

ORCID 0000-0001-6569-1066

ORCID 0000-0001-7520-8701

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.19-44>

ТІЛО ЯК РЕАЛЬНІСТЬ У ЗНАКОВІЙ СИСТЕМІ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ ТА СЕКСУАЛЬНІСТЬ ЯК ЇЇ ІДЕОЛОГІЯ

Чміль Ганна Павлівна

директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв України,
академік Національної академії мистецтв
України, доктор філософських наук,
доцент, м. Київ
gannachmil@gmail.com

Чміль Анна Павлівна

директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв
України, академік Національної
академії мистецтв України, доктор
філософських наук, доцент, г. Київ
gannachmil@gmail.com

Hanna Chmil

Director of the Institute for Cultural Research
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Full Member of National Academy of Arts
of Ukraine, Doctor of philosophical sciences,
Associate Professor, Kyiv
gannachmil@gmail.com

Корабльова Надія Степанівна

професор кафедри теоретичної
і практичної філософії імені професора
Й. Б. Шада Харківського національного
університету імені В. Н. Каразіна,
доктор філософських наук, професор,
м. Харків, nskorabljova@ukr.net

Корабльова Надежда Степановна

професор кафедри теоретической
и практической философии имени
профессора Й. Б. Шада Харьковского
национального университета имени
В. Н. Каразина, доктор философских
наук, профессор, г. Харьков
nskorabljova@ukr.net

Nadiia Korablova

Professor at the Department of
Theoretical and Practical Philosophy
named after Professor J. B. Schad,
V. Karazin Kharkiv National University,
Dr. phil., Professor, Kharkiv
nskorabljova@ukr.net

Анотація. Тема тілесності обумовлена дослідженнями в галузях сучасної філософії (феноменологія, екзистенціалізм), у яких поняття «тіло» є смислороджуючою категорією, оскільки займає місце в просторі, свідчить про присутність людини у світі й зумовлює інтенціональні акти її свідомості, спрямованості на світ. Другим, не менш важливим чинником, є утвердження посттілесного нашого майбутнього, пов'язаність його з фактом зникнення людського тіла й необхідністю вести боротьбу за людську тілесність з тілами штучними, аналіз тих наслідків, які матиме для людини й людства втрата людського тіла, що може призвести до повної втрати зв'язку з реальністю. Для авторів цього дослідження означені проблемні поля є цікавими з ракурсу їх представленості в екранній культурі, у якій екранне тіло як реальність є референтним і виконує ідеологічну функцію, демонструючи й стимулюючи продукування бажаних для культури образів-зразків для наслідування. Ці образи, представлені на екранах, забезпечують глядачеві (у випадку їхньої психологічної суголосності) самоідентифікацію, а значить і присутність у реальності в тому значенні, що його невизначеність обумовлювала його відсутність.

Ключові слова: тілесність, екранне тіло, знакова система екранної культури, посттілесність, сексуальність.

Актуальність пропонованого дослідження визначається надзвичайним інтересом гуманітарного знання і сучасної культури до питань реальності, тіла, сексуальності. Його проблемне поле складають взаємини ідеологічних моделей тіла та сексуальності, це намагання знайти відповідь на питання, наскільки реальність, уособлена в знаковій системі кіно, штучна й сконструйована, є реальністю, а наскільки — симулякр, тобто репрезентує реальність, референт якої відсутній. Наступне питання: наскільки присутність актора в цьому конструкті чи симулякрі робить кінодіяство реальним для глядача й стимулює його слідувати екранним зразкам, бо саме актор через об'єктив кінокамери промовляє до глядача «мовою людської дії» (Еко, 1998, с. 162).

Спрямованість на вивчення екранного тіла як реальності в знаковій системі екрану та сексуальності як його «ідеології» потребувала використання ідей і концептів «філософії кіно»,

аналітики відповідних кінообразів, присутніх у екранній культурі, щоб вирішити такі завдання:

1. Проаналізувати наукові джерела щодо досліджуваної проблеми.

2. Дати описативний аналіз феномену тілесності у візуальній репрезентації екранних образів як таких, що мають вирішальне значення в становленні цілісного образу, і намагатися знайти його привабливі характеристики як способу репрезентації тілесності.

3. Реалізувати основну методологічну установку — демаркацію феномена тілесності у філософському дискурсі й екранній культурі.

4. Продемонструвати, що кінообраз має гендерні характеристики, без яких неможливий аналіз сучасної культури. Для цього використовується новий метод аналізу — гендерний підхід у поєднанні з психоаналізом.

5. Показати, що сексуальність може бути ідеологією і запропонувати моделі її представленості: репресивну, толерантну, ринкову.

Вибір конкретних методів дослідження визначався необхідністю розкриття різних аспектів предмета дослідження: метод аналізу й синтезу, метод феноменологічної редукції, який дозволив у стилі практиологічної антропології провести ретроспекцію смислів і показати сучасну екранну культуру з її домінуючими образами як демонстрацію потенційних можливостей сучасної людини для ідентифікації себе в соціумі й культурі.

Таким чином, для досягнення поставленої мети було використано методи дослідження, адекватні аналізу означених феноменів як реальності в знаковій системі сучасної екранної культури, а саме:

– аналітичний (огляд наукової літератури, аналіз відповідних концепцій, поглядів дослідників цієї проблеми);

– текстологічний, який передбачає аналіз корпусу текстів, у яких розроблялися теорії реальності, тілесності, сексуальності, ідеології у сучасних філософських і культурних полях;

– загальнонаукові методологічні принципи: системності, цілісності теоретичного й емпіричного, історичного й логічного.

Питанню, наскільки реальність, представлена знаковою системою в екранній культурі, можна вважати реальністю, присвячена низка досліджень, які доводять, що перенесені на екран об'єкти в їхній

представленості, незалежності й цілісності також є реальністю, яка передує усякій мовній конвенції. Умберто Еко у своїй праці «Відсутня структура» («Отсутствующая структура») вказує, що перенесені на екран дії перетворюються на значимі жести показу реальності й, у цьому випадку, можливість присутності суб'єкта в такого роду відображенні реальності видається найбільш правдоподібною:

«... я перевозжу погляд, піднімаю руку, змінюю позу, сміюсь, танцюю, б'юся навкулачки й усі ці дії у той же час є актами комунікації, за допомогою яких я промовляю до інших, між тим як інші за тими ж самими діями роблять якісь висновки про мене» (Еко, 1998, с. 164).

Оскільки мова кіно й мова, якою ми користуємося в реальності ідентичні, то такі дії (піднята рука, сміх, танець тощо) не були винайдені спеціально для кіно. Засновуючись на цьому, можна стверджувати, що суб'єкт у кіно займає власне місце як перенесене з реальності в процесі кінодіяння означуване, яке актуалізується в межах фільмичної дії. Однак жестикуляція — це не природа:

«Рухи людського тіла не є інстинктивними природними рухами, а представляють собою засвоєвані системи поведінки, які значно варіюються у різних культурах» (Еко, 1998, с. 165).

Таким чином, це не є «реальність» як природна реальність, неусвідомленість докультурного стану, бо коли ми робимо аналогічні рухи у житті, то ця система дій має значення в реальному житті, коли ж це саме дійство відбувається на екрані, то такі дії долучаються до світу знаків, властивих лише екранній дії. У силу означеного, ми не можемо вести мову про однозначне місце суб'єкта в межах екранного простору, згідно з законами останнього, там присутній свій суб'єкт, присутність і відсутність якого залежить від кон'юнктури кожного фільмування у відповідності до обраної системи знаків, і сконструювати реальність на екрані досить проблематично. Але екран зачаровує, притягує, лякає силою «злого демона образів» (назва статті Жана Бодрійяра). Жан Бодрійяр веде мову про технічне відтворення, яке детермінує разючу подібність з реальністю, і ця подібність має демонічну основу, бо технологічно створені

«образи насправді схожі на реальність, сама ця схожість диявольська» (Бодрийяр, 1992, с.162). Це образи-симулякри, які не можуть наблизитися до реальності, тому «удаються до авантюри тотального зваблення, починають набувати образу усього, що входить до його оточення» (Бодрийяр, 1992, с. 164).

Реальний суб'єкт і суб'єкт на екрані співвідносяться як реальне й симулякр, тобто присутність суб'єкта в реальності має зворотну дію — відсутність його в екранному дійстві, ця відсутність повторно переходить у стан присутності, але вже іншого змісту, потрапляючи в інші умови «нереальності», коли суб'єкт набуває нових характеристик. Ж. Бодрийяр наводить приклад з фільмами про війну, в основі яких реальні війни:

«Війна стає фільмом», однак фільм не в змозі стати війною, тому відбувається підміна, яка зовні дуже схожа, але все ж є лише штучним нагадуванням того, що було насправді. Солдат, який розповів свою історію про війну, пройшовши її від початку до кінця, відсутній у ній, коли війна стає фільмом. Однак, солдат-оповідач своєї історії, проходить усю кіношну війну й тим самим він усе ж таки присутній, але це вже не той солдат, який знає про війну, це солдат, який знає про фільм про війну. У цьому і є головна демонічність симуляції, образності в кіно. Від подібних штучних нагадувань «повсюдно стираються залишки справжньої пам'яті» (Бодрийяр, 1992, с. 167).

Відомий теоретик кіно, психолог Антоніо Менегетті вказує на те, що не варто драматизувати подібну ситуацію образу в кіно, бо «кожний образ — це таїна, яка несе в собі реальність». Образ в кіно — це alter ego суб'єкта-глядача, який спостерігає за екранним дійством і сприймає образ у його цілісності (Менегетті, 2004, с. 23). Відповідність конкретного суб'єкта конкретному образу, дозволяє

«...проявитися внутрішньому світу, а спостереження за низкою синхронізованих образів, які змінюють один одного, дає можливість зрозуміти те, що вони провокують, на що впливають.» (Менегетті, 2004, с. 96).

Відповідно, оприявлюється і внутрішній світ

глядача, який стає видимим. Навіть симульована, зконструйована реальність здатна викликати в глядача-суб'єкта зворотну реакцію, спровокувати його думки й бажання:

«В залежності від того, якою мірою кожен з нас спотворює глибинну об'єктивність фільму, можна визначити розміри неповноцінності його «Я» чи величину позбавленого комплексом у «Я» свідомості. Отже, наскільки суб'єкт емоційно захоплений фільмом, настільки він володіє інструментом порівняння, що дозволяє розкрити себе для себе» (Менегетті, 2004, с. 94).

Кінообрази, захоплюючи суб'єкта-глядача, сприяють самоідентифікації, дозволяють через заперечення не-реальності фільму або ж надмірну реалістичність по-іншому поглянути на життєву реальність. Глядач, повіривши кінодії і кінообразам, зі знанням справи, використовуючи знаки, представлені в кіно, за умови, коли вони представлені таким чином, що здатні відобразитись у реальному суб'єкті, отримує здатність перевести погляд на власну життєву реальність. Тому саме в ці моменти суб'єкт-глядач отримує можливість через призму кіно максимально зануритись у реальність.

У дослідженнях тіла й образів тілесності виділено два підходи: тіло як феномен і тіло як відображення сучасної соціокультурної ситуації. Поява екранного тіла як метакатегорії пов'язана з ситуацією постмодерну в культурі й постмодернізму у філософії, виділенням тіла як «центру «ментальності й дискурсу» (Г. Тульчинський). Тому досить слушними є роботи Г. Тульчинського як одного з перших, хто означив цю ідею. Тілесна проблематика постулювала новий спосіб осмислення дійсності, появу філософії тілесності, яка сьогодні вже має авторитетів і в українській філософії (О. Гомілко, Л. Газнюк, М. Ібрагімов). У прив'язці до нашого дослідження, це уособлено в категоріях «екранне тіло» («тіло на екрані») і «моє тіло» (глядач). У цих категоріях долається сприйняття людського тіла як об'єкта бажання (психоаналіз З. Фрейда і Ж. Лакана), встановлюється діалогічність відносин між двома суб'єктами (актор — глядач). Кіноіндустрія сьогодні пропагує уніфікований набір індивідуальних тілесних якостей, які представлені образами топ-моделей, акторів і акторок, які демонструють

свою тілесність з екранів, користуючись сучасними технологіями формування тілесної індивідуальності, у відповідності з певними культурними нормами, коли тіло перетворюється на предметний технічний механізм, який треба культивувати, доглядати, піддавати апгрейду. Відповідно до цих програм корегується тілесна самоідентифікація, яка може стати головною метою для особи-глядача. Високий ступінь залежності «людини тілесної» від медіаіндустрії, кіноіндустрії відображена й у відповідній термінології: «медикалізоване тіло», «технологізоване тіло», «зникаюче тіло» (мається на увазі природне тіло), «кібертіло». Значні досягнення медицини, нанотехнологій спокушають людину «стати творцем власного тіла», «модифікувати його», «реставрувати», «реконструювати» (дослідження М. Ібрагімова). Це супроводжується численними конфліктами: моральними, правовими, релігійними.

