

крымских татар. Обыгрывается со всех сторон: языка, культуры, религии, социального положения и национальной независимости. При этом умалчивается тот факт, что хотя Крым и эксклюзивен в своей мультикультурности, но ситуация и с русскими, и с татарами для Украины отнюдь не уникальна: румыны и венгры в Черновицкой и Закарпатской областях составляют, соответственно, тоже по 12% населения, а удельный вес русских в Луганской, Харьковской, Запорожской и Донецкой областях также превышает долю украинцев. А ведь в Крыму есть этносы, сохранение культурного наследия которых действительно возможно только на государственном уровне – это, например, крымские караимы и крымчаки. В соответствии с данными переписи населения 2001 года, караимов в Крыму проживало 671 человек, а крымчаков – всего 204 человека, при этом средний возраст представителей этих этносов составлял около 60 лет. Но именно малочисленность этих народов делает их непривлекательными в политической борьбе лидеров различных фракций, в отличие от основных этнических групп, населяющих Крым.

В целом этническая история Крыма очень сложна и драматична. С уверенностью можно сказать одно: никогда национальный состав полуострова не был однообразным, особенно в его горной части и приморских районах, и ни один из ныне проживающих в Крыму народов не является аборигенным – автохтонным, то есть коренным. Сложившаяся историческая ситуация несет в себе как положительные, так и отрицательные стороны для развития каждого этноса и его представителей: с одной стороны – многообразие культур, обычаев, навыков обогащает развитие каждого индивида в отдельности, с другой стороны – происходит стирание межнациональных границ, утрачивается самобытность и уникальность наций. Поиск той золотой середины, при которой максимально сохраняется культурное наследие всех этнических групп и развивается обобщающая их цивилизация, – пока недостижимый идеал не только для Крыма, но и всего международного сообщества в целом.

Выводы:

1. Автономная Республика Крым имеет сложную социальную и этническую структуру, обусловленную ее уникальными природно-климатическими особенностями и историческими условиями. Основную часть населения современного Крыма составляют русские, украинцы и крымские татары (их число и доля в населении быстро растут), значительна доля белорусов, евреев, армян, греков, немцев, болгар, цыган, поляков, чехов, итальянцев. Малочисленны, но по-прежнему заметны в культуре и малые народы Крыма – караимы и крымчаки. Языком межнационального общения продолжает преимущественно оставаться русский, хотя все большее количество населения в равной мере владеет и украинским языком.

2. Принцип мирного полиэтничного существования сегодня отражен на гербе Автономной Республики Крым в виде девиза: «Пролетарии во всем мире». Крым был, есть и будет историческим полигоном создания многонациональной евразийской культуры, которая представляет собой квинтэссенцию того лучшего наследия, которое веками создавалось всеми его этносами. И поэтому цивилизационная, региональная идентичность крымчан, наряду с сохранением их этнических корней, может стать основой их социального объединения и межнационального взаимодействия.

Библиографические ссылки:

1. Закон України «Про засади державної мовної політики» : прийнятий 03.07.2012 р. № 5029-VI [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/5029-17/page>

2. Демартино А. Когда татары захватят Крым, а русские отдадут его России? [Текст] / А. Демартино // Украинская правда. – 20.09.2011 г. – С.2.

3. Населення Автономної Республіки Крим : Головне управління статистики в Автономній Республіці Крим [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.sf.ukrstat.gov.ua/ukgdem.htm#_nas

4. Численность и состав населения Автономной Республики Крым по итогам Всеукраинской переписи населения 2001 года : Государственный комитет статистики Украины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/rus/results/general/estimated/crimea>

УДК 130.2

Г. О. Білик

СУБ'ЄКТНІСТЬ ТА ПРОЦЕСУАЛЬНІСТЬ У КОНЦЕПЦІЇ М. БЛАНШО

Розглянуто концепцію М. Бланшо щодо процесу творчості в аспекті її місця серед інших важливих теорій творчості та проаналізовано кілька текстів згідно цієї теорії. Концепція

© Г. О. Білик, 2012

М. Бланшо належить до так званих «негативних» концепцій творчості, в якій творчість розуміється як процес, в результаті якого один із учасників процесу творчості втрачається («Я» творця). Сам процес творчості розуміється М. Бланшо як протистояння творця і творіння, яке є його «внутрішнім більшим».

