

УДК 791.3:118.852]”19”

Андрій Стрехалюк

## ПІДНЕСЕНЕ У КІНОМИСТЕЦТВІ: ФІЛОСОФСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ

Статтю присвячено розгляду трансформацій поняття піднесеного в сучасному філософському дискурсі про кіномистецтво. Автор порівнює два підходи до аналізу кіномистецтва, в яких поняття піднесеного відіграє вирішальну роль. Зокрема на підставі аналізу праць Славоя Жижека та Олега Аронсона автор робить висновок про динаміку визначальних опозицій, які характеризують поняття піднесеного в сучасних філософсько-естетичних студіях.

**Ключові слова:** піднесене, кіно, Жижек, кінематографічне піднесене, Аронсон.

### *A. Strekhaliuk Sublime in cinema: philosophical reflections*

The article is dedicated to the transformation of concept of the sublime in modern philosophical discourse about cinema. Author compares two approaches to analysis of cinema where concept of sublime plays decisive role. In particular author based on analysis of Slavoj Žyžek's and Oleg Aronson's works makes conclusions about dynamics of determinant oppositions that defines concept of sublime in contemporary philosophical and aesthetic studies.

**Keywords:** sublime, cinema, Žyžek, cinematic sublime, Aronson

### *A. Стрехалюк Возвышенное в киноискусстве: философские рефлексии*

Статья посвящена рассмотрению трансформации понятия возвышенного в современном философском дискурсе о киноискусстве. Автор сравнивает два подхода к анализу киноискусства, в которых понятие возвышенного играет решающую роль. В частности на основе работ Славоя Жижека и Олега Аронсона автор делает вывод о динамике ключевых оппозиций, характеризующих понятие возвышенного в современных философско-эстетических студиях.

**Ключевые слова:** возвышенное, кино, Жижек, кинематографическое возвышенное, Аронсон.

Проблема піднесеного в кіно і кінематографічного піднесеного є однією з тих, які, з одного боку, виникають у сучасному філософсько-естетичному дискурсі на хвилі нового зацікавлення темою піднесеного у ХХ столітті, а з іншого боку, є наслідком виокремлення кіно і кінематографу як пріоритетного предмету дослідження для філософії та естетики. Сьогодні існує не багато спроб окреслити кінематографічне піднесене, розкрити особливості і значення “піднесеного у кіно”, і практично немає праць, які аналізують вплив і значення рефлексії про кінематографічне піднесене для сучасного філософсько-естетичного дискурсу піднесеного. Очевидно, що поняття “піднесеного” піддається новій інтерпретації залежно від історичних та культурних умов, від специфічної мови мистецтва, у якому втілюється людський досвід. Ми припускаємо, що дослідження піднесеного в кіномистецтві дає можливість розкрити деякі аспекти трансформації піднесеного як філософсько-естетичної категорії. А це означає, що в рефлексіях кінематографічного піднесеного по-новому розкриваються опозиції реального і символічного, репрезентованого і того, що уникає репрезентацій як історично найважливіших філософських означень піднесеного.

Питання актуалізації піднесеного в кіно, безумовно, виникає у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть. Зокрема ця проблема досліджувалась Жан-Франсуа Ліотаром, Славоєм Жижеком та Олегом Аронсоном, і саме праці цих авторів становлять основу для дослідження естетики піднесеного у кінематографі. Ці дослідники започатковують аналіз піднесеного в кіно, досліджують природу кінематографічного піднесеного (Ліотар, Аронсон) або здійснюють прикладний аналіз кіно через поняття “піднесене” (Жижек).

Мета статті – дослідити трансформації поняття піднесеного в сучасному філософському дискурсі про кіномистецтво в різних аспектах: в змістовному (відношення до реальності) та формальному (специфічна кінематографічна мова). Ми покажемо, що праці Жижека і Аронсона дають можливість здійснити такий аналіз, оскільки дозволяють відстежити, як засобами кіномистецтва формуються очікування щодо реальності та репрезентуються різні моделі співвідношення реального та символічного. Для цього слід порівняти підходи до аналізу кіно Славоє Жижека та Олега Аронсона, в яких ключовим є поняття піднесеного. Ми розглянемо ці підходи крізь призму категорії піднесеного, розкриємо особливості тлумачення піднесеного в цих підходах і встановимо відношен-

ня між експлікованими тлумаченнями і філософською традицією визначення піднесеного.