Ситуація у культурі XXI століття дозволяє розрізнити тіло, у якому взаємодіють як природне, так і духовне, що фіксується термінами «тіло-об'єкт» і «тіло-власність» у Г. Марселя, «тіло-суб'єкт» і «тіло-об'єкт» у Ж.-П. Сартра, «тіло-плоть» і «тіло-річ» у М. Шелера. Ландгребе, припускаючи, що тіло тлумачиться як об'єкт, у якому відбувається взаємодія природного й духовного в людині, робить висновок про «нульову функцію» тіла в людському досвіді, відзначаючи, що тіло є абсолютно «тут», де проходить межа людини (Ярошовець (ред.), 2005, с. 928). Евристично плідним висновком з означених концептів тілесності є «Людина тілесна», яка долучена до соціокультурного простору, який вимагає відповідних трансформацій природної тілесності й підлаштування людського тіла під культурні стандарти (досить часто всупереч волі й бажанню самої людини). Таке тіло уже постає соціокультурним феноменом, набуваючи властивостей і характеристик, які породжені соціокультурними діями. Цілеспрямованому формуванню іміджу, відповідно до культурних стандартів суспільства й середовища життєдіяльності, допомагає, іноді кодує, екранна культура. Тілесні модифікації, їхнє об'єктивування, «знаки» тіла, інтегральні зверхчуттєві якості тілесності, яких людина не має, але які надаються їй співтовариством (наприклад, символізація за допомогою тіла) формують «культурне тіло». У порівнянні з тілом фізичним, межі «культурного тіла» змінюються завдяки одягу, моді

на тип тіла, на життєві світи, гендерні уподобання, зразки яких у великій кількості постачаються екраном, і, спостерігаючи за якими, особа обирає свою «тілесну поведінку», щось культивує у собі, а щось відкидає. Екран пропонує людині звабливі «техніки тіла». М. Мосс відзначає, що «техніки тіла» є тим способом, яким від культури до культури люди дізнаються про способи використання свого тіла, цьому сприяють мода, мистецтво, види діяльності: війна, спорт, туризм, карнавал тощо. М. Мосс пропонує концепт тотальної цілісної людини як поєднання біологічного, психологічного й соціального, виокремлюючи людську здатність наслідувати тих, хто для неї є авторитетами. М. Мосс робить висновок, що кожній культурі властивий свій рівень і своя специфіка розвитку психіки й тіла. Генеза досить складних форм культурної діяльності, пов'язаної з реалізацією технік тілесності представлена екранною і кінокультурою, які просякнуті культурними смислами й символами, техніками тіла, що вказує на існування прямого зв'язку між тілесним, психічним і культурним. Використовуючи основні категорії дискурсу тілесності — «плоть», «тіло», «тілесність» (Мосс, 1993) — Т. Чордас розрізняє тілесність і тіло, підкреслює, що відмінність між ними аналогічна до різниці між невизначеним простором дискурсу й об'єктом (Дичковська & Пятківський, 2005).

Центром уваги праць В. Подороги стосовно тілесності як метафізичної властивості усіх матеріальних предметів, є виокремлення ним понять «моє тіло» й «тіло-об'єкт»:

«тіло об'єктивується, стає об'єктом мірою того, як обмежується автономія дій його «живих сил»; стан тіла можна визначити «за ступенем властивості йому життєвості (чи інтенсивності)».

Далі автор зазначає, що «людська тілесність» є

«одухотворене тіло, яке проявляється в динаміці та статиці (рух і форма), що має внутрішню і зовнішню складові. Людська тілесність є результатом процесу онтогенетичного, особистісного розвитку й виражає культурну, індивідуально-психологічну й смислову складові унікальної людської істоти» (Подорога, 1995, с. 410).

Продовжувати дискурс тілесності в екранній культурі й кіно допомагає поняття «тіло-взірець», яке відповідає культурній тілесній нормі. Звернувши увагу на поєднання історичного й логічного, В. Подорога зазначає, що ми «замкнені в теперішньому», а відношення до свого тіла має історичні й культурні традиції, на що варто зважати:

«Нерідко можна спостерігати, як на «безоднях» нашого ставлення до власного тіла раптом з'являються образи ідеальних тілесних канонів у чудернацькому архетиповому аранжуванні. Єгипетський, Давньогрецький, Середньовічний чи тілесні канони епохи Відродження вочевидь «давнішні», ніж наше новоевропейське відношення до власного тіла. Архетипіка таких канонів, їх психоміметична стійкість і відтворюваність у наших мріях і образах доводять нам, що ми, набуваючи відчуття власного тіла, зовсім не позбавляємося від прихованої і, можливо, забутої домовленості з історичним Іншим. Тіло дається нам у горизонті історичного вибору, уже зробленого за нас ідеальною формою історично Іншого, яку ми визнали ще до того, як змогли її спостерігати чи «знати» про неї як зразок» (Подорога, 1995, с. 71).

Далі В. Подорога говорить про існування історичної тілесної норми — «тіло знання» як тіло пізнане з певною метою. Воно необхідне як «саме знання в якості знання операціонального», тобто такого, що відповідає можливостям історично необхідної, ідеальної тілесної норми. Кожен співвідносить себе з зовнішнім тілом, й «ідентифікація з ним у переважній більшості випадків залишається неусвідомлюваним, абсолютно автоматичним процесом» (Быховская, 2007, с. 71). Отже, існує «тіло-канон» зі статусом об'єктивного тіла як сукупність правил поведінки, у яких прописані правильні й неправильні способи використання власного тіла: «що є злочинним і уособлює зло, а що — добре, чисте, необхідне, правильне». В. Подорога подає історичну іконографію чотирьох базових образів політики тілесних репрезентацій у європейській історії, образних систем тіла: соціальну, культурну тілесну норму, уособлення культурних цінностей, субкультурних орієнтацій, які впливали на формування фізичного іміджу індивіда.

Дискурсу тілесного уособлення соціокультурних смислів присв'ячена традиція французького постмодернізму: М. Фуко, Р. Барт, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоз. У філософському дискурсі тілесності можна виділити два підходи: соціокультурний і феноменологічний. Феноменологічний підхід розглядає тіло як загальну підставу людського існування і є філософською підставою соціокультурного підходу, який розглядає тіло як учасника соціокультурних процесів. Класичними тут є тексти М. Мерло-Понті, який досліджував тілесність суб'єкта сприйняття і розуміння через співвідношення з категоріями «буття» і «світ». Подібні ідеї феноменології тілесності розглядають і українські дослідники дискурсу тілесності (Гомілко, 2001; Ибрагимов, 2014; Газнюк, 2008). З огляду на те, що дискурс тілесності містить в собі не тільки філософську й культурологічну проблематику, а також психологічні й багато інших практик, являючись міждисциплінарним, на що вказують роботи Кена Уілбера (Уилбер, 2005). Одним з головних досягнень цього напрямку філософії тілесності стало подолання дуалізму душі й тіла, але не через обернення, а через уведення тілесності як принципово нової категорії, що здолала цю бінарну опозиційність духу й тіла та постулює сприйняття людини як істоти цілісної. Тілесність не протистоїть душі чи свідомості людини й не зводиться до фізіологічного субстрату, бо людина може бути тільки тілом, вона існує, доки існує її тіло, про що зазначає Ж.-Л. Нансі:

«Хотів написати, перш за все, про неможливість писати про тіло, що означає одночасно неможливість теоретичного розгляду тіла й неможливість метафоричного запису на тілі знаків, які роблять його носієм значень. Отже, і сам текст повинен стати чимось таким, що важко піддається операції означування» (Нансі, 1999, с. 144).

Тут автор підкреслює ту ідею, що тіло людини настільки цілісне утворення, якому властиве постійне становлення, що про нього неможливо навіть писати, не перетворюючи його на об'єкт, тим самим «вбиваючи» його. Здійснюючи візуальну репрезентацію тілесності як кінофеномена, ми робимо власні маніпуляції з поняттям тілесності, приписуючи йому бажані значення для реалізації заявленої мети, отже «вбиваємо» його.

З сімдесятих років минулого століття маємо досить плідну співпрацю між психоаналізом і теорією кіно. Уперше ця проблема почала вивчатися на початку XX століття З. Фрейдом, який визначив людське тіло як джерело психічної енергії, «лібідо», сексуальне за своєю природою. Психоаналітична й соціотронна концепції представлені М. Фуко, Ж. Лаканом. З огляду на методологічне використання психоаналізу, можна сформулювати вихідну тезу: екранна форма структурована несвідомим цільовою аудиторією споживачів екранного продукту. Впливаючи на підсвідоме глядача в процесі перегляду, можна нав'язувати правила не лише своєї, а й чужої гри. Якщо ускладнити проблему, то це вимагатиме вирішення таких питань: прояснення специфіки сприйняття і реакції певних сегментів глядацької аудиторії і дослідження того, як кінотекст і очікувані ідентифікації породжуються і структуруються певним персонажем, який домінує в нарації фільму. Те, яким чином «бачення» є інстанцією формування ідентичності суб'єкта за посередництвом глядацьких практик, коли до гри долучається ідеологія, вимагає розгляду питання «ідеологічних ефектів базисного кінематографічного апарату» (вислів Жана-Луї Бодрі, який застосував психоаналітичну теорію Жака Лакана для кіно). Луї Бодрі поглибив уявлення про подвійну ідентифікацію, яка має місце в кіно, заявляючи, що ототожнення, ідентифікування глядача з кіноперсонажем чи кіногероєм, з репрезентованим є вторинною ідентифікацією, умовою якої є ідентифікація первинна як ототожнення себе з екранним суб'єктом, тим, чий погляд репрезентує камера. Отже, ідентифікація є результатом структурної диспозиції поглядів, а не усвідомленим бажанням глядача ототожнити себе з тим чи іншим екранним персонажем чи кіногероєм. Ідентифікуючи себе з об'єктом камери, запозичуючи «чужий» погляд у процесі кіноперегляду, глядач підсвідомо запозичує ту ідеологію, яку демонструє камера як суб'єкт бачення. Наприклад, в естетизованій, фахово поставленій сцені насилля, глядач може ототожнювати себе з садистом чи з жертвою, відчуваючи біль, як жертва, чи садистське задоволення, як лиходій, залежно від того зразка, якому він хоче наслідувати. Таким чином ідеологія бере участь у формуванні суб'єктивності глядача на рівні несвідомого шляхом запозичення «чужого погляду», мимоволі приймаючи ту ідеологію, яка йому нав'язується.

Важливим кейсом у розгляді означеної проблеми є ідеологічне поле кіно в поєднанні з сексуальністю і психоаналізом. Логічно почати з Славоя Жижека та його праці «Піднесений об'єкт ідеології», переклад якої англійською зробив С. Жижека відомим. Аналіз переосмислення жижеківського концепту ідеології та його змістовного наповнення у ситуації сучасного постмодернізму, зроблений Валерією Корабльовою, є евристично плідним для аналізу причин звернення Жижека до такої «ораної-переораної теми», як ідеологія. Дослідниця аналізує ідеологеми, які Жижек подає як вільні радикали, здатні вступати у будь-які асоціації та утворювати гібридні форми, бути ідеологічною «пристібкою», на кшталт екофемінізм, екофашизм, як репресивні техніки. Цими пристібками можна користуватися і досліджувати їх, але варто пам'ятати, що це — «пристібка» («пристежка»). Другий момент — перетабування: якщо раніше не можна було говорити про секс, то сьогодні не можна не говорити про секс.

«Назви робіт Жижека вельми провокативні («Обійдемося без сексу — адже ми постлюди», «Те, що ви завжди хотіли знати про Лакана (але боялися спитати у Гічкока)», «Проти прав людини», «Лялька та карлик» тощо), що, на думку ортодоксально налаштованих науковців, маркує приналежність робіт до публіцистичного дискурсу, хоча їхній зміст є глибоким і теоретично навантаженим» (Корабльова, 2014, с. 37).

Про це говорить і сам автор, аргументуючи необхідність нового розуміння ідеології, яке дозволить зрозуміти її сучасні модифікації, щоб не стати «жертвою певного роду «постмодерністських» пасток (наприклад, тієї ілюзії, що ми знаходимося у «постідеологічній» ситуації» (Альчук (Ред.), 2002, с. 15). Механізмом, що дозволяє провести процедури розшифрування ідеологічних феноменів може стати лаканівський психоаналіз, але не в тому розумінні, що в їх основу покладено роботу несвідомого у всіх її модифікаціях, розщепленнях і витісненнях, а в структурній подібності впливу ідеології і функціонування (роботи) несвідомого. І саме ця тотожність повинна дати те розуміння екранних образів і технологій їхнього впливу, до якого ми прагнемо. Для цього цілком достатньо

інтерпретацій ідей Ж. Лакана, запропонованих самим С. Жижеком, який зазначає, що тут важливим є «проникнення в таїну ідеології, а не адекватність відображення поглядів того чи іншого мислителя» (Альчук (Ред.), 2002). Традиційно ідеологія тлумачилась як «хибна свідомість», ілюзія, яка приховує свою ілюзорність і видає себе за справжність. Зрозуміло, що призначення останньої — стимулювати людину діяти у відповідності до цієї ілюзії так, нібито це реальність, і за цього вірити в неї, інакше вона втратить свою силу й призначення.

Ця ситуація взнавання себе в дзеркалі можлива, засновуючись на ідентифікації себе із зображенням. Спостерігаючи за екранними героями, глядач намагається досягнути тієї ідентифікації, яка закладена сценарієм і яку, залежно від таланту й власного розуміння ролі, втілює актор на екрані, а глядацькій аудиторії пропонується на вибір ряд поглядів, які постійно зміщуються. Можливі кореляції, які зумовлені низкою чинників: не дивлячись на гнучкість і множинність процесів проєкцій-ідентифікацій у кіно, глядацька суб'єктивність у полі візуальних практик увесь час під загрозою ідеологічних кодувань, бо глядач зачудовується за тими моделями, які працюють у полі індивідуального суб'єкта й соціальної формації, яку він відтворює, бо є її продуктом. Психоаналітична кінотеорія демонструє, яким чином кіно експропріувало, і широко використовує психоаналітичний дискурс. Це ситуація взнавання себе в дзеркалі екрану, засновуючись на ідентифікації себе із зображенням. За цього вступу в Символічне передуює входження в Уявне, що, своєю чергою, формує здатність до всіх послідовних вторинних ідентифікацій (першою є «стадія дзеркала», за Жаком Лаканом), ототожнення себе з кимось чи чимось. За допомогою низки таких ідентифікацій формується, структурується, диференціюється у майбутньому особистість.

Ж. Лакан зазначає, що перехід у «цивільний стан» сучасного суспільства зруйнував оборону від руйнівних тваринних інстинктів, страх покарання з боку символічного авторитету — у минулому, природа розчинилася у сучасній культурі. «Клеймо символічного» вже лежить на тілі, тіло й слово зрослося, метафора «символічного батька» з загрозою його покарання кастрацією вже не страшить. Але входження природи в культуру не додало культурі життєдайних сил, перед нами фактично безплідне, а не матеріальне означаюче й десексу-

алізовані символи, марно серед усіх значень фаллоса Лакан сексуальне розглядає останнім. Бажання, яке зрослося зі словом, тіло-слово — це слово, позбавлене осмисленості, і тіло, позбавлене тілесності. Таким чином, «істина» наук про людину вимагає жертв — як плати за прагнення до об'єктивності символічних заборон, бо ми щоденно заради чіткості жертвуємо повнотою, заради розумоосязності — складністю. Уже після смерті Ж. Лакана французька культура зайнялася пошуком цих самопожертв, щоб визначити, якою ціною досягнуто бажане. Такими дослідженнями є праці, присвячені генеалогії психоаналізу, специфіці його епістемології, розгляд психоаналізу як соціального інституту, бо стосується проблем соціального контролю, про що пише М. Фуко. Сучасний світ, а не лише академічний простір, опікується проблемою соціального контролю за діяльністю аналітиків і психіатрів.

