, ніби змусивши мусульманських жінок зняти паранджу, загроза непередбачуваного Абсолютного Іншого буде зруйнована, оскільки зникне *погляд*, як лаканівська категорія, тобто *погляд самої Реальності відчуженості*, Реальності нездоланної суб'єктності в усій її в-тіленості. Цей погляд – інтерпелюючий, він не надає суб'єкту сцени для його Я, натомість зумовлює досвід Реальності суб'єктності та, ширше, відчуженості.

Стосовно Мохаммеда Мераха, вважаємо, задля аналізу теракту варто застосувати ту саму логіку страху перед Абсолютно Іншим, помістити дії злочинця у координати подібних інтенцій позбавити Абсолютного Іншого його Реальної непередбачуваності. І, у такому випадку, на нашу думку, відкриється наступне. Ймовірно, Франція, в ідеологічному сенсі, втілювала для терориста Абсолютного Іншого в його невизначеності. Оскільки, як ми зазначали раніше, Франція не є країною, що веде агресивну політику проти Палестини у підтримку Ізраїлю. По меншій мірі, є країни, які займають, у цьому сенсі, більш чітку позицію. Серед таких країн, наприклад, Сполучені Штати Америки, адміністрація яких, згадаємо, восени 2011 року разом із представниками Ізраїлю були ініціаторами категоричного спротиву включення Палестини у членство ЮНЕСКО. І, власне, експліцитність

відчуження ісламського світу такими країнами, як Сполучені Штати або Ізраїль, як ми вважаємо, з іншого боку і визначає їх місце в символічній системі ісламіста.

Тобто, держави із такою чітко визначеною політикою, на нашу думку, надавали ісламісту Мераху можливість їх символізації та включення у його дійсність із зазначенням певного модулю (звичайно, негативного). А от щодо Франції, то попри порівняно м'яку мультикультурну політику цієї країни, саме глибинне системне неприйняття, що втілювалося у забороні носити паранджу, виявилось для ісламіста Мераха уособленням Абсолютного Іншого – того, від кого неможливо домогтися відповіді на фундаментальне запитання «чого ти насправді від мене хочеш?».

Іншими словами, неприйняття, що криється у самій структурі дійсності французького соціального, але не артикулюється відверто (і це, як ми гадаємо, не надавало можливості для ісламіста Мераха відзначити у цій соціальній дійсності своє власне місце) і стало джерелом загострення Реальності власної відчуженості. На наше переконання, все виглядало так, ніби Франція представлялася Мераху тим же самим нерозгаданим Абсолютним Іншим, що й той, який для суб'єкту західної культури криється під паранджею. У цьому ми вбачаємо певну метафоричну іронію, парадокс дистанціювання від Реальності: французьке соціальне стало для Мераха Абсолютним Іншим у повній його Реальності відчуженості, що був зодягнутий у «паранджу» з французької репрезентованої зовнішньої політики терпимості, у «розрізі для очей» якої виднілося системне неприйняття. Для нас важливо підкреслити думку, що у прикладі з французькою заборонаю носити паранджу та у теракті в Тулузі криється логіка нашої сучасної дійсності – вибудовуючи внутрішню структуру неприйняття та страху перед Абсолютно Іншим у своєму соціальному, у своїй дійсності, ми офіційно з нею не погоджуємось, закладаючи це на законодавчому рівні. Адже саме за цим принципом функціонує ідеологія.

Саме тому, як ми вважаємо, серед жертв Мераха опинилися і мусульмани, і євреї. Більше того, як встиг під час перемовин зазначити сам терорист, учні іудейської школи та рабин у Тулузі виявилися «випадковими жертвами». Оскільки усі ці загиблі були для терориста частиною Абсолютного Іншого – світу глибинного неприйняття ісламістської дійсності, але не артикулюючого це на Символічному

рівні. А тому, за нашою логікою, та жахлива трагедія в Монтобані та Тулузі стає, зрештою, не простою політичною помстою ісламіста усьому не-ісламському світові в особі Франції, а фантазматичним сценарієм, садистським бажанням завдати фізичного болю тому Іншому, що не відповідає на запитання «чого ти насправді від мене хочеш?». І, зрештою, самому ідентифікуватися з тим болем, віднайти своє місце у соціальному порядку Іншого – іншими словами, о-своїти Абсолютного Іншого (метафорично виражаючись – змусити Абсолютного Іншого «зняти з себе паранджу», і тим самим зруйнувати лаканівський погляд Реальності відчуженості), дистанціюватися від Реальності прірви між Я та Іншим. Як ми продемонструємо далі, сама це визначає стратегію дистанціювання суб'єкта від Реальності тіла, як «кінцевої» відчуженості. І зумовлено це, на нашу думку, символічним розщепленням тіла суб'єкта як агента Реальності.

Почнемо наші доводи з того, що звична інерційна логіка, згідно якої тіло людини сприймається непорушним гарантом певної реальності, очевидно, втратило свою актуальність. І зумовлено це, вважаємо, не стільки існуванням сьогодні технологій симуляції (які, на думку прихильників теорії гіперреальності, ставлять суб'єкта перед недовірою до усього, що він відчуває чи бачить) – наша критика такої тези базується, перш за все, на тому, що стосується вона лише самої тілесності, тобто вже самого осмислення тілесного досвіду. Ми ж переконані, що сприйняття тіла як гаранта певної реальності, в якій перебуває «тут-і-зараз» суб'єкт, втратило актуальність через недостатню радикальність свого розуміння «реальності».

Тобто, ми вважаємо, що тіло залишається непорушним гарантом, джерелом психічного досвіду Реальності принципово з великої літери. Тіло суб'єкта, за нашою логікою, визначається кінцевою, повною відчуженістю. Це в-тілення нездоланності прірви між суб'єктним Я та Іншим. Саме тіло суб'єкта зумовлює концепт Абсолютного Іншого. Адже лише за наявності/можливості такої радикальної відчуженості, як тілесна, взагалі стає можливою фігура Абсолютного Іншого, який не надає суб'єктові взагалі жодного визнання та жодної вимоги. Дослідження Сьюзен Зонтаг «Хвороба як метафора» підтверджують нашу тезу – нередукованість Реальності таких «неромантичних» у категоріях Зонтаг хвороб як рак або СНІД у

XX-XXI столітті віднаходить експлікації й на ідеологічному рівні, як «страшної (...) чужеземної небезпеки», зовнішнього ворога, незбагненого і непередбачуваного Абсолютного Іншого (яким для країн першого світу типово стають країни третього світу) [97, с.132].

Нагадаємо, що у зв'язку із нездоланністю Реальності тіла суб'єкта, ми зазначали у першому розділі ідею Славоя Жижека щодо того, що суб'єкт вимушений віртуалізувати конкретного іншого, із усіма біологічними процесами його тіла, аби комунікація була можливою. Ми запропонували доповнити таку тезу тим, що, перш за все, суб'єкт має віртуалізувати й своє власне тіло, аби він сам був здатний вступати у комунікацію із віртуальним образом конкретного іншого. У попередній частині цього розділу ми просунулись ще трохи далі, та на прикладі фільму Чапліна «Вогні великого міста», продовжуючи логіку, розпочату Жижеком, зазначили, що конкретного іншого у його Реальності не має «існувати» у дійсності взагалі, аби комунікація функціонувала. І саме це, на нашу думку, зумовлює логіку сучасного розвитку біотехнологій, генної інженерії тощо [див. – 98, с.291-292].

У цьому світлі, ми вважаємо за необхідне зазначити, що на наш погляд дослідження проблем біотехнологічних досягнень сучасності, які були зроблені Френсісом Фукуяма [див. – 98], хоча й позначають критичну точку зору на цей процес, проте видаються нам поверхневими у тому сенсі, у якому вони апелюють, по більшій частині, до соціальної дійсності суб'єкта, оперуючи такими поняттями, як демократичні права та свободи людини. Натомість, ми наполягаємо на тому, що така стратегія, зрештою, виявляється неефективною попри її критичність.

Як ми довели у першій частині, стратегія подолання фактичних недоліків сучасної ліберал-демократичної моделі суспільства самими ж ліберал-демократичними засобами виявляється неспроможною. Адже вона лише підтримує логіку самовідтворювання антиномій у ліберал-демократичній дійсності і нездатна запровадити зміни. Тому, вважаємо, аналізувати явище біотехнологічних розробок необхідно у координатах фундаментальних лаканівських концептів Іншого, стану Реального і нашого концепту Реальності, а також за тієї логіки, яку ми

продемонстрували при аналізі французької заборони на носіння паранджі та трагедії у Монтобані та Тулузі.

З огляду на це зазначимо нашу відправну точку: логіка розвитку сучасних біотехнологій демонструють не просто інтенції суб'єкта до фантазматичного вибудовування віртуального образу конкретного іншого, *претендуючи* тим самим на о-своєння Іншого, його символізацію, а, натомість, вимоги суб'єкта від початку *створювати* собі свого приватного конкретного іншого, що, зрештою, є результатом інтенсивної економізації суб'єкт-об'єктних відносин. Як це логічно витікає з нашого дослідження, концептуально це стосується технічних можливостей ніби подолати прірву між суб'єктним Я та Іншим, подолати Реальність відчуженості суб'єкту. Як ми неодноразово вже зазначали, ця жага принципово не може бути задоволена. Але для нашого дослідження важлива сама ця фантазматична стратегія *вимоги* апріорно о-своєного в-тіленого Іншого, аніж усі технічні досягнення, які претендують на таку функцію по відношенню до конкретної особи. Тому у цьому світлі ми вважаємо не суттєвим, наприклад, скільки конкретних людей сьогодні зверталися до спеціалістів, аби внутрішньо-утробно змінити щось у зародку дитини, абищо. Адже показовою ми вважає саму інтенцію, що її демонструє фантазматична стратегія *вимоги* «приватного в-тіленого Іншого». Власне кажучи, ця стратегія зводиться до того, аби усі бажання та вимоги суб'єкта були задоволені за докладання ним самим мінімальних зусиль.

Задля того, аби роз'яснити нашу позицію, звернемося до роботи Ольги Кирилової «Серп холодной луны». Культуролог наводить приклад з екранізації повісті Олексія Толстого «Граф Калиостро» Марком Захаровим – «Формула любові». Дослідниця підкреслює принципову різницю: якщо у повісті йдеться про матеріалізацію образу, портрету, то у фільмі – про оживлення цілком «відчутної [осязуваної] тривимірної статуї» [99, с.41]. На нашу думку, задля аналізу сучасної дійсності нам необхідно зробити метафоричний реверанс «назад», до повісті Толстого – визнати, що сьогодні, за розвитку біотехнологій, варто говорити не про оживлення «відчутного [осязуваного] тривимірного» тіла (=віртуалізація певного

конкретного, тілесного іншого), а саме про «в-тілення образу» – про фантазматичне в-тілення певного віртуального образу *в тілі*.

Ми переконані, що вся парадоксальність такої фантазматичної стратегії в-тілення полягає у тому, що при «створенні» свого приватного Іншого, суб'єкт, насправді, не проектує навколо нього запити на визнання свого Я, адже очікується, що такий «приватний Інший» від початку буде *попереджувати* наші потреби, тобто задовольняти усі наші бажання ще до того, як, словами Ольшанського, ми почнемо їх бажати [100], до того, як наші потреби з'являться, фіксуючи, тим самим, Реальність відчуженості.

Якщо звернутися до розробок Дельоза та Гваттарі, то фантазматична інтенція отримати приватного в-тіленого Іншого є жагою віднайти своє тіло-без-органів у його безпечній повноті. Згадаймо, яке визначення надавали тілу-без-органів Дельоз та Гваттарі: «Тіло без органів – не пусте тіло, позбавлене органів, а тіло, на якому те, що служить органами, розподіляється відповідно до феноменів натовпу, слідуючи броунівському руху у формі молекулярних множин» [101, с.52]. В контексті постмодерної настанови на децентрацію та культурний плюралізм тіло-без-органів протиставляється «організму як стабільній системі органів зі стійкими диференційованими функціями» [12]. Тіло суб'єкту постмодерну більше не визначається незмінною данністю, незмінним набором функцій. Воно підлягає переформуванню та трансформаціям – найочевиднішим прикладом тому служать пластична хірургія, генна інженерія, косметологія тощо. Зовнішність, стать, фізіологічні дані можуть бути змінені заради задоволення суб'єктних бажань, потреб бути визнаним Іншим. Повне тіло-без-органів є «полем іманентності бажання» [101, с.274], воно сповнене інтенсивністю. Як зазначає дослідниця Кетрін Дейл: «Повне тіло кишить інтенсивностями, що пересуваються по тілу як виробники бажання» [102, с.71]. Повне тіло-без-органів – це «здорове» тіло-без-органів. Це тіло суб'єкта, який отримує визнання з боку Іншого. Повне тіло-без-органів, словами самих Дельоза та Гваттарі, є тілом, сповненим радості. Але досягнення/набуття такого повного тіла-без-органів проблематизується ризиком перенаситися. Кетрін Дейл продовжує: «Як не парадоксально, саме пусті тіла-без-органів визначаються

повнотою, надмірною повнотою: наділене гірким статусом пустого тіла, мазохістське тіло приречене насправді бути настільки повним, що множинні і алеаторні інтенсивності, які перетинають його, не можуть переживатися» [102, с.71]. Перенасиченість бажаннями виснажує тіло-без-органів суб'єкта, призводить до повної втрати органів – таке тіло стає пустим, непридатним до споживання, непридатним до виробництва. Надмірне сковзання між бажаннями, надмірна де-організація обертається ризиком повного зруйнування, ризиком спустошення тіла-без-органів, ризиком набуття байдужості. «Спробуйте (...) підірвати страти, не вдаючись до запобіжних засобів, і ви вб'єте самі себе, занурюючись в чорну діру» – пишуть Дельоз та Гваттарі [101, с.267]. Власне, саме ця небезпека чатує на суб'єкта, що піддається інтенсифікації фантазматичної вимоги приватного в-тіленого Іншого. Ця вимога базується на бажанні суб'єкта постмодерну забезпечити (та у-безпечити) постійність стану, за якого тіло-без-органів буде «достатньо багатим та повним, щоб по ньому проходили інтенсивності» [101, с.472]. Але, призвичаєний до того, що будь-які бажання виконуються, що органи отримують задоволення завжди, суб'єкт тоді може парадоксально опинитися в ситуації неможливості задоволення потреб.

Крім того парадоксальність ситуації, як ми вважаємо, полягає у тому, що тілесно «приватний в-тілений Інший» розуміється відокремленим, відчуженим, але, разом з тим, таким, що має задовольняти безмежні вимоги Я суб'єкту бути визнаним та не-відчуженим. Іншими словами, тенденції сучасного розвитку біотехнологій спрямовані на подолання (нездолатої) прірви між Я та Іншим. При цьому, не стільки попри, а, як ми продемонстрували, завдяки тому, що у «приватного Іншого» є тіло, яке фіксує цю іншість. Приватний в-тілений Інший покликаний підтримувати повноту тіла-без-органів, постійно задовольняти бажання суб'єкта, його органів. Отже фантазматична стратегія вимоги приватного в-тіленого Іншого визначається нами як фантазматичні інтенції суб'єкта здобути таку повноту тіла-без-органів, що буде продовжуватися безкінечно, не загрожуючи при цьому спустошенням чи виснаженням. Це вічне задоволення, яке виявляється можливим, власне, із збереженням в-тіленості Іншого. Суб'єктна фантазматична вимога приватного в-тіленого Іншого зумовлена інтенцією економізувати суб'єкт-суб'єктні відносини,

заощадити зусилля на здобуття бажаного визнання, зменшити до нуля ризик зіткнення із пустим тілом-без-органів (байдужим Іншим).

У цьому світлі, на наш погляд варто звернутися до кінорефлексій іспанського режисера Педро Альмодовара, які були представлені на Канському кінофестивалі 2011 року фільмом «Шкіра, в якій я живу». Ця стрічка демонструє фантазматичні вимоги в-тілення приватного Іншого. Аналіз цієї картини, переконані, допоможе нам дослідити стратегії формування фантазматичних сценаріїв, що зумовлює ідеологічний механізм дистанціювання суб'єкта від Реальності тіла.

За сюжетом фільму, талановитий пластичний хірург насильно змінює стать молодому чоловікові, який так чи інакше був причетний до загибелі доньки цього хірурга. Але найважливіше для нас підкреслити, що разом зі зміною статі, лікар повністю відтворює на злочинцеві зовнішність своєї загиблої дружини. Тобто, якщо говорити у психоаналітичних координатах, хірург спершу позбавляє кривдника фалоса, фундаментальної категорії його ідентичності («знімає паранджу» з Абсолютного Іншого у всій його непідвладності, якщо згадати метафору, зазначену нами вище). А далі хірург повторює руйнівний удар по суб'єктності (чи, радше, відчуженості) злочинця (який вже, насправді, не є злочинцем у строгому сенсі слова за логікою, яку ми продемонстрували у попередній частині) – хірург насаджує/в-тілює у ньому свою покійну дружину.

Іншими словами, тіло кривдника, як його кінцева відчуженість, було «стерто» – він більше не є Абсолютним Іншим, чужинцем, який не відповідає на запитання «чого ти насправді від мене хочеш?» і лише непередбачувано/незбагнено проявляє свою силу (скривдивши доньку хірурга). Його позбавили тієї сили, піднесеності, що викликали страх. Натомість, в-тілили приватного Іншого, відтворивши кохану дружину. Більше того, ми допускаємо, що фігура в-тіленої дружини може розглядатися в даному випадку саме приватним Іншим у повному сенсі, на противагу конкретній жінці, яка була «живою» дружиною. Оскільки саме в-тілений Інший («відтворена» дружина) уособлює апріорно «свого» Іншого – такого, що ніколи від початку не є відчуженим [див. – 103]. Це парадокс фантазматичної вимоги подолання Реальності відчуженості, який ми хочемо підкреслити: інтенції до

подолання травматичної Реальності відчуженості включають до себе наявність Іншого, який, проте, апріорно має бути приватним. Тобто, як ми вважаємо, приватний Інший – номінальна фігура, функція якої полягає лише у безперервному і нескінченному задоволенню потреб суб'єкта. І саме тому, цей приватний Інший має бути в-тіленим.

В цьому, на наше переконання, криється зокрема загроза логіки сучасного розвитку біотехнологій та генної інженерії – тіло Іншого виявляється цілком о-своєним, таким, що може бути керованим задля фантазматичного подолання Реальності відчуженості. Іншими словами, подібна логіка, на наше переконання, передбачає, що Інший тепер не постане у своїй конкретній тілесності та не зруйнує уявлення суб'єкта про дійсність та порядок речей у світі, а на здобуття визнання власного Я суб'єктові тепер не має потреби витратити зусилля. При чому, як ми гадаємо, загроза криється не у тому, що розвиток технологічних досягнень відбувається за логікою, згідно якої суб'єкт отримує можливість в-тілювати бездоганного Іншого, а саме в тому, що суб'єкт отримує можливість в-тілювати Іншого із його нестачею. Адже, згадаємо, як ми вже зазначали, що «якби цієї нестачі в Іншому не існувало би, Інший був би закритою структурою і суб'єкт був би приречений на радикальне відчуження від Іншого» [20, с.128]. Якщо продемонструвати це прикладом, то сліпа дівчина із фільму Чарлі Чапліна мала би залишатися невиліковною до кінця. Її зір, наприклад, мав би бути повернутий частково, аби завжди залишався певний недолік, певна нестача, яка, припустимо, надавала би волоцюзі змогу і надалі підтримувати фантазматичну формацію бідної дівчини, що потребує його опіки, потребує саме його. І за такої умови фігура дівчини стала би тим самим приватним в-тіленим Іншим, який, з одного боку, наявний, а з іншого боку, є номінальним, таким, чия функція – нескінченне задоволення потреб суб'єкта ще до того, як ці потреби виникнуть.

Отже, як ми зазначили вище, тіло сьогодні розуміється нами як розщеплений агент Реальності. Оскільки, з одного боку, фантазматичні стратегії подолання Реальності відчуженості суб'єктом демонструють інтенції до о-своєння, «приватизації» Іншого. Але, з іншого боку, парадоксальність дистанціювання

суб'єкта від Реальності відчуженості, що полягає у самій природі тіла, виявляється у тому, що такий номінальний приватний Інший передбачається в-тіленим. Тобто, в-тіленість Іншого, як ми демонстрували, стає певною умовою можливості його приватизації [див. – 104]. Іншими словами, тіло розуміється ядром, агентом Реальності, яке уможливує безперервне та нескінченне задоволення Іншим потреб суб'єкта ще до того, як ті потреби виникнуть.

Задля пояснення нашої думки, згадаємо, що Жан-Люк Нансі зазначав відносно категорії сексуальних відносин їх не існування. Теоретично продовжуючи критику метафізики, він писав: «Стверджуючи, що відносин немає, ми виказуємо, тим самим, саму суть їх: аби бути, вони не мають бути між двома чимось третім: вони покликані, напроти, відкривати проміжок, як такий, те, що, будучи між двома робить їх двома» [105, с.39]. У зв'язку з цим, Нансі стверджував що не існує відмінності між статями, натомість стать і є фундаментальною відмінністю у собі. Для нас важливо, з огляду на це, підкреслити, що відносини як такі – є вже-відмінність, вже-розрізненність (саме тому Нансі зауважив, що будь-які відносини – сексуальні). Як ми неодноразово зазначали у нашій роботі, суб'єкт *par excellence* народжується у світ відносин, у сферу диференціації. А, отже, по-перше, перебувати поза ними, позбавитися диференціації суб'єкт не може, по-друге, задовольнити потребу власного Я бути визнаним він може *par excellence* за невід'ємних умов розрізненості, відчуженості. Саме тому, як ми зазначили вище, в-тілений Інший, сама лише шкіра якого «постає межею, що вказує на відсутність єдиного тіла» [105, с.111], є умовою дистанціювання від Реальності радикальної відчуженості суб'єкта.

Отже, розщеплення тіла як агента Реальності, за нашим розумінням, зумовлюється його статусом у соціокультурній дійсності суб'єкта: тіло, як джерело психічного досвіду Реальності відчуженості, та тіло, як умова дистанціювання від тієї Реальності радикальної відчуженості суб'єкта, як можливість фантазматичного дистанціювання від травматичної Реальності диференціації, шляхом задоволення потреб та визнання Я суб'єкта. Звідси, як ми продемонстрували вище, і витікає парадоксальна фантазматична стратегія «приватного в-тіленого Іншого», який має знімати необхідність самого бажання, самої потреби. І, як ми вже зазначали, ця

стратегія демонструє інтенцію економізувати відносини, зменшити необхідність витрат суб'єктом задля здобуття визнання власного Я.

Але, якщо викладений нами вище аналіз стосувався інтенцій суб'єкта щодо тіла, перш за все, Іншого, то не менш важливим є й безпосередній аналіз фантазматичних стратегій дистанціювання суб'єкта від Реальності власного тіла. І пропонуємо ми розглянути це на прикладі інтенцій до фізичного безсмертя. За цією логікою передбачається, що тіло суб'єкта більше не старіє, не змінюється, воно ніби застигає в одному віці. Задаймо знову, що тіло суб'єкта постмодерну – це тіло-без-органів, ризомоморфне тіло, тіло, яке більше не є незмінною даністю, а отже може бути змінено у відповідності до суб'єктних бажань. Якщо наводити експлікації цієї інтенції у соціокультурній дійсності сучасності, то ними, на наше переконання, стануть досягнення у розвитку пластичної хірургії, косметології тощо. З цієї логіки дистанціювання від Реальності тіла, витікає, що суб'єкт відтепер має позбутися одного з фундаментальних джерел травми – смертності тіла, тілесних змін, які фіксують Реальність самого тіла суб'єкта, а, отже, і Реальність відчуженості.

Тут, вважаємо, криється інтенція, подібна до парадоксальної фантазматичної стратегії «приватного в-тіленого Іншого»: фізіологічно незмінне відтепер тіло суб'єкта, з одного боку, наявне, але, у той самий час, парадоксально більше не є джерелом травми. Безсмертне тіло суб'єкту ніби знімає необхідність у Іншому, який задовольняв би суб'єктні потреби задля фантазматичного дистанціювання від Реальності власної відчуженості. Але така стратегія заздалегідь приречена викликати у суб'єкта болісну фрустрацію, стаючи піднесеною Істиною-Подією, що опирається символізації та руйнує дійсність, затверджуючи травматичну Реальність відчуженості. Оскільки, як ми продемонстрували вище, суб'єкт *par excellence* народжується у світ відносин, сама природа яких – диференціація. Тому намагання подолати Реальність розрізненості, наприклад, що приватних практиках суб'єкта втілюється в інтенціях до фізичного безсмертя, зрештою, призведе до зіткнення суб'єкта із Реальністю власного радикального відчуження. Як зазначав Лакан, «смерть – це область нашої віри», і якби ми не вірили у власну смертність та кінцевість, життя стало би нестерпним [106].

Додамо ще один важливий аргумент, що, на наш погляд, доводить загрозливість такої фантазматичної стратегії дистанціювання від Реальності відчуженості. В психоаналітичних координатах, втрата Реального ядра, тобто тіла в усій Реальності його смертності та кінцевості, означала би, на наше переконання, загибель ідентичності – розпад лаканівської тріади Реального-Уявлюваного-Символічного. Адже усі психічні процеси суб'єкта зазнали би фундаментального збою – символізація можлива лише за смертності суб'єкта. Реальність смертного, кінцевого тіла, як слід Реального, надлишковість Реальності нашого тіла, зрештою, структурує нашу дійсність.

Це, на нашу думку, може слугувати важливим доводом для підтвердження запропонованої нами необхідності введення нового концепту – «тіла як розщепленого агенту Реальності». Це концепт ми визначаємо амбівалентним статусом тіла. З одного боку тіло є джерелом психічного досвіду Реальності відчуженості суб'єкта, з іншого боку воно надає умови дистанціювання від травматичної Реальності. А, отже, тіло, як ми вже зазначили вище, попри травматичність Реальності власної смертності, завжди є необхідним слідом Реального, надлишком, який структурує дійсність.

Висновки. Підсумовуючи проведені нами дослідження у цій частині другого розділу, зазначимо, що фантазматичні стратегії «подолання» кінцевості тіла, як джерела досвіду радикальної відчуженості, в значній мірі зумовлені ідеологічним механізмом дистанціювання суб'єкта від Реальності. На наше переконання, фантазматичні стратегії дистанціювання від Абсолютного Іншого, як радикально непередбачуваної фігури, ґрунтуються зокрема на суб'єктних інтенціях «звільнення» від Реальності тіла та розширення власних меж до безкінечного Іншого. Тому логіка розвитку сучасних біотехнологій чи пластичної хірургії та внутрішня логіка заборони на носіння паранджі у громадських місцях чи теракту в Тулузі, як ми продемонстрували, в значній мірі мають однакову природу. Фантазматична стратегія «в-тілення приватного Іншого», на наш погляд, зумовлює у приватних культурних практиках суб'єкта й тенденцію, наприклад, радикального «одноосібництва», про яку ми писали у першій частині цього розділу.

Ми продемонстрували на прикладі теракту Мохаммеда Мераха, що саме логіка не-артикулювання внутрішньої нетерпимості, що в криється зокрема за декларованою програмою мультикультуралізму, зумовила ідеологічний механізм дистанціювання ісламіста від піднесеності, невизначеності Абсолютного Іншого, яким визначався для Мераха соціокультурний порядок речей у Франції. Така символічна фігура Абсолютного Іншого є джерелом травматичного досвіду Реальності відчуженості суб'єкта.

Відповідно до зазначеного вище, у цьому розділі ми довели, що функціонування виявленої фантазматичної стратегії «приватного в-тіленого Іншого», яка передбачає парадоксальне позбавлення Іншого його іншості, має місце й при осмисленні суб'єктом позиції символічно Іншої країни. На ідеологічному рівні зіткнення суб'єкта із Абсолютно «нерозгаданою» політичною позицією країни (наприклад, із Реальністю нетерпимості), у зв'язку із соціальною дійсністю якої конституювалася ідентичність суб'єкта, може бути концептуально прирівняно до зіткнення суб'єкта із Реальністю власного тіла в усій його смертності та кінцевості, тобто – в усій його кардинальній відчуженості та не-підконтрольності. Це дає нам змогу говорити про те, що фантазматична стратегія «приватного в-тіленого Іншого» зумовлюється зокрема й ідеологічним механізмом дистанціювання від Реальності. Ця стратегія, що націлена на дистанціювання від Реальності тіла, у ідеологічних координатах функціонує як вимога подолати Абсолютну Іншість, у всій нерозгаданості політичної позиції.

Як ми продемонстрували, зазначена фантазматична стратегія демонструє інтенції до економізації відносин. А отже необхідність вирішення кризових ситуацій у культурі, що в значній мірі зумовлені парадоксами дистанціювання від Реальності, повертає нас до запропонованої нами у першій частині цього розділу стратегії ірраціонального протесту. Як ми зазначали, така стратегія протесту полягає у суб'єктній позиції не-надавання можливості ідеологічної інтерпретації невдоволення дійсністю. Це зумовлює появу «вакууму Символічного», що опирається ідеологізації та інтерпретації. Відповідно, така стратегія протесту націлена на запобігання самовідтворенню антиномій та кризових ситуацій у

культури. З огляду на те, що ідеологія визначається символічним порядком дійсності, функція якого полягає у легітимізації первинного розколу суспільства, саме неможливість надалі легітимізувати, структурувати надлишкову Реальність призведе до руйнації антиномій, які зумовлюють сучасні ліберал-демократичні настанови.

Це стратегія чистого, навіть піднесеного протесту, радикального невдоволення. А отже втілення такого ірраціонального протесту передусім стосується приватних щоденних практиках суб'єкта. Оскільки, як зауважує Славоя Жижека, «ключ до дійсної свободи знаходиться, скоріше, в «аполітичній» мережі соціальних зв'язків» [66, с.166]. Тобто, на наш погляд, стратегія ірраціонального протесту, справжній, чистий протест може полягати у щоденних соціальних практиках – це, на наш погляд, єдина можливість уникнути ідеологізації протесту, яка, як ми продемонстрували у першій частині нашої роботи, призводить лише до підтримки самовідтворювання антиномій у дійсності. У цьому світлі, мистецтво стає особливою практикою, що здатна виявити та продемонструвати антиномії сучасної культури таким чином, аби змінити порядок речей у дійсності. Цій нашій тезі буде присвячено наступний розділ нашої роботи.

Висновки до розділу.

У другому розділі дисертаційної роботи ми дослідили фундаментальні координати дійсності суб'єкту. Для цього ми провели культурологічне осмислення концепту «фантазм» та уточнили його визначення як безсвідомого сценарію, за яким відбувається дистанціювання від Реальності. Відповідно до цього ми продемонстрували, що цей сценарій зумовлюється тим чи іншим механізмом дистанціювання та конкретною культурною ситуацією, у якій опинився суб'єкт.