Один з найяскравіших прикладів аналізу кіно за допомогою категорії піднесеного знаходимо у творчості Славоя Жижека. Його аналіз кіно цікавий передусім тим, що тут маємо справу саме з філософським аналізом, а не кінокритикою. Окрім того, аналіз Жижека демонструє, як проінтерпретоване ним у психоаналітичному сенсі поняття піднесеного стає ключем до нового розуміння кіно.

Будучи одним з найбільш відомих філософів сьогодення, Жижек аналізує кінофільми як видатних режисерів, так і масове кіно. У полі зору Жижека роботи таких майстрів режисури, як Девід Лінч (“Загублене шосе”(1997), “Синій оксамит”(1986), “Малхолланд-драйв”(2001)), Альфред Хічкок (“Психо” (1960), “Птахи” 1963, “Вертіго” (1958) та інші)[3]<sup>1</sup>, братів Енді та Ларрі Вачовські (“Матриця”(1999)), Роберто Беніні (“Життя прекрасне”(1997)) та ін.. При цьому Жижек здійснює аналіз світового кінематографу не лише у своїх друкованих творах, але також у відео-форматі у фільмі “Кіногід збоченця” (2006).

Особливу увагу люблянський філософ та культуролог звертає на фільми Девіда Лінча. Його книга “Мистецтво смішного піднесеного” [7] присвячена аналізу фільму цього режисера “Загублене шосе”. Однак у своїй праці автор торкається й багатьох інших питань, і складається враження, що аналіз фільму Лінча не є основною метою роботи. “Загублене шосе” Жижек аналізує лише в третьому та четвертому розділах, заповнюючи решту вісім розділів обговоренням інших проблем.

Для того, щоб зрозуміти підхід Жижека до аналізу кіно і значення поняття піднесеного у цьому аналізі, спершу необхідно з’ясувати особливості його філософування та власне розуміння піднесеного. Світогляд Жижека має своїм джерелом лаканівський психоаналіз, філософію Г. В. Ф. Гегеля та К. Маркса, при чому кожного з цих авторів Жижек перечитує по-своєму. Зокрема, Жижек відомий своїм неесенціалістичним прочитанням Гегеля і непостструктуралістським прочитанням Лакана як філософа Ре-

---

<sup>1</sup> Значна увага, яку Жижек приділяє аналізу американської масової культури, дозволяє досліднику Тому Когену говорити про “американське” піднесене. Такий підхід не видається нам достатньо обґрунтованим, однак стаття автора є цінною для дослідження Жижеківського аналізу фільмів Хічкока. Див.: Cohen, TomBeyond “TheGaze”: Zizek, Hitchcock, andtheAmericanSublimeAmericanLiteraryHistory, Vol. 7, No. 2 (Summer, 1995), pp. 350-378

ального. Нагадаємо, що “Реальне” є однією з трьох основних категорій лаканівської філософії (разом з Уявним та Символічним).

В аналізі кіно, який пропонує Славою Жижек, так чи інакше присутні усі три елементи; вони значно вплинули на його філософію. Однак безсумнівно найважливішим у міркуваннях Жижєка про кіно є психоаналітична складова і вплив та інтерпретація Лакана. Це є актуальним як для праці “Мистецтво смішного піднесеного”, так і для іншої праці – “Кіногід збоченця”.

Отже, для аналізу мистецтва і зокрема кіно Жижек використовує лаканівське поняття Реального<sup>1</sup>. Це важливо для розуміння суті і ролі піднесеного в його дослідженні. Реальне існує поза символічним та ієрархічним порядком. Іншими словами, Реальне – це та частина реальності, яка не може бути зображена, тобто репрезентована засобами репрезентації. Воно не може бути включене у символічний порядок мови, так само як і у світ образів. Власне тому Реальне постає у Жижека, а до нього і в Лакана, як піднесене. Адже історично в теоріях Бьорка і Канта піднесене трактувалось як феномен, що уникає репрезентації і перевершує символічні можливості мови, межуючи з жахливим і чимсь таким, що неможливо представити (уявити). Однак у Жижека піднесене набуває відтінку не лише нерепрезованого через те, що перевищує людські сили, як це було у класичній естетичній традиції, але й через те, що піднесене витісняється зі свідомості й уникає символічного та образного вираження. Піднесений об’єкт у Жижека дуже часто є неможливим-реальним об’єктом витісненого бажання.