Особливо дискутується питання стосовно того, що Фрейд, потім Лакан, «той, хто прочитав Фрейда» (назва Лаканівської праці), перебільшили «епістемологічний розрив» між психоаналізом і тими видами психотерапії, які передували йому, чистоту символічних процедур спілкування між психоаналітиком і пацієнтом під час психоаналітичного сеансу, а також комунікацію всередині самого психоаналітичного товариства, психоаналізу як інституту, структура якого приховала неможливість нейтральної і об'єктивної позиції психоаналітиків у оцінці пацієнтів. Варто зазначити істотний момент у цьому процесі: на фоні того, що в сучасній філософії, та й у всій культурі, мова — реальність, після Лакана активізувались процеси, спрямовані «назад», гасла «геть від структури й символіки», витлумаченої за аналогією з мовою. У багатьох сучасних постмодерністських дослідженнях намагаються виявляти зворотний бік структури й символу в його раціональному, об'єктивуючому й тим самим відчужуючому смислі. Ці концепції демонструють, що життя, подієвість, уява, реальність, емоції і афекти, які мають першочергове значення для людини, у концепції символічного порядку не присутні та навіть виокремлені з нього.

Справжній психоаналітичний досвід, як досвід життєво наповненого бажання і афекту, не даний і не може бути даний у формі уявлення, у символічному вигляді, у словесній оболонці. Отже, поєднання мови й бажання, яке створює у Лакана

однорідний простір пізнання несвідомого — розпадається. Якщо це так, то це є свідченням того, що знання про несвідоме не існує, а словесне прояснення на рівні символічних процесів можливе тільки для неглибоко витіснених переживань того віку, коли дитина вже володіє мовою. Отже, справжнє несвідоме не піддається ні пригадуванню, ні усвідомленню, ні проясненню. В основі подібного погляду — своєрідний неовіталізм, коли ідеї, почуття, емоції, афекти як життєві сили людської істоти є тим, що поєднує людину з усім живим. Тобто, маємо перехід чи підміну епістемологічного в область безпосередньо життєвих проявів лібідо. Але можливості подібної критики бачив і сам Лакан, який з 60-х років XX ст. говорив про практичну складність, яка визначається ситуацією використання мовної моделі несвідомого, мовної моделі символічного, самою концепцією символічного порядку. А також варто зазначити, що Лакан розуміє мову не в звичному вживаному смислі. Репресивність символічного порядку в Лакана знімається не стільки зовнішнім, скільки внутрішнім рухом, який виявляє немежовість символіки, її укоріненість у чомусь іншому, в іншій силі й владі, яка здатна не тільки на санкції і заборони, але й на конструктив у відношенні душевного життя людини, тобто у продуктивній уяві.

Збідненість символу примушує аналітика звертатись до емоційних, афективних процесів, які виходять далеко за його межі. Уявне породжує функцію тяжіння, співвідносить між собою ті душевні й тілесні інстанції, символічне й реальне, яке без нього було б позбавленим надії знайти колись собі відповідність. Як твердять дослідники Лаканівської творчості, уява в пізнього Лакана виявляє більші глибини, ніж у раннього: спочатку уявне фактично зводилось до відображення у дзеркалі, у пласкому образі, а в пізнього Лакана — цей образ багатомірний, образ переплетення реального, уявного, символічного, даного в уяві. Лаканівське «дзеркало» як таке, що через відображення конститує у глядацької аудиторії матрицю Уявного: визнавання/невзнавання, ідентифікації і первинну артикуляцію суб'єктивності, викликає любов чи ненависть між образом і його відображенням у фільмі, радість впізнання. Технологією «кадрування» героїв і їхнього оточення у кіно стимулюється сильне відчуття, що решта світу зникає і глядач забуває, що це кінодійство й долучається до

гри з впізнання образів і приміркою їх на себе. Кінематографічна ситуація — особливий простір продукування ідеалів суб'єктивності в образах «зірок», які поєднують у собі екранну присутність і екранну історію, утворюючи комплекс подібностей і відмінностей. Красиві, досконалі герої видають себе за повсякденність, стимулюючи глядача до перетворень у собі, виходячи з ідентифікації з видимим образом за допомогою симпатії і впізнання того, що подобається. Якщо брати до уваги специфіку репрезентації суб'єктивності в кіно, то це специфіка погляду, яка експліцитно виражає ідеологію затребуваності певного типу суб'єктивності, стилістикою якої надихаються сучасні режисери.

Фільм відображає, розігрує, відкриває і пере-відкриває ідеологічно встановлені цінності, санкціоновані ними видовища й зразки. Психоаналітична теорія перетворюється на ідеологічну зброю, оголюючи способи, якими несвідоме суспільства структурує фільмічну форму. Ідеї фрейдизму виступають сукупними моделями, механізмами, дію яких уміло використовує кінематограф заради надання порядку і значення своєму світові. Магія кращих зразків кіно, яке усвідомлює власну значущість у впливах на глядача, є результатом здатності маніпулювати емоціями й пристрастями за посередністю кодів, коли відчужений суб'єкт у своїй уявній пам'яті відчуває і аналізує задоволення, красу, ницість, високі душевні поривання.

У процесі свого розвитку кіно розгортало специфічну видимість реальності, у якій процеси ідентифікації мають значення в межах символічного порядку, що артикулює бажання. Небезпека репрезентації образу в тому, що погляд присмий за формою, може бути небезпечний за змістом. Наприклад, у світі, побудованому на статевому дисбалансі, задоволення від розглядання за екранним дійством розщеплюється між чоловічим і жіночим поглядом. Конституючий чоловічий погляд проєктує свої фантазії на жіночу фігуру, яка набуває відповідної форми. Жіночий погляд діє аналогічно. Їхня зовнішність кодується для досягнення інтенсивного візуального й чуттєвого впливу, їхні ролі конотують у ситуації «буття-під-поглядом». У типовому фільмі зберігаються пропорції поєднання видовища й нарації. Зазвичай, фільмічний персонаж функціонує на двох рівнях: як об'єкт для персонажів екранної історії і як об'єкт для глядачів у залі, тобто в полі перемінної напруги між погляда-

ми з кожної із сторін екрана. Для підсилення ефекту можливий показ фрагментованого тіла: окремо очі, руки, ноги, що створює ілюзію глибини проникнення в суть образу, чого вимагає нарація, породжуючи на екрані не ефект справжності, а саме екранну поверхню, плоску фігуру як іконічний знак (Умберто Еко).

Наприклад, ідеї та ідеали, які уособлені в екранній дії, повинні детермінувати поведінку глядача й мати конститутивну силу. Розумінню специфіки впливу на глядача фільмічного продукту, якщо скористатися ідеєю Жижека, є ідеологічна віра, саме вона є структурним ефектом роботи ідеології. У її основі лежить ірраціональність, випадковість, що позбавлена причини — не тому герой-негідник чинить несправедливо й здійснює аморальні вчинки, а тому, що він — чоловік (жінка, німець, єврей, інопланетянин і т. д.). Якщо навіть такий герой робить щось добре, то це не дарма. Такими є пропагандистські стрічки про сміливих розвідників, «рятівників людства». Такі постулати ірраціональні, тому що їх смисл у них самих. Вони непридатні ні до чого, окрім того, щоб забезпечити панування певної ідеології з її стереотипами. С. Жижек зазначає: «... ідеологія служить винятково своїм власним цілям і нічому більше — а саме таке визначення Лакан і дав насолоді» (Жижек, 1999, с. 89). Саме цю ірраціональність треба приховати за допомогою ідеологем, яким повинен бути приписаний смисл, щоб досягнути мети, тобто варто вірити, що існує обґрунтування, якого не має, а те, що висувається як обґрунтування — є лише засобом само зміцнення ідеології. Якщо про це буде знати той, на кого розрахований ідеологічний вплив, то виховний ефект втрачається. Щоб цього не відбулося застосовують процедуру трансфера, тобто переносу чи обернення до ймовірно знаючого чи приписування смислу, мети, причини ідеологеми. Процедура наділення значенням (приписування) є створенням ідеологічного фантазму.

Завдання ідеології не приховувати за гарними кіноказками, наприклад, страшну реальність, а, навпаки, представити цю реальність як захист від травми. Так, життя страшне, але тільки це і є життя. Іншої реальності немає, за її межами тільки пустка, Ніщо. Іноді в ідеології немає необхідності самій створювати фантазм, пояснювати й переконувати поясненням, чому небезпечні капіталісти для робітника (Маркс), євреї для гітлерівської Німеччини

(фашизм), це може робити і сам глядач, важливо, щоб він був захоплений кінодійством і ідентифікував себе з означеним символічним полем, усередині якого функціонує фігура героя стрічки — єврея, комуніста, розвідника, експлуататора.

Вони є умовами створення ідеологічного ефекту, самі вони можливі лише тоді, коли утворюють цілісне ідеологічне поле. А створюється воно шляхом «пристібання», тобто приписування сукупності деяких елементів глибинного єдиного смислу (Жижек, 1999, с. 93). Приміром, у всіх подіях варто бачити прояв однієї сутності, наприклад, становище жінки, характер освіти, екологічні проблеми тощо й уважати їх наслідком експлуаторських відносин, розвитку капіталізму, жадібних олігархів тощо. За цього, як завважив Жижек, зміст може змінюватись, можуть з'являтися нові події, але ідентичність поля збережеться і буде забезпечувати правильне розуміння суті того, що відбувається, бо завдання ідеології — приректи на забуття ту обставину, що сам глядач і оточуючі його об'єкти отримали значення тільки завдячуючи певній реперній точці, певному символічному порядку, символічній ідентифікації ідеалу-Я (хоча за цього є поглядом Іншого). Є місце, звідки Інший дивиться на нас і здійснює інтерпретацію (окликає нас). Воно представляє собою структурування і екрану, і соціуму на статуси, ролі, відносини, ідеали, цінності, і в середині кожної з цих структур чи систем пропозицій, Я повинне ідентифікувати себе з кимось чи реалізувати уявну ідентифікацію (Я-ідеальне). Жижек відзначає тонкощі ідеологічного фантазму, які підсилюють його трансцендентальний характер. Він покликаний створювати уявний сценарій, відповідаючи на питання «чого хоче Інший?» (Жижек, 1999, с. 120). Відповідь не має значення, головне, щоб за формою це була відповідь і виконувала своє призначення — компенсувати нестачу як у Іншому, так і в собі.

Концепт «нестачі» якимось чином знаменує завершення розуміння ідеологічного символічного поля. Саме він дозволяє зрозуміти, чому стає можливою ідеологічна окупація культури. «Оклик» індивіда Іншим чи символічним порядком не випадковий, причина у тому, що символічний лад вибудовується навколо деякої нестачі, недоліку.

«Якби цієї нестачі в Іншому не існувало, Інший був би закритою структурою і суб'єкт

був би приречений на радикальне відчуження від Іншого» (Жижек, 1999, с. 128).

Ця нестача — не пустота, а дірка в символічному полі, яку Жижек називає Реальним, Річчю чи Метамовою. Реальне представляє собою розщепленість, розколотість соціокультурного існування, просякнутість його конфліктами й протиріччями, причина — не в егоїзмі людини, а в кінечності людського існування у цілому, що й зумовлює принципову неповноту будь-якого символічного поля. Ось чому Реальне представляє собою не реальність у звичному розумінні та є чимось недосяжним саме тому, що тут немає до чого прагнути. Відкрити таке Реальне має смисл тільки для того, щоб його змінити. І зрештою Реальне розщеплене й недосяжне ще й тому, що це

«причина, не існуюча сама по собі, а представлена тільки низкою наслідків — до того ж таких наслідків, які проявляються як деформації і зміщення» (Жижек, 1999, с. 165–166).

Так, соціальний порядок розколотий і ця розколотість повинна відтворюватися, хоча б тому, що є певні групи зацікавлені в цьому, але й на символічному рівні не наступає возз'єднання, там ми бачимо ту ж саму розщепленість, але втілену в інших фігурах. Людина також розколота й розщеплена, у ній немає сутності, інакше б вона була відчуженою від Іншої. Усе, властиве суті Реального в символічному полі, структурно ідентичне Реальному в Індивіді, який потребує ідентифікації і може знайти її тільки ззовні. Саме з цих причин індивід помиляється і продукує фантазми з приводу оклику Іншого, який так само та з тих самих причин лише заміщає нестачу в індивіді. Тому ідеологія і може захопити його, і навіть у такій парадоксальній формі, коли говорить: «Так, ти пригнічений, але це є єдина умова твого буття».

Чому С. Жижек обирає для ідеології означник — «піднесений об'єкт ідеології»? Бо це об'єкт, просякнутий Еросом, вожделінням, бажанням, насолодою, які несвідоме на цьому об'єкті фокусує. Метафор стосовно піднесеності цього об'єкта в праці Жижека можна знайти багато. Жижек помістив сексуальність у ідеологічне поле, у якому «пристібками» є відношення експлуатації і гноблення, які існують, як каже Жижек, навіть у

екологічних проблемах, становищі жінки. Ми також можемо помістити в це поле сексуальність. Якщо ідеологія створена з «лібідо», то тут важливою є розмова про те, яку роль у загальній системі ідеології відіграє дискурс, розмова про сексуальність.

У Славоя Жижека є робота «Обійдемося без сексу, адже ми — пост-люди», яку він починає з аналізу бестселлера Мішеля Уельбека «Елементарні частинки», яка викликала дебати в Європі, особливо коли переклали англійською. Сьогодні існує переклад російською (Жижек, 2002), отже з нею можуть ознайомитися знавці російської мови. Цитата Жижека:

«Роман закінчується пророцтвом: у 2040 році людство колективно вирішує змінитися, перетворившись на асексуальних гуманоїдів, щоб уникнути безвиході розрізнення статі. Ці гуманоїди позбавлені усіх сильних переживань, які можуть привести їх до руйнівної пристрасті» (Жижек, 2002).