Ключові слова: суб'єктність, процесуальність, простір творчості, система «творіння (Воно) – творець (Я)»

Рассмотрено концепцию М. Бланшо, которая касается процесса творчества в аспекте ее места среди других важных концепций творчества, также проанализированно несколько текстов согласно этой теории. Концепция М. Бланшо относится к так называемым «негативным» концепциям творчества, в которых творчество понимается как процесс, в результате которого один из участников процесса творчества отторгается («Я» творца). Сам процесс творчества понимается М. Бланшо как противостояние творца и творения, которое есть его «внутренним преобладающим».

Ключевые слова: субъектность, процессуальность, пространство творчества, система «творение (Оно) – творец (Я)»

The concept of M. Blanchot, which deals with the creative process in terms of its place among other important concepts of creativity is examined, also analyzed several texts according to this theory. M. Blanchot's concept belongs to the so-called "negative" concepts of creativity, where creativity is understood as a process in which one of the participants in the creative process rejected ("I" of the creator). The process of creation M. Blanchot understand as creator and creation, which is its "internal predominant."

Keywords: subjectivity, processuality, creative space, the system "creation (It) - the creator (I)"

В оптиці нашого зацікавлення – дослідження онтологічних підстав суб'єктності у просторі творчості. Пропонований підхід ґрунтується на граматико-онтологічному аналізі суб'єктності, що базується на дослідженні її виразів, зафіксованих у художніх текстах. У межах заявленого аналізу важливі такі моменти, як суб'єктність та процесуальність, розуміння яких необхідно зазначити, оскільки воно пов'язано із методологічними основами.

Суб'єктність розуміється нами у двох вимірах водночас – в онтологічному (як стан буття) та в граматичному (як підметовість), причому перший сенс невіддільний від другого, перший стосується сутності явища, другий – нашого підходу до його дослідження. Таким чином, ми відходимо від проблематики авторства, визнаючи наявність суб'єктного начала в тексті, натомість зосереджуємось на дослідженні його специфіки, а не на його фізичній належності до конкретної особи.

Змінність станів суб'єктності у відносинах «творець – творчість» спричинює другу важливу категорію аналізу – процесуальність.

Сучасні філософські концепції набували свого розвитку в діалозі з теоріями постструктуралізму (в якому важливі його лінгвістичні основи та базова установка на критику і деструкцію систем) та психоаналізу. Тому концепт процесуальності, запозичений із психоаналітичних текстів Ю. Крістєвої, який широко використовується в студіях ідентичності, має пояснювальну силу і в філософських текстах. Процесуальність – буття-в-процесі – пояснює онтологічну неповноту суб'єкта, який при тому лишається собою. Концепт пояснює єдність і змінюваність у часовому відношенні як можливість існування чого тільки в процесі свого становлення.

Існує велика кількість різноспрямованих підходів щодо творчості, які по-різному тлумачать ключові моменти творчості. Більшість концепцій визнають більшість творіння від творця (що схематично можна позначити як «творіння > творець», де творіння – загальне розуміння того, що намагається втілити творець, будь то концепція чи образ твору або ідея. При тому, з онтологічної точки зору, більшість означає повноту буття). Різниця між концепціями міститься в розумінні відносин «творіння – творець». Умовно можна розділити їх на концепції позитивних та негативних відносин (передусім не в морально-етичному аспекті, а з точки зору логіки та формальних відносин).

Позитивні відносини означають незаперечення одного із складників системи, а також наявність якогось додаткового (позитивного) результату, тобто мистецького твору. Часто ця позитивність – як збагачення культури, покращення світу – розуміється і в етичному відношенні.