Жижек використовує лаканівське поняття піднесеного і робить його ключовим у своїй інтерпретації кіно, проте, здійснюючи цю інтерпретацію, трансформує саме поняття піднесеного. Це, зокрема, можна простежити на прикладі жижеківського аналізу фільму Лінча “Загублене шосе”.

Жижек пише про Лінча, що його світ кіно “на загал є світом “смішного піднесеного”, адже у кінострічках цього режисера “найбільш смішні патетичні сцени (ангели у кінці стрічок “Вогонь іди зі мною” та “Дикі серцем” (1990), сон про вільшанки у “Синьому оксамиті”) слід приймати всерйоз. Також серйозно необхідно сприймати і кумедність надмірно злих персонажів (Френк в “Оксамиті”, Едді в “Загубленому шосе”, Барон Харконен в “Дюні”) [7, с. 25]. Саме таким є задум режисера, і саме так змушує він сприй-

<sup>1</sup> Для зручності далі у тексті використання Жижеком лаканівського поняття “Реального” позначатимемо написанням цього слова з великої літери.

мати ці сцени. Апелюючи до цих фільмів, Жижек показує, що межа між смішним і піднесеним є умовною. Піднесений об’єкт є одночасно й смішним, а його сприйняття, відповідно, доводить глядача до відчуття абсурду. Прикладом такого об’єкта є персонаж “Синього оксамиту” Френк. Він навіює жах на усіх персонажів фільму, і вони намагаються від нього сховатись або втекти. Але режисер зображує його смішним і навіть нікчемним. Те, що спричиняє пригніченість і жах, не є чимось грандіозним і величним, як це впливало з традиційного філософського визначення піднесеного, а – таким, що зазвичай піддають кепкуванню і висміюють.

Поняття піднесеного, застосоване до аналізу фільму Девіда Лінча, не просто виступає як засіб інтерпретації художнього твору, воно змістовно трансформує наше уявлення про піднесене. Фільми Лінча дозволяють припустити спорідненість піднесеного та смішного (*ridiculous*). Така новація контрастує з історично усталеним поєднанням піднесеного і величного, піднесеного і героїчного, піднесеного і трагічного та свідчить про певну трансформацію поняття піднесеного. Причому варто відзначити, що поєднання піднесеного і смішного не є особливим випадком, притаманним тільки “Мистецтву смішного піднесеного” Жижєка чи фільму “Загублене шосе” або іншим фільмам Лінча. Трансформоване поняття піднесеного може бути застосоване до характеристики сучасного мистецтва загалом, адже перетлумачує відношення між реальним і символічним. У сучасному мистецтві твір як об’єкт і матеріал, який використовує художник, мають далеко не першочергове значення. “Сьогодні використовуються різноманітні матеріали, для того щоб пробудити в людині відчуття прекрасного і піднесеного. Грубо кажучи, навіть екскременти можуть слугувати вказівкою на піднесене у творі мистецтва” [5, с. 142]. Піднесене позбавляється обмежень щодо засобів репрезентації, наприклад – величні об’єкти у Канта, і може бути вільно асоційоване з будь-яким предметом і подією, позаяк вона завжди відсилає до прихованого (вигісненого) Реального.

Спорідненість піднесеного і смішного, яку люблянський філософ обстоює у “Мистецтві смішного піднесеного”, можна застосовувати і до інших видів мистецтва, а контраст між піднесеним і прекрасним у мистецьких творах та об’єктом і матеріалом у сучасному мистецтві є ознакою постмодерністичного мистецтва, яке гостро відчуває розрив між реальним і символічним, тобто образним світом, який конструє соціум.