Генезу ідеї зникнення сексу з життя людства С. Жижек починає з ідеї М. Фуко, який фундував тему про людину як фігуру на піску, яка поступово змивається, і перейшов до фукіанської мрії про осіб, які «практикують у «використанні задоволення», є й причина: «у нашому постмодерністському «розчарованому» світі уседозволеності спонтанна сексуальність зводиться до байдужої участі в колективних оргіях, зображених в «Елементарних частинках». Вирішення загадки «імітаційної гри» Алана Тьюрінга Жижеком відбувається в контексті переоцінки пріоритетів структури людської сексуальності через постановку питань: «Що, якщо рішення цієї таїни значно простіше й радикальніше? Що якщо статеве розрізнення не просто біологічний факт, а Реальне антогонізму, який визначає природу людини, і якщо його усунути, людина перестане відрізнятися від машини?» Далі проголошуються революційні ідеї стосовно того, що «статеве розрізнення», людська сексуальна пристрасть є перешкодою у прагненні людини до чистої духовності, чому заважає «інертність тілесного існування». А нові можливості сексуального життя пропонує віртуальна реальність і вже зовсім революційне, «після того, як сексуальність буде доповнена клонуванням, гра закінчиться». Ана-

ліз антиномії — кіберпросторового розуму тісно пов'язаний з долею тіла. Автор зазначає, що ми не повинні забувати про тіло в реальному житті, коли вже отримаємо задоволення у житті віртуальному. Означник «кіберпростір — це жорстка порнографія» позначає легкість буття — як володіння ефірним, віртуальним тілом, технологічно це й сьогодні вже можливо.

Модний топологічний підхід П. Вирильо в «Машині зору» зауважує на стратегічній цінності не-місця, безмісциності, властивій швидкості, чим остаточно витіснилась цінність місця. Дякуючи миттєвій повсюдності телетопології, можливості миттєвого охоплення усіх переломлюючих поверхонь і зорового сполучення усіх локальностей, розгубленість погляду йде в минуле; нова публічна сфера не потребує найменшої необхідності в поетичному медіумі; західні «крила бажання» складені за непотрібністю» (Вирильо, 2004, с. 61). Тобто сучасність не потребує романтичного, поетичного кіно, високих пристрастей і високих вчинків, хіба що, як зазначає Ж. Дельоз, існує можливість винятку, який складає «експериментальне кіно» (Дельоз, 2004, с. 183). Так, за допомогою кінематографічної оптики людина звільняється від необхідності бути суб'єктом, передоручаючи цю місію камері,

«єдиній свідомості, яка діє в кіно, не маючи відношення ні до нас, глядачів, ні до героїв: це камера, то подібна до людини, то не подібна до неї. План, тобто свідомість, прокреслює лінію руху, яка сприяє тому, що предмети, між якими відбувається дія, увесь час об'єднуються у щось ціле, а й це ціле — розділяється між речами» («дивідуальне») (Дельоз, 2004, с. 63).

Можемо продовжити дискурс стосовно нового тактильного як постлюдської чуттєвості й ролі візуальних засобів у його конструюванні з залученням сюжетів Бодрійєрової роботи «Прозорість зла», у якій автор указує на принципову жорстокість очевидного, яка уособлена в технічних системах, здатних впровадити зриме в образ, створити ту точку насиченості, навіть не бажаючи того, коли «функція зміни напрямку, спотворення прагне до самознищення. Навіть сама їх прозорість загрожує їм — кристал мститься за себе» (Бодрійєр, 2000а, с. 91).

У відповідності з принципом панівної ідеології і матеріальних структур, які її підтримують, об-

раз об'єктивується, зберігаючи розщелину між видовищем і його нарративною підтримкою. Звідси й та рольова функція образу кіногероя, яка спонукає глядача контролювати кіноуяву, а також уособлює ідеологічний нарратив у розширюваному смислі: кіногерой як носій погляду глядача передає побачене в заекранному просторі, щоб нейтралізувати позанаративні функції кіногероя як видовища. Це стає можливим за допомогою процесів, приведених у дію структуруванням фільму навколо референтної фігури героя, з якою глядач повинен себе ідентифікувати. У такій ситуації функцією фільму стає якнайточніша репродукція параметрів людського сприйняття, яке забезпечується роботою оператора: глибоке фокусування зображення, рух камери за пересуванням головного героя, техніка монтажу. Усе це спрямоване на стирання меж екранного простору, яким керує на власний розсуд головний герой, управляючи просторовою ілюзією, у межах якої він означає спрямованість власного погляду й власних дій, виступаючи в якості візуального знака, який демонструється для розглядування. Такий знак містить і небезпеку — здатність викликати глибинний неспокій, до якого цей знак відсилає через власну природу. Для реалізації цього завдання і одним із структурних рівнів, затребуваних ідеологією, є кінематограф, завдяки своїй здатності продукувати ілюзії. Лише у фільмічній формі можлива переакцентація, зміна напрямку погляду, можливість варіації і демонстрації, що й визначає специфіку кіно. Буття-під поглядом кіногероя конституює сам спосіб, яким герой має перебувати під поглядом в межах видовища як такого. Граючи на напрузі, яка утворюється між фільмом як інстанцією, що контролює параметри часу (плин подій, монтаж), і фільмом як інстанцією, що контролює просторові виміри (зміна дистанції, монтаж), кінематографічні коди породжують і погляд, і об'єкт перегляду, і світ, створюючи таким чином ілюзію, лекало бажання глядача.

Саме ці кінематографічні коди і їхні взаємовідносини з зовнішніми структурами, які детермінують фільм, треба зруйнувати разом із захопленням і задоволенням, які пропонуються глядачеві. Кінематографу властиві три типи поглядів, три ракурси: камери, аудиторії, героїв фільму, поглядів, спрямованих один на одного в ілюзорному екранному просторі. У розповідальному фільмі перші два типи поглядів підпорядковані третьому. Свідо-

мо за таких умов усувається грубе втручання камери й відчуття дистанції між екраном і глядацькою аудиторією. Якщо присутня критична позиція стосовно до екранного дійства в глядача і очевидним є процес кінозапису, то екранна постановка не може спрацювати, щоб отримати ефект реальності, а значить і справжності. Для кіно характерним є складне переплетення поглядів. Пробити отвори в моноліті жанрових конвенцій традиційного фільму намагались і намагаються радикальні режисери шляхом вивільнення погляду кінокамери в часі й просторі, у погляді глядацької аудиторії, у його зацікавленій безпристрасності, у розвитку певного типу чуттєвості. Виникнення чуттєвості в її сучасній, еротично загостреній формі С. Керкегор зв'язує з християнством, яке вперто заперечувало чуттєвість і тому дозволило їй визначитись як чомусь антидуховному, чого не було в античному світі.

Католицька церква втручалася в інтимні справи, вказуючи кому повинна належати більш діяльна роль — чоловіку чи жінці, хоча віряни не завжди або не надто свято дотримувались цих заборон (свідчення Боккаччо, до речі, в Англії та США лише 1954 року було відмінено заборону на «Декамерон» Боккаччо). Сьогодні на зміну потягу й забороні на потяг пришла спокуса — тяга до зняття заборон, сучасні апологети нової духовності намагаються замінити собою релігійні заборони в тому, що, навпаки, стимулюють чуттєвість, еротизують культуру. Тому варто нагадати застереження Ф. Фелліні, який свого часу попереджав сучасну культуру, що вона втратить усе, якщо слідуватиме й далі установці зняття усяких моральних заборон. Не варто сексуальні революції і нічим не обмежену сексуальність називати свободою, розкріпаченням, прогресивним процесом. Історія уже знала оргії Римської імперії, фривольну поведінку французького двору напередодні Французької революції. Безсоромний, хворобливий спалах анархо-декадентського бунту проти елементарних основ моралі називали розкріпаченням особистості.

У просторі постмодерністських філософських рефлексій одним із способів конституювання суб'єктивності виступає сексуальність, яка дозволяє особі творити себе через вибір сексуальної ідентичності, сексуальних ролей, які організують еротичну сферу людського буття. Поняття сексуальності в постмодернізмі нерозривно пов'язане з дослідженням суб'єктивності, яка постає принци-

пово поліморфною і ніколи не наданою раз і назавжди, усі її компоненти є легкими й миттєво здатні перегрупуватись, у зв'язку з чим сексуальність дає можливість конституювати себе як суб'єкта через вибір статевих характеристик і ролей, експериментувати з різноманітними, не лише традиційними гетеросоціальними зв'язками. Зміст такого поняття формується у загальному контексті «постмодерністської чуттєвості», постметафізичного стилю мислення, орієнтованого на відмову від врахування того факту, що за наявною феноменальною сферою завжди є незмінна основа — ноуменальна. Сексуальність як фізіологічно детермінований і константний феномен класичної культурної традиції у постмодернізмі замінюється інтенцією на ту ідею, що історично конкретним конфігураціям сексуальних практик, характерних для певних типів культур властиві різні семіотичні артикуляції сексуальності, унаслідок чого в сексуальності немає якоїсь однієї, чітко визначеної області.

Сексуальність характеризується тотальною спонтанністю свого виникнення, виразу й прояву. Семантика поняття сексуальності конститується під семантико-аксіологічним впливом фундаментальної для постмодернізму концепції симуляції, фундованої презумпцією тотальної семіотизації буття. На протигагу модернізму з його пафосом операціональності, постмодернізм через дзеркальне оборнення психоаналітичного «принципа реальності» конститує «симуляцію сексуальності». На відміну від традиційної культури, яка розглядає сексуальність як похідну від моральних систем і соціальних інститутів (наприклад, психоаналіз), постмодерністська філософія розглядає сексуальність як продукт власне індивідуального зусилля самоорганізації, результат самоконструювання себе як суб'єкта сексуальних відносин. Постмодерністська філософія — номадологічна, за визначенням, інтерпретує свій підхід як ризоморфний, принципово нелінійний у своїй процесуальності, тому сексуальність мислиться як потенційно й актуально плюральна, має лише ситуативну значимість і не претендує на вичерпну презентацію самого феномена сексуальності. Через плюральність вона не має статусу онтологічної вкоріненості й аксіологічних переваг.

Серед найбільш значимих теоретиків такого феномену автор «Історії сексуальності» Мішель Фуко. Саме Фуко задав ті параметри сексуалізо-

ваного характеру чуттєвості, які стали типовими для постмодерністського стилю мислення. Написана ним «Історія сексуальності» є історією поєднання тіла з духом, оскільки автор, розглядаючи формування людської суб'єктивності, зауважує, що її розвиток зумовлений фактором виникнення сексуальності в сучасному її розумінні. На відміну від мислителів минулих епох, Фуко підкреслює нерозривність чуттєвого й інтелектуального начал. Він доводить неможливість тільки споглядального мислення поза чуттєвістю, яка, на думку Фуко, є гарантом зв'язку свідомості з оточуючим світом. Дякуючи введенню поняття «тілесності свідомості» було переосмислено уявлення про «внутрішній світ людини», розрізнення між духом і плоттю класичної філософії було зняте, принаймні теоретично. Він доводить безпосередню взаємообумовленість соціальних і тілесних практик, які формують історично різні типи тілесності. Для Фуко сексуальність не природний чинник, а продукт впливу на суспільну свідомість системи дискурсивних і соціальних практик як результатів розвитку системи нагляду і контролю за індивідом.

М. Фуко вважає, що сексуальність не придушувалась, а, навпаки, стимулювалась, починаючи з кінця 17 століття як факт свідомості, а секс — з початку 19 століття. Раніше існувало поняття плоти, відповідно

«...введення в дискурс сексу підлягало не процесу обмеження, а, навпаки, підпорядковувалось механізму зростаючого спонукання; що техніки влади, якими маркувався секс, слідували не принципу жорсткого відбору, а, навпаки, принципу розсіювання і насадження різноманітних форм сексуальності» (Фуко, 1996, с. 110).

Досить своєрідно М. Фуко пов'язує формування сексуальності з західно-європейською практикою сповіді, про що пише Саруп:

«Під сповіддю Фуко розуміє усі ті процедури, за допомогою яких суб'єкта спонукали до породження дискурсів істини, здатних впливати на самих суб'єктів» (Жижек, 1999, с. 86).

Фуко зазначає, що якщо раніше (у Середньовіччі) священник цікавився лише вчинками

прихожанина, то, починаючи з часів Реформації «дискурс сексуальності» набув нової форми, священник цікавився не тільки справами й вчинками, але й гріховними думками, помислами, тим самим допомагаючи сформувати уявлення про сексуальність і сприяючи розвитку інтроспекції — здатності суб'єкта до спостереження за змістом і актами власної свідомості, тим самим формуючи апарат самосвідомості й самоконтролю людини, сприяючи її суб'єктивації, сприяючи випрацюванню особою здатності контролювати власну сексуальність. Це є важливою тезою у дослідженні Фуко.

Проблема контролю особи за власною сексуальністю, як і сам цей контроль виникає тоді, коли мораль послаблює моральні заборони в сексуальних відносинах і сексуальній поведінці. На підтвердження висунутої тези Фуко посилається на епоху Еллінізму, коли

«...сексуальна суворість у моральній рефлексії супроводжувалась не чим далі жорсткішим кодексом заборонних актів, а, перш за все, інтенсифікацією відношення до себе, тобто розвитком тих внутрішніх зв'язків з самим собою, того відношення до себе, за допомогою якого Я формує себе як суб'єкт таких актів» (Фуко, 1998, с. 49).

Далі Фуко робить висновок, що сексуальність є продуктом індивідуального зусилля самоорганізації, деякий стиль і техніки виробництва себе, «техніки себе», «турбота про себе». Ці сюжети допомагають зрозуміти, що сексуальність і суб'єктивність конструюються особою в залежності від попиту культури на певний тип людини, який відтворюється соціокультурним середовищем і є результатом самоорганізації. Так, згідно з Фуко, влада реалізує себе шляхом накопичення знань про суспільство. Філософ пише про те, що протягом XVII–XVIII століть відбувається поступове розповсюдження механізмів дисципліни, їхнє проникнення в усі сфери суспільства і створення того, що можна назвати «дисциплінарним суспільством» (Фуко, 2004, с. 67). Через нагляд над суб'єктом і контроль (за принципом Паноптикуму) над діями його тіла, дисциплінарні технології поступово стають ефективними й сприяють формуванню відносин слухняності. Дисциплінарне суспільство не обмежується у своїх намаганнях нормалізацією людини

ззовні, а містить також і форми внутрішнього контролю — самоконтроль, самодисципліну. Технології влади, підсумовує Фуко, це, насамперед, технології управління людиною (Фуко, 2004, с. 142).