Також ми запропонували розуміння категорії ідеології як механізму дистанціювання суб'єкта від Реальності. Ідеологія представлена як символічний порядок культури. Ми розглянули функціонування ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності. Це зумовило дослідження численних приватних культурних практиках людини в сучасній культурі. Відповідно до цього ми з'ясували, що функція ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності полягає у легітимації нездоланної суспільної розколотості. Це дозволило нам виявити стратегії формування фантазматичних сценаріїв, які зумовлює ідеологічний механізм дистанціювання від Реальності. Зокрема ми дослідили фантазматичні стратегії «інтерпретуючого втручання», «ідеологічного фантазування» та «вимоги приватного в-тіленого Іншого». Ми продемонстрували взаємозв'язки між культурними кризовими ситуаціями та фантазматичними стратегіями дистанціювання від Реальності. За результатами проведеного аналізу численних антиномічних явищ сучасної культури ми виявили тенденцію інтенсифікації економізації суб'єкт-суб'єктних відносин.

Ми проаналізували феномен тілесності в сучасній культурі та довели амбівалентний статус тіла в контексті дистанціювання суб'єкта від Реальності. Тіло представляється джерелом травматичного досвіду Реальності та, разом з тим, є феноменом, що зумовлює задоволення глибинної потреби суб'єкта дистанціюватися від Реальності й таким чином досягти гармонійного стану. У зв'язку з цим нами долучено та обґрунтовано визначення тіла як «розщепленого агенту Реальності». Відповідно до зазначених результатів дослідження ми провели культурологічне осмислення сучасних явищ біотехнологій, генної інженерії, пластичної хірургії,

косметології та тенденцій їх розвитку. Продемонстрували їх взаємозв'язок із глибинною потребою суб'єкта дистанціюватися від Реальності як досвіду відчуженості. Це зумовило дослідження функціонування ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності тіла. За результатами цього дослідження ми виявили та обґрунтували фантазматичну стратегію «вимоги приватного в-тіленого Іншого».

Також ми запропонували та обґрунтували стратегію ірраціонального протесту, що націлена на запобігання самовідтворенню антиномій та кризових ситуацій у культурі. Ми визначили цю стратегію як зайняття суб'єктом позиції не-надання можливості ідеологізації та інтерпретації вимог та незадоволень. Такий протест, як ми довели, може міститися у приватних культурних практиках суб'єкта.

У зв'язку з чим мистецтво стає особливою практикою, що здатна виявити та продемонструвати антиномії сучасної культури таким чином, аби змінити порядок речей у дійсності. Аналіз парадоксів дистанціювання по відношенню до Реальності та їх осмислення силами мистецтва надає змогу краще представити сучасну соціокультурну дійсність суб'єкта. Крім того, із розвитком технологій та культурними трансформаціями у XX-XXI століттях мистецтво стає сферою, що як така значно впливає на механізми дистанціювання суб'єкта від Реальності. Дослідженню у цьому напрямку ми присвятимо наш наступний розділ роботи.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ КІНОМИСТЕЦТВА ЯК МЕХАНІЗМУ ДИСТАНЦІЮВАННЯ ПО ВІДНОШЕННЮ ДО РЕАЛЬНОСТІ

3.1 Фільмічний стан як фантазматична стратегія дистанціювання по відношенню до Реальності

Третій розділ нашої роботи ми присвяtimo аналізу особливостей кінематографу в сучасній культурі як виду мистецтва, що стає не тільки формою осмислення Реальності, але й механізмом дистанціювання суб'єкта по відношенню до неї та конституювання дійсності. Спираючись на аналіз, проведений нами у попередніх розділах, а також на розробки теоретиків лаканівської та постлаканівської школи психоаналізу, ми доведемо, що за умов культурної ситуації XX-XXI століть саме кінематограф стає особливим видом мистецтва, який найповніше активізує суб'єктні ідентифікації та у зв'язку з цим конститує фантазматичні стратегії дистанціювання по відношенню до Реальності.

Звертаючись до аналізу, проведеного нами у попередньому розділі роботи, ми дослідимо, як функціонує кіно як механізм дистанціювання суб'єкта по відношенню до Реальності. Ми доведемо, що кінемистецькі практики у сучасній культурі зумовлюють формування особливої фантазматичної стратегії – «фільмічного стану». Ми обґрунтуємо та дослідимо цю стратегію. Це надасть нам змогу проаналізувати зміни у статусі суб'єкта, які спостерігаються у культурі XXI століття. Ми продемонструємо, що дослідження парадоксів дистанціювання по відношенню до Реальності, зокрема в кінематографічному дискурсі, дозволяє виявити зміни у сучасному стані культури.

У зв'язку із зазначеними цілями першу частину третього розділу ми розпочнемо з визначення особливостей кіномистецтва у контексті суб'єктного дистанціювання від Реальності. На основі особливостей ідентифікаційних процесів, що відбуваються під час кіноперегляду, ми продемонструємо його принципові відмінності від сприйняття реципієнтом витворів інших видів мистецтв. Як ми

доведемо, саме кінематограф стає сучасною «технікою Уявлюваного» суб'єкта. Це дозволить нам довести тезу, що кінематограф в сучасній культурі стає механізмом дистанціювання від Реальності, що безпосередньо впливає на приватні культурні практики суб'єкта.

Також ми продемонструємо, що кіно зумовлює формування фантазматичних стратегій. У зв'язку з чим ми ретельно розглянемо та уточнемо концепт фільмічного стану. Насамперед на основі проаналізованих ідентифікаційних процесів, які переживає суб'єкт під час кіноперегляду, ми продемонструємо відмінність фільмічного стану від суто онейричного, що зумовлено певним ступенем трансцендування. У підсумку ми доведемо, що сучасна дійсність суб'єкта в значній мірі зумовлена зокрема кінематографом, як механізмом дистанціювання від Реальності. Для цього ми проведемо аналіз сучасних явищ розвитку кіноіндустрії, технізації комунікативних процесів, феномен «скрінейджерів» тощо.

Другу частину третього розділу ми присвятимо культурологічному дослідженню можливостей кіномистецтва для вирішення парадоксів та кризових ситуацій у культурі. Для цього ми проведемо уточнення визначення феномену «фільмічна форма суб'єктної перезбірки» та продемонструємо, що він може створювати умови для запобігання самовідтворенню культурних антиномій. Зазначене дослідження зумовить широкий аналіз кінематографічних творів. Зокрема ми дослідимо сучасне кіно про протестні рухи («Vers Madrid (The Burning Bright!)»), реж. С. Жорж, 2012 рік), іранську національну «політичну» кінематографію (фільми Б. Бейзаї, М. Кіміаї, М. Махмалбафа, А. Кіаростамі, Д. Панахі, М. Ширвані), експериментальне «деперсоналізоване» кіно («Левіафан», реж. Л. К. Тейлор та В. Паравел, 2012 рік) тощо. За результатами цього аналізу ми продемонструємо, що фільмічна форма суб'єктної перезбірки створює умови для конституювання нового символічного порядку речей у культурі.

І згідно розпочатої логіки третю частину третього розділу ми присвятимо дослідженню стратегій суб'єкт-суб'єктних відносин за кінематографічного механізму дистанціювання від Реальності. Відповідно до проведеного дослідження у попередніх частинах нашої роботи ми доведемо, що сучасна інтенсифікація економізації вимоги суб'єкта подолання прірви між Я та Іншим призводить до появи феномену

фільмічного Іншого. Цей концепт ми визначемо як фантазматичну фігуру Іншого, яка сприяє особливій стратегії дистанціювання від Реальності. Ми обґрунтуємо таке визначення та продемонструємо його сутність на прикладах «повільного» (М. Сіман) кіно початку 2000-х років (фільми Х. Сясяня, П. Кошти, Л. Алонсо, Н. Б. Джейлана, Ц. Мінляна, Л. Діаза тощо), «молодого» неореалістичного українського кіно початку 2000-х років (Т. Томенко, І. Стрембицький, Р. Бондарчук), сучасного експериментального кіно (зокрема фільми Дж. Коена, Н. Переді, Р. К. Альварато тощо). Також концепт «фільмічного Іншого» допоможе нам виявити зміни у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин, зокрема у статусі суб'єкта, що відбулися впродовж останнього десятиліття.

Проводити дослідження у цьому розділі роботи ми будемо із залученням розробок Крістіана Метца, Віктора Мазіна, Жака Лакана, Вальтера Беньяміна, Олега Аронсона, Ірини Зубавіної, Лариси Брюховецької, Катерини Станіславської, Зари Абдуллаєвої, авторів спеціалізованих кінознавчих періодичних видань «Сеанс», «Искусство кино», «Cineticle», «Indiewire», «Cinema Scope» та інших. У виборі фільмів, які ми будемо аналізувати впродовж третього розділу, ми керувалися, окрім чинника концептуальної відповідності поставленим нами задачам, й принципом актуальності – усі картини були зняті впродовж останніх двох десятиліть (тобто, переважно суто у ХХІ столітті).

Оскільки ми описали логіку нашої роботи у третьому розділі, можемо перейти до безпосереднього дослідження.

Насамперед, звернемося до обґрунтування пріоритетної важливості для нашої роботи дослідження саме кіномистецтва як механізму дистанціювання від Реальності. Наразі у розуміння кінематографу ми вкладаємо уявлення про «вид художньої творчості, який за допомогою кінематографічної техніки, оперуючи рухомим зображенням і звуком, відтворює реальну дійсність у художніх та художньо-документальних образах» [107, с.317]. Тобто під кінематографом ми у найширшому сенсі розуміємо вид мистецтва «зображень, що рухаються» (як дослівно й перекладається саме слово) – від його традиційних форм до найбільш авангардних, позбавлених дієгетичності. Таке не-розгалуження зумовлено тим, що особливості кінематографу складають його фундаментальні механізми суб'єктної

ідентифікації, що можуть відбуватися під час кіноперегляду, і які не властиві, або властиві лише частково, іншим видам мистецтв.

У контексті дослідження дистанціювання по відношенню до Реальності будь-який вид мистецтва має розглядатися у зв'язку з його механізмами суб'єктної ідентифікації. Оскільки рефлексивність, художність, принципова вторинність вже є загальною якістю та природою мистецтва, як, власне, вторинної знакової системи [108, с.21]. Тобто, за умов теоретичного фокусування на механізмах дистанціювання по відношенню до Реальності художні засоби видів мистецтв будуть розумітися не з точки зору виразності, а з огляду на їх функціонування у процесах суб'єктної ідентифікації.

Такий підхід, по-перше, знімає опозицію літератури до кінематографу, яка традиційно визначається принципом свободи реципієнта до власного уявлення образів [див. - 109]. Теза щодо того, що кінематограф у порівнянні із літературою полишає реципієнтові значно менше можливостей до фантазування і уявлення, внаслідок чого виявляється менш ефективним засобом осмислення та дистанціювання по відношенню до Реальності, у такому випадку не має сили. Адже на відміну від літератури кінематограф, за рахунок володіння екраном, забезпечує не лише ідентифікацію суб'єкта із персонажами – як зазначає Крістіан Метц, така ідентифікація у фільмі є вже вторинною. Натомість, кіно зумовлює «його [суб'єкта] попередню ідентифікацію із (невидимою) інстанцією того, хто дивиться [смотрящей инстанцией]» [110, с.121]. Саме цей процес зрештою реактивізує стадію дзеркала – коли суб'єктна ідентифікація відбувається за рахунок розуміння суб'єктом себе самого як певного об'єкта, тобто коли «ідентичність приходить ззовні» [111, с.42].

Але, звичайно, як слушно зазначає Віктор Мазін, екран на відміну від дзеркала не надає глядачеві відображення його власного тіла. Тобто ідентифікаційний процес за кіноперегляду не зумовлюється «зібранням» суб'єктом власних розрізнених членів тіла воєдино подібно до об'єктивізованого самого себе у дзеркальному відображенні, як це і відбувається на стадії дзеркала. Натомість головною умовою кіноперегляду (або умовою спроможності кіно) є суб'єктна не-участь у дії на екрані та зайняття глядачем позиції все-спостерігаючого. Кіноперегляд реактивізує стадію

дзеркала саме завдяки тому, що зумовлює суб'єкта зайняти позицію пасивного все-спостерігача. Кіно, як зазначає Метц, є «дивним дзеркалом, в якому глядач відображається як двійник свого двійника перед образом на екрані» [цит. за 111, с.29]. Звичайно, ідентифікаційні процеси, які зумовлює кіноперегляд, порівняно зі стадією дзеркала є вторинними – вони не стосуються безпосереднього відображення суб'єкта. Однак за кіноперегляду суб'єкт ідентифікується із собою як із самим чистим актом сприйняття – із собою «як умовою можливості того, що сприймається, і відтак чимось на кшталт трансцендентального суб'єкта, що передує будь-якій феноменологічній наявності» [110, с.79]. Тобто основа ідентифікаційних процесів, що відбуваються за кіноперегляду – це об'єктивізація суб'єктом самого себе завдяки зайняттю ним позиції пасивного, чистого сприйняття. Той рівень трансцендування, на який виходить кіноглядач, визначається певним відстороненням суб'єкта від самого себе, розумінням себе самого як чистої наявності – подібно до того, що відбувається під час стадії дзеркала. Кіноглядач одночасно включається у акт кінопоказу – оскільки саме глядач і стає умовою самого акту кіно, – і відсторонений від того, що відбувається на екрані, залишається на пасивній позиції всюди-проникаючого спостерігача. Як слушно підсумовує Мазін, суб'єктність кіноглядача знаходиться саме між кіноекраном та самим глядачем. Це стає можливим лише за наявності екрану або, радше, проекції на екран та камери, яка, зрештою, уособлює ідентифікацію суб'єкта із чистим актом сприйняття – адже камера визначає позицію все-спостерігаючого глядача.

Але важливо підкреслити, що позиція все-спостерігаючого суб'єкту не розуміється у даному випадку як ідентифікація глядача із певним універсальним, домінуючим, всезнаючим оповідачем, метанарратором. Уся парадоксальність кіноперегляду полягає саме у тому, що глядацька позиція все-спостерігача, що забезпечує описаний нами вище особливий рівень трансцендування, за своєю природою демонструє неможливість цілковитої визначеності або наявності певного єдиного смислового центру. Глядач ідентифікується із камерою, як із самим процесом сприйняття – ось що означає, на наше переконання, глядацька позиція чистого сприйняття. Оскільки, у будь-якому разі, фільм є певною тривалістю,

глядач, так чи інакше, не може бути все-знаючим суб'єктом – натомість все-спостерігаючим. Глядач спостерігає за усім, що камера ніби переносить на екран, але не більше: він сковзає від одного образу до іншого, від однієї множини або грона, як це називає Секацький [112], ефектів чи вражень до іншого – і в цьому полягає його позиція все-спостерігаючого, все-сприймаючого. У цьому сенсі, глядач – суть чисте сприйняття. І, на наше переконання, лише кінематограф володіє такими механізмами, що зумовлюють зазначений ідентифікаційний процес.

Це, на нашу думку, вдало описує Олег Горяїнов, аналізуючи кінодіяльність Маргеріт Дюрас: «Дюрас відмовляє глядачу в його основному бажанні – бажанні ідентифікації з тим чи іншим персонажем або роллю. Певну ясність такого прийому вносять слова самої Дюрас щодо ролі камери у фільмі, що, як з'ясовується, є окремим випадком зруйнування стародавньої літературної традиції, зруйнування, особливо актуального для середини ХХ ст.. А саме – заперечення ідеї універсального (всебачущого, всезнаючого) оповідача (...) Немає вирішального слова, як немає й домінуючого погляду – не лише одного героя над іншим, але й погляду глядача на те, що відбувається. Сковзання від одного елементу до іншого – від слова до образу та навпаки – створює певну подібність анти-репрезентативній моделі кінооповідання не за рахунок глядацької самоідентифікації з героєм або ситуацією, але завдяки глядацькій включеності у процес сковзання множини означаючих незалежно від їх форми (слово/візуальний образ)» [113]. Ця теза, вважаємо, стосується не лише творчості Дюрас – вона виявляється ширша за визначення художньої цінності доробку мисткині. Натомість таке зауваження варто віднести до фундаментальних механізмів кіно. Адже кіно за своєю природою незалежно від жанру чи форм виразності представляє те саме тривале у часі сковзання, про яке йдеться у цитаті, за рахунок чого вже на цьому рівні затверджується неможливість всезнання. А тому кіноглядач – це пасивний суб'єкт, чи, радше, як пише Мазін, розібраний суб'єкт чистого сприйняття. Розібраний – оскільки суб'єктність під час кіноперегляду знаходиться між кіноекраном та самим глядачем, тобто кіноглядач знаходиться на певному рівні трансцендування.

Такі особливості суб'єктних ідентифікацій під час кіноперегляду доводять пріоритетність дослідження у рамках нашої роботи саме кіномистецтва не тільки у порівнянні із літературою, але й із музикою. Оскільки ідентифікаційні процеси під час прослуховування музики базуються на сприйнятті суб'єктом певного звучання ззовні, зазначимо, що механізм центрування суб'єктного Я цим звучанням засновується на базовому процесі інтерпеляції голосом. А тому – є подібним до механізму ідентифікації на стадії дзеркала із її парадоксальною об'єктивізацією суб'єкта. «Вже почуте добудовує вже побачене: це – ти» – зазначає Віктор Мазін [34, с.117]. Але, разом з тим, музика – ширша за просте звучання голосу. Так само, як і кіно, музика – це певна тривалість та певна послідовність, що вибудовується за внутрішньою логікою. А тому на цьому етапі дослідження наша теза полягає у наступному: також подібно до того, як і відносно ідентифікаційних процесів під час кіноперегляду несправедливо говорити лише із огляду безпосередньо на фундаментальну стадію дзеркала, так і відносно ідентифікаційних процесів під час прослуховування музики недостатньо говорити лише із огляду на механізм інтерпеляції голосом. У зв'язку з чим важливо підкреслити, що музика зумовлює певне пролонговане у часі сприйняття слухачем. Але при цьому музика, зрештою, не представляє для чистого сприйняття слухачем тих грон ефектів, образів та вражень, між якими пасивно ковзає глядач кіно як розібраний суб'єкт. Саме тому, що музика, як і література, зумовлює реципієнта *підпорядковувати сприйняте активному уявленню*. Слухач, подібно до читача, не піддається суто *чистому сприйняттю*. На наше переконання, головною відмінністю визначається те, що позиція слухача активніша за позицію кіноглядача. Музиці лише частково характерні ті механізми суб'єктних ідентифікацій, які у повному обсязі демонструє процес кіноперегляду.

Зрештою, так само частково володіє механізмами суб'єктних ідентифікацій, що визначають кіноперегляд, і процес розглядання живопису або фотографії. Зазначимо, по-перше, що картина або фотографія у психоаналітичних розробках Лакана розуміється у категорії «візуальної насолоди, потягу ока» [114], на підставі якої, по-друге, відбувається чи не найважливіший у контексті нашого дослідження феномен – наділення картини або фотографії, тобто певного зображення «візуально

не фіксованим центром, полюсом бажання, недосяжним об'єктом «а», який для візуального бажання людини [Лакан] іменує поглядом» [114]. Концепт погляду ми вже залучали у зв'язку із фігурою Абсолютно Іншого у другому розділі. Наразі зазначимо, що цей погляд, як певний конструкт бажання суб'єкта, є поглядом інтерпелюючим, таким, що окликає самого суб'єкта. І саме цей механізм й зумовлює процес суб'єктної ідентифікації: у цьому окликові суб'єкт «збирає» свій образ парадоксально як образ іншого, як об'єктний образ, до якого звертаються ззовні.

Але у співставленні із кінематографом, живопис або фотографія є «уявлюваним першого порядку», як визначає Метц [110, с.26], оскільки, у семіотичних категоріях, саме на них «усі фільми засновують свої означаючі» [110, с.26]. У цій тезі для нас важливо зазначити не можливість засобів виразності фотографії і живопису з одного боку, та кінематографу – з іншого. Натомість ця теза, на наш погляд, демонструє більш фундаментальні відмінності: якщо музика, таким чином, визначається потягом-зовом, а живописне чи фотографічне зображення – скопічним потягом, то кінематограф володіє «потягом сприйняття». Але цей потяг сприйняття не є простою сумою скопічного потягу та потягу-зову. Потяг сприйняття, як зазначає Метц, «конкретно представляє відсутність свого суб'єкту завдяки дистанції, на якій він його утримує і яка входить у саме його визначення» [110, с.91]. Тобто, потяг сприйняття під час кіноперегляду є пов'язаним із певним простором (психічного) перебування суб'єкта: кіноглядач визначається як чиста інстанція сприйняття, і перед ним кіно представляє образ безкінечно жаданого, а тому недосяжного простору – простору Іншого, простору, в якому потенційно закладені фантазматичні сценарії задоволення бажань суб'єкта. Зображення цього простору кіно представляє одночасно перед глядацьким поглядом, слухом та у часі – все це зумовлює потяг сприйняття. І цей потяг сприйняття, зрештою, призводить до ідентифікації суб'єкта із собою, як чистою інстанцією сприйняття, про що ми писали вище.

Важливо, на нашу думку, особливо відмітити, що зображення простору у кіно є найповнішим зображенням відсутності. Фільм не просто надає суб'єктові певне зображення простору, але й пролонгує цей простір у часі, у рухомості, хоча при тому цей простір залишається примарою. Простір, спроектований на кіноекран, не

існує за межами цього екрану, навіть, якщо мова йдеться про документальні зйомки та можна віднайти фізичні координати цього простору. Як підкреслює у своїх дослідженнях Ірина Зубавіна, це набуває особливого значення із розвитком цифрових технологій у кінематографі: «Сучасний дигітограф, оперуючи значними масивами бітів інформації, використовуючи по-тужні можливості тривалих (кількамісячних) сеансів оперативного комп'ютерного часу, робить можливими творення на екрані фантазмагоричних часопросторів, реалізацію найвибагливіших фантазій. Використовуємо термін «дигітограф», від англ. digital – «цифра», намагаючись підкреслити специфічність екранного видовища, орієнтованого, насамперед, на технологію, аби вирізнити з масиву фільмів, які, хоча й запроваджують технічні інновації, проте залишаються у рамках художньо-естетичної традиції класичного кіно» [115, с.209]

Це, на наше переконання, визначальна теза для доведення пріоритетної важливості дослідження кінематографу у порівнянні й з театром або перфомансом. Якщо на рівні художньої виразності час дії як на сцені, так і на кіноекрані є (однаково) умовним, то на рівні процесів суб'єктних ідентифікацій саме у кіно умовність часу, зрештою, зникає. Оскільки той безкінечно жаданий простір, образ якого представляє кіно, є від початку відсутнім: все, що бачить глядач тут-і-тепер на екрані є не-присутнім в дійсності у той же самий час. Простір у кінофільмі ґрунтується на безперервно зникаючих образах, що складають собою парадоксальну тривалість. «Кіно представляє собою систему (...) рівновіддалених миттєвостей, підібраних так, щоби справляти враження безперервності» – пише Дельоз [116, с.18].

На нижчому щаблі це означає, що все, що відбувається на екрані у мить перегляду, в дійсності мало місце у минулому, або, сформулюймо більш вдало, відбувається принципово «по інший бік» актуальності – це забезпечує (не-умовну) нездоланну дистанцію між позиціями вуаєриста-глядача і його об'єкта (а також – ексгібіціоніста-актора, якщо фільм ігровий), що визначаються певною незгодою із боку обох інстанцій [117, с.43]. Тобто, принципова примарність, відсутність, що складає природу кінообразів, також потенційно зумовлює широку активізацію

суб'єктних ідентифікацій під час кіноперегляду. У більш фундаментальному сенсі, це призводить до того, що саме кіно зумовлює, словами Крістіана Метца, «квазі-реальну присутність самого цього нереального», тобто вигадки [110, с.100]. Це означає, що за відсутності театралізованої умовності, яка все ж не пориває із дійсністю, кіноглядач одночасно занурюється та стає умовою спроектованого зображення відсутнього та нескінченно жаданого простору. А тому власне Я кіноглядача виявляється поза-собою. Отже, це ще раз доводить, що Я суб'єкта «присвоюється на екрані» [110, с.29] саме тому, що під час кіноперегляду суб'єкт ідентифікується із собою, як чистою інстанцією сприйняття та, внаслідок цього, як певним трансцендентальним суб'єктом. Зігфрід Кракауер пише, що «занурення у глибину кадру або послідовного ряду кадрів» супроводжується «станом, що нагадує транс» [118, с.220]. Це і вкладається у визначення потягу сприйняття, що «конкретно представляє відсутність свого суб'єкту завдяки дистанції, на якій він його утримує і яка входить у саме його визначення» [110, с.81]. Власне, ця «відсутність суб'єкту» і означає, що Я суб'єкта під час кіноперегляду «присвоюється на екрані».

А отже, усе вище нами викладене доводить, що кіно, у найширшому його розумінні, представляється особливою технікою Уявлюваного, оскільки кіноперегляд супроводжується найповнішим, у порівнянні із іншими видами мистецтв, ідентифікаційним процесом. І тут, вважаємо, доцільно звернути увагу на те, що саме кінематограф від початку свого існування до сьогодні розвинувся у найбільшу індустрію серед інших видів мистецтв. «Пройшовши складний шлях становлення, кіно стало важливим засобом комунікації, джерелом інформації, розвагою, демократичним співрозмовником, засобом пропаганди, посередником між владою і народом тощо» – зазначає українська дослідниця Катерина Станіславська [119, с.225]. Разом з тим, ще Вальтер Беньямін писав про кінематограф як про одну з головних технік репродукції [120, с.58], яка повністю захоплює чи не усі сфери життя людини та, зрештою, змушує «маси стикатися віч-на-віч із собою» [120, с. 91]. Ірина Зубавіна доводить у своїх дослідженнях визначальність екранних мистецтв, зокрема кіно, у конституюванні дійсності суб'єкта у сучасній культурі:

«Знаний американський мультимедіа-художник Тоні Ослер взагалі добачає прямий зв'язок між відео й іншими медіа та насильством, патологічною фрагментацією пам'яті, розщепленням свідомості, епідеміями масової істерії тощо (...) Такі парадигмальні зміни свідомості передбачають нове розуміння часу, простору, буття. Кажучи про те, що екран сьогодні перетворився на нашу реальність, ми маємо на увазі вже не колишню «другу реальність», а реальність іншу (...) Виросла нова генерація, вихована на екранній культурі (за аналогією до «тінейджерів» їх називають «скрінейджерами»).

Як пише Зубавіна, це покоління вільно адаптувалось до «“шизофренічної” ситуації співіснування двох “паралельних” реальностей» [121, с.244-245]. На нашу думку, вірніше буде сказати, що їх дійсність якраз не розривається на якісь «дві “паралельні” реальності» – екранну і позаекранну. Натомість мова йде про особливу форму, що її набуває дійсність скрінейджерів, – соціокультурні практики суб'єкта покоління скрінейджерів «сковзають» між потоком екранних образів. Комунікативні процеси скрінейджерів перетікають не тільки через екран, але, що для нас важливо підкреслити, відбуваються комунікації саме з екранами. Як зазначає Елізабет Томан, для скрінейджерів «медіа не розрізняється конкретно на телебачення, відеоігри, кіно, комп'ютери або навіть телефони – все це стає суцільним рядом екранів, через які вони (скрінейджери – *Ю.К.*) як отримують інформацію так і самі приймають участь у безперестанному потоці комунікації», що, зрештою, формує в них особливе «сприйняття світу не у фізичних межах, а натомість як плинну глобальну мережу зв'язків та відносин» [122, с.604]. Це повертає нас до психоаналітичних розробок суб'єктної практики кіноперегляду, які ми розглядали вище. Суб'єкт покоління скрінейджерів опиняється в умовах майже безперестанного перегляду екранних образів, що призводить до постійної активізації (принаймні, часткової) тих ідентифікаційних процесів, які відбуваються із суб'єктом під час кіноперегляду, у його приватних культурних практиках.

Окремо зазначимо лише, що оскільки визначення «скрінейджери» виникло ще у 90-х роках ХХ століття (зокрема на це явище звертає свою увагу американський дослідник цифрової культури Дуглас Рашкофф в 1996 році в книзі «Гра в

майбутнє») та стосувалося виключно покоління підлітків, сьогодні на наш погляд цей термін заслуговує на окреме цікаве культурологічне переосмислення та розширення.

Згідно зазначеного вище, вважаємо, що кіно є пріоритетною, в рамках нашого дослідження, сучасною технікою Уявлюваного. Так, якщо Дельоз називав кіно інструментом мислення, чи самим мисленням [123, с.30], а Гваттарі – одним з головних засобів виробництва суб'єктності [цит. за 110, с.69], то Метц і за ним Мазін називають кінематограф «активною формою монтажу кіноглядача [...] справжньою машиною перезбирання ефекту суб'єктивності» [111, с.69]. І саме тому одна з найголовніших наших тез полягає у тому, що кіно, ми вважаємо, стає механізмом дистанціювання по відношенню до Реальності, що безпосередньо впливає на приватні культурні практики суб'єкта і все більше не залежить від прямого процесу кіноперегляду. Розглянемо цю тезу докладніше.

Задля цього звернемося до розробок Жюльєн Дельоза, згідно яких «сьогодні ми сприймаємо не за правилами нашої чуттєвості та нашого знання, але за правилами, сформованими кінематографом, за законами кадрування, панорамування, монтажу» [123, с.22]. Отже, кіно сьогодні стає ще одним механізмом дистанціювання від Реальності, що, як і ідеологія, структурує дійсність суб'єкта, формує його уявлення про порядок речей у світі. Кіно, фільмічність є парадигматичним кодом «зчленування Символічного та Уявлюваного» [110, с.23] сучасної дійсності. Кіно стає «технікою», що зумовлює формування фантазматичних стратегій дистанціюванню по відношенню до Реальності власної відчуженості суб'єкта. Внаслідок чого з'являються чисельні практики, що вже стали об'єктами ґрунтовних культурологічних досліджень: від зсуву власного досвіду, що здобувається особистими зусиллями, «згущеним» експертним знанням [124, с.114], до таких змін у статусі тіла, які ми розглядали у попередньому розділі. Всі ці явища безпосередньо залежать від механізмів суб'єктного дистанціювання по відношенню до Реальності – зкоерма, від ідеологічного та кінематографічного.

Внаслідок вищезазначеного, на перший погляд, і виникає так званий «постмодерний сумнів у реальності», який описується категоріями симуляції та

гіперреальності. Але як зазначає Ірина Зубавіна, досліджуючи кінематографічні експлікації універсальї культури постмодерну: «У ситуації маніпулювання уламками різних міфологій, еkleктичного розгортання візуально насичених фрагментів фейкової реальності, легковажного серфінгування по дотичній до багатозначних змістів, що характерні для постмодерну, екран ніби перебирає на себе роль смислової матриці» [125, с.90]. Разом з тим ми переконані, що сучасна дійсність є певним складним фантазматичним «щитом» суб'єкта, який утворюється внаслідок дистанціювань від Реальності та який захищає психічний апарат суб'єкта від тієї ж Реальності фундаментальної нестачі. Крім того, на наш погляд, ідеологічний та кінематографічний механізми дистанціювання від Реальності знаходяться у певній кореляції, впливаючи на формування різних фантазматичних стратегій. Зокрема кіно буде підтримувати фантазматичні стратегії, наприклад, «вимоги приватного в-тіленого Іншого», в той час як ідеологія, очевидно, буде сприяти формуванню фантазмів за стратегією «фільмічного стану», до обґрунтування якої ми зараз і перейдемо.