Зв'язок піднесеного з символічною реальністю демонструє аналіз Жижеком фільму Роберто Беніні “Життя прекрасне”, у якому головний герой витворює для свого сина гру і символічний ілюзорний світ у середовищі концтабору для того, щоб вберегти його від жаху війни і терору, тобто Реального. У цьому випадку відбувається зумисне уникнення піднесеного-Реального, яке власне несе терор і жах. Жижек називає це “символічною кастрацією”, під час якої турботливий батько “не захищає сина від суворой реальності концтабору, він лише створює символічну фікцію, яка робить цю реальність стерпною” [7, с. 32]. До речі, не випадково, на думку Жижека, фільм про концтабір сам по собі не є важким для перегляду і позбавлений усіх жахів, які мали б його супроводжувати, виходячи з місця й часу, у якому розгортаються події. Жижек запитує: а чи сам Беніні, як режисер фільму, не ставиться до глядачів як до дітей, створюючи символічну фікцію, що захищає нас від жахів Реального [7, с. 32].

У цьому контексті доцільно пригадати Е. Бьорка та І. Канта, для яких страх і негативне задоволення являють основу відчуття піднесеного і його невід'ємну рису. Беніні ж конструює символічну фікцію, яка покликана протиставити негативній і жорстокій реальності безтурботний світ позитивного задоволення без страждань та жахів. Таким чином, з точки зору бьорківського та кантівського розуміння природи піднесеного, у фільмі “Життя прекрасне” піднесене набуває певних етичних ознак. Піднесене постає позбавленим негативної складової, яка винесена назовні світу і є помітною для стороннього спостерігача, тобто для глядача фільму і батька, але не для сина. Піднесене вже не належить до порядку світу, воно актуалізується у турботливому ставленні однієї людини до іншої. Однак Жижек по суті не акцентує на цьому, аналізуючи фільм Беніні.

Ще один приклад аналізу піднесеного як Реального Жижек пропонує, розглядаючи фільм “Матриця”. “Пустеля Реального”, у яку Морфеус приводить Нео, – це місце, мислити і говорити про яке заборонено, місце, яке не існує в символічній системі мови і не може бути описане в її рамках. На загал, якщо узяти “Матрицю”, “Життя прекрасне”, “Загублене шосе”, як і більшість фільмів Лінча, то Жижек вбачає у них принципові опозиції між символічним і реальним, світом свідомого та розумного і підсвідомого та нерозумного.

Не менш цікавим прикладом аналізу кіно є підхід Олега Аронсона. Основне завдання, яке ставить перед собою Аронсон – дослідити кінематографічне піднесене, а це, власне, не те відчуття підне-

сеного, яке ми переживаємо, переглядаючи кіно, але піднесене, що витворюється за допомогою кінематографічних технологій [2]. Для того, щоб окреслити і зрозуміти це піднесене, Аронсон звертається до теорій Імануїла Канта і Жан-Франсуа Лютара. Зокрема для дослідження природи кінематографічного піднесеного автор наголошує на важливості кантівської концепції динамічного піднесеного.

Для ілюстрації своєї ідеї щодо динамічного піднесеного та “запозичення” кінематографом досягнень з інших мистецтв, Аронсон звертається до аналізу творчості Андрія Тарковського. У фільмах цього режисера Аронсон вбачає два види піднесеного. Перше з них виникає тоді, коли режисер використовує піднесене інших видів мистецтв: “Колір, що з’являється у фіналі “Андрія Рубльова”, коли залишається тільки зображення ікон, Брейгель у “Солярісі”, численні знаки мистецтва у “Дзеркалі”, Леонардо да Вінчі і Бах у “Жертвоприношенні” – усе це знак за знаком, крапля за краплею витискає піднесене з самої кіноплівки. Ці фільми дотикаються до піднесеного настільки, наскільки воно вже було у творі мистецтва, а плівка це зафіксувала” [2]. Цей тип піднесеного Аронсон ідентифікує як піднесене-прекрасне.

Однак Аронсон також вказує на ще один вид піднесеного і називає його “піднесеним повтору”: “Тарковський не тільки повторює мистецтво, вказуючи непрямо на сам фільм як на мистецтво, він повторює те і тільки те з мистецтва, яке впізнається, тобто повторюється ще раз у колективному упізнаванні, у спогаді. І справа тут уже не в суб’єктивному переживанні фільму, але в афекті спільного буття, який створюється не самим мистецтвом, не його образами, але відчуттям себе у спільноті споживачів саме цієї образності” [2]. Останнє є надзвичайно важливим для Аронсона, адже дозволяє говорити про зовсім інший рівень людського буття і сприйняття, а отже, й інше піднесене.