Дослідженню сексуальності у взаємопов'язаності з бажанням і процесуальністю як «бажаючого виробництва», а також в межах номадології і ризоматики як технологій постмодернізму присвячена праця Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі «Капіталізм і шизофренія: Анти-Едип». У цій роботі автори інтерпретують сексуальність як принципово ризоморфну й у цьому відношенні нелінійну — на відміну від сексу, який завжди телеологічно лінійний, таким чином, сексуальність об'єктивується у перманентній процесуальності, принципово іншим, нелінійним, плоральним чином. Тут мова йде про сексуальність західного зразка, на відміну від артикуляції сексу й сексуальності в східних культурах, які позбавлені лінійної логіки «деревовидних» структур і «деревовидного» образу мислення. «Деревовидні» структури, поєднуючи дві статі, підпорядковують сексуальність моделі розмноження, ризома — вивільняє сексуальність від розмноження і від самої здатності до статевого розмноження. Ризоморфність пропагована постмодернізмом у застосуванні до сексуальності, як і номадичність, породжують паростки і волокна, які видаються корінням чи поєднуються з ним, аналогічно, сексуальність мислиться як актуальна безкінечність, здатна перманентно породжувати конкретні форми сексу, центровані поняттям не «задоволення», у якому згасає процес, досягнувши мети, а «насолоди» як принципово незамкнуте. Ризома як пірий здатна проростати будь-де.

У межах концепту «бажаючого виробництва» сексуальність і бажання створюють природне й соціальне середовище, народжують справжні глибинні зв'язки індивіда з природою і суспільством, бо сексуальність «працює всередині суспільної сукупності» і «лише вторинно сімейним чином». «Бажаюче виробництво» конструює не лише зв'язки з зовнішнім світом людини, а й з її внутрішнім, світом суб'єктивним. Іншими словами, основою усіх природних і соціальних зв'язків людини є імпульси сексуального походження. Особа повинна довіряти власним бажанням, а не репертуарам уявного задоволення, які поставляє екран. Не символічний ряд підпорядковує собі сексуальність, бажання і реальне, а, навпаки, особа — функція сексуально-

ті як циклічного саморуху, посередником якого є активність несвідомого. Концепція бажання як виробництва модифікує традиційні форми розуміння сексуальності. Бажання і сексуальність виходять за межі лише генітальної сексуальності й маніфестують новий тип розуміння бажання і сексуальності як інтенсифікація будь-яких форм взаємодії, тому вона принципово безкінечна, носить процесуальний характер, знаходиться у процесі постійного становлення і виходить за межі традиційних гетеросексуальних відносин.

Наступним смислоозначуванним сексуальності є теорія симулякру Жана Бодрійяра. Симулятивність як визначальна ознака сексуальності, за Бодрійяром, зумовлена тим, що в ній відсутня спокуса, яка носить ритуальний характер, який супроводжується подовженими процесами зваблення і чуттєвого спілкування, у якому сексуальність лише одна служба із багатьох, довга процедура дарів і дарів у відповідь, а любовний акт — випадкове розв'язання цієї взаємності як частини ритуалу. Та для сучасності:

«... усе це вже не має ніякого смислу, сексуальне для нас чітко визначається як актуалізація бажання в задоволенні, а решта — література.» (Бодрійяр, 2000b, с. 82).

Усе більше й більше спокуса, зваблення у будь-яких варіаціях як у вищому ступені ритуалізованого процесу тамується натуралізованим сексуальним імперативом, поступаючись місцем безпосередній та імперативній реалізації бажання. Центр ваги змістився до лібідинальної економіки, яка залишає місце лише натуралізації бажання або потягу, або машинному функціонуванню, але, насамперед, уявному з його визначальними константами витіснення і звільнення.

«Секс як модель набуває форми індивідуального підприємництва, яке спирається на ресурси природної енергії» (Бодрійяр, 2000b, с. 84).

Сексуальність — спосіб виробництва й обороту тіл — отримує термін «сексуальні відносини» (аналогічно до «виробничих відносин» Маркса). Не даремно, Бодрійяр автор «До критики політичної економії знаку» (узявши заголовком до своєї

праці назву роботи Маркса, додавши до неї лише останнє слово — знак). Тому й далі маємо певну аналогію: сексуальність, подібна до політичної економії, — усього лише монтаж, симулякр, який завжди забувала й оминала практика, як і будь-яку систему. Сексуальність у нашій культурі взяла гору над звабою і анексувала її як підпорядковану їй форму. Це відбулося тому, що у символічному ряду спочатку якраз іде зваба, а секс додається до неї як випадковий приріст, а тому, зваба — це виклик сексуальному, а не навпаки. Як наслідок:

«...увесь сценарій сексуальності (і психоаналізу) як модель-симуляцію треба піддати сумніву і переглянути» (Бодрійяр, 2000b, с. 86).

Актуалізувати сексуальність, еротизувати особу глядача покликані порнофільми, які мають на меті не лише збуджувати його еротизм і сексуальність, а й стимулювати уяву (Фрейд). Порнографія вдало спекулює на різноманітних проявах людської сексуальності. Етимологічно порнографія (з давньогрецької, «πόρνη» — продажна жінка та «γρῆφις» — живопис, «γράφω» — писати) є візуальною презентацією сексуальної активності людей. Порнофільми відрізняються від фільмів з еротичними сценами, сьогодні вони присутні, практично, у кожному фільмі, щоб стимулювати інтерес глядацької аудиторії. На відміну від фільмів з еротичними сценами, порнофільми мають на меті — сексуальне збудження глядача. Як жанр кінематографу порнографія стала найбільшим сегментом сучасної порноіндустрії. Вільямс зазначає, що «порнофільми «надали слово» сексу», «спонукали секс говорити від свого імені» (Williams, 1989, р. 30). Еротичне кіно стало тим жанром, де сексуальні сцени вписані в фабулу фільму, навіть коли сам фільм не має на меті сексуальне збудження, на відміну від порнофільмів, які не мають іншої мети, крім цієї. До того ж, еротичне як вид мистецтва є вираженням творчої активності людини, відображає індивідуальний стиль митця, його власне бачення сексуальності (Кайуа, 2003, с. 290), на відміну від порнографічних фільмів комерційної індустрії, яка орієнтована на максимальну прибутковість.

Дослідники намагаються розділити еротичну та порнографію і, зазвичай, розглядають їх у опо-

зиції. Порнографія відмежується від «реального світу», зображуване на екрані — зведення складної системи людської сексуальності до епізодичного статевих акту. Ігор Кон зазначає, що примітивізм порно є наслідком комерціалізації сексу, що призводить до «інфляції» насолоди та її заміну віртуальним сексом (Кайуа, 2003, с. 296). Порнографічні фільми відрізняються жанровою своєрідністю — не потребують сюжету й послідовності кінодійства в його класичному розумінні, їх завдання — збуджувати чуттєвість, а не стимулювати рефлексивність, аналітичність чи критичність сприйняття глядачем чи критиком. Порнографія — комерційна індустрія експлуатації сексу за принципом «максимальної видимості» статевих акту. До того ж, сучасна культура є культурою візуальною та зосереджується на образному сприйнятті дійсності, що значно посилює нарративність подібної продукції та її впливовість на глядача. Про це говорить теоретик феміністського кіно Лаура Малві, зауважуючи, що «магія» кінематографу ґрунтована на його «здатності маніпулювати візуальною насолодою» глядача (Малві, 2000, с. 284). Неприязнь до порнографії зумовлена її здатністю пробуджувати «ниці» інстинкти. На цей момент звертає увагу Жорж Батай («Еротика»), Жан Бодрійяр («Спокуса»). Ж. Батай безліч разів у своїх творах зазначає, що «декольте, розріз спідниці, розкритий поділ пальця, напівголеність, одночасно й приховують, і пропонують погляду тіло».

Однак, абсолютна оголеність нагадує людині про її «звірячу сутність», а тому є винятковими моментами демонстрації. У романі «Небесна синь» Батай зазначає:

«Оголеність лякає: адже вся наша природа походить з того безчинства, де її сенс — жахиття» (Батай, 1999, с. 235).

У західній культурі тіло — спокусливе, його приховують, тоді як обличчя — виразне, в основному, неприкрите, доступне погляду, «позбавлене таємниці» (Агамбен, 2014, с. 120–138). Агамбен зазначає, що в сучасному світі «надання виразності» обличчю замінюється на його «лялькування». Обличчя сучасних манекенниць — це обличчя ляльок, які зобразять будь-яку емоцію «на запит»: байдужість, нудьгу, апатію, отже, першопочатково лице — безлике, позбавлене зовнішності. Ж. Де-

льоз указує на те, що кіно переважно використовує образи-рухи, а не образи-перцепції, образи-емоції чи образи-переживання, які актуалізуються у великих планах лицевості:

«Великих планів лица не буває. Точніше, великий план і є лице, не у тій мірі, у якій воно втратило три свої функції. Оголеність лица більше, ніж оголеність тіла, нелюдський характер лица більше нелюдськості тварин. Уже поцілунок свідчить про повну оголеність лица і викликає у нього мікрорухи, які намагаються приховати решту частин тіла. Більше того, великий план перетворює лице на фантом і віддає його на розтерзання привидам. Лице стає вампіром» (Дельоз, 2004, с. 157).

Вираз «вдягнути лице» аналогічний до пропозиції «вдягнути маску» для більшої адаптивності. Павло Флоренський пише про Лик — поняття, яке уособлює обличчя на іконах. Іконописні обличчя навмисне позбавлені «людяності», щоб максимального нейтрально зобразити обличчя святих.

«Тіло без Лику викликає відчуття сорому як за ницість, так і за потенційну загрозу, бажання і страх зникнення одночасно» (Килборн, 2007, с. 41).

Спокуса, за Бодрійяром, — це завжди нестача сенсу, прагнення відшукати щось, здатне заповнити зяючу порожнечу (Бодрійяр, 2010, с. 36). Вона має набагато більші можливості, ніж політична влада, так як являє собою «панування над символічною системою». У роботі «Фатальні стратегії» Бодрійяр визначає екстаз як «порожню форму», поняття, що втратило свій сенс. Екстаз — це новий вимір сучасності..., без сцени, ролей і обов'язків, відсутності соціального «спектаклю», у зоні абсолютної проникності та прозорості (Бодрійяр, 2010, с. 91). Спокуса — це тотальне згорання всього в знак і спокуса знаків. Бодрійяр зазначає, що це тотальне обернення всього в знак робить можливим обернення і самої насолоди, у результаті чого вона досягається шляхом власного заперечення.

У сучасному екранному просторі спостерігається тенденція, коли місце еротичного займає порнографічне. Термінологічне розмежування понять «еротика» та «порнографія» відбулося відносно

недавно, до цього вони фігурували як синоніми. Етимологічно «еротика» з давньогрецького «*ἔρως*» означає «любов, пристрасть». За Платоном, з чотирьох грецьких розумінь любові саме ерос уособлює любов статеву, є вищим родом любові та прагненням до істини та краси (діалог «Бенкет» Платона).

У правовому полі законодавства України, Закон України Про захист суспільної моралі від 20.11.2003 № 1296-IV, порнографію означено, як «вульгарно-натуралістичну, цинічну, непристойну фіксацію статевих актів», це — «самоцільна, спеціальна демонстрація геніталій, антиетичних сцен статевого акту, сексуальних збочень, замальовок з натури, які не відповідають моральним критеріям, ображають честь і гідність людини, стимулюючи негідні інстинкти (Кайуа, 2003), тобто порнографія — суспільно шкідлива діяльність, бо шкодить суспільній моралі. Подібні дискусії стосовно культури «порно» точаться на поважних зібраннях кінокритиків, режисерів. Але, за своєю суттю порнографія — це «надлишок сексу» (Менегетти, 2004, с. 43), фасцинація надмірності реальності видимого, викриває ілюзорність тіла та статі. Незважаючи на тотальну розповсюдженість порнографії, цей жанр все ще піддається цензурі, але цензура не робить порнографію більш бажаною чи спокусливою, бо порнографія — це маніфестація безглуздості цензури на фоні тенденції до розпилення порнографії, її артикуляції у дискурсах медицини, психології, філософії, юриспруденції, що ускладнює виокремлення «непристойної» частини сексуальних відносин і контроль за ними. Порнографія як демонстрація розпусти (відповідає своїй етимології) не може бути оцінена за критеріями «реалу» чи абсурду, тому що екранне кінодіяство не може аналізуватись за критеріями раціонального в силу своєї природи. На думку Бодрійяра, якщо порно позбавлене еротики, то воно чітко вписане в порядок виробництва: підлягає обрахункам (бухгалтерія оргазмів та тіл). По суті порнографія абсолютно відкрита, позбавлена таємниць і відверто демонструє свої наміри навіть у назвах порнофільмів, які в переважній більшості вказують на зміст. Колись порнографічні фільми були авангардним мистецтвом, сьогодні — це маскультура стандартизована та загально доступна, тому й не може бути практикою подолання культурних заборон. Якщо взяти середньостатистичний порнографічний фільм, то у своїй більшості оголення або від-

бувається спонтанно, або не має ніякого особливого символічного значення.

Порноринок з його порнографічними ресурси й порноіндустрією поступово «переселяються» у кіберпростір, що зумовило появу феномена кіберпорно, який Забет Паттерсон розглядає як своєрідну компенсацію за відсутність прямого контакту між людиною та порно-актором (Patterson, 2004, с. 188). Це ще один доказ на користь тієї тези, що тіло людини поступово заміщається «тілом» (поки що в лапках) цифрового екрану. Воно стає майже повноцінним заміником реального фізичного тіла людини. Дійові особи, зміст, жанр порнографії мають свою стратифікацію і розрізнення в залежності від цільової аудиторії «споживача» порнопродукту: «hardcore» («жорстке» порно) характеризується відвертим показом статевих відносин, «softcore» — «м'яким» еротизованим зображенням. Класифікація порнофільмів на порнографічних ресурсах свідчить про технологізацію людини в найінтимнішому (одна з владних технологій, за М. Фуко). Уніфікація та стандартизація насолоди за допомогою низькосортної продукції спонукає на безкінечний пошук ерзацзадоволення, відволікаючи від пошуку справжніх людських почуттів, тієї любові, яка тисячоліттями надихала мистецтво на витвір шедеврів світового значення і які були взірцем для пересічної людини, вимагали від неї «роботи душі», хвилювали серце.