Концепт фільмічного стану, запропонований нами для визначення однієї з сучасних стратегій суб'єктного дистанціювання по відношенню до Реальності, здобув ретельної теоретичної розробки у праці Крістіана Метца «Уявлюване означає. Психоаналіз та кіно». Посилаючись на психоаналітичні теорії Лакана та Фройда, Метц визначає фільмічний стан як певний ступінь трансцендування, що виникає під час кіноперегляду, та який «по мірі подальшого просування підпадає під визначення сну та сновидіння» [110, с.130]. Як ми вже зазначали вище, під час кіноперегляду глядач ідентифікується із собою як із самою можливістю того, що відбувається. Це означає, що під час перегляду фільму суб'єкт піддається «нарцисичному уходу у себе та фантазматичному самозамилуванню», відбувається «замикання лібідо на Я, тимчасова втрата цікавості до зовнішнього світу та лібідинального навантаження об'єктів, принаймні у їх реальній формі» [110, с.130].

Ці ж самі ознаки характерні й для сну. Але, як пише Метц, чи не найочевидніша та водночас найважливіша відмінність фільмічного стану від сну полягає у тому, що під час кіноперегляду глядач залишається на тому рівні бадьорості, якого вистачає

для усвідомлення самого акту перегляду кіно та виявлення певної недовіри до того, що відбувається. Сновидець же занурюється у сон без виокремлення самого себе як споглядаючої інстанції. Фільмічний стан – це певний рівень трансцендування, на який виходить суб'єкт завдяки тому, що займає парадоксальну позицію все-спостерігача за «примарними» образами, що проєктуються на екран. Завдяки пасивному спостеріганню глядач водночас і занурюється у фільм, як у певну актуальність, і продовжує дистанціюватись по відношенню до дійсності перебігу дій на екрані. І саме тому суб'єкт наділяє себе певним статусом трансцендентального, «передуючого будь-якій феноменологічній наявності» [110, с.79].

Те ж саме відрізняє фільмічний стан від прямого акту фантазування, вигадки: суб'єктність кіноглядача особливим чином знаходиться у розібраному стані, в той час як суб'єкт фантазуючий залишається активним. Сам фільм ніколи не є безпосередньо фантазмом [див. – 126]. Як додає Метц, «відсутність об'єкту та коди, що визначають цю відсутність, насправді виробляються тут за допомогою physis'у апаратури: кіно є тіло (або корпус у семіології), фетиш, який можна любити» [110, с. 89]. Цей фетишистський статус також підкреслює відмінність фільмічного стану як від сну, так і від прямого фантазування. Адже, зрештою, хоча кіноглядач і ідентифікується із собою як інстанцією чистого сприйняття, можливістю того, що відбувається на екрані, «примарні» образи фільму залишаються у визначеній мірі відчуженими, аби, власне, «відбуватися». У той час як пряма вигадка суб'єкта та навіть фантазм за своїм визначенням є присвоєними. А отже, лише для самого режисера фільм є «розповсюдженням власного фантазму назовні» [110, с. 163]. Хоча і тут, вважаємо, тривалий технологічний процес створення фільму ставить під сумнів виключно фантазматичний характер кіно й для самого режисера.

Продемонстровані нами особливості фільмічного стану визначаються Метцом, перш за все, переглядом фільму у кінотеатрі. Адже тут у силу вступають фізичні умови кіноперегляду: темрява кінозалу, наявність великого екрану, нерухомість, в якій опиняється глядач, сидячи у кріслі – все це створює умови для подвійного посилення перцептивної функції, коли суб'єкт має змогу «сприймати зовнішні враження, зазвичай сильні й організовані, у той же самий момент, коли його

нерухомість внутрішньо схиляє до «надсприйняття» зсередини» [110, с.143]. Іншими словами, такий «традиційний» формат кіноперегляду забезпечує один з найголовніших чинників фільмічного стану – тимчасову втрату цікавості до зовнішнього оточення суб'єкта. Це спричиняє й той нарцисичний ухід у себе та фантазматичне самозамилування, про який ми згадували вище. Але, переконані, що фільмічний стан не є сьогодні прерогативою лише кінозалів. Натомість фільмічний стан у сучасній культурі дедалі більше впливає на приватні практики суб'єкта, які не залежать від умов кінозалів.

Тобто зазначена нами вище теза стосується як суто кінокритичного дискурсу, так і культурологічного. Ми вважаємо, що глядач опиняється у фільмічному стані не лише за перегляду фільму в кінотеатрі, але й за домашнього кіноперегляду – перед екраном телевізору, персонального комп'ютеру чи будь-яких інших засобів відтворення. З розвитком технологій та набуттям кіно стусу найдоступнішого вида мистецтва, темрява залу чи великий екран стали додатковими, але не обов'язковими умовами, що сприяють конституюванню фільмічного стану.

Адже, *по-перше*, сучасний глобальний інформаційний простір у великій мірі пов'язаний саме із кіноіндустрією: про її розвиток ми вже зазначали вище, коли писали про кіно як сучасну техніку Уявлюваного. В якості додаткових прикладів можна привести як чисельні рекламні акції будь-яких торгівельних марок або компаній за участі відомих кіноактрис та кіноакторів, так і велику кількість засобів масової інформації – не лише спеціалізованих кінокритичних видань, – контент яких присвячений кіноіндустрії. Додамо, що досліджуючи етапи екранної еволюції, Катерина Станіславська окремо підкреслює сучасну тотальну залученість людини у множину екранних образів: «Сучасне життя невіддільне від екрану: світлодіодні вуличні екрани, рекламні відеомонітори у метро та торговельних центрах, технічно модернізований кіноекран, телевізор, комп'ютерний дисплей, мобільний телефон та смартфон заволоділи і робочим, і дозвільним нашим часом. При цьому навіть перерви між періодами «екранного життя» людини наповнені екранними образами, що впливають на її світобачення та мислення: екран, що репрезентує дійсність, сприймається людиною як сама дійсність» [119, с.226]. Сфера соціального суб'єкту

сьогодні неминуче стає все більш пов'язаною із кіноіндустрією. «Постійна драматизація подій повсякденного життя, що підносяться в якості пікантних вкраплень новинних програм, в результаті лише розохочує населення, пробуджує в ньому адреналінову спрагу (...) Ми звикли чекати розв'язання епізоду серіалу через тридцять хвилин, включаючи рекламу» [127, с.8]. Ми переконані, що цей процес безпосередньо корелює зі згаданим нами вище висновком Дельоза щодо того, що кіно стає інструментом мислення [123, с.30]. На нашу думку, зростає сама схильність, можливість глядача піддаватися силі фільмічного стану й незалежно від безпосередніх умов кінозалу. Внаслідок чого кіноглядач перед екраном персонального комп'ютеру здатний опинитися на такому ж самому рівні трансцендування та переживати майже такий же самий досвід тимчасової втрати цікавості до зовнішнього оточення, що і глядач у кінотеатрі. Це призводить до такого явища, як «смерть сінефілії», про яке пише Сьюзен Зонтаг: «Можливо, однак, що помирає не кіно, а сінефілія: особливе почуття любові, породжене кінематографом (...) Любов, яку викликало кіно, була відмінна від будь-якої іншої. Вона була породжена тим переконанням, що кінематограф – мистецтво, не схоже на жодне інше (...) Кінематограф був хрестовим походом (...) Тепер жодна скорбота не воскресить ті зниклі церемонії темної зали, що збуджували тіло та думку. Зниження кінематографії до якихось агресивних картинок, до нечисленних маніпуляцій зображенням (все більш швидка зміна зображень) – щоб зробити його більш захопливим, більш ціпким, – породило розвтілений, легковажний кінематограф, що не потребує суттєвих розумових затрат. Зображення тепер з'являються у будь-яких розмірах та на будь-яких поверхнях: на екрані кінотеатру – але й на домашніх екранах, від наймініатюрніших, на стінах будівель або на мега-екранах над спортивними аренами. Всеохоплююча всюдисущість цих рухомих картинок поховала під собою критерії оцінки та розмежування кінематографу як мистецтва – та кінематографу як розваги, що існували колись у людей» [128]. Кіно стає більше за кіно, воно насичує приватні культурні практики людини, структуруючи її дійсність. Наприклад, кіно зумовлює появу жанру машиніми – відеоігр, суть яких полягає у створенні та відтворенні аудіовізуального твору за вільними сценаріями [див. – 129].

Судячи з усього зазначеного, суб'єкт у сучасній культурі знаходиться в умовах, що інтенсифікують та сприяють переживанню фільмічного стану незалежно вже від безпосереднього кіноперегляду у кінозалі.

По-друге, у зв'язку із вище зазначеним, наша думка полягає у тому, що фільмічний стан стає сьогодні стратегією, за його формуються фантазматичні сценарій дистанціювання від Реальності. Полягає ця стратегія передусім у тому, що сучасний суб'єкт до певної міри не «прокидається» остаточно з фільмічного стану, до певної міри залишається на рівні фантазматичного самозамилування й поза переглядом кіно. Це, на наше переконання, зумовлює також у самому кінематографі феномен розмивання меж між документальністю та художністю, між ігровим та неігровим – феномен, який Зара Абдуллаєва називає «постдоком» (від – пост-документальне; Абдуллаєва представляє під «постдоком» кіно, яке справляє ефект документальності, але при цьому режисери такого кіно «освоюють границі між вигаданим та неігровим, але не стирають їх» остаточно [127, с.324]). Адже цілком очевидно, що за трохи більше ніж столітню історію кінематографу глядацьке відношення до цього виду мистецтва пройшло через певні зміни – від наївного сприйняття самої форми (що породило ймовірно гіпертрофовані уявлення про переляк перших глядачів «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» братів Люм'єрів у 1896 році [130]) та захоплення розважальними можливостями кіно (що бере початок ще від творчості Жоржа Мельєса та його показу «Подорожі на Місяць» [131, с.3]) до концептуального виокремлення кінематографічних шкіл та напрямків, досліджень природи кіно і його засобів виразності, як виду мистецтва etc. За численними спостереженнями сучасний глядач поволі перестає потребувати від кіно власне художньої вигадки. Кінематограф все частіше і все більше тяжіє до документального відображення дійсності, повсякденності, умов, в яких щоденно перебуває глядач. Чи-то використання високотехнологічних спецефектів та графіки, які націлені створювати максимально реалістичні візуальний та звуковий ряди стрічки, чи-то режисерське фокусування на повсякденних сюжетах, на детальному побуті, роботі із непрофесійними акторами, використанні виключно внутрішньокадрового звуку та зйомках нефіксованою камерою etc. – сучасний

кінематограф у значній мірі тяжіє до того, аби «приховати» художність, позбавитися вигадки. Філіппінський дослідник кіно Алексис Тіосеко писав: «Маючи справу з людьми, щоденно заваленими інформацією про життєві негаразди – з телевізора, від сусідів або, кінець кінцем, з власного повсякденного досвіду, – задачею соціально активного митця стає необхідність змусити глядача відчутти події з оновленою інтенсивністю. У сучасних кінематографістів є два вірних методи: посприяти кращому розумінню того, що є, детально розробляючи контекст (...) або спонукати до розмірковувань про те, що могло би бути, застосовуючи уяву (...). Як нещодавно сказав Кріс Маркер: «Як ніколи раніше реальність сьогодні потребує, аби її уявили» [132]. В цій нестачі уявлення, яка, очевидно, все частіше заміщується у сучасному кінематографі тяжінням до документалізму, утворюючи той самий феномен постдоку [див. – 127], втрачається не лише можливість впевнено розрізнити, що є режисерською вигадкою, а що – документальне, що ігрове, а що неігрове (в якості прикладів можна навести творчість Ульріха Зайдля, якого Абдуллаєва представляє одним з апологетів «постдоку», або Педру Кошти [133]). Поволі втрачається чи слабшає, на наш погляд, глядацьке відчуття «кінця» фільму.

Якщо звернутися до роботи Славоя Жижека «Напередодні Господаря: стрясаючи рамки», то доцільно сказати, що функція фантазматичної стратегії «фільмічного стану» полягає у тому, що суб'єкт продовжує сприймати дійсність крізь рамки кіно. Суть таких рамок, як певного концепту, вдало, на наш погляд, описує сам Жижек: «У нашому найелементарнішому феноменологічному досвіді реальність, яку ми бачимо у вікні, завжди трохи примарна, не зовсім реальна, не так, як те, що знаходиться разом з нами у закритому просторі. Ось чому, коли ведеш машину або дивишся крізь вікно дома, сприймаєш оточуючу реальність у дивній нереальній формі, немов виставу на сцені» [134, с.22].

Але ми переконані, що рамки, якими, безумовно, стає кіноекран, за фантазматичної стратегії «фільмічного стану» особливим чином зберігаються або реактивізуються на перцептивному рівні та на рівні мисленневому й поза кінопереглядом, у приватних культурних практиках. Як ми вже зазначали у цій частині третього розділу, така фантазматична стратегія, очевидно, підтримується й

ідеологією як механізмом дистанціювання від Реальності. Отже, задля уточнення пропонуємо скористатися визначенням функції концепту рамок Славоєм Жижеком: функція фантазматичної стратегії «фільмічного стану» представляється нам у підтримці або реактивізації тих «рамок», які і забезпечують дистанціювання, невпізнання Реальності завдяки тому, що надають дійсності певного примарного характеру. Це не означає, що «фільмічний стан» – це квінтесенція постмодерного сумніву або сама лише симуляція. Натомість це стосується особливого статусу суб'єкта: подібно до кіноперегляду, суб'єкт і у повсякденних соціокультурних практиках займає позицію близьку до позиції чистого сприйняття, (пасивної) умови того, що відбувається.

Тому, наприклад, прямі телетрансляції трагічних подій 11 вересня 2001 року і могли бути сприйняті чималою кількістю глядачів саме за епізод чергового фільму [22]. І тому ж, переконані ми, безперервний потік інформації у телеефірі стає цілком звичною практикою. Фільм, трансляцію якого кілька разів може переривати реклама, й сам зрештою стає сьогодні імпліцитною (драматургічною) основою новин або тієї ж реклами. У багатьох сучасних культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях вже було неодноразово підкреслено, що не лише медіа-простір за своєю природою чи, точніше, режисурою стає подібним до кінематографу [див. – 135], але й саме кіно поступово втрачає чіткі межі. Це означає, з одного боку, те, що у кінокритичному сенсі не просто розмиваються межі між жанрами, наприклад, ігрового кіно, а поступово стає важче розрізнити художнє кіно, документальне та кінохроніку [див. – 127]. Оскільки сам *документ*, що складає основу документалістики та кінохроніки, сприймається крізь фантазми, що формуються за стратегією «фільмічного стану».

Фантазматична стратегія «фільмічного стану», що важливо особливо підкреслити у рамках нашого дослідження, забезпечує символічну безперервність кіноперегляду. Така її функція зумовлюється, наприклад, конкретними можливостями у приватних культурних практиках – зокрема завдяки сучасному технічному розвитку глядача може вдома власноруч керувати тривалістю фільму, починати відтворення фільму з будь-якого моменту, перемикати телеканали або,

зрештою, дивитись фільм включаючи рекламу, яка декілька разів перериває телетрансляцію фільму. Завдяки цьому складається та підтримується культурна ситуація тотальності кінопотоку та його перегляду, що, логічно, сприяє формуванню фантазмів за стратегією «фільмічного стану».

Уточнимо, що вище зазначене стосується не лише інформаційного простору. Тобто кіно не просто стає сьогодні ще однією формою медіа. Наша думка полягає у тому, що за наявної тотальності кінопотоку суб'єкт сьогодні фактично перманентно перебуває у стані, подібному до фільмічного – суб'єкт все більше занурюється у фантазматичне самозамилування, переживає все більш чіткий нарцисичний ухід у себе. Сучасна дійсність суб'єкта в чималій мірі зумовлена «фільмічним станом». У цьому полягає невелика відмінність від ідей, згідно яких затверджується кінематографічність сучасної дійсності (аргументована, здебільшого, тісним взаємозв'язком кіноіндустрії, кіно-маркетингу, медіа-структур та реклами) – у такій тезі, на наш погляд, криється звичайний постмодерний сумнів, що, зрештою, відсилає до концепції симуляції. Ми ж, на противагу прямому уподібненню соціокультурної дійсності фільму, свідомій вигадці та гіперреальності, намагаємося підкреслити, що фантазматична стратегія «фільмічного стану» має відношення, власне, до суб'єктного стану, що підтримується кінематографом як механізмом дистанціювання по відношенню до Реальності.

Ми вже зазначали, що фільмічний стан характеризується особливим рівнем трансцендування, у який занурюється суб'єкт. У застосуванні категорії фільмічного стану до визначення сучасної фантазматичної стратегії нам представляється, що саме такий рівень трансцендування у значній мірі підтримує інтенсифікацію економізації суб'єкт-суб'єктних відносин. Це означає, що кіно не просто стає ще одним засобом заміщення задоволення певних потягів – натомість механізми кіноперегляду фантазматично підтримуються у буденних соціальних практиках інтенціями суб'єкта до приватизації Іншого. У попередньому розділі ми розглядали фантазматичну стратегію «вимоги приватного в-тіленого Іншого» – у зв'язку з чим ми вказували на те, що ця стратегія демонструє Реальність капіталістичної логіки. Наразі ми пропонуємо доповнити цю тезу: фантазматичне самозамилування та

нарцисичний ухід у себе, у які все глибше занурюється суб'єкт сучасності, подібно до того, як це відбувається за кіноперегляду, формально підтримують і, водночас, самі інтенсивно підтримуються економізацією відносин. Отже, фільмічний стан стає сьогодні стратегією формування фантазмів – сценаріїв дистанціювання від травматичної Реальності відчуженості.

Відбувається це за рахунок того, що суб'єкт, який за тотальності кінопотоку схильний ледь не перманентно реактивізувати фільмічний стан різної інтенсивності, може займати пасивну позицію чистого сприйняття й у приватних практиках, незалежно від безпосередньо кіноперегляду. Більше того – така пасивність, що визначає інстанцію кіноглядача, інтенсивно підтримується суб'єктною інтенцією до приватизації Іншого. Наша логіка тут полягає у наступному: бажання суб'єкта позбутися травматичної Реальності відчуженості за сучасних культурних умов розгортається у категоріях економіки суб'єкт-суб'єктних відносин – а надлишковість цього бажання структурується зокрема у фантазматичних стратегіях «вимоги приватного в-тіленого Іншого» та «фільмічного стану».

За фантазматичної стратегії «фільмічного стану» справедливо буде зазначити, що дистанція, яку зберігає суб'єкт у буденних практиках по відношенню до потенційно травматичних Реальних подій у сучасній дійсності, є дистанцією пасивного все-спостерігача. Залишаючись на позиції, подібній до трансцендування за кіноперегляду, суб'єкт продовжує перебувати у певному фантазматичному самозамилуванні та нарцисичному уходу у себе: а отже, суб'єкт, у категоріях Метца, залишається «відсутнім», або, у категоріях Мазіна, «розібраним» – рівно в тій мірі, якої вистачає, аби дійсність сприймалась як певне згущене враження дійсності, *отримане крізь рамки (неіснуючого) кіноекрану*. В результаті, як неодноразово було виокремлено в багатьох культурологічних дослідженнях, що умовно беруть початок щонайменше від «Критики цинічного розуму» Слотердайка, формується певний соціокультурний імператив, який, вважаємо, вдало називає Жижек – гедоністичний цинізм. Якщо Слотердайк розглядав цинізм у ключі невдачі проекту Просвітництва [див. – 136, с.160], то Жижек підкреслює на додачу й

фокусування на задоволенні: «(...) суть проста: не вірте у великі ідеї, насолоджуйтесь життям, будьте уважні до себе» [137].

Один з прикладів, що демонструє функціонування зазначеної нами фантазматичної стратегії, ми знаходимо у фільмі Мартіна Скорсезе «Вовк із Уолл-Стріт» (2013 рік), де головний герой зберігав гедоністичну дистанцію не лише по відношенню до важливих подій, але й до Реальності загрози власному життю, перетворюючи її на згущене враження дійсності [див. – 138]. Так, персонаж ДіКапріо як у хвилини до, так і після безпосередньої загрози загибелі продовжував займати позицію все-спостерігаючого за примарними (фільмічними) образами, якими представлялися й потопаюча яхта, й несподіване врятування, й час, проведений на борту рятувального судна. Скорсезе у своєму фільмі втілює у персонажах саме те відчуття дійсності та дистанціювання по відношенню до Реальності, про яке ми пишемо – це економізація відносин між людьми, що інтенсифікується зокрема й в результаті парадоксів, зумовлених ідеологічними та кінематографічними механізмами дистанціювання від Реальності (Реальності розколотої суспільства, Реальності власної відчуженості).

Висновки. У цій частині нашої роботи ми розглянули особливості кіномистецтва як механізму дистанціювання від Реальності. Для цього ми дослідили ідентифікаційні процеси, що переживає суб'єкт під час кіноперегляду, та продемонстрували їх принципові відмінності від процесів сприйняття реципієнтом витворів інших видів мистецтв. У результаті цього дослідження ми з'ясували, що під час кіноперегляду створюються умови для реактивізації психічної «стадії дзеркала»: коли суб'єкт має змогу зайняти позицію «всеспостерігача». Ця позиція передбачає особливий рівень трансцендування, у зв'язку з чим відбувається суб'єктна ідентифікація із собою як чистою наявністю та самим актом сприйняття.

Далі ми провели уточнення концепту «фільмічний стан» та встановили його відмінності від онейричного стану. Фільмічний стан визначається як особливий стан суб'єкта, зумовлений ідентифікаційними процесами і рівнем трансцендування під час кіноперегляду. Відповідно до зазначеного ми провели культурологічне осмислення концепту фільмічного стану. Це зумовило аналіз таких явищ сучасної культури, як

заміщення власного досвіду експертним знанням, розвиток кіноіндустрії, технізація комунікативних процесів, феномен «скрінейджерів» тощо. За результатами цього аналізу ми встановили, що дійсність суб'єкта в значній мірі зумовлюється екранною культурою і кіномистецтвом як механізмом дистанціювання від Реальності.

Нами було доведено, що фільмічний стан у сучасній культурі стає поширеною приватною практикою і не залежить виключно від безпосереднього акту кіноперегляду. Згідно цього нами запропоновано розуміти фільмічний стан як фантазматичну стратегію дистанціювання по відношенню до Реальності. Ми продемонстрували, що функція цієї стратегії полягає у забезпеченні особливого рівня трансцендування в приватних культурних практиках суб'єкта, що забезпечує економію суб'єктних зусиль на дистанціювання від Реальності.

При запропонованому нами застосуванні кінокритичного концепту фільмічного стану до опису сучасної стратегії, за якій формуються фантазматичні сценарії дистанціювання від Реальності, важливо підкреслити наступний парадокс. З одного боку, пасивність суб'єктної інстанції, що забезпечується певним рівнем трансцендування, характерним для позиції чистого сприйняття за фільмічного стану, підтримує економію суб'єктних зусиль на фантазматичне дистанціювання від Реальності прірви між Я та Іншим. Це призводить до формування фільмічного статусу Іншого, що ми детально дослідимо в останній частині цього розділу. Але водночас, з другого боку, саме через певний рівень трансцендування, на який виходить кіноглядач, кіно стає, як пише Мазін, «ближче до [Реальності], травми» [111, с.154]. Тобто, як бачимо після викладеного нами аналізу ідентифікаційних процесів за кіноперегляду, кіно, подібно до сновидіння, є «королівською дорогою до безсвідомого» [див. – 139]. Іншими словами: кіно (як і сновидіння) «представляє сцени виконання бажання» [140], безпосередньо відсилає до Реальності нестачі та відчуженості.

А тому, вочевидь, кіно стає зокрема, переформулюємо, «королівською дорогою» до змін у звичному порядку речей у дійсності суб'єкта. Фільмічний стан, у якому, як ми довели, за різної інтенсивності схильний перебувати або реактивізувати сучасний кіноглядач й поза безпосереднім кінопереглядом, стає

стратегією утворення фантазматичних сценаріїв дистанціювання від Реальності. Але водночас «фільмічний стан» здатний сприяти руйнуванню фантазматичних формацій, які підтримують сталу структуру дійсності, і тим самим запобігати самовідтворенню антиномій та кризових ситуації у культурі – тобто, сприяти ірраціональному протестові, що ми продемонструємо у наступній, другій частині цього розділу. А отже, ми переконані, що саме кіноперегляд сьогодні може стати тією піднесеною подією, про яку ми писали у другому розділі.

3.2 Фільмічна форма суб'єктної перезібрки як практика ірраціонального протесту у сучасній культурі

У попередній частині цього розділу ми довели пріоритетну важливість дослідження у рамках нашої роботи саме кінематографу як механізму дистанціювання по відношенню до Реальності, а також запропонували і обґрунтували залучення кінокритичного концепту фільмічного стану до визначення однієї з сучасних фантазматичних стратегій. Відповідно до цього другу частину розділу ми присвятимо культурологічному дослідженню можливостей кіномистецтва для вирішення парадоксів та кризових ситуацій у культурі. Ми простежимо взаємозв'язки між кінематографічним механізмом дистанціювання від Реальності та ірраціональною формою протесту. Виявимо та дослідимо стратегії, за якими кіно здатне як символізувати травматичну Реальність, так і виконувати функцію піднесеної події і провокувати до змін у звичному порядку речей у дійсності суб'єкта, зумовлювати ірраціональний протест.

Наша робота у цій частині буде складатися із двох ключових взаємопов'язаних напрямків. По-перше, ми звернемося до аналізу можливостей дієвої критики та викриття парадоксів та антиномій дійсності сучасними кінематографічними формами. Ми дослідимо, як сучасний кінематограф може запобігати самовідтворенню антиномій та кризових ситуацій у культурі. На цьому етапі важливими для нас будуть іранський національний кінематограф, традиція якого склалася довкола політичних рефлексій. Зокрема ми розглянемо картини «Це не фільм» Джафра Панахі (2011 рік) та «Жиротряс» Мохаммеда Ширвані (2013 рік), які викривають абсурдність існуючого в Ірані політичного режиму. Також ми звернемося до сучасного протестного кіно, як до безпосереднього кінематографічного осмислення можливих стратегій змін у дійсності. Ключовим прикладом такого кіно для нас буде документальна стрічка французького режисера Сільвейна Джорджа «Vers Madrid (The Burning Bright!)» (2012 рік), присвячена протестному руху в Іспанії 2011 та 2012 років. Ми продемонструємо, що сама фіксація антиномій соціального (як безпосередньо на документальному рівні, так і

на художньому, завдяки, наприклад, особливій формі монтажної виразності) стає не лише критичним коментарем, а виконує функцію умовного дзеркала і, разом з тим, провокує процес суб'єктного самовпізнання [141], тим самим підриваючи фантазматичні формації, що підтримують сталий порядок речей у дійсності, її антиномії.

По-друге, продовжуючи зазначену логіку, ми звернемося до аналізу механізмів суб'єктної перезбірки, що відбуваються під час кіноперегляду, як важливого чинника піднесеної події за фільмічного стану та можливості змін звичного порядку речей у сучасній дійсності. На прикладі фільмів «Левіафан» (реж. Люс'єн Кастен Тейлор та Віріна Паравел, 2012 рік) та «Акт вбивства» (реж. Джошуа Оппенхаймер та Крістіна Сінн, 2012 рік) ми продемонструємо, як ідентифікаційні процеси за кіноперегляду складають, зрештою, основу зазначених механізмів суб'єктної перезбірки. Ми проведемо уточнення визначення феномену «фільмічна форма суб'єктної перезбірки». Відправною тезою нашого дослідження на цьому етапі стане ствердження щодо того, що за фантазматичної стратегії «фільмічного стану» саме фільмічна форма суб'єктної перезбірки стає дієвою основою ірраціонального протесту у сучасній культурі.

Зазначивши логіку роботи у цій частині, перейдемо безпосередньо до дослідження.

У попередній частині цього розділу ми довели, що кіно стає сьогодні механізмом дистанціювання по відношенню до травматичної Реальності, що зумовлює формування фантазматичної стратегії «фільмічного стану». Ми продемонстрували, що суб'єкт у сучасній культурі схильний піддаватися стану нарцисичного уходу у себе та фантазматичного самозамилуванню й поза безпосереднього кіноперегляду. Повсякденні соціокультурні практики суб'єкта, як ми зазначали, все більше супроводжуються рівнем трансцендування, подібним до того, на який виходить кіноглядач. Також ми встановили, що ідеологічний та кінематографічний механізми дистанціювання від Реальності вступають у кореляцію.

Заразом ми зазначили, що кінематограф здатний зумовити дієві руйнації фантазматичних формацій, що підтримують сталий порядок речей та самовідтворення антиномій у самій дійсності, та призвести до ірраціонального протесту. У цьому зв'язку ми уточнили, що ідентифікаційні процеси, які відбуваються під час кіноперегляду та характерні фільмічному станові суб'єкта, здатні конституювати, зокрема, умови для ірраціонального протесту, що запобігав би самовідтворенню кризових культурних ситуацій. По-перше, це означає, що сам кіновитвір може стати тією піднесеною подією, осмислення якої призводитиме до руйнацій сталого антиномічного порядку речей у дійсності. По-друге, це означає, що за фільмічного стану стає можливою така суб'єктна перезбірка, яка й зумовлює ірраціональний протест.

Отже, нашою відправною тезою є ствердження, що кінематограф володіє потенціалом піднесеної події. А у зв'язку з цим перше, що необхідно відмітити: за пасивності все-спостерігаючої інстанції, яку здатний займати сучасний суб'єкт й поза кінопереглядом завдяки фантазматичній стратегії «фільмічного стану», сам кінематограф активізує ті ідентифікаційні процеси, що можуть зумовити глядача у-свідомити антиномічність ідеологічної дійсності і, тим самим, підірвати сталий порядок речей. Тобто, перш за все, ми хочемо підкреслити, що за фантазматичної стратегії того пасивного «фільмічного стану», про який ми писали у даному розділу, сам кінематограф, на наше переконання, володіє потенціалом піднесеної події.

Прикладом тому, вважаємо, може слугувати документальна картина французького режисера Сільвейна Жоржа «Vers Madrid (The Burning Bright!)» (2012 рік), присвячена протестному руху в Іспанії 2011-2012 років. Прем'єра картини відбулася у 2012 році на десятому міжнародному фестивалі документального кіно DocLisboa у Лісабоні, також у 2012 році фільм був включений у програми престижних міжнародних кінофестивалів, серед яких – міжнародний кінофестиваль в Торіно, Віденський міжнародний кінофестиваль «Viennale», у 2013 році – до програми міжнародного он-лайн кінофестивалю «Діалог культур» (Dialog of Cultures International Film Festival), міжнародного кінофестивалю у Гамбурзі etc.