До позитивних концепцій можна віднести, наприклад, радянську ідеологію, засновану на марксизмі, згідно з якою ідеологічно правильне мистецтво є соціальним благом та кроком до еволюційних змін. Відповідно, творець виступає механізмом проведення цього суспільного блага до життя. Тобто він важливий як функція, як медіум правильного озвучення вірної ідеї. У

його зв'язку із творінням, творчістю та твором важлива його відповідність вірній ідеї, тобто ідея тут заступає роль творіння, а також є однією із умов творчості.

У цьому випадку суб'єктність як спосіб існування у просторі творчості є мірою відповідності суб'єкта (і його висловлювання) ідеї, тобто умові цього простору. Тут наявні уже задані рамки творчості, і суб'єктний спосіб буття можливий або як умовно-наданий (будь-якому творцеві, який співпадає із нормою та ідеєю), або як дійсний (тільки для того суб'єкта, який формує простір творчості, тобто формує ідею). Радянський простір творчості формує ідеологія, і тільки її актори (позичимо тут термін із соціології) можуть вважатися суб'єктами повноцінно. Тож у межах цього підходу суб'єктність творців є тільки статусом, наданим більшою суб'єктністю, тою, що формує дискурс. Тут наявний механізм долучення до уже наявної суб'єктності. Додавання до уже сформованого і нормованого буття, наслідком якого є умовна (тобто все ж неповна) суб'єктність.

Іншим прикладом позитивної концепції, але зовсім інакшої за змістом, є християнський підхід до розуміння творчості. Бажаність розкриття таланту, стратегія збагачення світу, а також перевершеність того, що намагається виразити творець, над тим, що він може виразити, найкраще розкриваються в тезах Йоана Павла II: «Спільним досвідом усіх митців є відчуття непрохідної прірви між твором їхніх рук (наскільки вдається його виконати) і неперевершеною досконалістю краси, зрозумілої у пристрасному моменті творіння: те, що вдається їм виразити у мистецтві усному, те, що малюють, різьблять, творять, є нічим іншим, як проблиском того саява, яке виблискувало якусь мить перед очима їхнього духу» [4, с.15], «Безперечно, йдеться про участь у Божій силі, яка залишає непорушною безконечну відстань між Сотворителем і творінням ...» [4, с.13].

Спільним у таких різних концепціях є телеологізм, спрямування в майбутнє, а також поєднання із етичними постулатами, що в цих двох світоглядних системах порівнювалось не раз. В обох випадках творіння володіє повнотою буття, але і суб'єкт творчості причетністю до нього, набуває дечого, наближеного до повноти буття. Це, так би мовити, концепції «участі в повноті буття», набуття свого існування через долучення до вищого принципу.

Негативні концепції базуються на запереченні одного зі складників системи «творіння > творець», запереченні логічному або етичному, або ціннісному. Ціннісно-етичне заперечення складника «творіння» зустрічаємо в період античності, коли дар творчості розумівся як дар богів, але такий дар, що межував із прокляттям [2]. Загалом рефлексії щодо античного розуміння творчого дару потребують фундаментального дослідження, натомість попереднім висновком можна припустити певну «недостатність» особи, позначеної даром творчості. Тобто цей дар швидше забирає щось в людини (на думку Демокріта, дар творчості є безумством [3], на думку Горація – прокляттям богів [2]).

Соціально-етичний вимір негативності також супроводжує деякі художні течії (наприклад, модерна течія мистецтва та світогляду декадентство), але тут різниця із попередньо окресленим підходом у тому, що ця негативність базується на понятті індивідуальності (індивідуальної неморальності, індивідуальної поведінки), що в період античності було неможливим.

Як бачимо, різниця між позитивними та негативними підходами полягає в тому, які відносини відбуваються в системі «творіння > творець», де в перших творець через додавання до творіння, отримує щось додаткове (важливе для нього, соціуму, для його душі і т. д.), а в других – творець через свою долученість до творіння зазнає втрат. З огляду на обмеженість тексту, ми зупинились тільки на найілюстративніших концепціях.

Серед загалу концепцій оберемо для аналізу одну, яка базується на важливих для нашого дослідження категоріях (процесуальність та суб'єктність), для перевірки її можливостей на конкретних прикладах. Згідно з поставленою метою, викладемо основні положення концепції та спробуємо застосувати їх на прикладах.