Ще один важливий момент кінематографічного піднесеного, на який вказує Аронсон – ідея, що кіно витворює інший світ, рівноцінний тому, у якому людина перебуває фізично. А вже ця подвійність світів дає можливість для відкриття Іншого, що відкривається через афекти спільності: “Кінематографічний повтор – це, перш за все, “подвоєння” світу, при чому таке, що світ кінематографічних образів не сполучається з образами реального світу. Це означає, що реальність кінематографічних образів є не меншою реальною, ніж та, яка є для нас звичним (життєвим) світом. Йдеться зовсім не про фіксацію реальності, коли створюється щось схоже

на реальний світ, а саме про “подвоєння” світу, яке стає можливим саме завдяки спільному бажанню мати цей “другий” світ як ще одну реальність” [2].

Саме таке подвоєння приводить через спільність афекту до ідеї Іншого. У цьому подвоєнні світу людина здатна у спільності розділити з Іншим досвід піднесеного. Такий принцип спрацьовує не лише для фільмів Тарковського, але й для кіно взагалі, бо це, на думку Аронсона, і є властиво кінематографічне піднесене. Свою тезу дослідник ілюструє на прикладі кінострічок Хічкока, Бергмана, Дрейера та інших [2].

Як бачимо, міркування Аронсона про природу кінематографічного піднесеного врешті приводять автора до етичного піднесеного. І справді, на перший погляд, оскільки цей афект відкриває нам Іншого, то тим самим рефлексія виходить в етичну площину. І тому він стає етичним: “Цей етичний афект – відкриття “іншого”, який співчуває, співпереживає, перебуває з твоїм “я” у спільності, що формується через спільність страху, радості, задоволення” [2].

Але тут слід вказати на один важливий, на наш погляд, момент. Безсумнівно, кінематографічне піднесене, яке через досвід спільного сприйняття і співпереживання відкриває Іншого, може розглядатись в етичній площині як власне етичний феномен та “етичний афект”. Однак при детальнішому аналізі стає зрозумілим, що власне етичного, принаймні у класичному розумінні цього слова, у цьому феномені насправді не так багато. По суті, воно вичерпується зустріччю з Іншим, який відчуває і переживає те ж саме, що й ми. Питання про добро і зло, мораль і систему моральних цінностей тут не ставиться. Та й навряд чи воно було б тут доцільне і слідувало внутрішній логіці автора. Натомість, Аронсон, пишучи про етичний вимір кінематографічного піднесеного, розкриває глибші і не стільки етичні, скільки естетичні, гносеологічні та онтологічні аспекти цього феномена: “Етичний афект кінематографічного піднесеного можна описати у сучасних термінах як “втрату суб’єктивності”, втрату “я” перед обличчям іншого. І ця втрата виявляється не такою вже й драматичною, а, радше, вона має позитивний характер. Зокрема, відкривається царина піднесеного, раніше недоступна, здатність виявляти яку і становить, можливо, найголовніше вміння режисера” [2]. Аронсон використовує Ліотарівську ідею про етичну складову піднесеного, але гіперболізує її, і “етична складову піднесеного” в Ліотара перетворюється в “етичне піднесене” в Аронсона. Для підтвердження цієї тези наве-



демо такі його слова про піднесене у Ліотара: “Фактично для нього (Ліотара – А. С.) піднесене як здатність бажання постає як певна єдність естетичного та етичного досвіду, нерозривність афекту і мислення, мислення і дії... Що, як не знаменитий категоричний імператив, характеризує це краще за все – неможливе приписування, приписування вчинку, на який ніколи нікому в його індивідуальному існуванні не вистачить сил. Саме це дозволяє Ліотару говорити про *етичну складову піднесеного*” [1].