За своєю фабулою майже тригодинна чорно-біла стрічка є хронікою іспанських протестів, що почалися у травні 2011 року у 58 іспанських містах, а із жовтня стали частиною масштабної хвилі протестів під назвою *The Occupy movement* – від акції *Occupy Wall Street* у Нью-Йорку. Впродовж усієї тривалості фільму камера режисера знімає події переважно посеред натовпу – за виключенням кількох нетривалих інтерв'ю із учасниками протестів. Це принципово вирізняє стрічку серед ряду сучасних спроб задокументувати протестні та революційні рухи. Зокрема – численні кінематографічні спроби задокументувати українську Революцію Гідності в переважній більшості своїй зводяться до намагань підпорядкувати зображення натовпу на київському Майдані рамкам кадру [див. – 142]. В результаті документалісти Революції Гідності поширили та затвердили іконічні зображення київських протестів, редукуючи до них увесь революційний потенціал подій 2013-2014 років. Тим самим відбувається нівелювання Революції, яка за своєю природою не може бути зафільмована з відстороненої позиції [див. – 143]. Сільвейн Жорж робить спробу створити скоріше не фільм-документ про протесті, а фільм-серед-протестів, і в такий чин занурити глядача у протестний рух, не редукуючи його до іконічних зображень натовпу. Камера режисера намагається досягнути самого натовпу протестувальників в цілому.

Маніфестована у стрічці «*Vers Madrid (The Burning Bright!)*» форма документальності полягає у тому, що камера режисера, яка визначає все-спостерігаючу інстанцію глядача, займає підкреслену позицію безпосереднього свідка та учасника подій. Адже у фільмі, за винятком декількох епізодів інтерв'ю, немає статичних планів, зйомка проводилася без штативу з плеча, що надало так званого ефекту «живої камери» [див. – 144]. Заразом, у фільмі відсутні режисерські, закадрові коментарі (декілька приміток у фільмі винесені у субтитри або інтертекст і стосуються переважно перекладів з іспанської мови, локацій, дат або, як у фіналі, цитат з приватної переписки режисера з учасником мадрридських протестів). Нефіксована, тремтяча камера, відсутність режисерських коментарів, виключно внутрішньокадровий звук, зйомки переважно посеред натовпу – все це забезпечує та значно підсилює глядацьку інстанцію пасивного все-спостерігача, очевидця і,

водночас, учасника. Тобто фільмічність стану за перегляду цієї картини забезпечується як фундаментальними ідентифікаційними процесами, які ми дослідили у першій частині цього розділу, так і безпосередньою естетикою самої стрічки. У зв'язку з цим, з кінокритичної точки зору, у діалектичні відносини вступають поняття документування та архівування, історичного та негайного, ближнього та далекого, зображення та переживання – усього, що складає основу особливої естетики всієї творчості Сільвейна Жоржа [145].

Разом з цим, подібна ситуація посилення умов для суб'єктного фільмічного стану, призводить до того, що стрічка затверджується як умовне дзеркало, що надає глядачу чітке відображення. Естетика цього фільму посилює процес глядацького переносу власного Я на екран: за перегляду картини Сільвейна Жоржа глядач не лише на фундаментальному рівні суб'єктних ідентифікацій «відображається [у екрані] як двійник свого двійника перед образом на екрані» [111, с. 29], але й на рівні самої естетики. Тобто екран стає умовним дзеркалом, в якому глядач впізнає себе, збирає свій об'єктивізований образ. Це складає основу процесу перезбірки суб'єкту, завдяки і впродовж якого активізується критичний щодо антиномій сучасного соціополітичного устрою потенціал картини. Адже, по-перше, естетика цього фільму посилює умови задля набуття суб'єктом фільмічного стану, певного рівня трансцендування, під час якого відбувається суб'єктне самовпізнання на кіноекрані. По-друге, шляхом такого самовпізнання, збирання на кіноекрані власного об'єктивізованого образу, відбувається перезбірка глядацької суб'єктності. І по-третє, під час і завдяки такому складному процесу перезбірки, суб'єкт за перегляду цього фільму отримує й можливість впізнання антиномічності дійсності.

Таким чином, на наше переконання, картина «Vers Madrid (The Burning Bright!)» володіє потенціалом піднесеної події, що спричинятиме руйнацію сталого порядку речей, зумовлюватиме ірраціональний протест. Ми вважаємо, що критичний щодо існуючих антиномій сучасного ідеологічного порядку дійсності потенціал фільму Сільвейна Жоржа базується саме на механізмі, подібним до того, що визначав Віктор Мазін стосовно суб'єктних ідентифікацій під час кіноперегляду. А саме – на механізмі впізнання глядачем у відображенні на кіноекрані самих

антиномій ліберал-демократичної дійсності. Це впізнання означає не простий раціональний акт, не просте розуміння, а, натомість, піднесений акт розриву фантазматичних формацій, що легітимізували Реальність розколого суспільства та породжували антиномії.

Вищезазначене пояснює те, що за перегляду «Vers Madrid (The Burning Bright!)» кадри, які у першій половині стрічки висвітлюють ентузіазм протестувальників, революційний дух тих подій, що на початку були позбавлені жодних конкретних, артикульованих цілей, здаються непристойними. Адже саме в них міститься нередукований залишок бажання – бажання самого гармонійного Реального, бажання, що саме по собі вже вказує на нездоланну відчуженість суб'єкта. А, разом, і самого глядача. Складається парадоксальна ситуація, коли глядач є все-спостерігаючим за власним непристойним бажанням – саме це в даному випадку й означає глядацьке самовідображення в кіноекрані.

Але надалі, як і у випадку протестів Occupy Wall Street або протестних рухів у Лівії та Росії в 2011 році, як ми вже зазначали у попередньому розділі, дієвих змін у дійсності самі мадридські протести не зумовили. Оскільки, по-перше, безцільний протест, як сама суть невдоволення існуючою антиномічною системою в цілому, переріс у програмний протест – стрічка Жоржа фіксує, як у мітингувальників з'явилися чіткі вимоги, що саме по собі означає можливість компромісу і, тому, подальшого функціонування антиномічної ліберал-демократичної структури дійсності. По-друге, за логікою ліберал-демократичної ідеології іспанські протести отримали статус таких, що порушують права громадян – так само, як це відбулося за масових протестів у Зукотті-парку у Нью-Йорку. «Ситуація стала ще гіршою. Представниця уряду (офіцер поліції: це саме та жінка, що прийняла рішення бити людей на вулицях), вимагає правового статусу обмежень – визнаного у Іспанській Конституції – щодо вуличних протестів: “оскільки люди повинні мати можливість гуляти вулицями та не спостерігати демонстрацій”» – значиться у приватному листі режисерові від одного його знайомого, що приймав участь в іспанських протестах.

Отже, Сільвейн Жорж знімає, як протест, на початку сповнений непристойного ентузіазму, поступово отримав свою економіку: люди підпорядкували

революційний дух конкретним вимогам, що потребують меншу витрату енергії, аніж непристойне бажання безцільного протесту та змін у самій Реальності. І, власне, ця економізація протесту упізнається глядачем під час перегляду стрічки.

Фільм завершується цілковитим занепадом революційного духу, відновленням функціонування ліберал-демократичної логіки, затвердженням марності та неможливості запровадження дієвих змін у сталому порядку речей дійсності, без «вимог змін у самій Реальності» [146]. І, у цьому світлі, сцена, в якій двоє мітингувальників роздягаються догола перед озброєним загоном поліції у знак протесту проти насильницького розгону демонстрацій, видається нам ключовою сценою всього фільму. Адже саме під час цієї сцени ніяковіння від споглядання непристойного ентузіазму протестувальників, самого бажання Реального, зміщується *роз-чаруванням* або тим, що, як ми вже розглядали у попередньому розділі, Жижек називає зриванням масок [88]. В цій сцені, ми вважаємо, і закладений травматичний досвід Реальності (в даному випадку – Реальності капіталістичної логіки). І цей досвід, в першу чергу, належить саме глядачу. Оскільки, знаходячись у інтенсивному фільмічному стані пасивного все-спостерігаючого за власним бажанням Реального, глядач під час цієї сцени спостерігає, водночас, і за неможливістю цього бажання, за антиномічністю та самовідтворюваністю ідеологічної структури сучасної дійсності. Якщо фантазматична стратегія «фільмічного стану» суб'єкта підтримала економізацію протестного руху на вулицях Мадриду, то фільм, який своєю виразністю значно підвищив інтенсивність фільмічного стану, завдяки ідентифікаційним процесам та суб'єктній Perezbici активізував глядацьке впізнання тієї економізації, за якою послідував занепад революційного духу та самовідновлення ліберал-демократичної структури.

Отже, за формування фантазматичної стратегії «фільмічного стану» саме кінематограф володіє можливістю руйнувати звичний антиномічний порядок речей у дійсності. І в основі такої можливості лежить, на наше переконання, активізація механізму впізнання, який також є визначальним чинником стадії дзеркала в теорії Лакана [147, с.118]. Але також ми вважаємо необхідним підкреслити, що

вищезазначене стосується не лише документального кінематографу і не виключно лише антиномій ліберал-демократичних настанов сучасної культури. Хоча саме за ліберал-демократичної структури дійсності інтенсивна економізація суб'єкт-суб'єктних відносин в значній мірі підтримує фантазматичну стратегію «фільмічного стану» суб'єкта (через що, вважаємо, кінематограф і набуває особливого статусу тієї сфери, в якій найбільш потенційною стає руйнація фантазматичних формацій), ми підкреслюємо, що активізація механізму впізнання є однією з фундаментальних функцій кінематографу, як виду мистецтва. Отже, ми можемо прослідкувати подібні процеси й під час перегляду не тільки документальної, але й художньої кінокартини – і не тільки за умов осмислення антиномій ліберал-демократичних культурних настанов, але й інших ідеологічних систем. І одним з прикладів вищезазначеному, на нашу думку, можуть слугувати фільми іранського кінематографу.

Ми пропонуємо звернутися саме до іранського кіно, оскільки цей національний кінематограф традиційно формувався як політичний [148]. Причому під політичним ми розуміємо як певну міру політичної ангажованості фільмів на аудіо-візуальному та смисловому рівні, так і годарівську категорію політично знятого кіно. У своїх «квітневих тезах» у 1970 році Жан-Люк Годар виокремив дихотомію «політичне кіно» та «кіно, зняте політично». За його визначеннями, політичним кіно є описово-пояснювальне кіно (тези №13 та №19), яке «пояснює світ через його закони» (теза №17) [149, с.6]. Натомість, кіно, зняте політично, Годар визначив, як аналізуюче кіно (тези №14 та №21), що пере-творює світ, руйнує та створює закони [149, с.6], це кіно як формальної, так і змістовної боротьби і супротиву. Отже, іранський кінематограф традиційно розвивався у годарівській категорії політичного кіно, але при тому майстерно впроваджуючи під поверхневими описово-пояснювальними фабулами фільмів дієві критики ідеологічного режиму, глядацьке впізнання яких забезпечувалось на аудіо-візуальному рівні. Пояснимо нашу думку.

Як пише іранський кінознавець Хамід Реза Садр, ще від 20-30х років ХХ століття, періоду іранського модернізму в кіно, «кожний фільм, так чи інакше пов'язаний із Іраном, повинен був бути політично оцінений та мав зображати країну

у позитивному світлі» [150, с.21]. Надалі це стосувалося не лише самого іранського кінематографу, але й будь-якого кіновиробництва на території країни. Так у 1938 році іранський парламент прийняв законопроект, що регламентував діяльність кінематографістів незалежно від громадянства на території Ірану та за яким будь-яка кінодіяльність мала бути проконтрольована державною владою [150, с.22].

Кінематограф для держави мав слугувати виключно засобом заспокоєння мас, створення для люду ілюзії величі влади, соціо-політичної стабільності та нерухомості існуючих цінностей – тобто безпосередньо формувати дійсність, в якій перебував глядач, надавати необхідної форми тій ідеологічній структурі дійсності, яку потребувала влада. Як пише Юлія Сабадаш, «ідеологія більше розповсюджується за допомогою форм масової культури і дозвілля, ніж через пропаганду і офіційну культуру» [151, с.12]. І якщо, наприклад, кінематограф у Радянському Союзі очевидно поділяється на період могутньої кінематографічної школи («радянське кіно», як пише Аронсон [152, с.188]), що переважно припала на 20-ті роки минулого століття, і подальший розвиток саме «радянських фільмів» [152, с.189], які своїми кліше формували вже глядацьку кіночутливість, то іранський кінематограф впродовж історії аж до кінця ХХ сторіччя апелював переважно до тих-таки кліше.

Саме кліше, що ніби вислизали з-під політичної цензури, ставали основою політичного іранського кіно – тими засобами, тими метафоричними згущеннями, за допомогою яких іранські режисери могли не тільки атакувати політичний режим, але й провокувати глядачів на впізнання цієї критики. Така необхідність використання кліше пояснюється тим, що національний кінематограф, формування певної власної національної кінематографічної школи потенційно загрожувала неконтрольованою критикою існуючого в Ірані політичного режиму – тобто появою, власне, кінематографу, знятого політично (у годарівському сенсі). А тому великий відсоток кінопрокату чималий час займали іноземні кінокартини, що проходили жорсткий відбір та цензуру. За таких умов зазначене звернення іранських режисерів до «кліше», формування політичного кіно в Ірані складає для нас особливий інтерес з огляду на особливості функціонування в даному випадку критики ідеології –

дієвість цієї критики, як ми продемонструємо, забезпечувалась не прямими кіновисловлюваннями чи закликами до дії, а натомість саме тими ідентифікаційними процесами, що відбуваються із суб'єктом під час кіноперегляду.

Іранський кінематограф кілька десятиліть «мав боротися та конкурувати із іноземними фільми, що надавали натовпу *приємні ескапістські фантазії*» [150, с.136] (курсив мій – Ю.К.) стосовно іранської дійсності за право становлення національної кінематографічної традиції, за якої рефлексії щодо тієї ж іранської дійсності, звичайно, не були б директивно нав'язані політичним режимом, тією чи іншою владою. Після «білої» революції 1963 року, коли економіко-політичний курс країни був спрямований на подолання напівфеодального устрою та на капіталістичну перебудову [153], іранський кінематограф у великій мірі зазнав впливу західних фільмів-нуар. Адже художня виразність жанру нуар дозволяла іранським режисерам втілювати критику політичного режиму в обхід цензури – по-перше, не звертаючись безпосередньо до тих питань, що могли бути розцінені цензором неприпустимими, такими, що відкрито критикують політичний режим; і по-друге, не вдаючись до іронії, як це, наприклад, часто зустрічається у радянському кінематографі того ж періоду (фільми Леоніда Гайдая, Ельдара Рязанова [154] тощо). *Натомість* через апеляцію до фільмів-нуар іранські режисери зверталися до вже існуючого «навику дивлення», тобто певного глядацького «автоматизму» [152, с.189]. Він був *сформований чималим відсотком прокату іноземних картин, відібраних цензором*. Цей досвід забезпечував впізнання тих метафоричних згущень, що вже були з одного боку знайомі іранському глядачеві, а з іншого боку вислизали з-під цензури саме через звернення до «вже-дозволеного» кіно, зовнішньо позбавленого політичної критики.

Впродовж 60х-70х років ХХ століття намагання іранської влади запровадити великі темпи промислового прогресу та досягти економічної самостійності, зрештою призвели до того, що лише незначній частині населення вдавалося накопичення капіталу, в той час, коли «не лише в селах, але й у містах старі форми існування руйнувалися швидше за затвердження нових» [153]. Прямою реакцією на такий порядок речей стала критика існуючого режиму силами кінематографу:

естетика фільмів періоду після «білої» революції створює умови для активізації механізму впізнання, здатного руйнувати сталі фантазматичні формації. Зважаючи на великий обсяг кіновиробництва (до 90 кінокартин за рік [155, с. xxii]) та кінопрокату (велика кількість фільмів із США, Великої Британії та СРСР [155, с. xxiii]), ті застигли формації уявлення про дійсність в той час вже у значній мірі підтримувалися зростаючою інтенсивністю кінематографічного механізму дистанціювання від Реальності.

В результаті «розпач, що переживала велика кількість звичайних людей по відношенню до нової економіки, із гострим зростанням цін на нафту, що надавало іскру народним хвилюванням серед нижчих класів, безпосередньо відображається у відштовхуючій естетиці фільмів про міський криміналітет, що ставала тим більш темною, чим дужче жорсткими ставали політичні настрої» – пише Хамід Реза Садр [150, с.136]. Класичним прикладом іранського кіно-нуару, вважаємо, може слугувати стрічка Масуда Кіміаї «Гейзар» (1969 р.). Події у стрічці розгортаються довкола жаги помсти колишнього вуличного бандита, молодша сестра якого вчинила самогубство після зґвалтування. Отже, фільми іранського нуару своєю «темною» і гнітючою естетикою передавали, відображали наростаюче невдоволення політичним режимом завдяки тому, що «говорили почуттям цинізму і відчуження, що циркулювали у суспільстві» [150, с.130]. Ці фільми зверталися до кліше, які вже були знайомі іранському глядачу. Але створюючи таке «описово-пояснювальне» кіно, використовуючи кліше, режисери мали змогу звертатися саме до іранської соціополітичної дійсності, *віддзеркалювати для глядача ідеологічні структури цієї дійсності, зумовлювати глядацьке самовпізнання.*

Подібний «дзеркальний» взаємозв'язок жанру і естетики фільмів з політичним режимом і до сьогодні складають основу національного іранського кінематографу. Наприклад, політичні зміни, що відбулися після ісламської революції 1978-1979 років, призвели до того, що впродовж 80х років іранський кінематограф формувався під впливом італійського неореалізму. Це було зумовлено тим, що, по-перше, як згадує іранський режисер Джафар Панахі, режисери, чия творча активність припадала саме на 80-ті роки, отримали освіту переважно у країнах західної Європи

ще до ісламської революції, тобто за часів правління Шаху Мохаммеда Рези Пехлеві. А тому вони мали чітке і широке уявлення щодо цієї течії у світовому кінематографі [156]. По-друге, художні особливості цієї течії в співвідношенні із іранською дійсністю сприймалися режисерами як потенційні дієві кліше, засоби критики. Адже революційні очікування на зміни в іранській дійсності, на заміщення капіталістичного устрою, що впродовж попередніх двох десятиліть породжував культурну кризу [157, с.520], традиціоналістським ісламським шляхом державного розвитку зрештою принесли розчарування. Оскільки після ісламської революції 1978-1979 років окрім декларованої відмови від подальшого розвитку Ірану за «єврокапіталістичним взірцем за участі держави, що брала на себе левову долю витрат та турбот» [157, с.530] не тільки не було чіткої програми, яка б визначала, власне, ісламський шлях державного розвитку та устрою.

А тому піднесена революційна жага «зберегти віру у традиційні цінності перед обличчям світу, що різко змінюється» [158, с.218] вже в середині 80-х років заміщується розчаруванням від невідповідності дійсності очікуванням. У зв'язку з чим, як зазначає Андрій Плахов, в іранському кінематографі того часу «поєднуються ісламістські цінності із загально гуманістичним духом, соціальність із екзистенціальністю, сердечність та ніжність із відсутністю сентиментальності, а під час й з жорстокістю та гротеском» [158, с.217]. Естетика кіно італійського неореалізму у роботах іранських режисерів стає важливим чинником соціального і політичного коментаря. Наприклад, визначна картина Мохсена Махмалбафа «Велосипедист» 1987 року не лише самою назвою створює асоціацію із чи не найвідомішим фільмом італійського неореалізму «Викрадачі велосипедів» Вітторіо де Сіка (1948 рік), але й, подібно до італійської стрічки, є «візуально структурованою навколо вигородок та прорізів, які нагадують про те, що герой знаходиться у пастці» [158, с.216].

Серед особливостей італійського кіно-неореалізму важливо зазначити зосередженість на максимально реалістичному зображенні життя людей робітничого класу, природність зйомок та використання, по можливості, природного освітлення, детальність кадру, режисерська увага не до абстрактних ідей, а до переживань

персонажів фільму і, у зв'язку з цим, відсутність у фільмах італійського неореалізму повчального характеру [159]. Адже ці характерні художні прийоми допомогли іранським режисерам після ісламської революції створювати фільми, що ставали прямим *віддзеркаленням дійсності*, в якій жили іранці, і, при тому, переважно *оминали державну цензуру*, оскільки в цих стрічках не було зображено нічого прямо критикуючого політичний режим. Героями іранських стрічок того часу, слідом за італійським неореалізмом, ставали люди робітничого класу, мешканці сіл, а події розгорталися довкола небагатого побуту людей [160]. Власне, критичний потенціал кінокартин містився у детальному другому плані – у тому, що і створює посилене відчуття дійсності [152, с.15], що межує із документальністю [152, с.145].

Також часто героями тих кінострічок ставали діти: по-перше, дитячі образи у кіно найменше підлягали іранській цензурі [155, с.53]; по-друге, на прикладі дитячих персонажів іранським режисерам найефектніше вдавалося зобразити у своїх стрічках жорстокість іранської дійсності [160]. Прикладом може слугувати творчість відомого іранського режисера Аббаса Кіаростамі, зокрема його картина «Де дім друга?» (1987 рік). Головний герой стрічки – школяр, який блукає селищем у пошуках дому, де живе його друг, аби виконати обіцянку та віддати шкільний зошит. Або картина Бахрама Бейзаї «Башу – маленький чужий серед своїх» (1989 рік), в якій головний герой, також маленький хлопчик, втратив сім'ю і вирушає до виснажливої мандрівки у пошуках кращого життя. Детальність кадрів у цих фільмах, не павільйонна зйомка, природне освітлювання, з одного боку, сприяли тому, що, як і в кіно італійського неореалізму, генеральну тему фільму складала історія про «маленьку» (і за віком, і за соціальним станом) людину. З іншого боку, всі зазначені художні засоби виразності відображали другим планом іранську дійсність, впізнання іранським глядачем якої і відбувалось під час кіноперегляду.

Вище зазначене пояснює також велику увагу іранських режисерів від часів ісламської революції до документального кіно. У 2002 році у своєму листі до відомого іранського документаліста Камрана Ширделя Аббас Кіаростамі зазначив: «Роками я прищеплював власне художнє кіно до документалістики (...) Документальне кіно – шляхетне, а режисери-документалісти, замість того, щоб

створювати історії та уявні світи, зосереджуються на опису реальності, своїми реалістичними підходами вони намагаються зрозуміти емоції і логіку речей, розширити людські знання та розв'язати культурні, економічні та соціальні проблеми» [цит. за 155, с.89]. І іранський документальний кінематограф від кінця ХХ – початку ХХІ століття набув статусу одного з найефективніших засобів висловлення політичного критичного коментаря. Видатним прикладом, на наше переконання, є документальна стрічка Джафара Панахі «Це не фільм» (2011 рік). У 2010 році режисер був арештований та засуджений до шести років ув'язнення та двадцяти років заборони займатися режисерською діяльністю за участь в антиурядових акціях протесту 2009 року.

«Це не фільм» був створений за чотирнадцять днів під час очікування судової відповіді на апеляцію [див. – 161]. В стрічці Джафар Панахі читає перед камерою сценарій, за яким він, у зв'язку із засудженням та державною заборонаю, не зможе зняти фільм. Цей фільм не просто є проявом режисерського протесту, а, вважаємо, здатне виконувати функцію піднесеної події завдяки інтенсивній активізації механізму суб'єктної Perezбірки глядача. Естетика картини, її «трьохактна структура (...) майстерні мізансцени, множина прихованих розгалужень» [162] створює умови не тільки для зайняття глядачем інтенсивного фільмічного стану, але й для впізнання глядачем, власне, непристойного бажання Реального, бажання позбавитися антиномій та кризових ситуацій у культурі. Наприклад, вуличні звуки вибухів та сирен, які звучать впродовж всієї стрічки, та зйомки лише у квартирі режисера (оператор і другий режисер Моджтаба Міртахасебі навіть не виходить із камерою на балкон слідом за Панахі, залишаючись виключно у закритому просторі квартири) у естетичному сенсі здатні активізувати глядацьке впізнання тих самих «рамок», про які ми писали раніше. Тобто – активізувати впізнання, у широкому сенсі, власної, суб'єктної вимушеності перебування в обмеженій дійсності, дійсності заборон, що суперечать елементарним правам та свободам людини. За перегляду цього фільму суб'єктне бажання Реального підтримується естетично зумовленим бажанням вирватися за межі простору квартири. Сирени та вибухи, що впродовж фільму лунають з вулиць, як підсилюють відчуття небезпеки, так і зумовлюють

виявлення/впізнання парадоксальності, антиномічності існуючої ідеологічної структури дійсності, що буквально артикулюється у розмовах Джафара Панахі із адвокатом і знайомими. Наприклад, вибухи, сирени, великий натовп людей на вулицях, про який Панахі повідомляє телефоном знайомий, зрештою виявляються святкуванням традиційного фестивалю вогню, який в Ірані не підтримується владою та вважається язичницьким.

Під час перегляду цієї картини створюються умови для активізації механізмів глядацьких ідентифікацій, подібних за інтенсивністю та суб'єктною перезбіркою до тих, які ми описували вище на прикладі фільму «Vers Madrid (The Burning Bright!)» Сільвейна Жоржа. «Це не фільм» Панахі «перетворюється у геніальне висловлювання (...), що виходить за рамки політики або кіно» [162] саме завдяки тому, на наш погляд, що стрічка своєю естетикою створює умови для глядацького самовпізнання на екрані, впізнання суб'єктом (в першу чергу – іранським глядачем) власної обмеженої дійсності. Адже фабульно ця стрічка складається з намагань режисера не просто прочитати перед камерою сценарій, але й викликати в уяві глядача ті образи, які режисер планував зафільмувати – окрім простого читання тексту Панахі розкреслює кімнату на умовні зони, в яких відбувалися б дії фільму, навіть позначає стільцем можливе розташування вікон etc.

Отже, як бачимо, незалежно від ідеологічної системи, кінематограф, сам акт кіноперегляду володіє потенціалом руйнування сталих антиномічних уявлень про дійсність суб'єкта-глядача. І іранський кінематограф є тому доволі вичерпним доказом. Впродовж своєї історії у ХХ столітті політичне кіно Ірану відбувалося як критика політичної системи саме завдяки механізму ідентифікації глядача із позицією все-спостерігаючого за своєю ж власною дійсністю – тобто кіно надавало підсилене відчуття документальності, хоча таким не було, «віддзеркалювало» на другому своєму плані саму дійсність суб'єкта (або це було пряме відображення соціокультурної та побутової дійсності, як у періоді неореалізму, або це була апеляція до глядацьких кліше, як в іранському нуарі тощо).

Із підйомом документального кіно наприкінці ХХ – початку ХХІ століть, критичний політичний жест в кінематографі перемістився до механізму глядацького

впізнання на екрані власної фундаментальної обмеженості, відчуженості. Тим самим наближуючись до того, що Годар називав кіно, знятим політично (хоча ми не станемо заявляти їх пряму співвідносність). Наразі стосується це не лише документального кіно, але й художніх кінокартин. Прикладом тому може слугувати фільм Мохаммеда Ширвані «Жиротряс». Ця стрічка у 2013 році мала широкий фестивальний прокат та була відзначена в трійці переможців на 42-ому міжнародному кінофестивалі у Роттердамі. Іранський авангардист Ширвані у «Жиротрясі» звертається до доволі очевидних метафор: протистояння глухонімого покірнього сина та його тирана-батька, що страждає на ожиріння, розгортаються цілком у гегельянському дусі відношень Раба та Господаря. Ця картина практично позбавлена чіткого нарративу – це фільм станів [163].

Динамічна камера, яка ніби живе власним життям, часто не затримує ані на героях, ані на будь-яких точках простору; монтаж, який перемішує між собою події, але при тому не створює певний ряд флеш-беків, а, навпроти, ніби зупиняє час; гарна робота із звуковим рядом, яка створює відчуття імманентності – все це загалом складає враження певного сп'яніння, головокружіння. Нестійкий візуальний ряд переважно супроводжується задишкою огрядного батька.

Головні герої стрічки – жорстокий батько (який притому веде розгульний образ життя, проводячи вечори у нічних клубах із алкоголем та, здається, наркотиками) та його глухонімиий дорослий син (молодість та красу якого батько силоміць використовує у своїх незаконних авантюрах, змушуючи сина спокушувати жінок, а потім шантажуючи дам винесенням їх непристойної поведінки на моральний суд, якщо вони не заплатять хабара). За фабулою фільму у житті цих чоловіків раптово з'являється жінка-фотограф – одна з жертв батькових афер. Героїня оселяється з чоловіками в одному домі – з усього зрозуміло, що вона бере на себе функцію жінки батька та мачухи сина. Але разом з її появою змінюються відносини батька та сина. Деспот-батько одного разу прокидається зранку без бороди, без власного символу патріархальної влади. Через певний час герой знов з'являється із бородою, а згодом у черговий раз позбавляється бороди, і так далі. Із появою жінки-фотографа образ Господаря починає *мерехтіти* – це підтримується і іншими деталями. Наприклад,

син регулярно ставить батькові банки та п'явок заради профілактичної підтримки здоров'я – але після цих процедур чоловіка у прямому сенсі трясє. Адже влада деспота існує лише до тих пір, доки існує безсумнівна віра в його авторитет [164]. Це відсилає нас до гегельянської віри Раба у Господаря, яка підтримує взагалі образ Господаря. І саме від цієї віри залежить, чи залишиться Раб живим у кожевському сенсі. «Лише один єдиний поштовх, і він впаде» – підказує синові жінка-фотограф під час чергових знущань батька-тирана. Вистачає лише самої фігури спостерігача, якогось «третього», аби виявити уразливість фігури Господаря (і тут можливий довгий відступ щодо впливу спостерігаючої фігури на об'єкт спостереження – все-таки не дарма жінка у фільмі Ширвані є фотографом). Зрештою, син зрозуміє поради мачухи: ключ від подальшої долі батька у прямому сенсі залишиться в руках юнака.

Але саме тут Ширвані зупиняється – він не рятує батька, але й не наділяє сина безмежною свободою. Мудрість, на наш погляд, позиції Ширвані полягає саме в тому, що режисер детально демонструє саму примарність влади Господаря, саму примарність його фігури. «Жиротряс» є самою спробою продемонструвати Рабу, що Господар цілком від нього залежить. Саме цим і продиктований акцент не на нарратив, а на стани героїв. Адже, виходячи із гегельянської логіки, позитивна історія формується з самих конфліктів у діалектиці Господаря та Раба. Натомість Господар, що віддається насолодам своєї влади, та Раб, що інерційно кориться Господареві, поза-історичні. Іншими словами, історія складається із повстань Раба, усвідомлень ним примарності Господаря. Саме це і є єдиною подією у фільмі Ширвані – повстання сина проти батька-тирана, його вихід з-під влади деспота. І це є підривною силою фільму – сама лише демонстрація справжньої влади Раба щодо Господаря підриває сталий порядок речей у дійсності суб'єкта-глядача, виводить суб'єкта поза ідеологію, здійснюючи тим самим найрадикальніший політичний жест.

Саме із цією свободою Раба, що за своєю суттю базується на відчуженні суб'єкта, і відбувається ідентифікація глядача фільму «Жиротряс». Радикальність фільму Ширвані полягає саме в тому, що режисер демонструє можливість нового розвитку етики, що починається з досвіду Реальності відчуженості суб'єкта – адже у

самій стрічці син, який усвідомив свою «рабську» владу над батьком, не використовує цю свою нову владу проти батька. У фільмі Ширвані, за великим рахунком, є лише одна єдина подія – руйнування пасивного стану суб'єкта у сталому ідеологічному порядку речей. Відбувається це, очевидно, не лише з героями стрічки – через ідентифікаційні процеси, які ми детально розглядали вище, руйнівною функцією потенційно володіє і сам акт перегляду цього фільму.