Безсоромність сучасної культури в тому, що в ній починає фігурувати не колишня оголеність, а неприховане голе тіло, зримо-непроникним стає обличчя, воно — безобразне (без образу), бо нічого не виражає, воно — порожнє (Агамбен, 2014, с. 138). Характеризуючи таку оголеність, Агамбен зазначає, що в європейській культурі вона повністю вписана в теологічний дискурс людини як споконвічно недосконалої, гріховної істоти. Одягнувши її, Бог розповсюдив на людину свою благодать, уклав її божественною славою. Таким чином, оголене тіло позиціонується як «безславне», бо демонструє дефект людської природи (Агамбен, 2014, с. 96). Прикриваючи «сороміцькі частини» тіла, Адам та Єва приховують не оголеність, а сором, що виник унаслідок гріха. Благодать — перший одяг споконвічно гріховного тіла, а оголеність — втрата божественної благодаті (Агамбен, 2014, с. 107). Плоть — видима оголеність людини; одяг це — покрив благодаті, наданий людині Богом для того,

щоб вона сповна реалізувала закладені в неї можливості. Людина тому й людина, що ніколи не може бути повністю оголена. Абсолютна оголеність, зазначає Агамбен, завжди залишається недосяжною, так як вона — «попередня умова благодаті, необхідна для того, щоб така річ, як гріх, могла статися». Оголеність, як і одяг, надягається на людину, вона не тотожна голому, тваринному, тілу. Агамбен припускається думки, що райська оголеність — є відкриттям істини, тим, що розпросторює шлях до пізнання: «Першопочатково під вбранням благодаті нічого немає, але саме це «нічого», ця чиста видимість, чиста присутність і є оголеність».

Якщо раніше порно вписували в традиційне розуміння «нормальної» маскулітності з властивою їй жорстокістю та агресією (Rubin, с. 7), то сучасна культура демонструє занепад «фалічного» стандарту, що знаходить відображення не лише в гендерних і феміністичних студіях, а й у порнокультурі, тому на зміну домінуванню орієнтації на чоловічу насолоду, приходить орієнтація на «жіноче порно». Вільямс фіксує, що це відбулося на початку 80-х років ХХ століття, коли фалічне перестає конституювати як чоловіче, так і жіноче задоволення (Батай, 1999, с. 180). Тієї ж думки дотримується і Наомі Вульф, кажучи про те, що в сучасній культурі увага переміщається на жіночі статеві органи, і цей перехід обумовлений не в останню чергу порнографією (Вульф, 2014, с. 213). Лінда Вільямс відносить порнографію до так званих «тілесних фільмів» (Уільямс, 2014, с. 63), у яких тіло займає привілейоване становище в досягненні задоволення, маркує задоволення, «виявляє» його, екранізує насолоду. «Гіпнотична спокуса» (Melendez, 2004, р. 426) зображеного на екран, викликає сексуальне збудження у глядача, «реалізує ілюзію» видимого. Аналізуючи історичну трансформацію порнографії, Вільямс зазначає, що перші порноролики початку ХХ ст. підпорядковувались економічній функції: «розігріванні» глядача, щоб він користався сексуальними послугами борделів (Williams, 1989, р. 73). Сучасний порнографічний фільм допомагає отримати насолоду через екранну технологію, яка здатна стимулювати статевий акт до «розрядки», досягнення піку насолоди. Різка зміна сцен, позицій виступає системою відтермінувань і ескалації насолоди. Задоволення — видима «істина» порно (Williams, 1989, р. 49).

Специфічними характеристиками стандартно-

го порнофільму є примітивність, одноманітність, відсутність сюжету. У порнофільмі роль сюжету виконує сам секс (Williams, 1989, р. 89): твір розгортається як перехід від одного сексуального акту до іншого. Через відсутність розповідної лінії у порно кадри начебто обертаються у суцільному потоці, вони взаємозамінні й через свою автономну фрагментарність можуть бути вставленими в будь-який фрагмент, що дозволяє маневрувати візуальними образами. Кадр — це матерія фільму. Беньямін наголошує на особливих характеристиках кінематографічних простору та часу: вони є нерівномірними, переважно довільними (Беньямін, 1996, с. 41). Кадр представляє переривчастість, розчленування єдиного візуального потоку. Так як порнофільм являє собою повторення і переривання кадрів, створюється певний ритм підвищення чи ослаблення задоволення.

До того ж, як відмічає С. Зонтаг, порнографія має ті кульмінації, «які їй потрібні» (Зонтаг, 1997, с. 68). Найбільш популярні повнометражні порнофільми (на зразок «Глибока глотка», «Диявол та міс Джонс» Джерарда Даміано, «За зеленими дверима» Арті та Джима Мітчелів) з'явилися в епоху так званого «порно-шику», на початкових етапах становлення порнографії масовим жанром. Незважаючи на те, що за всіма канонами це порнографічні фільми, вони кардинально відрізняються від стандартизованих порнографічних відеороликів ХХІ століття і можуть бути названі «художніми картинками», бо мають художню якість, демонструють режисерську роботу, певну ідею сексуального й разом складають певну «історію» сексу. Однак, спроби віднайти щось подібне в незліченній кількості порнороликів мережі Інтернет будуть марними. Парадокс ситуації у тому, що ця порнопродукція має величезну аудиторію, аналогічну тенденцію можна спостерігати й у сучасному «масовому» кінематографі, який по суті є стандартизованим набором сюжетів з незначним стилістичним варіюванням (як приклад — кінематографічний всесвіт Marvel). Виникає враження, що культура ХХІ століття не здатна на культове кіно, культову літературу; вона програє логіці виробництва, програє тривіальності масового споживання.

Порнографія цілком логічно вписується в консюмеристичне суспільство, суспільство споживання з його ринком, товаром, попитом і пропозицією. Ігор Чубаров зазначає:

«Порностар усвідомлює себе в якості товару на ринку візуальних секс-послуг і сам цей товар набуває людяності в порно-образі. У ньому прогресивні та реакційні функції товару змішані до нерозрізненості, як і його культова та експозиційна цінність, бо капіталізму вдалося створити культ із самого споживання» (Чубаров, 2012, с. 154).

Франклін Мелендез зазначає, що візуальна одержимість порнографією базується на двох типах задоволення: безтілесному (візуальному) та втіленому в тіло глядача. Домінуючим стає фізичний вплив, який порнографія чинить на тіло глядача (Melendez, 2004, с. 404). Взаємопов'язаність між тим, що сприймається візуально (безтілесним) і втіленим (у тілі) задоволенням під час перегляду порно, дає можливість глядачеві зрозуміти необхідність посередництва екрану, до якого, як до матеріального еквіваленту віртуального світу порнографії, стає прикутим його погляд. Особливість кінематографічного уявлення дозволяє глядачеві зайняти місце «невидимого спостерігача», вибрати ідеальну оптику для спостереження за тілами (Williams, 1989, р. 32). У роботі «Хардкор» дослідниця посилається на есе «Апарат» Жана-Луї Бодрі, у якому характерне кінематографічне «враження реальності» ґрунтується як раз на матеріальній відсутності зображуваного об'єкта й, таким чином, більше активує чуттєвість, яка намагається заповнити цю прогалину в дійсності (Williams, 1989, р. 44).

Мелендез розглядає два типи задоволення, які чергуються під час перегляду фільмів. Наприклад, трилери, фільми жахів здатні викликати тремтіння в тілі, тамувати подих, зі страхом очікувати фіналу чи вирішення ситуації; мелодрами — сльозливість, замилування, захопленість тощо. Перегляд фільму є «коливанням між активним задоволенням від володіння (споживання) зображенням як об'єкту/товару (глядач — суб'єкт, який пильно спостерігає) і пасивним задоволенням від впливу зображення (глядач як об'єкт) (Melendez, 1989, р. 415). Схожу думку висловлює і Уільямс. Вона пише про «риторику насильства», що проступає в «тілесних фільмах» (порнографія, хоррор і мелодрами), що покликані стимулювати в глядача певні фізіологічні реакції. Ці фільми маніпулюють глядачем за допомогою специфічних жанрових прийомів і

розраховані, як правило, на інстинктивний рівень сприйняття (Уільямс, 2014, с. 68). Втрата дистанції між тілом та машиною, що проєктує зображення на екран, через гіперреальну подвоєність, сприяє «зачаруванню» екранним дійством. Сучасність позбавлена спокуси, вона є зачарування без-образним, так як фасцинує, зваблює недоговорене, фантазійне, то воно не здатне спокушати. Як наголошує Мелендез, ситуація у сучасній візуальній культурі набуває характеру «залежності» від видовищності образів та насолоди.

Мішель Фуко пише, що сучасність (починаючи з Фрейда та Сада) «визначила» сексуальність — означила її межі, установила для неї бар'єр можливої та необхідної проникності. Сексуальність — універсальна сфера заборони, що позначає межу мови (того, що може бути вираженим), закону та свідомості (Фокин, (Сост., пер., комм.), 1994, с. 113). Подібне визначення еротизму, як зауважує Фуко, збіглося за часом із заявою про смерть Бога (Ніцше). Смерть Бога наводить людину до трансгресивного світу, що нівелює всі обмеження. Бог та сексуальність (високе та низьке) поєднуються у Сада, романи якого містять не лише гріховні сцени, але й сцени-роздуми. Наприклад, Садова «Філософія в будуарі», зміст якої є переходом від одного діалогу до іншого і яка є взірцем «володарювання над словом, що артикулюється в двох формах, які представляють собою кульмінаційну фазу його розвитку в західній культурі: у формі історії та поняття, розповіді та дефініції» (Энафф, 2005, с. 50), тобто мова (з усіма її модусами) виступає промовлянням, і в цьому процесі мова та фантазія зливаються воедино. Ролан Барт ототожнює цю мову зі здатністю уяви, бо тільки уява здатна «витримати» злочини Сада (Рыклин (сост.), 1992, с. 204). Сад не виходить за межі мови, а отже — уяви, що дозволяє йому обтяжувати оповідання нагромадженням сцен до нескінченості. Блуд також стає своєрідною мовою, нею він промовляє до читача. Уява в цьому процесі має переваги через необмежений потенціал можливостей: у фантазійному всесвіті можливо все, навіть більше, ніж все — неможливе: «Відомо одне, що така багата уява, як моя, здатна викликати ураган» (Перепелица, 2013, с. 15). Батай підкреслює безмовність насильства. Як наслідок, воно виноситься за межі цивілізації, отже — за межі мови, воно приймає своє мовчання та прослизає у цей світ, як щось парадоксальне (Рыклин

(сост.), 1992, с. 99). За Батаєм, еротизм приховує головний шлях до неможливого, до того, що знаходиться за межами допустимого людського досвіду. Трансгресування на межі вимагає від суб'єкта постійного самоподолання, межового напруження всіх життєвих сил: «стан екстазу або захоплення є досяжним лише завдяки драматизації існування взагалі» «еротичне завжди постає розривом, «раною», яка обіцяє насолоду, але й пророкує смерть» (Батай, 1997, с. 29). У художніх фільмах прояви насильства, як би реалістично вони не були зображені, усе ж не виходять за межі фікції, підробки. У порнографії втілюване насильство, переважно, більш, ніж реальне: те, що проєктується на екран глядачеві, відповідає тому, що відбувається на знімальному майданчику. Ж. Батай:

«Сексуальна діяльність відрізняється від еротизму: вона дана в житті тварин, і лише в людському житті присутня діяльність, яка характеризується «диявольським аспектом», якому підходить визначення «еротизм» (Пролеєв, 2000, с. 273).

Бауман зазначає, що відтворення в природі собі подібних за допомогою сексу, як правило, наділяється такими запасами сексуальної енергії і здатністю до сексуальних контактів, які значно перевершують необхідні для процесу відтворення. Природа фактично примушує людський розум бути винахідливим, щоб освоїти надлишок невикористаної сексуальної енергії і бажання. Цим і зайнятий еротизм, який наповнює сексуальний акт додатковим смислом, більш високим ніж репродуктивна функція. Люди не були б еротичними істотами, якби не були істотами сексуальними. Для того щоб еротизм мав свободу дії, культура повинна відділити сексуальне задоволення від репродукції.

Напруга, яка виникала між сексом і еротизмом долалась по-різному в різних культурах і в різних епохах. У цілому стратегії перебудування культурних зусиль стосувалися меж то між сексом і еротизмом, то між еротизмом і любов'ю. Кожна з цих стратегій доводила свої переваги протягом усього Нового часу. Як правило, надлишкову сексуальну енергію переспрямовували в проституцію і позашлюбні зв'язки, сфери, які осуджувалися суспільством. Другою була романтична стратегія розриву зв'язку еротизму з сексом і замість цього встанов-

лення такого зв'язку з любов'ю. В обох стратегіях еротизм шукав основу в чомусь відмінну від самого себе — або в сексі, або в любові, підтверджуючи, що еротичну винахідливість людини в будь-якому варіанті треба контролювати.

Фемінізм активно розвиває ідею Фуко про «наглядати і карати» стосовно символічного типу насилля над жіночим тілом і жіночою сексуальністю в культурі, яке на практиці виявляється не менше жорстоким, ніж пряме фізичне насилля. Феміністки акцентують увагу на тому, що жіноча сексуальність у культурі завжди розглядалась, як привілейоване місце зберігання «істини». Щоб встановити цю істину, застосовувались різні техніки дізнання і маніпулювання сексуальністю. У цьому причина того, що сексуальність не стільки придушується, скільки виробляється і відтворюється культурою, є одночасно й метою, і інструментом влади (ідея Фуко). Так як сексуальність конституюється у сферу пізнання на фоні владних відносин, які надають їй статусу пізнавального об'єкту, то вона не біологічний, а соціальний конструкт, який змінює форми репрезентації в залежності від історичних епох.