Зрештою, залишаючи осторонь етичний вимір піднесеного, Аронсон в іншій статті “Буденне піднесене (кіно за Жан-Франсуа Ліотаром)” [1], торкається саме естетичних, антропологічних і онтологічних вимірів феномена піднесеного, оскільки ці виміри закладені у філософській інтерпретації цього феномена в Ліотара. Попри те, що Аронсон доходить висновку про етичну природу кінематографічного піднесеного, *de facto* етичне піднесене у нього є обмеженим, а етичний афект є тим, з чого дослідник розпочинає свої розмірковування про естетику піднесеного, що межує з антропологією, гносеологією та онтологією. Окрім того, кінематографічний повтор – це не стільки відкриття Іншого, скільки відкриття безсуб’єктності, втрати суб’єктності. І тут доцільного зацитувати самого Аронсона у тому фрагменті, де він аналізує Ліотарівське розуміння кіно<sup>1</sup>, і яке врешті використовує у своїй аргументації: “Ліотарівське акіно і є той постійний пласт кінематографа, де виходить на поверхню безсуб’єктне бажання, не репрезентоване, але яке постійно повторюється, повертається. Повтор, на відміну від відтворення, безпосередньо пов’язаний саме з безсуб’єктністю бажання, бажання, яке ми не контролюємо. Він має безпосереднє відношення до афектів (імпульсів, потягів), на які накладена неявна заборона (соціальна, моральна або ще якась), які не беруть участі в системі виробництва “потрібних” (“хороших”, “цінних”) об’єктів, але повертаються до речей непотрібних, позбавлених сенсу, і які, здавалося б, цілковито виключені з економіки виробництва-споживання” [1].

Таке прочитання Ліотара виводить Аронсона на рівень масової культури і до нового осмислення піднесеного. Аналізуючи піднесене, Ліотар концентрується на мистецтві авангарду, яке позиціонувало себе як елітарне мистецтво, на його внутрішній інтенції зобразити незображуване. Аронсон же розширює поле для аналі-

<sup>1</sup> Темі кіно Ліотар присвячує коротке есе “Акіно” [4], де досліджує економіку бажання і її значення для специфічної мови і технології кінематографу. На це есе й посилається Олег Аронсон.

зу, вказуючи, що розроблену Ліотаром інтерпретацію піднесеного можна проілюструвати на прикладі сучасної масової культури: "... Ліотар не помічає, що практично все, про що він говорить, може бути застосоване до масової культури, яка має справу з надлишковим виробництвом зображень і неявною забороною на уяву, що реалізується в легалізації витісненого з образотворчої культури шару непристойного" [1].

Схожий поворот бачимо і в жижеківській інтерпретації Лакана. Якось Жижек сказав, що він переконаний у тому, що правильно схоплює деякі філософські концепти Лакана лише тоді, коли він може "успішно їх перекласти на імбецильність, властиву масовій культурі" [6, с. 2]. Власне у "Смішному піднесеному" Жижек і займається таким "перекладом".

Аналіз піднесеного у маскультурі Жижека і Аронсона зрештою приводить їх до одних і тих самих, або принаймні дуже схожих висновків. Жижек вказує, що у фільмах Лінча (як прикладі масової культури) майже завжди можна віднайти співвідношення смішного (ridiculous) і піднесеного. Межа між цими феноменами, що ніби протистоять одне одному, на думку Жижека, дуже тонка. На прикладі одного з персонажів Лінча містера Едді ("Загублене шосе"), Жижек демонструє, як перше і друге можуть поєднуватися і співіснувати в одному об'єкті. Ось що про це пише один з коментаторів філософа: "Жижекове прочитання структуроване довкола складного набору додаткових опозицій: реальність і ілюзія, що супроводжує її, закон та його властиве порушення, які в універсумі Лінча позначені опозицією смішного (ridiculous) та піднесеного. Містер Едді є одним з тих Лінчевих персонажів, які втілюють обидві полярності: з одного боку, він суворо дотримується правил, репрезентуючи запровадження соціо-символічного Закону, але, з іншого боку, він робить це у настільки перебільшений, несамовитий спосіб, що його роль показує внутрішнє насильство і довільну природу Закону. Містер Едді – це один з тих піднесених, гіперактивних, агентів, які тільки насолоджуються життям, від яких персонажі у фільмах Лінча намагаються захиститися втечею у фантазію чогось нешкідливо гарного, яка є такою ж смішною (ridiculous)" [6, с. 14]. Піднесене та смішне і безглузде тісно співіснують, а це означає, що піднесеним може виявитись щось безглузде, буденне і те, що нізащо б не було назване таким у класичну епоху починаючи з Псевдо-Лонгіна і закінчуючи мислителями XVIII – XIX століть.