Причому, нам важливо підкреслити, що саме у цьому радикальному режисерському жесті демонстрації можливості змін у етиці, що починається з досвіду Реальності власної відчуженості суб'єкта, на наш погляд і міститься потенційна функція руйнації антиномічної дійсності, про яку ми зазначили. Сучасний кінематограф (у тому числі й ця стрічка Ширвані) демонструє нам, що суб'єктна перезбірка, руйнування антиномій культурної дійсності є можливою не виключно за досвіду Реальності власної відчуженості, а й за умов занепаду фігури Іншого.

Наша генеральна в цій частині дослідження ідея полягає у тому, що кінематограф, який стає сьогодні механізмом дистанціювання по відношенню до Реальності, разом з усім вищезазначеним може створювати умови для змін у самій Реальності – не просто переструктурування ідеологічного порядку речей, яке зрештою веде до самовідтворення антиномій та кризових ситуацій у культурі, а сприяння занепаду символічної фігури Іншого (саме до цього досвіду потенційно призводить документальні картини Сільвейна Джорджа або Джафара Панахі, і цим було «повстання» сина проти батька у стрічці Ширвані). Тобто, наша гіпотеза полягає у тому, що у сучасному кінематографі, із огляду на складні ідентифікаційні процеси, які активізуються під час кіноперегляду, міститься/відкривається можливість формування нових стратегій суб'єкт-суб'єктних відносин. Що, очевидно, і є ірраціональним протестним жестом, націленим не на фантазматичні формації, що легітимізують існуючі парадокси дійсності, а на саму Реальність.

Переконливі приклади, що підтверджували б нашу тезу, знаходимо у фільмах, що, зазнали серед кінокритиків характеристики «деперсоналізованих» або «позалюдських», як «Левіафан» (реж. Люс'єн Кастен Тейлор та Віріна Паравел, 2012 рік)

та «Акт вбивства» (реж. Джошуа Оппенхаймер та Крістіна Сінн, 2012 рік). Перший – представляє відсторонений «нелюдський» погляд [165]; другий – представляє страшний погляд, що позбавляє інших людяності, призводить до «humiliation» у категоріях Авішаї Маргаліта [166, с.191]. Розглянемо детальніше.

Стрічка Люс'єна Кастена Тейлора та Віріни Паравел «Левіафан» вперше була продемонстрована в рамках міжнародного кінофестивалю в Локарно у 2012 році. Далі фільм отримав широкий фестивальний прокат, прийнявши за півтора роки (до 2014) участь у програмах майже 20 міжнародних фестивалів, серед яких Берлінале, фестивалі у Нью-Йорку, Сан-Франциско, Буенос-Айресі etc. Це півторагодинна картина, знята документально, але визначити її документальним фільмом, здається, неможливо – оскільки в цій роботі відсутня операторська і взагалі будь-яка людська точка зору. Цей кіно-експеримент полягав у тому, що риболовецьке судно оснастили відеокамерами – декілька на борті, одна на щоглі, декілька на головах рибалок, декілька у воді на снастях. Це «вертівське кінооко» [167] фіксувало все, що відбувалося із судном і під водою – тому у фінальні титри дійових осіб фільму потрапили не лише рибалки, але й чайки, морські зірки, тріска, краби, море, Місяць. Без жодних преференцій – птахи або риби відображаються так само нейтрально як і люди. В цій стрічці просто відсутній взагалі будь-чий погляд: ««Левіафан» – це не погляд риби або чайки на людину, це погляд камери спостереження, так якби вона була розміщена у небі, в воді, на щоглі, на крилах птаха, імплантована у зіницю риби. Це не погляд Іншого, а погляд Нікого» [165]. Єдиний прояв хоч якогось людського авторства міститься лише у монтажі – лише монтажні склейки нагадують про те, що цей матеріал є фільмом, що навіть сама відсутність операторської та режисерської позиції сама по собі є відрефлексованою позицією.

Зрештою, така деперсоналізація, таке граничне намагання вийти за межі єдиної авторської позиції призводить, по-перше, до збільшення інтенсивності фільмічного стану. За відсутності нарративу, персонажів або авторської позиції (чи-то операторської, чи-то режисерської – будь-чєї) глядач-суб'єкт не має можливості пройти будь-які другорядні ідентифікації окрім єдиної первісної – ідентифікації із самим цим «поглядом Нікого». Ідентифікація із поглядом камери, зі все-

спостерігаючою позицією у цьому фільмі набуває виключної власної значущості – за цією ідентифікацією, базовою для будь-якого кіноперегляду, не відбуваються жодні другорядні ідентифікації ані з кимсь, ані з чимсь. Особливість цієї стрічки, вважаємо, полягає саме у тому, що за її перегляду створюються умови для виключної, чистої ідентифікації зі все-спотерігаючою позицією – яка, власне, сама представляє «нульову» позицію, позицію вільну від авторства, позицію Нікого. Саме це і призводить до збільшення інтенсивності фільмічного стану – набувши ідентифікацію із об'єктивом камери, за яким не стоїть людина, який не направляєтсья або, радше, *направляєтсья в нікуди*, і тим самим фільмує нікого/нічого конкретно і все одразу, глядач має можливість посилити власний «нарцисичний ухід у себе» та піддатися виключно «фантазматичному самозамилуванню». Оскільки кіноекран впродовж фільму залишаєтсья, особливим чином, вільним від художнього навантаження, від нарративу, від смислів – він представляє лише чисті кінематографічні образи, певні тривалості, викристалізовані протяжності образів-рухів та образів-часу. Через це «Левіафан» і залишає по собі враження фільму-сновидіння, попри свою «нелюдськість погляду» [165].

Але, по-друге, разом із таким підсиленням ступеню трансцендування глядача цієї стрічки «Левіафан» «породжує певну порожнечу, що закликає реципієнта до інтерпретаційної роботи» [165]. Цей фільм залишаєтсья у максимальній мірі відкритим для будь-яких інтерпретацій, о-смислення та символізації. Тому «разом зі зростанням чужості, чужої перспективи, «Левіафан» є сповненим життя» [168] – цей фільм є самим актом заклику до о-смислення, до привнесення у нього необмежених інтерпретацій і символізацій. Які смисли породжуватимуться глядачем – це саме лише питання суб'єктивності, в усіх можливих сенсах цього ствердження.

Додамо, нарешті, останню тезу стосовно цього фільму. Погляд Нікого в «Левіафані» – це той самий погляд бляшаної банки, який Лакан вловив під час рибалки у студентські роки та який осмислив у семінарських заняттях 1964 року [30, с.71]. Цей погляд, який ловить на собі суб'єкт, але який не залежить від того, навіть, чи дивиться/бачить сам суб'єкт джерело погляду – погляд цей прихований від очей або, як пише Мазін, навіть «передую очам» [30, с.72]. Цей погляд є спостереження,

що собою вказує на інакшість, відчуженість. «Левіафан» – це не погляд законодавчого Іншого, який надає глядачеві умови та закони простору у конкретному фільмі. Це саме погляд зяючого Нікого, Абсолютно Іншого, це саме мовчазний погляд-(все)спостереження, який одночасно і випромінює, і ловить на собі об'єкти камери. Нередукований розрив, що утворюється цим самим спостереженням, відчуженість (у даному випадку – гранична, і на це вказують й дослідники кіно, яких ми вище цитували), що потребує фантазматичного осмислення, і є тим самим Левіафаном, жахаючим монстром, що «обертає море в окріп».

Отже, «Левіафан» – це, мабуть, одна з найрадикальніших у сучасному кінематографі спроб виявлення занепаду Імені Батька, Символічної фігури законодавчого Іншого. Оскільки у цій стрічці принципово відсутні будь-які закони. З одного боку, цей фільм максимально відкритий для інтерпретацій, але разом з цим, з іншого боку, таким своїм кінематографічним втіленням погляду Абсолютно Іншого, мовчазного Нікого «Левіафан» активізує суб'єктну Perezіbrku. Як на рівні процесів, що відбуваються під час кіноперегляду, так і на рівні вже суто кінематографічних образів на екрані – цей фільм виявляється самим актом «монтажу» суб'єктності, її «виробництвом». До того ж цей процес в даному випадку є парадоксальним, оскільки в фільмі очевидна спрямованість на постійне ствердження самої-таки Реальності відчуженості, Реальності розриву, занепаду/неіснування законодавчого Іншого і, що найважливіше, безрезультатність пошуку нових Імен Батька – як в сенсі марності, так і в сенсі безкінечності. Ми переконані, що «Левіафан» є кінематографічною спробою здійснити той самий ірраціональний протест, про який ми детально писали у попередньому розділі – це спроба активізувати суб'єктну Perezіbrku, апелюючи до неможливості позбавлення від Реальності розколу, а, значить, і марності/безглуздості економіки суб'єкт-суб'єктних відносин, її стрімкої інтенсифікації.

Подібний принцип протесту знаходимо ще у одній стрічці, в якій також міститься звернення до «нелюдськості», але дещо в інший спосіб – «Акт вбивства», реж. Джошуа Оппенхаймер та Крістіна Сінн, 2012 рік. Від своєї прем'єри (серпень

2012 року – міжнародний кінофестиваль в Теллуридї, США) до 2014 року включно ця документальна стрічка прийняла участь більш ніж у двадцяти фестивалях, серед яких фестивали в Торонто, Берліні, Манілі, Сан-Франциско etc., отримала широкий кіно- та телепрокат; отримала нагороди як кращий документальний фільм від Європейської кіноакадемії у 2013 році і від Британської академії у 2014, а також приз екуменічного журі та приз глядацьких симпатій як документальна картина програми «Панорама» Берлінського кінофестивалю 2013 року.

За фабулою ця документальна стрічки є фільмом про зйомки фільму. У такій формі розгортається реконструкція масових вбивств в Індонезії 1965-1966 років – так званої «антикомуністичної чистки» після невдалого державного перевороту 30 вересня 1965 року [169, с.xvii]. Протагоніст фільму – Анвар Конго, був одним із завзятих катів і переслідників усіх підозрюваних у прихильності до комуністичної партії та спроби державного перевороту. За свої дії півсотлітньої давності, за численні вбивства ані Анвар, ані його поплічники не лише не отримали покарання – як холоднокровно фіксує режисерська камера, таких, як Анвар, досі шанують як національних героїв [170], їх підтримують державні діячі, вони балотуються у парламент від правлячої партії або перебувають у складі воєнізованої організації «Юність Панча Сила».

Великий поціновувач кінематографу, зокрема американського нуару, Анвар збирає своїх друзів, разом з якими він у середині 60х років чинив бузувірські злочини, аби за пропозицією Джошуа Оппенхаймера самим зняти фільм про свої вчинки. По-перше, режисер, таким чином, вводить в оману героїв своєї стрічки: намагаючись зняти фільм, що вихваляв би їх дії, герої демонстрували усю нелюдність тих подій, повну неможливість будь-якої морально-етичної системи. По-друге, така форма відтворення подій 1965-1966 років самими їх учасниками, на наше переконання, у великій мірі стає потужним чинником для суб'єктної перезбірки самих героїв документальної стрічки. Використовуючи виразні засоби американського нуару, Анвар із приятелями відтворював власні вбивства. Ці зйомки зі зйомок (фіктивних – замислений Анваром фільм не було завершено) чергуються із документальними кадрами: переглядом Анваром відзнятого кіноматеріалу;

відстороненими, безоціночними бесідами Оппенхеймера із героями його стрічки; фільмуванням урочистих заходів, у яких Анвар приймає участь, як запрошений герой, та його передвиборчої діяльності; небагатослівними інтерв'ю з нащадками тих, хто загинув від рук Анвара та його приятелів півстоліття тому. Впродовж цієї реконструкцією стає зрозуміло, що від дій катів постраждали не виключно прихильники компартії. Згодом і сам Анвар, який переважно пояснював свої вчинки національними інтересами, розповідає, що для того, щоб вбити людину, не потребувалося навіть жодних переконливих доказів її комуністичної діяльності – інколи вони вбивали лише щоб пограбувати або розважитись.

Оппенхаймер не надає своєму фільму будь-то драматичної, будь-то моралізаторської інтонації. Його камера стає стороннім свідком, спостерігачем, тим самим Абсолютно Іншим перед яким відбувається реконструкція певних подій, яка поступово трансформується у фіксацію самого процесу певного переживання/переосмислення Анваром власних дій. Принципово важливими ми вважаємо наступні зміни, що відбувається із Анваром.

Впродовж зйомок власного фільму Анвар із поплічниками поверталися у місцини, будівлі та приміщення, де чинили злочини, аби детально відтворити способи вбивств – але тепер із додаванням естетики нуару, у жанрі якого вони знімали свій фільм. Інколи, пояснюючи сцену, Анвар або хтось з його друзів виконували роль власної жертви. Кожен раз за перегляду відзнятого матеріалу Анвар критикував хіба що художнє втілення сцени (акторська гра, костюми, грим, антураж), ніби незважаючи на дійсну її основу (тортури і вбивства, скоєні ним самим). В одному з приміщень Анвар навіть починає танцювати, розповідаючи, як катував людей. І якщо на початку фільму це може сприйматися як «крайній випадок моральної пустоти», як пише Жижек [66, с.14], то ближче до кінця стрічки така цинічність все очевидніше вказує на те, що Анвар в такий чин дистанціюється від Реальності тих вбивств – від того, що за цими вбивствами навіть не містились національні інтереси, від Реальності розколу суспільства, за яким зяє Реальність їх суб'єктності, відчуженості. Вони дистанціювалися від Реальності вбивств – ця Реальність відчувалася фізично. І саме тому в одній з фінальних сцен фільму

Оппенхаймера Анвар знову приходить на місце, де на початку фільму танцював, оповідаючи власні злочини, знову починає розповідати про вбивства, і його фізично починає нудити. Як зазначає сам Оппенхаймер, «всі «ігрові» сцени, які Анвар пропонував зняти, – своєрідна кінематографічна призма, крізь яку стає помітне усвідомлення ним того, що він накоїв» [171].

Але ми вважаємо, що подібне кінематографічне дистанціювання від Реальності не мусить бути сприйняте лише в дещо спрощеному світлі ескапізму. На наш погляд, «Акт вбивства» – приклад фільмічної форми суб'єктної Perezbirki. Адже, як нам представляється, розповіді Анвара та його друзів про власні бузувірські вчинки були без виключень запитами до великого Іншого, запитами на прийняття (або неприйняття – принаймні якоїсь оцінки) самих фактів, самих актів вбивств, поза їх ідеологічним виміром. Натомість Оппенхаймер не надає Анвару та його приятелям сцени для їх Я – себто, режисерська камера залишається мовчазним Абсолютно Іншим, який не надає жодної відповіді, жодного осуду, жодної втіхи. Камера Оппенхаймера змушує Анвара не стільки осмислювати власні вчинки, переоцінювати їх, скільки зумовлює його суб'єктну Perezbirku, зумовлює досвід Реальності. І кінозйомки, які проводив Анвар, тут є не шляхом збереження сталого порядку речей, не шляхом, як писав Годар про «політичне кіно» у «Квітневих тезах» 1970 року, «пояснити світ через існуючі в ньому закони» [149, с.6], а, навпаки, представляється *шляхом тієї суб'єктної Perezbirki, яку зумовлювала мовчазна позиція камери Оппенхаймера, позиція Абсолютно Іншого.*

Саме у цій фільмічній формі суб'єктної Perezbirki, вважаємо, й полягає справжній політичний жест фільму Оппенхаймера – його потенціал зумовлення ірраціонального протесту. Суб'єктна Perezbirka, яка відбувається із Анваром, і стає піднесеною подією, здатною змінити звичний порядок речей у дійсності, запобігти інерційному самовідтворенню звичних формацій дійсності, що (вже) не відповідали глобальним суб'єктивним запитам визнання власного Я. Адже після прем'єри «Акту вбивства» в Індонезії вперше за півстоліття після подій у 1965-1966 років розпочалися широкі обговорення і дослідження жахливих масових вбивств. Ще у 2006 році шкільні підручники, в яких кількомільйонні вбивства не представлялися

патріотичною кампанією, вилучали та спалювали [172]. Після того, як стрічка Джошуа Оппенхаймера потрапила у вільний доступ в мережу Інтернет, про масові вбивства 1965-1966 років як про злочини проти людяності почали писати найкрупніші індонезійські ЗМІ, серед яких щоденні видання – «Pikiran Rakyat», одне з найбільших національних видань «Kompas» (обидва, за іронією долі, були засновані у ті самі 1965-1966 роки), англomовні «Jakarta Post» та «Jakarta Globe». Разом з такою руйнацією сталих антиномічних формацій дійсності очевидною стала корумпованість. Починаючи з того, що за трагедією 1965-1966 років у більшій мірі крилася «банальна» боротьба за владу та капіталістична жага наживи (про що й сам Анвар розповідає). І закінчуючи самим фактом викривленого ідеологічного висвітлення на державному рівні трагічних подій 1965-1966 років, яке тривало як на фоні становлення капіталістичної системи, так і її колапсу із азійською фінансовою кризою 1997-1998 років, після якого в Індонезії досі існує великий соціоекономічний розрив (близько 12% населення живе за межею бідності [173]).

Ми не намагаємося перебільшити роль стрічки Оппенхаймера в зумовленні змін, що почали відбуватися в Індонезії, а також не представляємо ті зміни радикальними. Але очевидно, що саме така фільмічна форма суб'єктної Perezбірка, яка відбувалася із Анваром і умови для якої складаються під час перегляду кінокартини, демонструє приклад руйнації сталих антиномічних формацій дійсності – дієвішим за намагання безпосереднього заперечення існуючого ідеологічного пояснення трагічних подій в історії Індонезії. Як помічає сам Джошуа Оппенхаймер, «пропаганда, що дискримінує лівих, в Індонезії досі дуже міцна – й свідомцтвам тих, хто вижив, або жертвам часто просто не вірять» [171]. А отже, єдиною можливістю послабити пропаганду, змінити щось у дійсності є не заперечення пропагандистських гасел, не намагання вказати на їх антиномічність, не заперечення ідеології, що скриває Реальність розколу суспільства, а, навпроти – досвід Реальності цього розколу, досвід Реальності власної відчуженості, власної суб'єктності.

Фактично Оппенхаймер використовує у своєму документальному фільмі прийом, що нагадує той, який ми зустрічаємо у фільмах Лінча. Як зазначає Жижек: «В основі «онтології» Лінча – неузгодженість між реальністю, що спостерігається з

безпечної відстані, та абсолютною наближеністю Реального. Первісна процедура його кіномови – це наближення певного кадру реальності, рух від загального плану до розглядання впритул, що бентежить, в результаті якого стає видимою огидна сутність насолоди» [174, стор.318]. Лінч оголює «етичний парадокс (...) – часткове поєднання трансгресії та норми», демонструє «трансгресію та зображає порнографічний тіньовий світ збоченого сексу та насилля, що приховується під респектабельною поверхнею нашого життя» [174, стор.255]. Найвідомішим прикладом такого наближення серед дослідників кіно Лінча стала перша сцена з фільму «Синій оксамит» (1986 рік) – коли ідилічна замальовка-кліше безхмарного сонячного дня у маленькому американському місті поступово руйнується зображенням несподіваного серцевого нападу героя та надмірним наближенням камери до трави, в якій відкривається огидне дике копірвання жуків. Сталий порядок речей у дійсності приховує, дистанціює огидну, непристойну Реальність, досвід якої, власне, і може зруйнувати звичну дійсність. Оппенгеймер не просто вказує на те, що соціокультурна дійсність, ідеологічний порядок речей у повсякденності приховує травматичну Реальність – він створює умови, за яких його герої самі проходять таке наближення до Реальності, намагаючись зобразити свої вчинки відповідно до існуючої ідеологічної інтерпретації. Тобто Оппенгеймер створює умови, за яких його герої стикаються із самою неузгодженістю у лінчевському сенсі між дійсністю та Реальністю: із тим, що їх Реальні вчинки – огидні, жахаючі, які не можуть бути виправдані, – були лише вписані в дійсність у відповідності до існуючої ідеології, піднесеність тих Реальних подій була просто нівельована. «Акт вбивства» (подібно до «Левіафану» або «Vers Madrid (The Burning Bright!)») демонструє саму ту Реальність розколотого суспільства, Реальність суб'єктності і Реальність вбивств, скоєних Анваром – демонструє Реальність, яка потребує ідеологізації (так само, як, наприклад, «Левіафан» демонстрував Реальність, яка потребувала символізації, інтерпретації і, зрештою, також ідеологізації). І, як ми намагалися продемонструвати у цій частині роботи, кінематограф, перегляд якого активізує суб'єктну Perezbirku, у сучасній культурній ситуації може створювати умови для вищезазначеного досвіду.

Висновки. У цій частині третього розділу нашої роботи ми провели культурологічне дослідження можливостей кіномистецтва для вирішення парадоксів та кризових ситуацій у культурі. Нами були простежені взаємозв'язки між кінематографічним механізмом дистанціювання від Реальності та ірраціональною формою протесту. Ми довели, що кіномистецтво є не самою лише ілюзією дійсності, симуляцією, найпопулярнішою формою ескапізму тощо – за сучасних умов, коли кіно стає механізмом дистанціювання від Реальності, кінематограф як такий і кіноперегляд здатні створювати умови для піднесеної події. Задля доведення цієї тези ми уточнили визначення феномену «фільмічна форма суб'єктної Perezbírki». Цей феномен представлений нами як результат проходження суб'єктом ідентифікаційних процесів під час кіноперегляду. Складні психічні процеси, які складають цей феномен, роблять можливим переструктурування культурної дійсності суб'єкта. Таким чином ми з'ясували та продемонстрували можливість запобігання самовідтворенню культурних антиномій. Відповідно, феномен фільмічної форми суб'єктної Perezbírki запропоновано нами розуміти зокрема як можливу практику ірраціонального протесту.

Зазначене дослідження зумовило широкий аналіз кінематографічних творів. Зокрема нами було розглянуто сучасне кіно про протестні рухи («Vers Madrid (The Burning Bright!)»), реж. С. Жорж, 2012 рік), іранська національна «політична» кінематографія (фільми Б. Бейзаї, М. Кіміаї, М. Махмалбафа, А. Кіаростамі, Д. Панахі, М. Ширвані), експериментальне «деперсоналізоване» кіно («Левіафан», реж. Л. К. Тейлор та В. Паравел, 2012 рік) тощо. За результатами цього аналізу ми продемонстрували, що кінематографічний витвір мистецтва може запобігати самовідтворенню парадоксальних та антиномічних ситуацій у сучасній культурі. Ми встановили, що фільмічна форма суб'єктної Perezbírki створює умови для конституювання нового символічного порядку речей у культурі. Це зумовлює необхідність дослідження перспектив подальшого формування стратегій суб'єкт-суб'єктних відносин за кінематографічного механізму дистанціювання від Реальності. Цьому питанню ми присвятимо наступну частину нашої роботи.

3.3 Феномен фільмічного Іншого та нові стратегії суб'єкт-суб'єктних відносин

У попередніх частинах нашої роботи ми довели, що у сучасних культурних умовах кіно стає одним з механізмів дистанціювання суб'єкта по відношенню до Реальності, що зумовлює формування фантазматичної стратегії «фільмічний стан». Також ми продемонстрували, що кінематограф і сам кіноперегляд можуть створювати умови для ірраціонального протесту, який запобігає самовідтворенню антиномій та кризових ситуацій у культурі. Ми дійшли висновку, що кіноперегляд, завдяки потенційній можливості активізації суб'єктної перезбірки, може стати піднесеною подією. У зв'язку з чим ми вважаємо доцільним дослідження змін у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин за інтенсифікації сучасного кінематографічного механізму дистанціювання від Реальності. Розгляду цього питання ми присвятимо нашу останню частину роботи.

Спершу ми звернемося до аналізу феномена занепаду фігури Батька в кінематографі. На прикладі «повільного» кіно початку 2000-х років, зокрема фільму «А у вас котра година?» Цай Мінляна та стрічки «Ланцюг» Джема Коена ми дослідимо кінорефлексії щодо відсутності великого Іншого. Далі ми спробуємо продемонструвати, що статус відчуженого суб'єкта у кінорефлексіях зазнає змін. На прикладі творчості Ніколаса Переді та Рауля Кінтанільї Альварардо ми звернемося до обґрунтування концепту «фільмічного Іншого». Ми надамо цьому концепту визначення. І відповідно до результатів зазначеного аналізу ми доведемо, що за становлення фантазматичної стратегії «фільмічного стану» інтенсифікуються зміни у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин. Ми встановимо та дослідимо ці зміни.

Ключовими прикладом у цьому для нас буде слугувати явище «повільного» (М. Сіман) кіно початку 2000-х років (фільми Х. Сясяня, П. Кошти, Л. Алонсо, Н. Б. Джейлана, Ц. Мінляна, Л. Діаза тощо), «молоде» неореалістичне українське кіно початку 2000-х років (Т. Томенко, І. Стрембицький, Р. Бондарчук), сучасне експериментальне кіно (зокрема фільми Дж. Коена, Н. Переді, Р. К. Альварардо тощо).

Перш ніж перейти до безпосереднього дослідження за зазначеною нами логікою, підкреслимо, що ми не намагаємося затвердити універсальність тих феноменів, які продемонструємо нижче. Наша задача – *продемонструвати можливі зміни у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин, які виявляються при дослідженні парадоксів дистанціювання по відношенню до Реальності*.

Тепер перейдемо до дослідження – і розпочнемо із аналізу кінорефлексій щодо відсутності великого Іншого. Прикладів кінострічок, які представляють певне осмислення або втілення запиту суб'єкта на приватизованого великого Іншого, на певну Символічну фігуру, що розподіляла б та надавала б суб'єкту більш-менш чіткі і нерухомі координати дійсності, що структурували б суб'єкт-суб'єктні відносини або, як пише Жижек, своєю «незримою рукою перевстановлювала б баланс» [43, с.424], звичайно, можна знайти чималу кількість [див. – 175]. Наприклад, в світовому кінематографі початку 2000х років очевидним стає формування естетичного напрямку «повільного кіно» – класифікаційне виокремлення якого запропонував французький критик Мішель Сіман у 2003 році під час свого виступу в рамках 46-го Міжнародного кінофестивалю в Сан-Франциско [176]. Режисери таких фільмів переважно використовують «дуже довгі плани, де-центрований та занижений режим оповідання, виражений акцент на буденність (...) Роботи таких режисерів змушують глядача відступити від культури швидкості, змінити очікування нарративу та фізично налаштуватися на більш неквапливий ритм. Звільнений від надлишку різких і швидких образів та візуальних знаків, що складають переважну більшість кіно масового ринку, глядач тепер вільний занурюватися в невимушену форму панорамного сприйняття (...) Поки швидке [кіно] безперервно примушує до поспіху, фрагментації та відволікання, повільне посилює глядацьке вглядування, усвідомлення та відгук у відповідь» [177]. Хоу Сяосянь, Педру Кошта, Лісандро Алонсо, Нурі Більге Джейлан, Цай Мінлянь, Лав Діаз тощо – режисери, які від «нульових» років і до сьогодні вже традиційно знімають «повільне» кіно [176]. Посилуючи «глядацьке вглядування» зазначеними вище засобами виразності (дуже довгими планами, неквапливим ритмом, акцентом на буденність), режисери «повільного» кіно значно підсилюють і умови для

інтенсивного фільмічного стану глядача, для інтенсивного фантазматичного самозамилування і нарцисичного уходу у себе – умови для фільмічної форми суб'єктної Perezbirki.

«Повільні» фільми переважно представляють рефлексії щодо відсутності великого Іншого. «Відчуження» Нурі Більге Джейлана [див. – 178], «Ліверпуль» Лісандро Алонсо [див. – 179], тріада «Листи із Фонтаньяс» Педру Кошти («Кістки», «В кімнаті Ванди» та «Молодість на марші») [див. – 180] тощо – герої «повільних» фільмів переживають досвід Реальності власної відчуженості, апелюють до Символічної фігури Іншого, намагаючись віднайти визнання свого Я, але марно. Для цих героїв ніщо в світі не може змінитися і ніщо не може надати їм втішної, хоча б ілюзорної гармонії: скільки б не намагався Фаррел в «Ліверпулі» змінити існуючий порядок речей, його все одно чекає самотність; що б не відбувалося із Юсуфом або Махмутом у «Відчуженні», вони лише все більше будуть віддалятися один від одного та від оточуючого світу; герої «Листів із Фонтаньяс» назавжди залишаться у покинутих нетрях аж допоки ці нетрі не знесуть взагалі. Класичним прикладом рефлексії щодо відсутнього великого Іншого можна вважати «повільну» стрічку Цай Мінляна «А у вас котра година?» (2001 рік).

За фабулою у вуличного продавця годинників Сяо-Кана випадкова перехожа купує його особистий годинник. Дівчина має летіти у Париж, тому окрім побутової зручності ця дрібничка потрібна їй як згадка про рідний Тайвань. Між героями не виникає ані розлогих діалогів, ані теплих стосунків. Але після відльоту дівчини Сяо-Кан переводить домашні годинники на паризький час. Згодом переводить усі годинники, якими торгує. А потім намагається перевести усі годинники міста – від годинників у кінотеатрах до годинника на центральній площі. В цей час сама дівчина, опинившись у Парижі, не може знайти собі місце, вештається вулицями, марно шукає допомоги у перехожих, залишаючись кожен раз на самоті у великому місті. Туга обох героїв розгортається на символічному фоні: ще напередодні покупки дівчиною годинника, у Сяо-Кана помер батько. Мати героя від скорботи починає вірити, що дух померлого переселився чи-то у побутову техніку на кухні,

чи-то у комах, чи-то у годинники (які син без відома матері перевів на паризький час). Син, хоч і не вірить у вигадки матері, але боїться вночі виходити з кімнати.