Французьким теоретиком та літератором Морісом Бланшо було запропоновано концепцію, що її зазвичай відносять до екзистенційних теорій та попередніх структуралістським. Натомість концепція М. Бланшо знаходиться окремо від загальних течій, незважаючи на її близькість до ідей Е. Левінаса. Для нас у пропонованій концепції важливим є онтологічна складова, що викриває стани суб'єктності у процесі творчості.

Логічна негативність зумовлює концепцію М. Бланшо, який послідовно дотримується лінії «творіння > творець», відповідно, розподіляє сили відносно кількісного показника. Якщо творіння перевершує творця в усьому, вся ситуація прямує до того, що творіння перевершує творця повністю (знищує). Весь процес творчості М. Бланшо розуміє як постійне наближення до цього краю (постійне наближення, але не завершення).

М. Бланшо аналізує велику кількість свідчень європейських літераторів ХХ ст., знаходячи в їх текстах (здебільшого в щоденниках) підтвердження певного виснаження творця творінням,

тобто переважання творіння над творцем, володіння ним. Творіння, що його М. Бланшо позначає як Воно (оскільки воно сутнісно є безособовою силою, невіддільною при тому від творця), перевищує та виснажує сили Я (творця). Відбувається заперечення другого компонента системи (творця) на користь першого (творіння).

З позицій онтологічного аналізу цей підхід є цікавим, оскільки пропонує своєрідне розуміння сутності суб'єкта висловлювання. Одночасно М. Бланшо включає в нього і творця (Я), тобто відсилає до авторської самості, але водночас віддає перевагу (онтологічну в тому числі) творінню (Воно), яке переважає творця «буттєво» також, тобто воно володіє більшою мірою буття. Тобто в даній концепції наявна можливість до аналізу процесуальних змін, в тому числі послідовність втрачання Я свого буття. Я виходить із цієї системи нерівноцінно неповним. Можна сказати, що суб'єкт творчості, згідно з М. Бланшо, є суб'єктом процесуальним, суб'єктом протистояння Я і Воно. При тому Бланшо не використовує процесуальність або суб'єктність як свої терміни, вони містяться в концепції фоново.

Описуючи процес творчості з позиції М. Бланшо, необхідно зосередити увагу на небезпеках і ризиках, на які наражає себе суб'єкт творчості.

Головним ризиком є втрата себе, заміщення Я на Воно, яке більш універсальне, безформне. Самовідчуження автора такого характеру зовсім не те відчуження, що поступається місцем співавторству чи будь-якій формі авторства, це, навпаки, поступка дечому, що взагалі не є чимось. «Це сильніше за мене» – ось, вірогідно, фразовий вияв такої поступки. Оскільки написання книги – смертельний ризик стояння над безоднею (за метафорикою М. Бланшо), то мусить бути і стратегія порятунку. Терапія – записування себе в щоденниках або відступ до завершення книги. Автор розсипається, губить себе, згублює себе, входить в оману (метафора омани та блукання, що безпосередньо передається у французькій (*egarement*) або, наприклад, у російському перекладі («заблуждение»), що відсилає одночасно до розгубленості як у плані свідомості як помилка думки, так і топографічно («блуждать»), так і в етичному вимірі («блуд»). Ця метафора надзвичайно важлива в концепції М. Бланшо та є однією з ключових для позначення якості стану творця під час процесу творчості. Очевидно, він «заблуждається» в усіх трьох (у фр. мові так само) сенсах.

«Твір вимагає від письменника, щоб він втрачав всяку «природність», всякий характер; щоби, припинивши співвідносити себе з іншими і з самим собою за рахунок рішення, що виявило його як «Я», він став місцем пустоти, в якій проголошує себе безособовим» [50 с.; 1]. Але водночас втрата стає потужним поштовхом для творчості. «Схоже, що саме цей моторошний стан саморозпадиння, що робить його для інших та для самого себе, Кафка з точністю визначив як центр тяжіння своєї потреби писати. Саме тоді, коли він почувається остаточно розбитим, і породжується та глибина, що здатна підміняти розбитість можливістю високої творчості» [57 с.; 1].