Отже, і Жижек, і Аронсон представляють два варіанти аналізу кіно за допомогою поняття піднесеного. Жижек, обстоюючи психоаналітичну інтерпретацію піднесеного і природи художнього твору, наголошує на піднесеному як Реальному в лаканівському значенні цього слова. Жижек обстоює тезу про спорідненість піднесеного і смішного (*ridiculous*), тим самим розкриваючи нові грані поняття піднесеного. Аронсон же зосереджує свою увагу на кінематографічному піднесеному, тобто піднесеному, яке властиве лише для кіно, і ні для яких інших видів мистецтва. Розпочинаючи з етичного аспекту кінематографічного піднесеного, він, зрештою розкриває глибші аспекти цього феномена, виходячи на естетичний, гносеологічний та онтологічний рівні дослідження.

Обох дослідників поєднує бажання дослідити кіно з точки зору його внутрішньої і прихованої структури. Категорія “піднесеного” постає одним з найважливіших інструментів такого дослідження, який одночасно збагачується в процесі аналізу кіно, адже специфічна мова і технології кіно відкривають незнані раніше аспекти досвіду піднесеного. Аналіз кіно за допомогою естетичної категорії піднесеного дозволяє виразно проілюструвати розрив між реальністю і її символічним вираженням у сучасному кіномистецтві, у якому стираються межі між піднесеним і смішним (Жижек), між реальним і вигаданим, тобто символічним світом (Аронсон).

Підходи Жижека і Аронсона – це лише поодинокі випадки естетичного аналізу сучасного кіно, які охоплюють далеко не всі проблеми кінематографу і кінематографічного піднесеного. Безумовно, є чимало режисерів, роботи яких чекають на філософський аналіз. Зокрема актуальним і досі не дослідженим є питання піднесеного у нових формах і напрямках кіно, таких як авангард, арт-хаус, які стимулюють теоретичне та філософське сприйняття кіно, розкривають нові горизонти у розумінні кінематографу. Окрім цього, на наш погляд, цікавим та перспективним є намагання дослідити кіно за допомогою класичних визначень піднесеного Бюрка, Канта, Гегеля, Ліотара та ін., які проявляють себе через теми страху, невимовності, трансцендентного, репрезентації не репрезентованого, і для яких досвід піднесеного – це досвід, у якому людина переживає зустріч з об’єктом, що значно перевершує її за силою або потугою. Такий підхід потребував би визначення певних маркерів “піднесеного”, які дозволяли б описувати і аналізувати цей досвід не лише у кіно, але й в інших видах мистецтва.

**Література:**

1. Аронсон О. Обыденное возвышенное (кино по Жан-Франсуа Лиотару) [Електронний ресурс] – Олег Аронсон // Философский журнал – 2009. – № 1 (2). – Режим доступа: <http://iph.gas.ru/page50423970.htm>.
2. Аронсон О. Кант и кино. Фрагмент 2: возвышенное [Електронний ресурс] – Олег Аронсон // Искусство кино – 2000. – №4. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/2000/n2-article23.html>.
3. Cohen T. Beyond “TheGaze”: Zizek, Hitchcock, and the American Sublime – Tom Cohen // American Literary History – 1995. – Vol. 7. – No. 2. – P. 350-378.
4. Lyotard J. F. Acinema / Jean-Francois Lyotard // A. Benjamin. The Lyotard Reader. – Malden: Blackwell Publishers Inc., 1989. – P. 169-180.
5. Shaw Ph. The sublime (The New Critical Idiom) / Philip Shaw. – Routledge, Abingdon, 2006. – 168 p.
6. Wiczorek M. The Ridiculous, Sublime Art of Slavoj Zizek / Marek Wiczorek // Zysek S. The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch’s “Lost Highway” – Washington, DC: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000. – P. 2-7.
7. Zysek S. The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch’s Lost Highway / Slavoj Zysek. – Washington, DC: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000. – 52 p.
8. Zysek S. The Pervert’s Guide to Cinema [Електронний ресурс] – Slavoj Zysek. – Режим доступа: <http://www.thepervertsguide.com>.

***Рецизент** – доктор філософських наук, професор кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету “Києво-Могилянська академія” **І. А. Бондаревська***