В цьому очевидним є істеричний запит великого Іншого – герої намагаються віднайти якісь сліди Імені Батька, змінити щось у порядку речей в дійсності, аби отримати відповідь від Іншого, отримати визнання власного Я, ілюзорне відчуття не-відчуження (мати навіть чепуриться, очікуючи вночі померлого чоловіка). Але коли суб'єкт отримує досвід Реальності власної відчуженості, відсутності Іншого, виявляється, як зазначав Лакан, що «не дозволено нічого» (навіть вийти вночі із власної кімнати). Причому, важливим вважаємо, що в картині Цай Мінляна така відсутність великого Іншого, такий досвід Реальності відчуженості не стає лише зумовленим сучасною культурною ситуацією. Хоча дії у фільмі відбуваються у сучасному часі, як помічає Олена Плахова, Мінлян навмисне обирає для символу відсутності Іншого у власній стрічці саме годинник – не щось комп'ютеризоване, наприклад, а «старовинний та перевірений механізм годинників» [181], який сам по собі викликає конотації безкінечності і незмінності. Мегаполіси із хмарочосами, капіталізація, разом із якою економізуються відносини між людьми – це значно посилює самотність, відчуття героями фільму відсутності великого Іншого і їх досвід Реальності відчуження. Але годинники, що стають символом відсутності Іншого (причому, як конкретного іншого, там і символічної фігури Іншого), створюють враження позаісторичності такої відчуженості. І справді, герої Мінляна так і не віднаходять великого Іншого і не отримують хоча б ілюзорного відчуття гармонії, визнання власного Я тощо – ані в «А у вас котра година?», ані в наступних роботах режисера. Сяо-Кан із матір'ю залишаються на самоті, відчужуючись один від одного – матір буде шукати сліди загиблого чоловіка у рибках в акваріумі, а у хлопця вкрадуть його валізу із годинниками, якими він торгував, залишивши його не просто без засобу заробітку, а й, на Символічному рівні, без можливості запиту великого Іншого. Дівчина у Парижі опиниться без житла на вулиці, засинаючи у Люксембурзькому парку перед басейном, в котрий впала її валіз з речами, до якої нікому із перехожих немає діла, окрім духа того самого загиблого батька Сяо-Кана, що прийшов до дівчини чи-то у сні, чи-то у мріях аби витягти речі з води. Така ж

відсутність великого Іншого та Реальність відчуженості посідає важливе місце і серед інших кінорефлексій Цай Мінляна [див. – 182].

Дещо протилежні рефлексії щодо відсутності великого Іншого знаходимо в картині американського режисера Джема Коєна «Ланцюг» 2004 року. Дві героїні стрічки – успішна менеджер великої міжнародної компанії Таміко та безхатько і безробітна Аманда – ніколи не зустрічались і не зустрінуться. Їх шляхи ніколи не перетинатимуться. Але обидві жінки, із настільки різних соціальних верств, однаково страждають від відсутності великого Іншого. Із неквапливим ритмом в стрічці Коєна розгортаються дві фабульні лінії. Таміко прилетіла в Сполучені Штати Америки з Японії у командировку і весь час проводить в очікуванні наказів від своєї компанії, але не отримує жодних звісток. Чекаючи і закликаючи хоч до якоїсь відповіді свою компанію, Таміко переважно сидить у своєму номері в готелі. Як і в ситуації Сяо-Кана у фільмі Цай Мінляна, під час переживання Таміко досвіду відсутності великого Іншого, досвіду Реальності власної відчуженості, виявляється, що не дозволено нічого – навіть вийти із замкненого простору готельного номеру. Друга героїня стрічки – Аманда – живе у покинутому домі, вдень блукає по супермаркетах, зазираючи у вітрини дорогих магазинів, шукає собі роботу, залишаючись кожного разу ошуканою роботодавцями, а по вечорах записує на камеру, яку вкрала в магазині, відео-лист своїй сестрі, в якому розповідає про труднощі і про свою мрію стати шанованим покупцем одного з таких супермаркетів. Але цей відео-лист Аманда не відправить своїй сестрі – очевидно, що не сестра, а символічний великий Інший є справжнім адресатом звернень героїні. Не сестра, а певний «незримий» Інший має почути скарги Аманди відносно його ж власної відсутності, від його власної неспроможності «перевстановлювати баланс». А тому цей лист вже досяг свого призначення – самим фактом його запису.

Героїні «Ланцюга» занурені у безликий гомогенний світ пізнього капіталізму. «Мізансцени у «Ланцюгу» переважно розгортаються на пустих паркінгах, у вестибюлях висотних готелів, у торговельних центрах, фуд-кортах та інших подібних місцях, що покликані комодифікувати та гомогенізувати публічний простір. В результаті виникає відчуття постмодерної дезорієнтації, неспроможності

закріпитися та затвердитися у певному місці» [183]. Підсилює відчуття гомогенізації той факт, що самі зйомки фільму проходили у шести країнах [184], що залишається цілком непоміченим на візуальному рівні. Світ, в якому живуть героїні фільму Коєна – це той світ технічної відтворюваності, про який писав Вальтер Беньямін, «глибоко розуміючи капіталізм та відчуваючи його природу» [185]. Героїні цієї стрічки так і не віднайдуть символічну фігуру великого Іншого – він розмивається у гомогенному світі супермаркетів та парків розваг. Тому ж жінки ніколи і не бачитимуться: в умовах капіталізму і економізації відносин, в світі тиражованості зустрічі взагалі ставляться під сумнів – суб'єкт перестає зустрічатися із іншим суб'єктом, натомість починає все відчайдушніше вимагати апріорі приватизованого об'єкта, апріорі приватизованого Іншого, про що ми детально писали у другому розділі роботи.

На наш погляд важливо зазначити, що хоча Коєн, на відміну від Мінляна, більше акцентує увагу на капіталістичній зумовленості відсутності Іншого, режисер не представляє, при цьому, капіталізм як незмінну і невідворотну систему. «Ланцюг» починається під музичний супровід канадської групи «Godspeed You! Black Emperor», мінорні акорди якого налаштовують на очікування трагедії. Але разом з цим ближче до кінця фільму Коєн використовує кадри, які викликають конотації тимчасовості капіталістичної системи: на кілька секунд в об'єктив камери режисера потрапляє невелика пташка, яка звила гніздо прямо всередині вивіски супермаркету. Таким чином навіть такий гомогенізований і коммодифікований простір, як супермаркет, в фільмі Коєна стає лише епізодом історії, який розгортається сьогодні із нами та перед нами, на фоні певного позаісторичного плину часу, в якому будь-яка вивіска супермаркету, будівля або дерево втрачають усілякі свої значення та урівнюються в тому, що однаково можуть стати лише місцем, де птах зів'є своє гніздо. Додамо, що подібні міркування знаходимо у стрічці Жан-Люка Годара «Прощання із мовою» (*Adieu au langage*) 2014 року, в якій взагалі будь-які стосунки ставали можливими лише за відсутності мови – оскільки мова, сосюрівське *langage*, несе на собі тінь фундаментальної відчуженості.

Отже, як бачимо із наведених прикладів, у кінорефлексіях щодо відсутності великого Іншого герої так чи інакше відчайдушно шукають Іншого, в різноманітний спосіб надсилаючи символічний запит до нього, очікуючи появи тієї самої «незримої руки, яка перевстановила би баланс» у порядку речей в дійсності. Позиція героїв таких фільмів – істерична. Перегляд таких фільмів підсилює можливості для фільмічної форми суб'єктної Perezбірки не лише засобами виразності, але й тим досвідом Реальності відчуженості, що переживають герої.

Окрім зазначеного напрямку «повільного кіно», в якому, на наш погляд, найочевидніше артикуються рефлексії щодо відсутнього Іншого, існує чимало інших форм подібних кінематографічних осмислень – наприклад, кінознавці зазначають формування в українському кінематографі також початку 2000х років напрямку «молодого» неореалістичного кіно [186, с.224]. Чимало починаючих українських режисерів знімали стрічки, для яких характерними були з одного боку «вибір нічим не примітних героїв, позбавлених зовнішнього блиску, спокійна, розмірена розповідь» [186, с.228], «прості, щемлячі історії, наче «ні про що» – про дрібні моменти життя» [187, с.164] тощо, а з іншого боку – змалювання «суспільства нереалізованих талантів, нездійсненого кохання, приреченого на самотність» [186, с.225]. Прикладами такого українського кінонапрямку стали роботи Тараса Томенко («Тир» – отримав приз Нью-Йоркської кіношколи на Міжнародному кінофестивалі 2001 року в Берліні, «Бійня», «Пересохла земля»), картина «Подорожні» Ігоря Стрембицького (2005 рік, «Золота пальмова гілка» Канського міжнародного кінофестивалю), «Таксист» Романа Бондарчука (2007 рік, премія «Білий Слон» Гільдії кінознавців і кінокритиків Росії) etc.

Вважаємо важливим тут поставити запитання: чи змінюється після появи широкого ряду подібних кінорефлексій щось у статусі суб'єкта у кінематографі? Або, як проблематизує російський дослідник Кирило Кобрін, чи можливе за сучасних ідеологічного та кінематографічного механізмів дистанціювання від Реальності конституювання нової етики, відмінної як від теологізму, так і від гуманізму [188]? Саме така проблематизація видається нам глобальним викликом сучасного світу, оскільки окрім іншого охоплює й питання релятивізації ціннісних

систем в культурі постмодерну. Юлія Сабадаш зазначала: «Звичайно, житель ХХ – ХХІ ст. – і тим більше вчений, що опікується такими сучасними дисциплінами, як семіотика і культурологія, – не може сповідувати ренесансну ідеологію в чистому вигляді. Але усвідомлювати себе прямим і законним її спадкоємцем – чому б і ні, коли йдеться про одвічні загальнолюдські цінності?» [189, с.57]. Разом з цим, зазначимо, релятивізація ціннісних систем суттєво проблематизує й можливість спадкоємства. Оскільки, як пише Валерій Сіверс, в сучасному світі «цінності визначаються радше негативно: як те, що мало значущість, і як те, що її втратило у зв'язку з «революцією знаку» – а саме – виробництво, значення, афект, субстанція, історія» [190, с.3]. Саме тому, як ми зазначили вище, вважаємо важливим дослідити зміни у статусі суб'єкта, у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин, розглянути можливість конституювання нової етики.

Отже, не намагаючись довести універсальність та повсюдність, спробуємо виокремити певні зміни у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин, що відбуваються з/після відсутності великого Іншого. Одразу зазначимо: зміни, які ми спробуємо виокремити, пов'язуються нами з парадоксальним феноменом відмови суб'єкта від фантазматичних намагань віднайти великого Іншого і приватизувати його. Наша ідея полягає в тому, що в сучасній культурі постмодерну відчуття самотності та відчуженості суб'єкта може інтенсифікуватися до такої міри, що це вимагатиме парадоксальних змін у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин.

Перша наша теза щодо зазначеного припущення полягає у наступному. Стомлений від постійних пошуків визнання з боку Іншого суб'єкт, чиї запити до Іншого зумовлюються сьогодні економізацією відносин, потребує нових захисних фантазматичних стратегій заспокоєння перед страхом досвіду травматичної Реальності. Відсутній Інший, якому, як ми продемонстрували вище, суб'єкт змушений постійно надсилати істеричні запити, очевидним чином пручається економізації, виснажує суб'єкта. Це, на наш погляд, зумовлює формування такої фантазматичної фігури Іншого, яка б стала для суб'єкта тим символічним приватним Іншим, що вже не вимагатиме від нього постійних запитів щодо «перевстановлення балансу». Розглянемо це детальніше.

Олександр Секацький писав про феномен «гостинності до батька» («отцеприимство»), який за його ж словами помітила ще кінокритик Любов Аркус. Полягає він у тому, що «за останні кілька років з'явився цілий ряд фільмів, присвячених відносинам батька та сина, – причому відносинам дивним, схожим на відсутність відносин» [191, с.324]. За ідеєю Секацького цей феномен полягає у стратегії, за якою син «стає причиною батька. Зрощує, виховує собі батька, надаючи йому максимальну гостинність («отцеприимство»)» [191, с.331]. Ми ж вважаємо, що зауваження Любові Аркус вказує на більш широкі зміни у статусі суб'єкта, аніж конкретні батьківські-синівські відносини. Ця теза до певної міри близька до того, що ми писали у другому розділі про інтенції суб'єкта отримати апріорі приватизованого Іншого.

Звернемося, наприклад, до фільмографії мексиканського авангардного режисера Ніколаса Переді, який впродовж своєї творчості (починаючи з 2007 року) експериментує із розмиванням меж між дійсністю, кіно, фантазією та сном. Кожен його наступний фільм є не стільки продовження попереднього, скільки суб'єктною перезбіркою його героїв: в стрічках Переді знімаються одні й ті самі актори, які грають під своїми іменами чи-то самих себе, чи-то вигаданих персонажів. Від картини до картини ці персонажі знаходяться у незмінно одних і тих самих родинних та дружніх зв'язках, але у кожному наступному фільмі всі герої – інші люди, із іншим уявленням про самих себе, із іншими родами занять, навіть із іншим місцем проживання. Минуле цих героїв, до згадувань якого вони час-від-часу вдаються, складають як попередні фільми, так і дійсність самих акторів. Більше того, зазвичай спогади героїв обертаються їх снами або вигадками – події попередніх фільмів можуть представлятися героями як їх сновидіння, або можуть бути вигадані якісь деталі тих подій. Притому, що б герої не робили, у кожному фільмі (за виключенням документальної стрічки «Все тепер занурилось у тишу» 2010 року) вони переживають досвід Реальності відчуження – це той нерухомий лейтмотив, довкола якого розгортаються події картин Переді [див. – 192]. Важливо підкреслити, що, знаходячись у такому фільмічному стані, переживаючи постійну суб'єктну перезбірку, у героїв Переді формується особливе відношення до Іншого.

У більшості картин герої страждають від відсутності Іншого, символічно закликають Іншого, скаржаться на його неспроможність тощо. Наприклад, у фільмі «Разом» (2009 рік) у героїв зникає пес на прізвисько Хунто (що в перекладі і означає «разом»), що символічно втілює втрату персонажами здібності уживатися разом. Герої намагатимуться віднайти пса як у цьому фільмі, так і у наступному «Вічний двигун» (2009 рік), але марно – Хунто, як і символічна фігура великого Іншого, так і залишиться лише відсутнім. Але деякі зміни, вважаємо, можна вже помітити у стрічці «Найкращі теми» (або «Великі хіти») 2012 року.

Фільм починається з того, що у житті головних героїв – Тереси та її дорослого сина Габіно – несподівано з'являється Еміліо, чоловік та батько, який покинув сім'ю більше п'ятнадцяти років тому. Не знаючи, як реагувати, мати з сином довго радяться, чи дозволити чоловіку залишитись із ними, чи вигнати. Під час таких нарад, герої проводять навіть репетиції висловлення Еміліо усіх своїх образ, які накопилися за роки його відсутності. А поки Еміліо залишається з ними в одному домі, Габіно старається навчити батька тому, чим сам займається – рекламувати та продавати компакт-диски із найкращими піснями про кохання. Хлопець вивчив напам'ять список назв ліричних пісень, записаних на диски, аби рекламувати товар покупцям. Чимало вільного часу він проводить за скоромовним повторенням завченого списку. Еміліо з зацікавленістю ставиться до занять сина, до його життя, просить вибачення за свою тривалу відсутність і, навіть, намагається виконувати певні законодавчі функції символічної фігури Батька. Тож повернення Еміліо стає символічним поверненням того самого відсутнього Іншого, якого намагалися віднайти герої попередніх фільмів Переді. Але, зрештою, мати з сином вирішують прогнати чоловіка. Проте наступного дня так само з'являється чоловік, якого так само звати Еміліо і який так само визнається Тересою і Габіно чоловіком і батьком, який їх покинув півтора десятки років тому. Але це вже інша людина – його грає інший актор, сам персонаж має інший характер. Новий Еміліо не просить вибачень, не дуже переймається життям сина. Син із матір'ю так само радяться, чи дозволити чоловіку залишитись, так само висловлюють йому всі свої образи і так само проганяють його.

Як бачимо, попри невдоволення відсутністю законодавчого Іншого, герої не приймають його, коли з'являється така можливість. Син навчився за роки відсутності батька дистанціюватися від Реальності відчуженості – повторення списку назв пісень про кохання, який Габіно вивчив напам'ять, стало тією механічною дією, тим фантазматичним сценарієм, який, за думкою Жижека, допомагає дистанціюватися від Реальності шляхом «самозадоволеного занурення» [43, с.136]. Ми можемо додати, що ця механічна дія, скоромовне повторювання назв пісень, є, власне, шляхом підтримки фантазматичного «фільмічного стану» героя. Очевидно, що поява спочатку одного Емілію, потім другого – є, радше, певним фантазуванням героїв, аніж поверненням конкретної людини. Тому, на нашу думку, важливим є те, що ця фігура Батька хоч і представляється героями такою різною (уважний батько/байдужий батько), вона все одно не приймається самотніми сином та матір'ю в якомусь певному уособленні. Герої не проявляють тієї «гостинності до батька», про яку писав Секацький.

Згадаймо, як Славою Жижек пояснює функцію нової фігури *femme fatale*, що формується у сучасному кіно: «Патріархальний еротичний дискурс створює *femme fatale* – вроджену загрозу, – у боротьбі з якою чоловіча ідентичність має затвердитись (...) Нова *femme fatale* повністю приймає чоловічу гру в маніпуляції, перемагає чоловіка у його ж грі і завдяки цьому є більшою загрозою для патріархального закону, ніж класична примарна *femme fatale*» [193, стор.56]. У цьому зв'язку на прикладі фільму Девіда Лінча «Дикі серцем» (1990 рік) Жижек аналізує поведінку жіночого персонажу Лулу (Лора Дерн), яка піддається чоловічим фантазматичним вимогам і сама закликає до статевого акту, та чоловічого персонажу Боббі (Вільям Дефо), який, змусивши Лулу до такої поведінки, відмовляється від сексу [193, стор.56-57]. «Нова *femme fatale* скидає чоловічу фантазію саме із допомогою відвертої та бруталної реалізації, втілюючи цю фантазію в життя» – пише Жижек [193, стор.56]. Така брутална реалізація чоловічих фантазій блокує можливість затвердитися за рахунок боротьби із Іншим, із загрозливою *femme fatale*. Але саме поведінка героя Вільяма Дефо здається нам ще більш показовою для нашого дослідження. Герой Вільяма Дефо вимагає від

жінки такої поведінки, що могла би скинути його фантазії – але саме для того, щоб згодом, відкинувши самі ці фантазії, затвердитися. Відсутня «втаємничена», «примарна» жінка і має залишатися відсутньою – більше того, навіть маніпуляції нової *femme fatale* стають не більше, ніж чоловічою стратегією затвердження власної ідентичності. Пряме виконання всіх вимог та фантазій суб'єкта може зруйнувати відносини – позбавити їх «людського та емоційного тепла» [193, стор.57], оскільки Інший тоді втрачає необхідний загрозливий залишок відчуженості. Але залишаючи за Іншим *примарну тінь* загрозливого законодавця, суб'єкт може його приватизувати, самому *стати причиною* цього Іншого – і, таким чином, затвердитися у власній ідентичності без ризику досвіду Реальності відчуженості. Габіно та його мати у фільмі *Переди самі* стають *причиною батька* – Еміліо як «справжній» батько так і залишається відсутнім, він з'являється лише як фантазія героїв. Але з'являється він не просто (і не стільки) як джерело прямого, грубого виконання всіх бажань, а як певна фантазматична фігура, що сама має у собі розкол. Турботливий та уважний батько, що цікавиться життям сина, проводить час із сім'єю – Еміліо №1 при цьому був занадто сором'язливим, занадто безініціативним, сам мав потребу у визнанні із боку сина (що відсилає нас до гегельянських відносин Господаря-Раба). Грубий, майже байдужий батько – Еміліо №2 повертається до сім'ї тим не менш фактично через свою старість, через потребу отримати піклування. В обох випадках батько – як фантазматична фігура, спричинена сином та дружиною, – не стає «справжнім» законодавцем. Він не перевстановлює баланс, не надає норм та правил – тобто він не легітимізує дії героїв і не здійснює прямого задоволення усіх їх бажань та вимог (зрештою, Габіно з матір'ю виганяють з дому батька). Він сам є розколотим – і саме наявність цієї нестачі всередині фантазматичної фігури, вигаданої самими сином та дружиною, і надає героям можливість вибудовувати (вигадувати) відносини, при яких вони затверджуються у власній ідентичності.

Отже відсутній Інший ніби і має залишатися відсутнім. На його місці конститується така фантазматична фігура Іншого, яка попри свою наявність залишається недієвою. Такий Інший стає певним Символічним екраном – за його

присутності, за його конституювання суб'єкт не отримує правил і норм, дотримуючись або порушуючи які він зміг би отримати визнання власного Я, ілюзорно позбутися Реальності власної відчуженості. Натомість суб'єкт парадоксально піддається нарцисичному уходу у себе, фантазматичному самозамилуванню. Такий Інший набуває фантазматичної форми *фільмічного образу*.

Від такого «*фільмічного Іншого*» суб'єкт вже не очікує «перевстановлення балансу» – суб'єкт, парадоксальним чином, сам стає «причиною» цього Іншого, цієї фантазматичної фігури, що на Символічному рівні має ніби підтримувати стан речей у дійсності суб'єкта, не вимагаючи від нього більше істеричних запитів. Фільмічний Інший стає тією фантазматичною фігурою, з якою суб'єкт може ідентифікуватися як із фільмічним образом під час кіноперегляду, заощаджуючи свої зусилля. Саме завдяки цьому фільмічний Інший підтримує фантазматичну стратегію фільмічного стану суб'єкта, парадоксально сприяє дистанціюванню від Реальності відчуженості – схожим чином, як до цього покликаний приватний в-тілений Інший, про якого ми писали вище.

Підсумовуючи все зазначене, надамо *визначення* запропонованому до залучення концепту. *Фільмічний Інший* – фантазматична фігура, що конститується суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого і сприяє суб'єктному фантазматичному самозамилуванню. Фільмічний Інший представляється приватним змонтованим суб'єктом відповідно до його власних очікувань образом Іншого, що покликаний на Символічному рівні надавати суб'єкту бажане визнання його Я, не вимагаючи більше від нього запитів. Фільмічний Інший не легітимізує дії суб'єкта, він подібний до примарного образу на екрані. Конституювання (монтаж) фільмічного Іншого суб'єктом зумовлюється тим, що, як ми зазначали, в сучасній культурі кіно стає інструментом мислення, чи самим мисленням [123, с.30], одним з головних засобів виробництва суб'єктності [цит. за 110, с.69] (згадаймо приклад феномену скрінейджерів).

Якщо спробувати експлікувати цю тезу на ідеологічному рівні, то ризикнемо припустити, що подібні трансформації (або радше – інтенсифікації, оскільки навряд тут варто говорити про конституювання чогось радикально нового, чого не існувало

досі в культурі) стосуються феномену пост-правди, яка за висловом Георгія Почепцова «виявилася добрим військовим інструментом, оскільки дозволяє не бачити того, що потрібно бачити, і не помічати того, що не хочеться знати» [194]. Чи не поставав фільмічний Інший тоді, коли постійний представник Росії при ООН Віталій Чуркін заявляв на засіданні ради безпеки ООН, що дітей Алеппо навмисно посипають попелом, щоб видати за жертв бомбардування? Чи не мали ми досвід функціонування фільмічного Іншого, коли під час Революції Гідності одна й та сама короткометражна документальна стрічка Юлії Гонтарук, в якій камера вдивлялася в обличчя бійців підрозділу особливого призначення «Беркут», з'явилася у вільному доступі в Інтернеті двічі – спочатку під авторською назвою «Сором», а слідом була перезавантажена активістами «Антимайдану» під назвою «Гордість»? Фільмічний Інший стосується не тільки певного монтажу образів, який просто маніпулював би інтерпретаціями подій у дійсності. Ця фантазматична фігура формується саме тому, що суб'єктна потреба в ній, як в захисній фігурі, що підтримували би стан речей у дійсності, підтримувала б фантазматичний фільмічний стан суб'єкта, вже існує.

Інший приклад знаходимо у ще одного авангардного мексиканського режисера Рауля Кінтанільї Альварадо в його стрічці «Горбатий віслик» 2009 року. В своїй роботі Альварадо також експериментує із розмиванням меж між дійсністю, кіно та вигадкою. Його фільм – це документальні зйомки, які згодом були перемонтовані за вигаданим сюжетом. Альварадо знімає себе, свою родину, своїх друзів [195]. Фільм розпочинається із прогулянки Рауля зі своїм батьком по мексиканській пустелі, під час якої вони розмовляють про древні цивілізації, про магічні ритуали ацтеків. Їх відпочинок перериває телефонний дзвінок, із якого стає відомо про загибель матері Рауля. Після похорону герой (=режисер) передивляється домашній відео-архів із сімейними зйомками та вирішує із допомогою магічних ритуалів повернути матір до життя. Приблизно половину екранного часу присвячено зануренню героя у сімейні відео-спогади та у дослідження/практику магічних ритуалів – аж потім несподівано з'ясовується, що загибель матері була художньою/режисерською вигадкою Рауля. Звістка про таку вигадку образила родину режисера, зокрема саму матір. Але навіть після цього Рауль продовжує знімати/монтувати стрічку: він і надалі продовжує

занурюватись у відео-спогади, надалі продовжує досліджувати та проводити старовинні магичні ритуали, а «повернення» у кадр матері пояснює нібито вдалим проведенням ним ритуалу.

Очевидно, як і в ситуації з героями «Найкращих тем» Переді, відсутній Інший ніби і має залишатися відсутнім. Навіть після викриття Рауль продовжує нарцисичний ухід у себе – так, ніби Інший насправді неважливий. Конститууючи фантазматичного «фільмічного Іншого», певний символічний екран на місці відсутнього Іншого, Рауль переживає власну суб'єктну перезбірку – постійний перегляд домашнього відео, на якому він знятий ще дитиною, і дослідження та практика старовинних ацтекських ритуалів реактивізують фундаментальні ідентифікаційні процеси. Герой, користуючись визначенням Секацького, «став причиною» матері – у сенсі конституювання «фільмічного Іншого». Адже Рауль не вимагає від Іншого певних норм і законів та визнання його Я, не вимагає від Іншого надати сцену для його Я – після того, як у кадр «повернулася» мати, Рауль конститує на місці відсутнього Іншого фантазматичний екран, конститує «фільмічного Іншого», причиною якого він стає, але який неспроможний «перевстановлювати баланс» у дійсності та лише підтримує нарцисичний ухід героя у себе та його фантазматичне самозамилування, підтримує фантазматичний «фільмічний стан» героя.

Отже, наша думка полягає в тому, що за інтенсифікації кінематографічного механізму дистанціювання по відношенню до Реальності, можливим стає конституювання нового типу суб'єктності: фігура Іншого набуває парадоксальні форми фільмічного образу, за якого суб'єктні зусилля щодо отримання визнання від Іншого значно зменшуються відповідно до інтенції економізації суб'єкт-суб'єктних відносин. Виснажений суб'єкт культури постмодерну змушений конституювати такі фантазматичні сценарії, що захищатимуть його від травматичної Реальності, які спрямовані на економію запитів до Іншого. Але така тенденція може породжувати інше явище, яке, на наш погляд, і надає парадоксальності тим змінами у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин, які, як ми наважуємось припустити, можуть скласти суттєве підґрунтя для подальших культурних трансформацій.

Отже, слідом за нашим обґрунтуванням концепту фільмічного Іншого ми пропонуємо звернутися до *другої* нашої тези.

Конститууючи фантазматичну фігуру фільмічного Іншого, суб'єкт продовжує інтенсифікацію фільмічного стану, піддаючись уходу у себе та фантазматичному самозамилуванню. З одного боку, фільмічний Інший, цей певний фантазматичний екран, сприяє нарцисичному уходу в себе, характерному для фільмічного стану, а отже підтримує фільмічний стан суб'єкта у приватних культурних практиках. Як ми зазначали, цей процес підтримує захисне дистанціювання від травматичної Реальності. З іншого боку, інтенсифікація фантазматичного фільмічного стану, якій сприяє фільмічний Інший, може призводити до загостреного відчуття «втрати твердої опори в світі», втрати «твердого вкорінення в реальності» [50, с.17]. Цей ефект є подібним до того, що виникає, як помічає Жижек, коли суб'єкт постмодерну виявляє себе у світі, «позбавленому своїх злоякісних властивостей» [50, с.17] – у світі кави без кофеїну, знежирених вершків, віртуального сексу (при якому зникає ризик захворіти), безалкогольного пива, електронних цигарок тощо. Світ, в якому інтенсивно маскується відчуженість, згладжуються найменші сліди травматичного, в якому економізація відносин зумовлює безперервну імітацію подолання диференціацій, як сліду Реального, – такий світ зумовлює в суб'єкта парадоксальну пристрасть за Реальним – за «оголеним – тим, що уможливорює і маску, і видимість» словами Бадью [196, с.73].

У зв'язку з феноменом пристрасті за Реальним, згадаємо приклад каттерів (Жижек) – людей, які навмисне наносять порізи або інші ушкодження власному тілу, і через таке своєрідне повернення до Реальності тіла намагаються відчувати ту саму «тверду опору в світі» [50, с.16]. На наш погляд, за подібним принципом в сучасній культурі фантазматичний фільмічний стан суб'єкта може інтенсифікуватися до такої міри, що суб'єкт у пошуках безсумнівних основ дійсності вдається до затвердження у власній самотності, у Реальності власної відчуженості. Такий травматичний досвід Реальності в умовах інтенсифікації фантазматичного самозамилування суб'єкта стає необхідністю, що попереджує психотичний розпад.

Важливим прикладом зазначених нами трансформацій у суб'єкт-суб'єктних відносинах стає фільм Джема Коєна «Museum Hours» 2012 року. Разом із «Ланцюгом», про який ми писали вище, ця картина складає певну бен'ямінівську діалогію: від гомогенізованих просторів «Ланцюга», від торгових центрів, як двигунів «технічного відтворення» та штампування, в «Museum Hours» Коєн переміщує свій фокус у музей, у оплот тієї самої аури, яку оспівував Вальтер Бен'ямін [197]. І якщо героїні «Ланцюга» ніколи не зустрічалися (бо, як ми зазначали, у коммодифікованому просторі й за інтенсивної економізації відносин можливість зустрічі втрачається), то між героями «Museum Hours» відбувається тепле і делікатне знайомство.

Дії стрічки відбуваються у Відні. До австрійської столиці із Монреалю прилітає Анна. Її приїзд зумовлений тим, що єдина її родичка – кузина, що живе у Відні, – знаходиться у місцевій лікарні у стані коми. Як і в «Ланцюзі», на початку цього фільму Коєн демонструє гомогенізований простір сірих будинків, заводів, вокзалів. Прибувши у місто, Анна намагається віднайти шпиталь, де має знаходитись її сестра, але потрапляє у Віденський музей історії мистецтв. Помітивши розгублену відвідувачку, до Анни вирішив підійти доглядач одного із залів музею – Йоган. Жінка розповіла йому, що прилетіла, аби попідклубатися про кузину, але знаходиться у місті сама і не може відшукати лікарню. Йоган запропонував їй свою допомогу. Далі фільм складається із прогулянок героїв по Відню, абстрактних розмов, розглядання картин у музеї. Навідування у лікарню до сестри Анни режисер зображає стримано і делікатно – без довгих крупних планів, без драматизму і навіть без пояснень причин, через які жінка впала у кому. Така сама стриманість і делікатність зберігається Коєном впродовж усієї стрічки. В знайомстві Анни та Йогана немає жодної романтичної ноти або напруженості чи конфлікту. Але, що важливо підкреслити, їх відносини і не стають «самотністю удвох» [198] – адже ані Йоган, ані Анна не займають істеричну позицію символічної вимоги відсутнього Іншого. Як і недостатньо, на наш погляд, назвати їх відносини «щирою дружбою» [199] – між персонажами зберігається певна дистанція. Герої, скоріше, схожі на «подорожніх», які певний відрізок життєвого часу пройшли разом [197].