Близькість до катастрофи відчувається не в момент писання/говоріння, а після – коли пережите розуміється як уникнення великої небезпеки. Письмо починається з розриву, з виверту, який дозволяє вислизнути від невимовного голосу творіння. Письмо тоді стає стратегією порятунку, в письмі автор рятується від творіння. Не-починання, не винайдення свого виверту від творіння загрожує блуканнями – жахом безперервності: «...ніхто зі здібних протистояти цьому ризику не сумнівається, що багато хто безмовно гине. Не від того, що не вистачає творчих зусиль, хоча в будь-якому разі їх виявляється недостатньо, а від того, що під цим напором вислизає світ: час втрачає свою властивість виносити рішення, ніщо більше не може по-справжньому розпочатися» [1, с.46].

Неможливість висловити творіння має водночас два наслідки: перший – автор винаходить таку мову, яка була б адаптованою до його творіння, і другий – результат будь-якого творіння для автора – крах, провал, поразку. Причому оточення може вбачати геніальність твору, його достоїнства, але для автора сильніше відчуття недостачі.

Також наявна певна двоїстість, що утримується всередині письма, оскільки творіння – таке замкнене коло, в якому суб'єкт творчості змушений підлягати небезпечній потребі писати і водночас захищатися від письма. Твір – те, що виштовхує автора із себе, але і дає йому до часу прихисток: «У творі художник знаходить захист не тільки від світу, але і від спрямування, що тягне його назовні світу» [1, с.47]. Твір дає можливість існування суб'єктові творчості (як одному із проявів Я), для того витісняє в ньому інші Я. Небезпека полягає тут не лише у витісненні інших самоідентифікацій, а і в тому, що суб'єкт творчості – тимчасове утворення, яке живе лише на момент написання твору, отже, після він зникає.

Провал, крах – результати творчості, трофеї ураженого суб'єкта, що змушений кожним новим своїм актом письма підписувати свою капітуляцію. Завершеність крахом присутня вже у натхненні [1, с.117]. В протиріч ідеям про вичерпальність (або недостачу) натхнення, згідно з

М. Бланшо, не натхнення є вичерпним, але той, хто творить.

Тому, відповідно, суб'єкт у результаті відносин із творінням не є повноцінним суб'єктом. Його поразка, що міститься у втраті себе і свого Я, метафорично розуміється як програш. Суб'єкт уражений в тому сенсі, як буває уражена ціль або армія в момент розгрому.

М. Бланшо поєднує потяг до творчості із потягом до смерті, де обидва знищують людину, заставляють її ходити колами навколо однієї проблематики, із кожним колом наближаючись до середини – до власного знищення. Самогубець знищує себе, автор знищує своє «Я», відмовляючись від нього в ім'я творіння [1]. Єдине джерело творіння зумовлює постійне повернення автора не лише до творіння, але і до однієї теми (приклади, коли автор переписує власні твори, шліфує їх, не може вважати їх завершеними). Сила не в тому, щоб писати, а в тому, щоб заради збереження свого Я зупинитися.

Коли мова йде про втрату себе, йдеться, по суті, про втрату прав себе (права висловлення), прав суб'єктності, тобто таку собі «юридично забарвлену» онтологічну втрату. Делегування суб'єктності стосується насамперед права висловлення, а не стільки сутності «себе» – тому ми можемо говорити про уражений, спустошений, травмований суб'єкт, а не про зникнення суб'єкта як такого.

Якби було наявне розмежування творіння і творця фізично, то наявною була б передача прав суб'єктності від творця до творіння. Але немає відділення одного від іншого, тому творець залишає творіння «в собі», М. Бланшо не відділяє творіння від творця як окреме існування. Це процес своєрідної трансформації, а можливо, і трансгресії, коли на виході ми маємо наш предмет, позбавлений головної характеристики, але він ще існує. Тобто наявна певна його недостача – він уже не висловлюється від себе, а лише як те Я, яке придатне до написання власне цього твору.