Сучасна культура не може захистити людину від натиску сексуальної абстракції, що переповнює художню літературу, осмислюється в наукових журналах, що сприяє постійно зростаючій механізації любові, сьогодні поіменованої сексом. Хоча сексуальна просвіта не робить людину щасливою. Славою Жижек з посиланнями на Ray Kurzweil зазначає існування «реальної віртуальної реальності», створеної за допомогою «наноботів» (мільярдів самокерованих розумних мікророботів), що відтворюють тримірне зображення різноманітних реальностей, з якими ми зможемо взаємодіяти (так звана «Utility Fog»). Вони разом з прямими нейронними імплантами відображають розрізнення суб'єктивного й об'єктивного: з «Utility Fog» ми як завжди залишаємося зв'язаними з зовнішньою реальністю за допомогою чуттєвого досвіду, тоді як нейронні імпланти дійсно перетворюють нас на «мозок у бочці», відрізаючи нас від усякого безпосереднього сприйняття реальності. Іншими словами, у першому випадку ми «дійсно» сприймаємо симулякр реальності, а в другому — сприйняття саме симулюється прямими нейрональними імплантатами. Але в обох випадках ми стаємо всемогутніми, здатними силою думки постійно міняти реальності одну на іншу — змінювати наші тіла,

тіла наших партнерів. Як прогнозує С. Жижек:

«За допомогою цієї технології, ви в будь-який час зможете відчутти який- завгодно досвід (реальний чи уявний) з ким забажаєте» (Жижек, 2002).

Не втратили своєї актуальності й проблеми ідентифікації. У пов'язаності з кінодискурсом це механізми первинної і вторинної ідентифікації при моделях формування суб'єктивності. Глобалізація ставить людину в ситуацію кризи ідентичності, що знаходить прояв у різноманітних формах: невпевненість у собі, своїх силах, депресії, жорстокості, різних формах залежності, прагненні втекти від реальності, у нігілізмі й нарцисизмі. Ця тенденція призводить до негативної автономії, дезінтеграції, відсутності життєвих планів, цілей і орієнтирів у житті, у підсумку — до втрати ідентичності. Завдяки інформаційним технологіям і засобам масової інформації ідентифікація стає центральною у повсякденному житті кожного. Технологічна компонента перетворилася на домінуючий вектор людської культури, піддала сумніву саме буття людини. Тому рятівним для особи є «самонабуття», самоідентифікація і самодетермінація, уміння збалансувати духовне, прагматичне, раціональне й екзистенційне. Для реалізації такої установки особа повинна навчитися відігравати головну роль і обирати відповідні сценарії самоствердження, стратегії поведінки, брати відповідальність за вибір і мати право розпоряджатися власним тілом, душею.

Висновки. Екран як дзеркало розділив драматичну долю символу у європейській культурі, коли кожна культурна епоха тлумачила символ по-своєму, у цьому тлумаченні керувалася не лише внутрішньою логікою культури, а й різнобічністю, різноманітністю людської історії, у якій переосмислювалися параметри й характеристики духовної діяльності людини, що знаходило відображення у зміні значень символічного. Від того, як ми сьогодні витлумачимо символ, залежить духовне й практичне життя людей («об'єкти створюються дискурсивними практиками», як люблять повторювати постмодерністи). Шлях до духовного й душевного здоров'я повинен містити важливий пункт — осмислення людьми людської символічної діяльності у всій повноті різноманітних форм

комунікації у плетиві сучасної культури, і це не лозунги в стилі наївного мораліте.

Представлені нами сюжети не підсумок, а запит, пошуки в широкому контексті сучасної культури. Багато з означеного не стільки аргумент, скільки зримий контраргумент у осмисленні проблем і демонстрація того, що це кожного разу неминуче співвідноситься з «життєвим стилем», тиражованим культурою.

Якщо взяти до уваги сучасну українську ситуацію, зумовлену безкінечними реформаціями та трансформаціями, намаганнями створити громадянське суспільство, то не стільки розум, скільки соціальні рефлекси замість рефлексій, не соціальні реформи, а прагнення до виживання, означене С. Пролеєвим, залишилось існувати на стадії соціальних рефлексів» (Пролеєв, 2000, с. 113).

Усе це на тлі сучасного світу, полоненого симулякрами, тому агресивність, розваги, орієнтація на рекламні зразки, які здатні створювати ілюзію щастя за його реальної відсутності беруть у полон людину, а розвинене технологізоване суспільство означає їй один вимір — споживання, стимулювання суто фізіологічних реакцій за пріоритету знаків та імітацій.

Цей світ здатне зруйнувати мистецтво, якщо воно називає речі своїми іменами, знищуючи

царство повсякдення з його індустрією символічних товарів і послуг. Говорячи про вплив візуальної культури на способи репрезентації, варто наголошувати на необхідності створення позиції суб'єктивності стосовно до сучасності. Натомість масмо «отілеснення» історії з новин — пріоритет експериментальної журналістики, яка намагається залучити глядача до взаємодії з героями розповіді, і реального телебачення, яке активно конкурує з іншими типами візуальних медій у боротьбі за увагу глядача (Голоднікова, 2015, с. 111).

Ризикнемо заявити, що правильної відповіді «що робити», ми не знаємо, та й чи можлива вона, але є певна «норма осягнення реальності» (Ф. Джеймісон), значить є і певна «відповідність» (від слова «відповідь») сучасних інтелектуалів на пошуки «нової суб'єктивності», що сприятиме дискурсивному оформленню позиції суб'єкта в пошуках власного місця в соціумі й культурі.

Стосовно філософії тілесності в концептуальному обґрунтуванні нашого дослідження, конструктивними видаються ідеї Валерія Подороги з їхнім новим способом інтерпретації постмодернізму, який на протигагу деконструкції випрацює новий методологічний принцип, що дозволяє прогнозувати подальший позитивний культурно-філософський розвиток екранної культури.

Література:

- Агамбен, Дж. (2014). Нагота. Перевод Марии Лепиловой. М.: ООО «Издательство Грюндриссе».
- Альчук, А. (Ред.). (2002). Непристойное приложение. Беседа с Славоем Жижекком. Перевод с английского Кети Чухрукидзе. Рыклин М. *Деконструкция и деструкция. Беседы с философами*. М.: Логос. С.164–181.
- Батай, Ж. (1994). Из «Слез Эроса». Спб.: МИФРИЛ. С. 371–404.
- Батай, Ж. (1997). *Внутренний опыт*. Пер. с франц., послесловие и комментарии С. Л. Фокина. Спб.: Аксиома, Мифрил.
- Батай, Ж. (1999). Небесная синь. *Батай, Ж. Ненависть к поэзии: Романы и повести*. Пер. с фр.; сост. С. Зенкин. М.: Ладомир. С. 91–172.
- Беньямин, В. (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. Перевод Сергея Ромашко. М.: Медиум. С.15–65.
- Бодрийяр, Ж. (1992). Злой демон образов. Пер. с англ. Н. Цыркун. *Искусство кино*, №10. С. 64–70.
- Бодрийяр, Ж. (2000). *Прозрачность Зла*. Перевод Л. Любарской, Е. Марковской. М.: Добросвет.
- Бодрийяр, Ж. (2000). Соблазн. Перевод с французского Алексея Гараджи. М., Ad Marginem.
- Бодрийяр, Ж. (2010). Фатальні стратегії. Пер. з франц. Леонід Кононович. Львів: Кальварія.
- Быховская, И. М. (2007). Аксиология телесности и здоровье: сопряженность в культурологическом измерении. *Психология телесности между душой и телом*. Ред.-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. М.: АСТ МОСКВА.

- Вирильо, П. (2004). *Машина зрения*. Перевод с французского А. В. Шестакова, под редакцией В. Ю. Быстрова. Спб.: Наука.
- Вульф, Н. (2014). *Вагина: Новая история женской сексуальности*. Пер. с англ. М. Рыбаковой. М.: Альпина нон-фикшн.
- Газнюк, Л. М. (2008). *Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття*. Монографія. К.: ПАРАПАН.
- Голодникова, Ю. (2015). Докудрама: миссия выполнима? В поисках ответа на тезис Ф. Джеймисона о «новой субъективности». *Философско-культурологический журнал TOPOS*, №1. С. 101–116.
- Гомілко, О. (2001). *Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси*. К.: Наукова думка.
- Дельоз, Ж. (2004). *Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время*. Перевод с французского Б. Скуратов. Научная редакция и вступительная статья О. Аронсон. М., Ad Marginem. DOI: <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2016.3.17481>
- Дичковська, Г., & Пятківський, Р. (2005). Формування мети діяльності та феномен сакралізації. *Соціальна психологія*, №2. С. 83–93.
- Жижек, С. (1999). *Возвышенный объект идеологии*. Перевод с английского Владислава Софронова. Научный редактор Сергей Зимовец. Редактор Виктор Мизиано. М.: Художественный журнал.
- Жижек, С. (2002, 13 марта). *Обойдемся без секса, ведь мы же пост-люди*. Перевод с англ. А. Смирнов. Відновлено з https://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2002_12.htm
- Зонтаг, С. (1997). Порнографическое воображение. Пер. с англ. Б. Дубина. *Зонтаг С. Мысль как страсть*. Сост. и общ. ред. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество. С. 65–96.
- Ибрагимов, М. М. (2014). Спорт в манифестации «телесного образа мира». *Ибрагимов М. М. Философия спорта как новый антропологический проект: монография*. НУФВСУ, изд-во «Олимп. лит.». С. 250–279.
- Ильин, И. (1996). Мишель Фуко — историк безумия, сексуальности и власти. *Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. М.: Интрада. С. 51–94.
- Кайуа, Р. (2003). *Миф и человек. Человек и сакральное*. Пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. С. 52–104.
- Килборн, Б. (2007). Исчезающие люди: стыд и внешний облик. М.: Когито-Центр.
- Корабльова, В. М. (2014). Лакано-марксистська концепція ідеології С. Жижека. *Корабльова В. М. Соціальні смисли ідеології: Монографія*. К.: ВАДЕКС. С. 36–44.
- Малви, Л. (2000). Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф. *Антология гендерной теории: сборник*. Пер., сост. и комм. Е. И. Гаповой и А.Р. Усмановой. Минск: ПроPILEI. С. 280–296.
- Менегетти, А. (2004). *Кино, театр, бессознательное*. Пер. с итальянского ННБФ «Онтопсихология». М.: Онтопсихология.
- Мосс, М. (1993). Техника тела. *Человек*, № 2.
- Нанси, Ж.-Л. (1999). *Corpus*. Перевод Е. Петровская и Е. Гальцева. М.: Ad Marginem.
- Перепелица, О. Н. (2013). Философия маркиза де Сада: перцепт и концепт на фоне нарратива. *Международный журнал исследований культуры*. *International Journal of Cultural Research*, 1(10), pp. 48–51.
- Подорога, В. (1995). Феноменология тела. *Введение в философскую антропологию*. Ред. А. Иванов. М.: Ad Marginem.
- Пролеєв, С. (2000). Легітимація розуму і раціоналізація влади. *Філософсько-антропологічні студії 2000. Європейський вектор та основні цінності української гуманітаристики*. К.: Стилосо. С.108–114.
- Романов, А. А. (2008). Вербо- и психосоматика телесного бытия человека. *Романов А. А., Сорокин Ю. А. Вербо- и психосоматика: две карты человеческого тела. Монография*. М.: ИЯ РАН; Тверь: АГРОСФЕРА ТГСХА. С.17–56.
- Рыклин, М. К. (сост.). (1992). *Маркиз де Сад и XX век*. Пер. с франц. М.: РИК «Культура».
- Сычов, В. Н. (No date). Как идеология дополняет действительность (читая Жижека). *На пути к новой рациональности. Методология науки*. Выпуск 4V.
- Уилбер, К. (2005). «Интегральные идеи — в практическую жизнь!» Интервью с пионером интегрального сознания Кеном Уилбером. *Вопросы философии*, № 11. С. 73–89.
- Уильямс, Л. (2014). Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс. Перевод с англ. К. Бандуровского. *Философско-литературный журнал «Логос»*. № 6 (102). С. 61–85.
- Фокин, С. Л. (Сост., пер., комм.). (1994). *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. СПб.: Мифрил.

- Фуко, М. (1996). *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Пер. с франц. С. Табачниковой. М.: Касталь.
- Фуко, М. (1998). *Забота о себе*. Перевод с французского Т. Н. Титовой и О. И. Хомы под общей редакцией А. Б. Мокроусова. К.: Дух и литера; М.: Релф бук.
- Фуко, М. (2004). *Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974 — 1975 учебном году*. Перевод с французского А. В. Шестакова. Научный редактор В. Ю. Быстров. СПб.: Наука.
- Чубаров, И. (2012). Порно как искусство насилия. *Философско-литературный журнал «Логос»*. № 6 (90). С.141–156.
- Эко, У. (1998). *Отсутствующая структура: введение в семиологию*. Редактор М. Г. Ермакова. Перевод А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник. СПб.: Петрополис.
- Энафф, М. (2005). *Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена*. Пер. с франц. Н. С. Мониной; отв. ред. Д. Я. Калугин. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия».
- Ярошевец, В. І. (ред.). (2005). *Тіло. Історія філософії. Словник*. К.: Знання України. С. 928.
- Melendez, F. (2004). Video Pornography, Visual Pleasure, and the Return of the Sublime. In: L. Williams (ed). *Porn Studies* (pp. 401–431). Durham, London: Duke University Press.
- Patterson, Z. (2004). 'Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era'. In Linda Williams (Ed.) *Porn Studies*, (pp.104–123), Durham, NC: Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822385844-005>
- Rubin, G. (No date). *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* [in] *Culture, Society and sexuality: A Reader*, 1st Edition. Ed. by Richard Parker & Peter Aggleton, London: Routledge, P.143–178.
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. University of California. Press Berkeley and Los Angeles, California. 311 p.