Розповідаючи Анні про колекції Віденського музею історії мистецтв, Йоган зазначає, що більшість його колег залишаються байдужими до картин, а відвідувачів більше тішать картини «Юдиф з головою Олоферна» Кранаха або «Голова Медузи Горгони» Рубенса, оскільки «вони схожі на фільми жахів», аніж роботи Брейгеля старшого. Окрім того Йоган задається питанням, «звідки ми знаємо, що сучасний капіталізм набуває форми пізнього, що це не початок лише чогось більш жахливого?». Отже, герої «Museum Hours» поміщені у ті ж самі соціокультурні умови капіталістичної логіки, що й персонажі «Ланцюга».

Але їх відносини набувають принципово іншої логіки. Ані Йоган, ані Анна не скаржаться на відсутність великого Іншого, не надсилають символічні запити до «незримої руки, яка б перевстановила баланс» у дійсності. На місці відсутнього Іншого ніби конститується той самий фантазматичний екран, фільмічний Інший, який ні на що не впливає: він, словами героєв фільму, ніби подібний до «весни – десь далеко в Парижі», до ««Весни» Арчимбольдо у Луврі», якої немає «тут» у Відні.

Проте є дещо, що складає важливу відмінність між героями Коена та героями Ніколаса Переді або Рауля Кінтанільї Альварадо. Герої «Museum Hours» ніби затверджуються у Реальності власної відчуженості – і саме це не тільки надає їм відчуття «твердої опори», але й відкриває можливості (принаймні, за режисерською оптимістичною думкою) для змін у сучасній дійсності.

Найвиразніше підкреслює таке парадоксальне затвердження героїв у власній відчуженості епізод із музейним гідом. Мистецтвознавець розповідала групі відвідувачів про творчість Брейгеля, колекція картин якого у Віденському музеї є однією з найбільших у світі. Кілька слухачів розпочали суперечку із лектором, висловлюючи незгоду із її поглядом. Замість переконань та спроб затвердження єдиної позиції, певної норми, мистецтвознавець припинила суперечки, залишаючи «все яка є»: якщо для неї самої у брейгелівському «Наверненні Святого Павла» маленький хлопчик біля дерева є «центром Землі, що обертається», то яка різниця, чи поділяє ще хтось цей погляд?

На наш погляд, в «Museum Hours» Джема Коена представляються ті парадоксальні зміни у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин, про які ми ризикнули говорити. Вони полягають, з одного боку, у відсутності або зменшенні під час фантазматичного дистанціювання від Реальності істеричних запитів до Іншого за рахунок конституювання фантазматичного екрану фільмічного Іншого; а з іншого боку – у затвердженні героїв у Реальності власної відчуженості, як пошуку та досвіду непорушних основ дійсності. Наприклад, в кінці стрічки Анна сидить перед запертим вікном, вглядаючись у так само заперті вінка в будинку навпроти, і спокійно наспівує пісню. В цьому парадоксальному поєднанні герметичності та близькості, самотності та не-одинокості у цій самотності, на наш погляд, і полягає радикальність стрічка Коена.

Якщо в «Ланцюгу», як ми зазначали, погляд Коена на капіталізм та економізацію відносин як на тимчасові культурні настанови підкреслювали кадри із птахом, що звив гніздо у вивісці магазину, то в «Museum Hours» до зазначених нами змін у суб'єктності додається епізод, в якому в музей все-таки приходять відвідувачі, що здатні вдивлятися, «зустрічатися» з картинами – поставати перед ними у прямому сенсі у всій своїй наготі, як крайньому прояву Реальності відчуженості (у фільмі є сцена з оголеними відвідувачами, що без поспіху розглядають музейні експонати). Такі зміни у дійсності суб'єкта в культурі постмодерну стають можливими в фільмі Коена через своєрідне повернення, травматичний досвід Реальності відчуженості.

Реальність відчуженості завжди залишається певною непорушністю, досвід якої у сучасній культурі, з її інтенсифікацією економізації відносин, і структурує зміни у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин, про які ми ризикнули говорити у нашій роботі. Суб'єкт залишається завжди відчуженим. Будь-то наглядач музейного залу Йоган, хай би яким близьким у його самотності він не був до Анни, будь-то деміург-художник, що створює цілі світи на полотнах, будь-то відвідувачі музею. Саме в цьому, на наш погляд, може полягати й певна фундаментальна об'єднуюча вітальність: ніщо в світі не здатне зруйнувати або поставити під сумнів Реальність суб'єктності. Як акцентує Коен у своєму фільмі, в «Шляху на Голгофу» Брейгеля у

натовпі людей кожен зайнятий своєю справою. В «Селянському весіллі» наречена під час святкувань безтурботно сидить у самотності. В «Наверненні Святого Павла» безтурботним є той самий малий хлопчик під деревом. В «Падінні Ікару», до якого музейний гід вишукано робить відсилку через вірш Одена [200], сам потопаючий Ікар ледве помітний на полотні – «Людина помре – плуг не зупиниться» [201, с.171].

В кінці стрічки Коєна кухня Анни померла у лікарні. В останніх кадрах героїня збирається додому у Монреаль. Йоган закадровим голосом оповідає побачений ним вуличний пейзаж: «На узвишші стоїть висока будівля. Розглядаючи її, погляд вихоплює фігуру літньої жінки, чия одежа чорніша за смолу. Вона піднімається по дорозі, що пролягає по дуже крутому схилу та повертає направо. Вочевидь жінка зважилася на цей шлях, тому що на вулиці холодно і щойно почав падати сніг, і їй неодмінно треба піднятися нагору, допоки на її шляху не виникне ще більше перешкод. Тоді мимоволі замислюєшся, про що ця картина – про хмарочос, що височіє над бідним робочим кварталом, або про літню жінку, що долає свій шлях по холодній асфальтовій дорозі та зникає за масивним парканом? Це наводить на думки про те, що головна тема – сам шлях...». Щоб не відбувалося, яка б трагедія не розгорталася (смерть родички) або які б святкування не проводилися (вечірка вихідців з колишньої Югославії, на яку потрапляють Анна та Йоган), у кожної людини життя буде йти своїм чередом. Шлях, про який так поетично розмірковує в останніх кадрах фільму Йоган, є саме тією Реальністю суб'єктності, якій ми присвятили чимало місця у нашій роботі. Між Анною та Йоганом навіть не відбувається прощання – в ньому не виникає потреби, оскільки їх відносини не містять інтенцій щодо приватизації Іншого. У цьому сенсі символічним представляється те, що Йоган розповідає про побачений вуличний епізод саме як про пейзаж, про картину – це знову повертає нас до здатності вдивлятися і «зустрічатися» із картинами, як здатності супротиву гомогенізації простору та економізації відносин.

Таким чином, на наш погляд, у сучасній культурі, в якій ми виявили та дослідили чимало явищ, що демонструють стрімку інтенсивну економізацію відносин, ідеологічний та кінематографічний механізми дистанціювання від

Реальності створюють умови для змін у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин. Постмодерна релятивна картина світу ускладнює суб'єктне дистанціювання від Реальності розколотого суспільства. З одного боку, це призводить до появи численних парадоксів у глобалізаційних та мультикультуралістських процесах. З другого боку, суб'єкт виснажується у фантазматичних спробах дистанціюватися від Реальності. Внаслідок цього самотність та відчуженість людини інтенсифікуються. І це, як ми продемонстрували, зумовлює певні зміни у стратегія суб'єкт-суб'єктних відносин.

Висновки. В останній частині нашої роботи ми дослідили стратегії суб'єкт-суб'єктних відносин за кінематографічного механізму дистанціювання від Реальності. Для цього ми долучили та обґрунтовали концепт «фільмічний Інший». Цей концепт визначено нами як фантазматична фігура, що конститується суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого і сприяє суб'єктному фантазматичному самозамилуванню. Фільмічний Інший є приватним змонтованим відповідно до суб'єктних очікувань образом Іншого, що покликаний на Символічному рівні надавати суб'єкту бажане визнання його Я, не вимагаючи більше від нього запитів. Фільмічний Інший не легітимізує дії суб'єкта, він подібний на примарний образ на екрані. Як ми зазначали, конституювання (монтаж) фільмічного Іншого суб'єктом зумовлюється тим, що, як ми зазначали, в сучасній культурі кіно стає інструментом мислення, чи самим мисленням [121, с.30], одним з головних засобів виробництва суб'єктності [цит. за 108, с.69], на підтвердження чого можемо згадати феномен скрінейджерів.

Виходячи з такого визначення ми розглянули наступні *функції цієї фантазматичної фігури*:

1. згідно до тенденції економізації суб'єкт-суб'єктних відносин фільмічний Інший зменшує зусилля суб'єкта на отримання бажаного визнання Я, оскільки ця фантазматична фігура конститується саме у відповідності до суб'єктних очікувань – як такий образ Іншого, що має задовольняти суб'єктну потребу бути визнаним, не вимагаючи від нього більше запитів;

2. оскільки фільмічний Інший представляється певним приватним змонтованим суб'єктом образом, що є подібним до образу на екрані, то така

фантазматична фігура Іншого сприяє підтримці особливого рівня трансцендування, характерного для фільмічного стану, що зумовлюється суб'єктним фантазматичним самозамилюванням, нарцисичним уходом в себе – а отже фігура фільмічного Іншого сприяє інтенсифікації фантазматичного фільмічного стану суб'єкта в приватних культурних практиках;

3. оскільки фантазматична фігура фільмічного Іншого конститується суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого, то фільмічний Інший:

а) з одного боку захищає, заспокоює суб'єкта перед страхом досвіду Реальності нездоланності власної відчуженості, який загострюється за умов постмодерного Відсутнього Іншого;

б) з іншого боку сприяє інтенсифікації фантазматичного фільмічного стану, що зрештою може викликати у суб'єкта відчуття втрати твердих основ дійсності.

Отже, фільмічний Інший стає тією фантазматичною фігурою, з якою суб'єкт може ідентифікуватися як із фільмічним образом під час кіноперегляду, що суттєво зменшує зусилля суб'єкта на отримання визнання – в цьому сенсі, як ми зазначили, фільмічний Інший стає Символічною фігурою приватизованого Іншого. Цей феномен формується зокрема внаслідок сучасної релятивізації культурних цінностей та норм. У зв'язку з цим ми продемонстрували, що фільмічний Інший представляється не законодавчою символічною фігурою, яка легітимізувала би дії суб'єкта, а натомість підтримує фільмічну стратегію дистанціювання від Реальності.

Разом з цим ми з'ясували, що фільмічний Інший може інтенсифікації фільмічного стану суб'єкта у приватних культурних практиках. Через це стає можливим явище парадоксального затвердження суб'єкта у власній самотності, в Реальності власної відчуженості. Як ми продемонстрували, суб'єктна потреба у такому травматичному досвіді зумовлюється необхідністю відчуття непорушних основ дійсності, яке втрачається із інтенсифікацією фантазматичного фільмічного стану. Крім того ми продемонстрували, що зазначене явище парадоксального затвердження суб'єкта в Реальності власної відчуженості може представляти можливість для змін існуючого порядку речей у дійсності суб'єкта культури постмодерну.

Висновки до розділу.

У цьому розділі нашої роботи ми провели дослідження кінематографу як механізму дистанціювання від Реальності. За результатами аналізу наукових джерел нами запропоновано та обґрунтовано розуміння кінематографу, як особливого виду мистецтва, що у культурі ХХ-ХХІ століть виконує зокрема функцію механізму дистанціювання від Реальності. Для цього нами були досліджені ідентифікаційні процеси, що переживає суб'єкт під час кіноперегляду. Ми продемонстрували їх принципові відмінності від процесів сприйняття реципієнтом витворів інших видів мистецтв. За результатами цього дослідження ми з'ясували, що під час кіноперегляду створюються умови для реактивізації психічної «стадії дзеркала»: коли суб'єкт має змогу зайняти позицію «всеспостерігача». Ця позиція перебачає особливий рівень трансцендування. У зв'язку з цим відбувається суб'єктна ідентифікація із собою як чистою наявністю та самім актом сприйняття. Зокрема ми уточнили визачення концепту «фільмічний стан» та продемонстрували його відмінності від онейричного стану. Фільмічний стан визначається нами як особливий стан суб'єкта, зумовлений ідентифікаційними процесами і рівнем трансцендування під час кіноперегляду.

Відповідно до представленого категоріального апарату ми провели культурологічне осмислення концепту фільмічного стану. Це зумовило проведення ретельного аналізу таких явищ сучасної культури, як заміщення власного досвіду експертним знанням, розвиток кіноіндустрії, технізація комунікативних процесів, феномен «скрінейджерів» тощо. За результатами цього аналізу доведено, що дійсність суб'єкта в значній мірі зумовлюється екранною культурою і кіномистецтвом, як механізмом дистанціювання від Реальності. Ми довели, що фільмічний стан у сучасній культурі є поширеною приватною практикою і не залежить виключно від безпосереднього акту кіноперегляду. Нами запропоновано розуміти фільмічний стан як фантазматичну стратегію дистанціювання по відношенню до Реальності. Функція цієї стратегії полягає у забезпеченні особливого рівня трансцендування в приватних культурних практиках суб'єкта, що забезпечує економію суб'єктних зусиль на дистанціювання від Реальності.

Ми продемонстрували, що сам кінематограф і кіноперегляд сьогодні стають практиками, які можуть створювати умови для ірраціонального протесту, який запобігає самовідтворенню антиномій та кризових культурних ситуацій. Ми довели, що відбувається це не завдяки лише самій події кінопоказу (як, наприклад, сумновідомий київський показ стрічки «Тіні забутих предків» Параджанова у 1965 році, на якому відбулися протести проти політичних ув'язнень, що спричинило хвилю нових арештів та засуджень у тоталітарній державі [202, с.33]), а саме завдяки механізмам суб'єктної перезбірки, які може зумовлювати кіноперегляд. Для цього нами було проведено культурологічне дослідження можливостей кіномистецтва для вирішення парадоксів та кризових ситуацій у культурі. Ми простежили взаємозв'язки між кінематографічним механізмом дистанціювання від Реальності та ірраціональною формою протесту. Це зумовило необхідність уточнити визначення феномену «фільмічна форма суб'єктної перезбірки». Цей феномен був представлений нами як результат проходження суб'єктом ідентифікаційних процесів під час кіноперегляду. Ми встановили, що складні психічні процеси, які складають цей феномен, роблять можливим переструктурування культурної дійсності суб'єкта. Таким чином можливе запобігання самовідтворенню культурних антиномій. Відповідно, фільмічна форма суб'єктної перезбірки представляється нам практикою ірраціонального протесту, яка створює умови для конституювання нового символічного порядку речей у культурі.

У зв'язку з цим ми дослідили сучасні стратегії суб'єкт-суб'єктних відносин за кінематографічного механізму дистанціювання від Реальності. Для цього ми долучили та обґрунтували концепт «фільмічний Інший». Цей концепт визначено нами як фантазматична фігура, що конституюється суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого і сприяє суб'єктному фантазматичному самозамилуванню. Фільмічний Інший представляється приватним змонтованим відповідно до суб'єктних очікувань образом Іншого, що покликаний на Символічному рівні надавати суб'єкту бажане визнання його Я, не вимагаючи більше від нього запитів. Ми продемонстрували, що функція фільмічного Іншого полягає у підтримці особливого рівня трансцендування, характерного для фільмічного стану. Ми довели, що особливий

рівень трансцендування, характерний для фільмічного стану, у сучасній культурі зберігається в приватних культурних практиках суб'єкта. Цей феномен формується зокрема внаслідок сучасної релятивізації культурних цінностей та норм. Це зумовило аналіз явища «повільного» (М. Сіман) кіно початку 2000-х років (фільми Х. Сясяня, П. Кошти, Л. Алонсо, Н. Б. Джейлана, Ц. Мінляна, Л. Діаза тощо), «молоде» неореалістичне українське кіно початку 2000-х років (Т. Томенко, І. Стрембицький, Р. Бондарчук), сучасне експериментальне кіно (зокрема фільми Дж. Коена, Н. Переді, Р. К. Альварардо тощо).

Ми визначили, що постмодерна релятивна картина світу ускладнює суб'єктне дистанціювання від Реальності розколотою суспільства. Це призводить до появи численних парадоксів у глобалізаційних та мультикультуралістських процесах. Зокрема виникає криза сінефілії (С. Зонтаг) як особливої комунікативної практики. Нами доведено, що самотність та відчуженість людини інтенсифікуються у сучасній культурі, і це зумовлює формування захисної фантазматичної фігури фільмічного Іншого. Ми продемонстрували, що фільмічний Інший представляється не законодавчою символічною фігурою, яка легітимізувала би дії суб'єкта, а натомість він підтримує фільмічну стратегію дистанціювання від Реальності, зменшує зусилля суб'єкта на отримання визнання власного Я.

Відповідно до зазначеного ми проаналізували сучасні стратегії суб'єкт-суб'єктних відносин. Нами продемонстровано, що можлива подальша інтенсифікація фільмічного стану суб'єкта саме у приватних культурних практиках. Це і надалі зумовлюватиме безсвідомі інтенції суб'єкта до економізації відносин. Ми встановили, що можливим представляється парадоксальне затвердження суб'єкта у власній самотності та Реальності відчуженості. Також ми продемонстрували, що зазначене явище травматичного досвіду Реальності власної відчуженості може представляти можливість для змін існуючого порядку речей у дійсності суб'єкта культури постмодерну.

Нам видається цікавою та важливою перспектива окремого дослідження нових стратегій суб'єкт-суб'єктних відносин і нового типу суб'єктності, конституювання яких ми виявили та продемонстрували зокрема у сучасному кінематографі. Нами ж

лише були зазначені можливі зміни у цих стратегіях, які, так чи інакше, ґрунтуються на процесах дистанціювання по відношенню до Реальності.

ВИСНОВКИ

Основні результати дисертаційного дослідження можна звести до наступних позицій:

1. Проведено культурологічне осмислення проблематизації феномену реальності в культурі постмодерну. Доведено, що реальність в культурі постмодерну не втрачається, а натомість в результаті системних культурних трансформацій стає дистанційованою. Наведено критику концепції «симуляції реальності». Запропоновано розуміння явища симуляції не як радикальної втрати реальності, а як одного зі сценаріїв дистанціювання від реальності у сучасній культурі. Продемонстровано, що постмодерне витіснення реальності та механізми дистанціювання від реальності спричинені складним комплексом кризових культурних чинників та механізмів дистанціювання від реальності.

2. Уточнено сучасний теоретичний статус феномену реальності в гуманітарному дискурсі та в культурних практиках. З'ясовано, що численні антиномії в соціокультурному просторі суб'єкта можуть бути деконструйовані через психоаналіз та визначені як сценарії дистанціювання суб'єкта від реальності. У зв'язку з цим проведено культурологічний аналіз ідеї реальності у психоаналітичній теорії Жака Лакана. Запропоновано категоріальне розрізнення концептів «Реальне», «Реальність» та «дійсність». Реальність визначено як суб'єктний психічний досвід нездоланної диференційованості світу. Продемонстровано, що такий досвід зумовлює у суб'єкта травматичне відчуття власної відчуженості, що активує роботу захисних механізмів дистанціювання суб'єкта від Реальності. Дійсність визначено як культурний простір, що конструюється внаслідок дистанціювання суб'єкта від Реальності.

У зв'язку з запропонованим категоріальним апаратом проведено культурологічне дослідження концепту «фантазм». Фантазм визначено як безсвідомий сценарій, за яким відбувається дистанціювання від Реальності. З'ясовано, що цей сценарій зумовлюється механізмами дистанціювання та конкретною культурною ситуацією, у якій опинився суб'єкт.

3. Розглянуто феномен тілесності у сучасній культурі. Аналіз механізмів дистанціювання суб'єкта від Реальності дозволив виявити амбівалентний статус тіла в культурі постмодерну. Тіло представляється як джерело травматичного досвіду Реальності. Водночас тіло є феноменом, що зумовлює задоволення глибинної потреби суб'єкта дистанціюватися від Реальності та, таким чином, парадоксально досягти гармонійного стану.

4. Ідеологію проаналізовано як один з механізмів дистанціювання суб'єкта від Реальності. За результатами аналізу ідеологія представлена як символічний порядок культури. Досліджено функціонування цього механізму в приватних культурних практиках людини. З'ясовано, що функція ідеологічного механізму дистанціювання від Реальності полягає у легітимації нездоланної суспільної розколотості.

5. Виявлено особливості кіномистецтва як механізму дистанціювання від Реальності. У зв'язку з цим проаналізовано сучасні явища розвитку кіноіндустрії, технізації комунікативних процесів, феномен «скрінейджерів» тощо. З'ясовано, що дійсність суб'єкта постмодерну в значній мірі зумовлюється кіномистецтвом як одним з механізмів дистанціювання від Реальності. Доведено: складні ідентифікаційні процеси, що переживає суб'єкт під час кіноперегляду, впливають на приватні культурні практики людини. У сучасній культурі вони не залежать виключно від безпосереднього акту кіноперегляду.

6. Проаналізовано взаємозв'язки між антиномічністю сучасної культури та механізмами дистанціювання від Реальності. Для цього було досліджено численні приклади культурних, зокрема кіномистецьких практик. З'ясовано, що постмодерна релятивна картина світу ускладнює суб'єктне дистанціювання від Реальності. Внаслідок цього в сучасній культурі інтенсифікується відчуття самотності та відчуженості людини. Це призводить до появи численних парадоксів у глобалізаційних та мультикультуралістських процесах. З'ясовано, що ці парадокси зумовлені фантазматичними сценаріями дистанціювання суб'єкта від Реальності. Виокремлено та досліджено різні стратегії, за якими в сучасній культурі формуються фантазматичні сценарії дистанціювання від Реальності. Серед них – фантазматичні

стратегії «інтерпретуючого втручання», «ідеологічного фантазмування», «вимоги приватного в-тіленого Іншого», «фільмічного стану».

Виявлено культурні трансформації у стратегіях суб'єкт-суб'єктних відносин. З'ясовано, що в культурі постмодерну суб'єкт виснажується у намаганнях дистанціюватися від Реальності. На прикладі багатьох культурних, зокрема кіномистецьких практик розкрито безсвідомі інтенції до економізації суб'єкт-суб'єктних відносин. Доведено, що внаслідок цього кіномистецький механізм дистанціювання від Реальності сприяє формуванню фантазматичної фігури «фільмічного Іншого». Цей концепт визначено як фантазматична фігура, що конститується суб'єктом на місці постмодерного Відсутнього Іншого і сприяє суб'єктному фантазматичному самозамилуванню. Фільмічний Інший визначається як приватний змонтований відповідно до суб'єктних очікувань образ Іншого, що покликаний на Символічному рівні надавати суб'єкту бажане визнання його Я. Фільмічний Інший не легітимізує дії суб'єкта, він подібний до примарного образу на екрані.

У зв'язку з таким визначенням фільмічного Іншого розглянуто наступні функції цієї фантазматичної фігури: а) вона зменшує зусилля суб'єкта на отримання бажаного визнання Я (оскільки ця фантазматична фігура конститується саме у відповідності до суб'єктних очікувань); б) інтенсифікує фантазматичний фільмічний стан суб'єкта (що зумовлюється суб'єктним фантазматичним самозамилуванням, нарцисичним уходом в себе) в приватних культурних практиках; в) заспокоює суб'єкта перед страхом досвіду Реальності нездоланності власної відчуженості, який загострюється за умов постмодерного Відсутнього Іншого; г) сприяє інтенсифікації фантазматичного фільмічного стану, що зрештою може викликати у суб'єкта відчуття втрати твердих основ дійсності.

З'ясовано, що інтенсифікація фільмічного стану суб'єкта у приватних культурних практиках, якій сприяє фільмічний Інший, може зумовлювати явище парадоксального затвердження суб'єкта у власній самотності, в Реальності власної відчуженості. Суб'єктна потреба у такому травматичному досвіді зумовлюється необхідністю відчуття непорушних основ дійсності, яке втрачається в культурі постмодерну. Відповідно до цього представлено припущення, що за умов подальшої

інтенсифікації фантазматичного фільмічного стану суб'єкта в приватних культурних практиках можливим є формування нових стратегій суб'єкт-суб'єктних відносин. Для них може бути характерною суб'єктна пристрасть до затвердження у Реальності власної відчуженості.

Загалом видається цікавою та важливою перспектива подальших досліджень сучасних кризових ситуацій у культурі із докладанням представлених у дисертації підходів та одержаних з їх допомогою теоретичних результатів. Подолання постмодерної «втрати реальності» дозволяє здійснити пошук нових стійких культурних координат для людського співбуття, що будуть відповідати потребам та викликам сучасного гетерогенного, конфліктного світу. Отже, запропоновані та обґрунтовані нами концепти відкривають можливості для подальшого розвитку тактик запобігання відтворенню антиномій в соціокультурній дійсності.

Список використаних джерел

1. Мартин Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. В. В. Бибикина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
2. Джудит Батлер. Случайно сложившиеся основания: феминизм и вопрос и «постмодернизме» // Введение в гендерные исследования. Часть II: Хрестоматия / Под ред. С. Жеребкина. – ЦХГИ, СПб, Алетейя, 2001. – 992 с.
3. Пітер Баррі. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія «Пролегомени»).
4. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с франц. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; Примечания / Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с. – ISBN: 5-7525-0689-1
5. Пирс Ч.С. Что такое знак? / пер. с англ. А. А. Аргамаковой; с предисл. к публ. // Вестн. Томского гос. ун-та. Сер. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3 (7). – С. 88–95
6. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi, 1992. – № 1. – С. 73–80
7. Жак Деррида. Differance // Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. Differance. – Томск: Издательство «Водолей», 1999. – 160 с.
8. Платон. Софист [Электронный ресурс] / Пер. Степан Ананьин // Платон. Собрание сочинений в 4 томах. Том 2 – СПб.: Издательство Олега Абышко, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. – 628 с. – Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/plato/sofist.html>
9. Анна Иванова. «Эйкон» и «эйдолон» Платона и «симулякр» Делеза [Электронный ресурс] // Сайт Русской антропологической школы. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/eikondeleuze.htm>
10. И.В. Мацышина. Политическое как производство смыслов (к вопросу о политэкономии знака) [Электронный ресурс] / Общество // Культуролог – сайт о культуре вообще и современной культуре в частности. – 20 октября, 2013. – Режим доступа:

http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1799&Itemid=7

11. Жан Бодрийар. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: «Добросвет», 2000. – 387 с.
12. Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия [Электронный ресурс] // Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – Режим доступа: <http://www.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/index.htm>
13. Фредерік Джеймісон. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Пер. з англ. П. Дениска. – К.: Видавництво «Курс», 2008. – 504 с.
14. Делез Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Сирский. – М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. – 480 с.
15. Платон. Федр [Электронный ресурс] / Пер. Андрей Егунов // Платон. Собрание сочинений в 4 томах. Том 2 – СПб.: Издательство Олега Абышко, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. – 628 с. – Режим доступа: <http://philosophy.ru/library/plato/fedr.html>
16. Жан Бодрийар. Симулякри і симуляція / Пер. з фр. В. Ховхун. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.
17. Жан Бодрийар. Фатальні стратегії / Переклад з фр. Леоніда Кононовича. – Львів: Кальварія, 2010. – 192 с.
18. Никлас Луман. Реальность массмедиа / Пер. с нем. А.Ю. Антоновского. – М.: Праксис, 2005. – 256 с.
19. Жан Бодрийар. В тени молчаливого большинства, или конец социального / Пер. с фр. Н.В. Сулова. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000.
20. Славой Жижек. Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. Владислав Софронов. – М.: Издательство «Художественный журнал», 1999. – 236 с.
21. Юлія Коваленко. Вікілікс: не того поховали, або Фантастичне воскресіння із попелу // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». – 2011. – №2(31). – С. 35–41

22. Иван Смирнов. Реальность и фантазм. От «Общества спектакля»к «Матрице» [Электронный ресурс] // Сайт лаканівських семінарів в Музеї Сновидінь Фрейда. – Режим доступу: http://prev.lacan.ru/articles/reality_and_fantasm.html
23. Жак Деррида. О Грамматологии / Пер. с фран., вступ. ст. Натальи Автономовой. – М.: Издательство «Ad Marginem», 2000. – 520 с.
24. Дьяков А.В. Жак Лакан. Фигура философа. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). – 560 с.
25. Жан-Марі К'юбільє. Порногламур. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 175 с.
26. Коваленко Ю. Меланхолия за «вічною суботою»: сучасні (кіно)експлікації ідеї mondialisation Деррида / Ю. Коваленко // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». – 2012. – С.12-18
27. Дмитрий Ольшанский. Глобализация и реальность Жака Деррида // Космополис. – 2004. – №2(8). – С. 140-146
28. Жак Деррида. Глобализация, мир и космополитизм // Космополис. – 2004. – №2(8). – С. 125–140
29. Зигмунд Фрейд. Торможение, симптом, тревога // Зигмунд Фрейд. Собрание починений в 1- томах. Том 6. Истерия и страх. – Изд-во: Фирма СТД, 2006. – 320 с.
30. Владимир Майков, Владимир Козлов. Теория о травме рождения О.Ранка [Электронный ресурс] // Владимир Майков, Владимир Возлов. Трансперсональный проект: психология, антрополгия, духовные традиции. Том 1. – М., 2007. – С. 108–112 – Режим доступу: http://www.redov.ru/psihologija/transpersonalnyi_proekt_psihologija_antropologija_duhovnye_tradicii_tom_i_mirovoi_transpersonalnyi_proekt/p21.php
31. Виктор Мазин. Введение в Лакана. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. – 229 с.
32. Юлія Крістева. Полілог / Пер. з фран. Петра Таращука. – К.: «Юніверс», 2004. – 474 с.

33. Жак Лакан. Діалектика бажання і вимоги // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2004. – №33. – С. 42–48
34. Виктор Мазин. Субъект Фрейда и Деррида – СПб.: Алетейя, 2010. – 256 с.
35. Анри Валлон. Истоки характера у детей [Электронный ресурс] / Пер. с фр. М.Р. Гинзбург // Вопросы психологии. – 1990. – №6. – Режим доступа: <http://www.voppsy.ru/issues/1990/905/905129.htm>
36. Жак Лакан. Семинары. Книга 1: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) / Пер. с фр. М.Титовой, А.Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 1998. – 391 с.
37. Жак Лакан. Семинары. Книга 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 1999. – 520 с.
38. Жак Лакан. Семинары. Книга 7: Этика психоанализа (1959/60) / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – 416 с.
39. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда / Пер. с фр. А.К. Черноглазова, М.А. Титовой. – М.: Издательство «Логос», 1997.
40. Жак Лакан. О бессмыслице и структуре Бога / Пер. с фр. А.К. Черноглазова // Метафизические исследования: Статус иного. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, Издательство «Алетейя», 2000. – №14. – С.218–231
41. Славой Жижек. Гегель против Хайдеггера [Электронный ресурс] // Сайт, посвященный философии Г.В.Ф. Гегеля – Режим доступа: <http://www.hegel.ru/zhizhek1.html>
42. Jacques Lacan. *Ecrits: the first complete edition in English* / Jacques Lacan; translated by Bruce Fink in collaboration with Heloise Fink and Russell Grigg. – New York-London: W.W. Norton & Company Ltd, 2010. – 878 p.
43. Славой Жижек. Дразливий суб'єкт: відсутній центр політичної онтології / Пер. з англ. Димерець Р.Й. – Київ: ППС-2002, 2008. – 510 с.

44. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Шпета Г.Г., Комментарий Селиванова Ю.Р. – М.: Академический проект, 2008. – 767 с.
45. Александр Кожев. Введение в чтение Гегеля / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. – СПб.: «Наука», 2003. – 791 с.
46. Жак Лакан. Имена-Отца / Пер. с фр. А.Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2006. – 160 с.
47. Julia Kovalenko. Distanced – thus exist, or Why do we believe in lie and other bullshit? // “Current problems of human society development”. Materials digest of the VIIth International Scientific and Practical Conference. – Odessa, London. – July 21 – July 28, 2011 – Odessa: InPress, 2011. – P. 94–97
48. Славой Жижек. Реальность виртуального [Электронный ресурс] / Пер. с англ. А.В.Коркина, К.А. Капельчук, А.Е. Радев. – СПбГУ, 2009. – Відеохостинг Youtube. – Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=JKu_WUgyu3Y
49. Оряся Гачко. Про семіотичну природу первородного гріха: дискурс влади у Книзі Буття 2:4Б-3:24 // Наукові записки. Том 115, Філософія та релігієзнавство / Національний університет «Києво-Могилянська академія» – Київ: ВПЦ НАУКМА, 2010. – С. 71–75
50. Славой Жижек. Добро пожаловать в пустыню реального / Пер. с англ. А. Смирного. – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 160 с.
51. Жак Лакан. Семинары, Книга 17: Изнанка психоанализа (1969/70) / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2008. – 272 с.
52. Славой Жижек. Почему психоанализ важен как никогда [Электронный ресурс] // Москва, ГЦСИ. – Відеохостинг YouTube. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=391CQj54Zy4>
53. Славой Жижек. Не волнуйтесь, катастрофа обязательно произойдет [Электронный ресурс] / Пер. с англ. О.Тимофеевой // Colta. – 5 сентября, 2012. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/docs/5216>

54. Ольга Оришева. Событие мысли и философия события [Электронный ресурс] // Сайт Belarusian Philosophical «Prastora». – Режим доступа: http://www.prastora.org/texts/Orisheva_Sobytie_mysli.doc
55. Slavoj Zizek. Occupy first. Demands come later [Электронный ресурс] // The Guardian. – Oktober 26, 2011. – Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/oct/26/occupy-protesters-bill-clinton>
56. Юлія Кристева. Самі собі чужі / Пер. з фр. З Борисюк. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
57. Paul Ricoeur. Lectures on Ideology and Utopia / Edited by George H. Taylor. – Columbia University Press, 1986. – 353 p.
58. Pierre Bourdieu. Social Space and Symbolic Power // Sociological Theory. – Spring, 1989. – Vol.7, No.1. – pp.14-25
59. В.Н. Сыров. Как идеология дополняет действительность (Читая Жижека) [Электронный ресурс] // Сайт, посвященный работам Жака Лакана – Режим доступа: http://lacan.narod.ru/ind_lak/ziz15.htm
60. Гусейнов А.А. Этика и мораль в современном мире [Электронный ресурс] // Постмодерн: культура и философия. – 21 декабря, 2011. – Режим доступа: <http://postmodern.in.ua/?p=971>
61. Д.В. Иванов. Феномен компьютеризации как социологическая проблема. Информационное общество: фантом постиндустриальной эры [Электронный ресурс] / Психология общения // Follow.ru. – Режим доступа: <http://www.follow.ru/article/117>
62. О.О. Лобовікова, А.С. Мельніков. Соціальні мережі як феномен інформаційного суспільства // Вісник Львівського університету. Серія соціологічна. – 2011. – Випуск 5. – С.154–160
63. Vanessa Mühlhausen. Die Macht sozialer Online-Netzwerke: Wie sich unsere sozialen Beziehungen verändern / Hamburg Diplomica Verlag, 2015. – 76 S. – ISBN: 978-3-95934-506-4

64. Thomas Wanhoff. Wa(h)re Freunde Wie sich unsere Beziehungen in sozialen Online-Netzwerken verändern / Spektrum Akademischer Verlag, 2011 – 259 S. – ISBN: 978-3-82742-783-0
65. Tobias Hölterhof. Soziale Netzwerke im Internet als Phänomen der Sympathie: Eine Verortung von Social Software in Anlehnung an die Phänomenologie und Ethik von Max Scheler // Wolfgang Sützl, Felix Stalder, Ronald Maier, Theo Hug (Eds.). Medien – Wissen – Bildung: Kulturen und Ethiken des Teilens / Universität Innsbruck. – innsbruck university press, 2012. – S. 181–193. – ISBN 978-3-902811-74-5
66. Славой Жижек. Год невозможного. Искусство мечтать опасно. – М.: Издательство «Европа», 2012. – 272 с.
67. О.М. Гребенникова. Телесная маска человека // Гуманитарные исследования. Ежегодник [Текст]: межвузовский сб. науч. Трудов / Омск. гос. пед. ун-т; отв. ред. С.И. Орехов; ред. Д.М. Федяев, К.А. Чуркин, Н.В. Чекалева. – Омск: ОмГПУ, 2005. – Вып.10. – С. 126–131
68. W. Gardner, C. Pickett, M. Knowles. Social snacking and shielding: Using social symbols, selves, and surrogates in the service of belonging needs // K.D. Williams, J.P. Forgas, W. von Hippel (Eds.). The social outcast: Ostracism, social exclusion, rejection and bullying. – New York; NY: Psychology Press. – 2005. – P. 227–242
69. Джон Стюарт Милль. О свободе / Пер. с англ. А. Фридмана // Наука и жизнь. – 1993. – № 11.
70. Славой Жижек. О насилии. – М.: Издательство «Европа», 2010. – 184 с.
71. Жак Деррида. Дарувати Час / Пер. з фран. Мирослави Ющенко. – Львів: Літопис, 2008. – 208 с.
72. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора культурології: спец. 26.00.01 «теорія та історія культури (культурологія)» / Яковлев О. В. – К., 2016. – 42 с.

73. Nina Power. Decapitalism, Left Scarcity, and the State [Электронный ресурс] / Nina Power // Fillip. – Issue 20 (Fall 2015). – Режим доступа:
<http://fillip.ca/content/decapitalism-left-scarcity-and-the-state>
74. Slavoj Zizek. Tolerance as an Ideological Category. Critical Inquiry [Электронный ресурс] // Lacan.com. – Autumn, 2007. – Режим доступа:
<http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html>
75. Иан Паркер. Славой Жижек: критическое введение / Иан Паркер; пер. с англ. – Ижевск: ERGO, 2010. – 220 с.
76. Peter L. Berger and Thomas Luckmann. The Social Construction of Reality: a Treatise its the Sociology of Knowledge. – Garden City, New York: Anchor Books, 1966. – 250 p.
77. Елена Рыбакова. Оксана Забужко: «Двадцать три года мы душу отращивали» [Электронный ресурс] / Литература // Colta. – 12 марта, 2014. – Режим доступа:
<http://www.colta.ru/articles/literature/2396>
78. Славой Жижек. Против прав человека / Пер. с англ. Д. Колесника; под ред. А. Репы. – М.: Свободное марксистское издательство, 2010. – 34 с.
79. Cressida J. Heyes. Identity politics [Электронный ресурс] // Stanford Encyclopedia of Philosophy. – 2002. – Режим доступа:
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2002/entries/identity-politics/>
80. Dan Berrett. Intellectual Roots of Wall St. Protest Lie in Academe [Электронный ресурс] // The chronicle of higher education. – October 16, 2011. – Режим доступа:
<https://chronicle.com/article/Intellectual-Roots-of-Wall/129428/>
81. Славой Жижек. Сначала оккупация – требования потом [Электронный ресурс] // Рабкор. – 26 октября, 2011. – Режим доступа:
<http://www.rabkor.ru/debate/12790.html>
82. Нарциссизм, вторичный [Электронный ресурс] // Оксфордский толковый словарь по психологии / Под ред. А.Ребера, 2002. – Режим доступа:
<http://vocabulary.ru/dictionary/487/word/narcisizm-vtorichnyi>

83. А. Хайгл-Эверс, Ф. Хайгл, Ю. Отт, У. Рюгер. Базисное руководство по психотерапии. – СПб, «Восточно-европейский институт психоанализа», совместно с издательством «Речь», 1998. – 784 с.
84. Slavoj Zizek. Enjoy your symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out / Slavoj Zizek. – NY: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992. – 194 p.
85. Джуліан Ассанж. Неавторизована автобіографія – К.: Темпора, 2012. – 368 с.
86. Тарас Возняк. Наслідки російської агресії в Україні для центрально-східної Європи та світу (на соту річницю вбивства ерцгерцога Франца Фердинанда у Сараєво) [Електронний ресурс] // Незалежний культурологічний часопис «І». – 1 липня, 2014. – Режим доступу:
http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2014/Voznyak_Naslidky_rosijskoi_agresii.htm
87. Славой Жижек. Ирак: история про чайник / Пер. с англ. А.А. Смирнова. – М.: Праксис, 2004. – 224 с.
88. Славой Жижек. «Викиликс», или когда срывать маски – наш долг [Електронний ресурс] / Мировая повестка // Русский журнал. – 22 декабря, 2010. – Режим доступу: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Vikiliks-ili-kogda-sryvat-maski-nash-dolg>
89. Andrew Fowler. The most dangerous man in the world. – Melbourne: Melbourne University Press, 2011. – 271 p.
90. Коваленко Ю. «Казус Бората»: смех как механизм дистанцирования от реальности / Ю. Коваленко // Збірник наукових праць «Δόξα / Докса». – Вип. 1 (17). Сміх і смішне: множина виміру. – Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2012. – С.22-28
91. Жак Лакан. Образования бессознательного (Семинары: Книга V (1957/1958)) / Пер. с фр. А. Черноглазова. – М.: ИТДГК «Гнозис», Издательство «Логос», 2002. – 608 с.
92. Ирина Полещук. Понятие интересубъективной темпоральности в философии Левинаса // Эмманюэль Левинас: путь к другому. Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э.Левинаса. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. – С. 22–37

93. Kamil Marcinkiewicz. Warum kommt es in Europa zum aktuellen Rechtsruck [Электронний ресурс] / Interview // Online-Newsletter der Universität Hamburg. – Mai, 2016. – Nr. 85. – S. 7-9. – Режим доступа:
<https://www.uni-hamburg.de/onTEAM/newsletter/pdf/21462963928.pdf>
94. Selcen Öner. Different manifestations of the rise of far-right in European politics: the cases of Germany and Austria // *Marmara Journal of European Studies*, 2014. – Volume 22. – No:2. – P. 85-106
95. Slavoj Žižek. *Living in the End Times*. – London: Verso, 2010. – 416 p.
96. Slavoj Zizek. *Welcome to the Desert of Post-Ideology* [Электронний ресурс] / Відеохостинг Youtube. – Режим доступа:
<http://www.youtube.com/watch?v=kugiufHh800>
97. Сьюзен Зонтаг. Хвороба як метафора. СНІД та його метафори / Сьюзен Зонтаг; з англ. пер. Т.Бойко. – К.: Вид-во Жупанського, 2012. – 162 с.
98. Фрэнсис Фукуяма. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции / Ф. Фукуяма; пер. с англ. М.Б.Левина. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 349, [3] с.
99. Ольга Кириллова. *Серп холодной луны: Реконструкции моделей чувственности*. – СПб.: Алетейя, 2010. – 176 с.
100. Дмитрий Ольшанский. *Общество наслаждения* [Электронний ресурс] // Lacanalys / Відеохостинг YouTube. – Режим доступа:
<http://www.youtube.com/watch?v=96UJw93XhiM>
101. Жиль Делез. *Тысяча плато: Капитализм и шизофрения* / Жиль Делез, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895, [1] с.: ил.
102. Catherine Dale. *Falling from the Power to Die // Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers* / edited by Gary Genosko. – London and New York: Routledge, 2001. – pp. 69-80
103. Коваленко Ю. «Кожа, в которой я (не) живу»: тело как расщепленный агент реальности в современных (кино)рефлексиях / Ю. Коваленко // *Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія»*. – 2012. – С. 48-54

104. Коваленко Ю. «Кожа, в которой я (не) живу»: тело как расщепленный агент реальности в современных (кино)рефлексиях / Ю. Коваленко // Дискурс тіла в європейській культурі: зб. матеріалів Міжнародної наукової конференції (Одеса, 10-11 квітня, 2012 р.) – Одеса, 2012. – С.58-60
105. Жан-Люк Нанси. Сексуальные отношения? / Пер. с фр. А. Черноглазова; под ред. В. Мазина, А. Юран. – СПб.: Алетейя, 2011. – 128 с.
106. Жак Лакан говорит. Документальный фильм / Реж. Франсуаза Вольф – Франция [Титри на російській, пер. с фр. студентів СПбДУ]. – 1972.
107. Культурологія: навч. посібник для студ. вищих навч. закладів / Т.Б. Гриценко, С.П. Гриценко, А.Ю. Кондратюк та ін.; за ред. Т.Б. Гриценко. – К.: Центр навчальної літератури, 2007. – 392 с.
108. Ю.М. Лотман. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 13–285.
109. Василий Шукшин. Средства литературы и средства кино [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2001. – №12, декабрь. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article10>
110. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
111. Виктор Мазин. Сновидения кино и психоанализа. – СПб: Скифия-принт, 2007 (переиздание 2012). – 252 с.
112. Александр Секацкий. Презентация «Воображаемого означающего» [Электронный ресурс] // Сеанс. – 16 июля, 2010. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/imaginary-signifier/>
113. Олег Горяинов. Маргерит Дюрас. Политика не различения кино и литературы [Электронный ресурс] // Cineticle. – №7. – Режим доступа: <http://cineticle.com/focus/333-marguerite-duras.html>
114. Константин Мамаев. Мамаев и пустота [Электронный ресурс] // ТОПОС: литературно-философский журнал. – 1 октября, 2009. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/6868>

- 115.Зубавіна І. Метаморфози статусу «реального» в кінематографі доби цифрових технологій / І. Зубавіна // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2008. – Вип. 1. – С. 205–219
- 116.Жиль Делез. Кино. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 560 с.
- 117.Clay Calvert. *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. – Colorado: Westview Press, 2000. – 274 p.
- 118.Зигфрид Кракауэр. Реабилітація фізической реальности / Зигфрид Кракауэр; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; вступ. ст. Р. Н. Юренева. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
- 119.Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / Катерина Станіславська; вид.друге, перероб. і доп. – К.: НАКККіМ, 2016. – 352 с.: іл..
- 120.Вальтер Беньямін. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н.Лозинська. – Львів: Литопис, 2002. – 214 с.
- 121.Зубавіна І. Нові екранні технології: Специфіка комунікативної дії. Візуалізація світу як стратегія «нуль-дистанції» / І. Зубавіна // Сучасне мистецтво. – 2004. – Вип. 1. – С. 243–246
- 122.Elizabeth Thoman. *Screen-Agers...and the Decline of the “Wasteland”* [Електронний ресурс] // *Federal Communications Law Journal*, 2003. – Vol. 55: Iss. 3. – P. 601-609. – Режим доступу:
<http://www.repository.law.indiana.edu/fclj/vol55/iss3/28>
- 123.Олег Аронсон. Язык времени // Жиль Делез / Перевод с французского Б. Скуратов. – М.: Издательство «Ад Маргинем», 2004. – 622 с.
- 124.Івашина О.О. Загальна теорія культури. Навч. посібник. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 215 с.
- 125.Зубавіна І. Сучасний екранний наратив: оновлення смислів / І. Зубавіна // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. – 2015. – Вип. 11. – С. 75-92

- 126.Коваленко Ю. Действительность фильмического состояния: прощание с прецессией симулякров / Ю. Коваленко // Сборник научных трудов SWorld. – Выпуск 2. Том 16. – Иваново: МАРКОВА АД, 2014. – С.10-18
- 127.Зара Абдуллаева. Постдок. Игровое/неигровое. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.,ил.
- 128.Susan Sontag. The Decay of Cinema [Электронный ресурс] // New York Times Magazine. – 25 February, 1996. – P. 60-61. – Режим доступа:
<http://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>
- 129.Александра Вонж-Костровицкая. Введение в машиниму [Электронный ресурс] // Cineticle. – №19. – Режим доступа:
<http://cineticle.com/magazine/1192-machinima.html>
- 130.Анна Тимофеева. Виртуальная реальность – через призму кинематографа [Электронный ресурс] // Science.ua. – Режим доступа:
<http://science.ua/publications/virtual-reality-in-cinema/>
- 131.Matthew Solomon. Introduction // *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon* / edited by Matthew Solomon. – Albany: State University of New York Press, 2011. – P. 1–24
- 132.Alexis A. Tioseco. Raya Martin [Электронный ресурс] / *Spotlight // Cinema Scope*. – 2009. – Режим доступа:
<http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-cannes-2009-raya-martin/>
- 133.Jose-Lois Moctezuma. The Colossal Cinema of Pedro Costa (Part Three) [Электронный ресурс] // *Hydra Magazine*. – May 26, 2010. – Режим доступа:
<http://www.hydramag.com/2010/05/26/the-colossal-cinema-of-pedro-costa-part-three/>
- 134.Славой Жижек. Накануне Господина: сотрясая рамки / Славой Жижек. – М.: Издательство «Европа», 2014. – 280 с.
- 135.Станислав Битюцкий. Режиссеры первого канала [Электронный ресурс] // Cineticle. – №15. – Режим доступа:
<http://cineticle.com/component/content/article/99-issue-15/776-directors-from-first-channel.html>

136. Петер Слотердайк. Критика цинического разума / Пер. с нем. А. Перцева; испр. изд-е. – Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ Москва, 2009. – 800 с.
137. Олег Баранов. Славой Жижек о брендах и изнанке коммунизма [Электронный ресурс] // Lookatme. – 8 апреля, 2013. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/191353-slavoj-zizek>
138. Eric Kohn. Review: with sex and drugs galore, “The Wolf of Wall Street” is Martin Scorsese’s Craziest Movie [Электронный ресурс] // Indiewire. – December 17, 2013. – Режим доступа: <http://www.indiewire.com/article/review-with-sex-and-drugs-galore-the-wolf-of-wall-street-is-martin-scorseses-craziest-movie>
139. Зигмунд Фрейд. Толкование сновидений / Пер. с англ. Я. М. Коган, ред. Л. В. Маришук. – Минск : Харвест, 2004. – 480 с.
140. Виктор Мазин. Тропами сновидений [Электронный ресурс] // Крымский информационный психологический ресурс “Crimea.ua”. – Режим доступа: <http://www.psy.crimea.ua/content/view/88/119/>
141. Richard Webster. The cult of Lacan. Freud, Lacan and the mirror stage [Электронный ресурс] // Richardwebster.net. – 2002. – Режим доступа: <http://www.richardwebster.net/thecultoflacan.html#>
142. Коваленко Ю. «Політичне кіно» та «кіно, зняте політично»: кінематографічне осмислення феномену реальності відчуження суб’єкту / Ю. Коваленко // Політика і філософія. Доли мистецтва в ХХІ столітті: зб. матеріалів Міжнародної наукової конференції (Одеса, 16-18 вересня, 2014 р.). – Одеса, 2014. – С.14-15
143. Юлия Коваленко. Революция без изображения: «Varta1, Львов, Украина» Юрия Грыцыны [Электронный ресурс] // Cineticle. – 25 ноября, 2016. – Режим доступа: <http://cineticle.com/ukrainian/1406-revolutsia-bez-izobrazhenia-varta1-lvov-ukraina.html>
144. Сергей Муратов. Покажи мне мир [Электронный ресурс] // Сергей Муратов. Пристрастная камера. Учеб. пособие для студентов вузов (Серия «Телевизионный мастер-класс»). – М.: Аспект пресс, 2004. – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text3/53.htm>

145. Jay Kuehner. Welcome to Calais: Sylvain George and the Aesthetics of Resistance [Электронный ресурс] // Cinema Scope. – №47. – Режим доступа: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-welcome-to-calais-sylvain-george-and-the-aesthetics-of-resistance/>
146. Slavoj Žižek. Let us be realists and demand the impossible: communism [Электронный ресурс] // Festival of dangerous ideas, Sydney, 1-2 October, 2011 / Видеохостинг YouTube. – 19 November, 2011. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=QARALafdWUI>
147. Dylan Evans. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis / Dylan Evans. – London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2006. – 241 p.
148. Александр Телюк. После Киаростами [Электронный ресурс] // Cineticle. – №11-12. – Режим доступа: <http://www.cineticle.com/text/545-after-kiarostami-.html>
149. Борьба на два фронта: Жан-Люк Годар и группа Дзига Вертов. 1968-1972 / Составление: Кирилл Медведев, Кирилл Адибеков. – Свободное марксистское издательство, 2010. – 111 с.
150. Namid Reza Sadr. Iranian Cinema: a political history. – London: I.B. Tauris, 2006. – 392 p.
151. Сабадаш Ю.С. Вплив мас-медіа на формування особистості: за творами Умберто Еко // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. I (4). – С. 9–14
152. Олег Аронсон. Метакино / О. Аронсон. — М.: Издательство «Ад Маргинем», 2003. – 267 с.
153. Ю.Л. Говоров. Белая революция Шаха и народа [Электронный ресурс] // Говоров Ю.Л. История стран Азии и Африки в новейшее время. Основы лекционного курса. – Кемерово: Кемеровский университет, 1997. – Режим доступа: http://oldwww.history.kemsu.ru/PUBLIC/govorov/gov_2-11-7.htm
154. Татьяна Москвина. Эльдар Рязанов // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. III. – СПб.: «Сеанс», 2001.
155. Namid Naficy. A social history of Iranian cinema. Volume 4. The Globalizing Era, 1984-2010. – Durham and London: Duke University Press, 2012. – 591 p.

156. Виктор Матизен. Освободить Джафара Панахи! [Электронный ресурс] // Киносоюз. – 1 октября, 2012. – Режим доступа:
<http://kinosoyuz.com/news/?pub=1369>
157. Л.С. Васильев. История Востока: учебник для магистров: в 2т. Т. II / Л.С. Васильев. – 6-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2013. – 788 с. – Серия: Магистр.
158. Плахов А. Режиссеры настоящего: в 2т. / Андрей Плахов. – СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. – (Серия «Дом кино»).
159. Эрик Войгт. Итальянский неореализм [Электронный ресурс] / Перевод А.Евдокимовой // Журнал Acta diurnal. – 2008. – №4. – Режим доступа:
http://psujourn.narod.ru/vestnik/vyp_4/evd_neoreal.htm
160. Алексей Котов. Иран как кинематографическая держава / Кинозал // Русский базар. – 2002. – №38(334). – Режим доступа:
<http://russian-bazaar.com/ru/content/1494.htm>
161. Хроника репрессий: Джафар Панахи [Электронный ресурс] // Cineticle. – №11-12. – Режим доступа: <http://www.cineticle.com/tema/546-panahi-repression.html>
162. Станислав Битюцкий. Это не фильм [Электронный ресурс] // Cineticle. – 8 ноября, 2011. – Режим доступа: <http://www.cineticle.com/reviews-/525--this-is-not-a-film.html>
163. Justin Lowe. Fat shaker: Sundance Review [Электронный ресурс] // The Hollywood Reporter. – January 1st, 2013. – Режим доступа:
<http://www.hollywoodreporter.com/review/fat-shaker-sundance-review-416974>
164. Юлия Коваленко. Жиротряс [Электронный ресурс] // Cineticle. – 14 августа, 2013. – Режим доступа:
<http://www.cineticle.com/reviews-/914-larzanandeye-charbi.html>
165. Алексей Тютюкин. Левиафан [Электронный ресурс] // Cineticle. – 6 декабря, 2013. – Режим доступа: <http://cineticle.com/reviews-/981-leviathan.html>
166. Avishai Margalit. The decent society / Avishai Margalit; translated by Naomi Goldblum. – Harvard University Press; New Ed edition, 1998. – 318 p.

167. Андрей Щербанок. Дзига Вертов: диалектика киновещи [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2012. – №1, январь. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi>
168. Eric Kohn. Masterful Fishing Doc “Leviathan” Presents a Fresh Take on the Nature Documentary Form [Электронный ресурс] // Indiewire. – September 2, 2012. – Режим доступа: <http://www.indiewire.com/article/locarno-review-masterful-fishing-doc-leviathan-presents-a-fresh-take-on-the-nature-documentary-form>
169. Adrian Vickers. A History of Modern Indonesia (Second Edition). – New York: Cambridge University Press. – 2013. – 326 p.
170. Adam Nayman. Find Me Guilty: Joshua Oppenheimer’s The Act of Killing [Электронный ресурс] // Cinema Scope. – №53. – Режим доступа: <http://cinemascope.com/cinema-scope-magazine/24-find-me-guilty-joshua-oppenheimers-the-act-of-killing/>
171. Денис Рузаев. «Убийство – вообще очень человеческий по своей природе акт» [Электронный ресурс] / Кино // Colta. – 15 ноября, 2013. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/cinema/1150>
172. Tom Allard. Indonesia unwilling to tackle legacy of massacres [Электронный ресурс] // The Sydney Morning Herald. – June 13, 2009. – Режим доступа: <http://www.smh.com.au/world/indonesia-unwilling-to-tackle-legacy-of-massacres-20090612-c63h.html>
173. Indonesia [Электронный ресурс] // The world factbook on Central Intelligence Agency. – Режим доступа: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/id.html>
174. Славой Жижек. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. – Екатеринбург: Гонзо, 2014. – 472 с.
175. Коваленко Ю. Валізи Пітера Гринуея: естетика постмодернізму в кіно / Ю. Коваленко // Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія». – 2010. – №1(10) – С.58-63

176. Michel Ciment. The State of Cinema [Электронный ресурс] // Unspoken Cinema. – October 30, 2006. – Режим доступа:
<http://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>
177. Matthew Flanagan. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema [Электронный ресурс] // 16:9 Danmarks klogeste filmsskrift. – November 2008. – №29. – Режим доступа: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm
178. Полина Годорова. Фотогеничность внутренних состояний [Электронный ресурс] // Cineticle. – №4. – Режим доступа: <http://www.cineticle.com/focus/196-fotogenichnost-vnutrennih-sostoyanij.html>
179. Violeta Kovacsics and Adam Nayman. Shore Leave: Lisandro Alonso's Liverpool [Электронный ресурс] // Cinema Scope. – №36. – Режим доступа: <http://cinemascope.com/cinema-scope-magazine/interviews-shore-leave-lisandro-alonsos-liverpool/>
180. Константин Бандуровский. Педро Кошта: Мифология реальности [Электронный ресурс] // Cineticle. – №4. – Режим доступа: <http://www.cineticle.com/focus/216-pedro-costa.html>
181. Елена Плахова. В потустороннем ракурсе. «А у вас который час?», режиссер Цай Минлян [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2001. – №9, сентябрь – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article7>
182. Андрей Плахов. Все течет [Электронный ресурс] // Сеанс. – 24 августа, 2008. – Режим доступа: <http://seance.ru/blog/tsai/>
183. Chuck Tryon. Jem Cohen's Chain, or The Cinema of Public Space [Электронный ресурс] // Contemporary Art Magazine "Art Signal". – October, 2007. – №2. – Режим доступа: <http://art-signal.org/en/chain-de-jem-cohen-o-el-cine-del-espacio-publico/>
184. Lisa Selin Davis. The Anywhere Effect: Jem Cohen's Chain stars undirected footage of the real world [Электронный ресурс] // The Independent Magazine. – December 1st, 2005. – Режим доступа: <http://www.independent-magazine.org/node/334>

- 185.Сергей Дешин. Джем Коэн: по следам Вальтера Беньямина [Електронний ресурс] // Cineticle. – 12 ноября, 2013. – Режим доступу: <http://www.cineticle.com/inerviews/959-jem-cohen-interview.html>
- 186.Лариса Брюховецька. Покоління 2000х: всупереч домінуванню масової культури // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Зб. ст. / Упоряд. Л.Брюховецька. – К.: видавництво «Задруга». – 2010. – С. 215–247
- 187.Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: ФЕНІКС, 2007. – 296 с.: іл.
- 188.Олександр Телюк и Алексей Тютюкин. Кирилл Кобрин: Все, что мы помыслим «политическим», станет таковым [Електронний ресурс] // Cineticle. – №18. – Режим доступу: <http://www.cineticle.com/magazine/961-kirill-kobrin-politic-is-everywhere.html>
- 189.Сабадаш Ю.С. Етична концепція У. Еко // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. – МДУ, 2014. – Вип.8. – С.56–90
- 190.Сіверс В.А. Символічні трансформації цінності // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журнал. – К.: Міленіум, 2011. – № 3. – С.3–8
- 191.Александр Секацкий. Изыскания: Статьи, эссе. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К.Тублина», 2009. – 400 с.
- 192.Юлия Коваленко. «Скользящее» кино Николаса Переды [Електронний ресурс] // Cineticle. – 24 марта, 2014. – Режим доступу: <http://cineticle.com/texts/1032-nicolas-pereda.html>
- 193.Славой Жижек. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Издательство «Европа», 2011. – 168 с.
- 194.Георгий Почепцов. Пост-правда и новое поколение войны, или Почему произошло возвращение пропаганды [Електронний ресурс] // Хвиля. – 27 лютого 2017. – Режим доступу: <http://hvylya.net/analytics/society/post-pravda-i-novoe-pokolenie-voynyi-ili-pochemu-proizoshlo-vozvrashhenie-propagandyi.html>

195. Maximilian Le Cain. 3rd Phantoscope Screening: Raúl Quintanilla Alvarado's "El Butto Jorobado" [Электронний ресурс] // Close Watch: a chronicle of the creative adventures of filmmaker Maximilian Le Cain. – August 2, 2014. – Режим доступу: <http://www.lecain.blogspot.com/2014/08/3rd-phantoscope-screening-raul.html>
196. Ален Бадью. Століття / Ален Бадью; пер. з фр. А. Рєпа. – Львів: Видавництво Кальварія; К.: Ніка-Центр, 2014. – 304 с.
197. Юлия Коваленко. Музейные часы [Электронний ресурс] // Cineticle. – 3 декабря, 2013. – Режим доступу: <http://www.cineticle.com/reviews-/979-museum-hours.html>
198. Зара Абдуллаева. Поверх Барьеров [Электронний ресурс] // Искусство кино. – 21 Октябрь, 2012. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/blogs/poverkh-barerov>
199. Robert Koehler. Wandering in Vienna: Jem Cohen and the Adventure of Museum Hours [Электронний ресурс] // Cinema Scope. – №52. – Режим доступу: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/wandering-in-vienna-jem-cohen-and-the-adventure-of-museum-hours/>
200. Александр Генис, Андрей Загданский. Музейные часы [Электронний ресурс] / Кинообозрение с Андреем Загданским // Радио Свобода. – 16 сентября, 2013. – Режим доступу: <http://www.svoboda.org/content/transcript/25107542.html>
201. Львов С.Л. Питер Брейгель Старший. – М: ТЕРРА – Книжный клуб, 1998. – 304 с., 16 с.ил. – (Мастера)
202. Йоанна Левицька. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно. Монографія / Пер. з польс. Любов Горбенко. – К.: Видавництво «Задруга». – 2011. – 124 с.