References:

- Agamben, Giorgio. (2014). *Nagota [Nudità]*. Trans. from Italian by M. Liepilova. Moscow: OOO «Izdatel'stvo Grjundrisse». (In Russian)
- Alchuk, A. (Ed.). *Nepristojnoe prilozhenie. Beseda s Slavoem Zhizhekom [An indecent annex. Conversation with Slavoj Žižek]*. Trans. from English by K. Chukhrukidze. In *Ryklin M. Dekonstrukcija i destrukcija. Besedy s filosofami*. Moscow: Logos. P. 164–181. (In Russian)
- Bataille, Georges. (1994). Iz «Clez Jerosa» [Les Larmes d'Eros]. In *Thanatography of Eros: Georges Bataille and French thought of the mid-twentieth century*. St. Petersburg: MIFRIL. P. 371–404.
- Bataille, Georges. (1997). *Vnutrennij opyt [L'Expérience Intérieure]*. Fokin, S. (trans., afterword, commentaries). St. Petersburg: Aksioma, Mifril. (In Russian)
- Bataille, Georges. (1999). *Nebesnaja sin' [Le Bleu du Ciel]*. In *Nenavist' k poezii [La haine de la poésie]: Romany i povesti*. Trans. from French by S. Zenkin. Moscow: Ladomir. P. 91–172. (In Russian)
- Baudrillard, Jean. (1992). *Zloj demon obrazov [The Evil Demon of Images]*. Trans. from English by N. Tsyrkun. *Iskusstvo kino*, (10). P. 64–70. (In Russian)
- Baudrillard, Jean. (2000). *Prozrachnost' Zla [La Transparence du Mal]*. Trans. by L. Liubarskaya & E. Markovskaya. Moscow: Dobrosvet. (In Russian)
- Baudrillard, Jean. (2000). *Soblazn [De la Seduction]*. Trans. by A. Garaja. Moscow: Ad Marginem. (In Russian)
- Baudrillard, Jean. (2010). *Fatalni stratehii [Les Strategies Fatales]*. Trans. from French by L. Kononovych. Lviv: Kalvariia. (In Ukrainian)
- Benjamin, Walter. (1996). *Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehniceskoy vosproizvodimosti [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]*. Trans. from German by S. Romashko. Moscow: Medium. P. 15–65. (In Russian)
- Bykhovskaya, I. M. (2007). *Aksiologija telesnosti i zdorov'e: soprjazhennost' v kul'turologicheskom izmerenii [Axiology of corporality and health: conjugation in the cultural dimension]*. In *Psihologija telesnosti mezhdu dushoj i telom*. V. Zinchenko, T. Levi (Eds.) Moscow: AST MOSCOW. (In Russian)

- Caillois, Roger. (2003). *Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Le mythe et l'homme. L'homme et le sacré]. Trans. from French by S. Zenkin. P. 52–104. (In Russian)
- Chubarov, I. (2012). Porno kak iskusstvo nasilija [Porn as an Art of Violence]. *Filosofsko-literaturnyj zhurnal «Logos»*, 6 (90). P. 141–156. (In Russian)
- Deleuze, Gilles. (2004). *Kino: Kino 1. Obraz-dvizhenie; Kino 2. Obraz-vremja* [Cinema: Cinema 1. Limage-Mouvement. Cinema 2. Limage Temps]. Trans. by B. Skuratov. Editor O. Aronson. Moscow: Ad Marginem. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2016.3.17481>
- Dychkovska, H. A., & Pyatkovskiy R. Formuvannia mety diialnosti ta fenomen sakralizatsii [Goal formation and the phenomenon of sacralization]. *Soc. Psychology*, (2). P. 83–93. (In Ukrainian)
- Eco, Umberto. (1998). *Otsutstvujushhaja struktura: vvedenie v semiologiju* [La Struttura Assente: Intronzione Alla Ricerca Semiotologica]. M. Ermakova (Ed.). Trans. A. Pogoniaylo & V. Reznik. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian)
- Fokin, S. (comp., trans., ed.). (1994). *Tanatografija Jerosa: Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' serediny XX veka* [Thanatography of Eros: Georges Bataille and French thought of the mid-twentieth century]. St. Petersburg: Mifril. (In Russian)
- Foucault, Michel. (1996). *Volja k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The Will to Truth: Beyond Knowledge, Power, and Sexuality]. Trans. by S. Tabachnikova. Moscow: Kastal. (In Russian)
- Foucault, Michel. (1998). *Zabota o sebe* [Histoire de la Sexualité-III. Le Souci de Soi]. Trans. by T. Titova & O. Khoma, edited by A. Mokrousov. Kyiv: Duh i litera; Moscow: Relf buk. (In Russian)
- Foucault, Michel. (2004). *Nenormal'nye: Kurs lekcij, pročitannyh v Kollezhe de Frans v 1974–1975 uchebnom godu* [Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)]. Trans. by A. Shestakov. Ed. V. Bystrov. St. Petersburg: Nauka. (In Russian)
- Gomilko, O. (2001). *Metafizyka tilesnosti. Doslidzhennia, rozdumy, ekskursy* [Metaphysics of corporality. Studies, reflections, excursus]. Kyiv: Naukova dumka. (In Ukrainian)
- Hazniuk, L. M. (2008). *Filosofski etudy ekzistentsialno-somatychnoho buttia* [Philosophical sketches of existential-somatic being]. Monohrafiia. Kyiv: PARAPAN. (In Ukrainian)
- Hénaff, Marcel. (2005). *Markiz de Sade: Izobretenie tela libertena* [Sade l'invention du corps libertin]. Trans. from French by N. Minina. D. Kalugin (Ed.). St. Petersburg: IC «Gumanitarnaja Akademija». (In Russian)
- Holodnikova, Yu. (2015). Dokudrama: missija vypolnima? V poiskah otveta na tezis F. Dzhejmisona o «novoj subektivnosti» [Dokudrama: mission possible? In search of an answer to the F. Jamison's thesis about the “new subjectivity”]. *Filosofsko-kul'turologicheskij zhurnal TOPOS*, (1). P. 101–116.
- Ibragimov, M. (2014). Sport v manifestacii «telesnogo obraza mira» [Sport as a manifestation of ‘physical image of the world’]. In *Ibragimov M. M. Filosofija sporta kak novyj antropologicheskij proekt: monografija*. NUFVSU, izd-vo «Olimp. lit.». (In Russian)
- Ilyin, I. (1996). Mishel Fuko — istorik bezumija, seksual'nosti i vlasti [Michel Foucault - historian of insanity, sexuality and power]. In *Ilyin I. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm*. M.: Intrada. P. 51–94. (In Russian)
- Kilborne, Benjamin. (2007). *Ischezajushhie ljudi: styd i vneshnij oblik* [Disappearing Persons: Shame and Appearance]. Moscow: Kogito-Centr. (In Russian)
- Korabliova, V. M. (2014). Lakano-marksists'ka koncepcija ideologii S. Zhizheka [The Lacanian-Marxist Concept of S. Žižek's Ideology]. In *Korabl'ova V. M. Social'ni smisli ideologii: Monografija*. Kyiv: VADEKS. P. 36–44. (In Ukrainian)
- Mauss, Marcel. (1992). Tehnika tela [Les techniques du corps]. *Chelovek*, (2). (In Russian)
- Melendez, F. (2004). Video Pornography, Visual Pleasure, and the Return of the Sublime. In: L. Williams (ed). *Porn Studies* (pp. 401— 431). Durham, London: Duke University Press.
- Meneghetti, Antonio. (2004). *Kino, teatr, bessoznatel'noe* [La Cinologia, Cinema e Inconscio]. Trans. from Italian by NNBF ‘OntoPsychology’. Moscow: Ontopsihologija. (In Russian)
- Mulvey, Laura. (2000). Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyj kinematograf [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. In *Antologija gendernoj teorii: sbornik*. Trans. from English by E. Gapova & A. Usmanova. Minsk: Propilei. P. 280–296. (In Russian)
- Nancy, Jean-Luc. (1999). *Corpus*. Trans. by E. Petrovskaya & E. Galtseva. Moscow: Ad Marginem. (In Russian)
- Patterson, Z. (2004). ‘Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era’. In Linda Williams (Ed.) *Porn Studies*, (pp.104–123), Durham, NC: Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822385844-005>

- Perepelitsa, O. (2013). Filosofija markiza de Sada: percept i koncept na fone narrative [The Philosophy of the Marquis de Sade: Percept and Concept on the Background of Narrative]. In *International Journal of Cultural Research*, 1(10). pp. 48–51. (In Russian)
- Podgora, V. (1995). Fenomenologija tela [Phenomenology of body]. In *Vvedenie v filosofskuju antropologiju*. A. Ivanov (Ed). Moscow: Ad Marginem. (In Russian)
- Proleiev, S. (2000). Lehitymatsiia rozumu i ratsionalizatsiia vlady [Legitimation of reason and rationalization of power]. *Filosofsko-antropologichni studii 2000. Yevropejskiy vektor ta osnovni tsinnosti ukrainskoi humanitarnistyky*. Kyiv: Stylos. P.108–114. (In Ukrainian)
- Romanov, A. A. (2008). Verbo- i psihosomatika telesnogo bytija cheloveka [Verbal and psychosomatics of the physical being of a man]. In *Romanov, A. A., & Sorokin, Ju. A. Verbo- i psihosomatika: dve karty chelovecheskogo tela. Monografija*. Moscow: IJa RAN; Tver: AGROSFERA TGSHA. P. 17–56. (In Russian)
- Rubin, G. (No date). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality [in] *Culture, Society and sexuality: A Reader*, 1st Edition. Ed. by Richard Parker & Peter Aggleton, London: Routledge, P. 143–178.
- Ryklin, M.K. (Comp.). (1992). *Markiz de Sad i XX vek [Marquis de Sade et le XXe siècle]*. Trans. from French by M. Ryklin & G. Gennis. Moscow: RIK «Kultura». (In Russian)
- Sontag, Susan. (1997). Pornograficheskoe voobrazhenie [On pornography]. In S. Sontag *Mind as Passion*. B. Dubinina (ed.) Trans. from English by B. Dubinina. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo. P. 65–96. (In Russian)
- Sychoy, V. N. (No date). Kak ideologija dopolnjaet dejstvitel'nost' (chitaja Žižek'a) [How ideology complements reality (reading Žižek's works)]. *Na puti k novoj racional'nosti. Metodologija nauki*. Issue 4V.
- Virilio, Paul. (2004). *Mashina zrenija [La machine de vision]*. Trans. by A. Shestakov. V. Bystrov (Ed.). St. Petersburg: Nauka. (In Russian)
- Wilber, Ken. (2005). «Integral'nye idei — v prakticheskiju zhizn'!» Interv'ju s pionerom integral'nogo soznaniya Kenom Uilberom [‘Integral Ideas — into Practical Life!’ Interview with Ken Wilber, a pioneer of integral consciousness]. *Voprosy filosofii*, (11). P. 73–89. (In Russian)
- Williams, L. (2014). Telesnye fil'my: gender, zhanr i jekscess [Film Bodies: Gender, Genre, and Excess]. Trans. from English by K. Bandurovsky. *Filosofsko-literaturnyj zhurnal «Logos»*, 6 (102). P. 61–85. (In Russian)
- Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*. University of California. Press Berkeley and Los Angeles, California. 311 p.
- Wolf, Naomi R. (2014). *Vagina: Novaja istorija zhenskoy seksual'nosti [Vagina: A New Biography]*. Trans. from English by M. Rybakova. Moscow: Alpina non-fikshn. (In Russian)
- Yaroshovets, V. (Ed). (2005). Tilo [The Body]. *History of Philosophy. Dictionary*. Kyiv: Znannia Ukrainy. P. 928. (In Ukrainian)
- Žižek, Slavoj. (1999). *Vozvyshennyj obekt ideologii [The Sublime Object of Ideology]*. Trans. from English by V. Safronov. Eds S. Zimovets & V. Miziano. Moscow: Hudozhestvennyj zhurnal. (In Russian)
- Žižek, Slavoj. (2002, March 13). *Obojdemsja bez seksa, ved' my zhe post-ljudi [No Sex, Please, We're Post-Human!]*. Trans. from English by A. Smirnov. Retrieved from https://www.ruthenia.ru/logos/kofr/2002/2002_12.htm (In Russian)

Чміль Анна Павловна, Кораблева Надежда Степановна

Тело как реальность в знаковой системе экранной культуры и сексуальность как ее идеология

Аннотация. Тема телесности обусловлена исследованиями в области современной философии (феноменология, экзистенциализм), в которых понятие «тело» является смыслопорождающей категорией, поскольку занимает место в пространстве, свидетельствует о присутствии человека в мире и предопределяет интенциональные акты его сознания, направленности на мир. Вторым, не менее важным фактором, является утверждение посттелесного нашего будущего, связанность его с фактом исчезновения человеческого тела и необходимостью вести борьбу за человеческую телесность с телами искусственными, анализ тех последствий, которые будет иметь для человека и человечества потеря человеческого тела, что может привести к полной потере связи с реальностью. Для авторов

этого исследования обозначенные проблемные поля интересны с ракурса их представленности в экранной культуре, в которой экранное тело как реальность есть референтным и выполняет идеологическую функцию, демонстрируя и стимулируя выработку желательных для культуры образов-образцов для подражания. Эти образы, представленные на экранах, обеспечивают зрителю (в случае их психологического совпадения) самоидентификацию, а значит и присутствие в реальности в том смысле, что его неопределенность обуславливала его отсутствие.

Ключевые слова: телесность, экранное тело, знаковая система экранной культуры, посттелесность, сексуальность.

Hanna Chmil, Nadiia Korablova

The body as a reality in the sign system of screen culture and sexuality as its ideology

Abstract. The topic of corporeality is dealt with in this study to research in the field of modern philosophy (phenomenology, existentialism), in which the concept of body is a meaning-generating category since it occupies a place in space, indicates the presence of a person in the world, and determines intentional acts of one's consciousness. The second but no less important factor is the perspective of our post-bodily future, its connection with the fact of the eventuality of disappearance of the human body and the need to fight for human physicality with artificial bodies, an analysis of the consequences that the loss of the human body will have for a man and humanity, which can lead to the complete loss of connection with reality. The indicated problem fields interest authors of this study from the perspective of their representation in the on-screen culture, in which the on-screen body as a reference is a reality and performs an ideological function demonstrating and stimulating the production of role models desirable for the culture. The image, presented on the screen, provides the viewer (in the case of their psychological matching) with self-identification and, hence, the presence in the reality in the sense that its uncertainty causes its absence.

Keywords: corporeality, screen body, sign system of the screen culture, post-body, sexuality.