Багато творців висловлюються про творчість схоже, називаючи її результатом дії небуття, дном, власною неспроможністю, тому ми і можемо, умовно їх об'єднуючи, виводити якусь концепцію втрат, ризикувань, але все ж мусимо пам'ятати, що досвід одного творця не зводиться до досвіду іншого. Кожен творить, втрачає і ризикує по-своєму.

Найкраще концепт ураженої суб'єктності ілюструється конкретними прикладами творчості різних авторів. Марія Нуровська у своєму романі «Двері до пекла» [7] говорить про необхідність віддавання свого власного обличчя героїні своєї книжки (оповідь ведеться від особи письменниці), оскільки вона не в змозі не писати твір, і не в змозі знайти для персонажа інше обличчя. Персонаж (як уособлене творіння) відбирає в автора особистість (зазвичай обличчя сприймається як символічне дзеркало душі).

У варіанті Марії Нуровської протистояння Я – Воно виведене як художня колізія. Вищепредставлена теорія описана в тексті роману як проблема письменниці, яка не може не писати, але має проблему з обличчям персонажа, доки не віддає персонажу власне обличчя, тоді персонаж починає зумовлювати поведінку письменниці. Тобто концепт М. Бланшо фактично описаний у художньому творі.

Тоді як у варіанті Луї-Фердінанда Селіна ми знаходимо результат ураженості не в площині змісту тексту, а в його формі. Нуровська програє перед творінням у межах сюжету, Селін – перед мовою та соціумом у межах мови, оскільки кожен, хто руйнує мову, перебуває в стані поразки.

Припущення про руйнацію мови виходить із фактичної зміни Селіном базової основи висловлюваності – будь-яку фразу-наратив Селін подає як фразу-крик, як суцільну афективність у мові (як кричить уся в'язниця в першій «Феєрії» Л.-Ф. Селіна [6]). Викрикування, проте, так само опосередковано значеннями та правилами, як і звичайне мовлення. Крик стає мовленням, оскільки тільки в ньому є голос, будь-який інший спосіб, окрім крику, в тексті відсутній. Крик стає нормою, втрачає свою тимчасовість, стає нормою мовлення та висловлення у межах даного тексту.

Так само як зміна будови тексту демонструє протистояння мовця і мови (або творця і творіння, або особи і соціуму), тобто суб'єктно позначеної одиниці і якогось вищого порядку, так само тілесність у тексті ілюструє результат цих протистоянь, тобто побічно відповідає на питання «який суб'єкт».

У селінівських текстах тілесність ущербна, недостатня – хвора, поранена, уражена, збочена – керує текстовим полотном, ця тілесність якнайвірніше відповідає ураженому стану суб'єктності, зображає його графічно та змістовно.

Проте, незважаючи на розриви у фразах, на розриви у мовленні та голос, який кричить і не може подолати поріг крику, – попри все це суб'єкт творчості наділений особливою хоробрістю визнавати себе не-безумним (тобто все ще причетним до норми, отже – і до повноти буття та нормованого існування): «Між трьома кольорами [про французький прапор, триколон] є зазори,

Тексти декларують занадто багато тілесних станів, і всі некомфортні – це стани жахливої погоди («Бійня») [6], хвороби, що змушує гнити заживо («Феєрія І») [6], тяжких поранень («Феєрія ІІ») [6] – і це лише основні стани, так би мовити, основа, тло. На цьому тлі розгортаються безліч менших і тому ще більш неприємних тілесних станів самого оповідача і інших персонажів, навіть читача, якому виноситься вирок. Собі суб'єкт висловлювання полишає найгіршу долю – постійно бути або знизу (в символічних та буквальних сенсах), або в нечистотах, крові. Тобто він визнає одночасно і свою причетність до норми, і перевершеність того вищого принципу над собою.

Він вивертає назовні всі потаємні, неприємні, інтимні моменти тілесності, ще й робить їх умовою свого мовлення. Текст можна сприймати, лише деконструювавши власну тілесність, – визнати всю нудотливість умовою, тлом, такою ж повноправною частиною світу, якою в «нормальній» літературі може бути ідея справедливості чи людяності (і зрозуміти, що вони так само екзальтовані та перебільшені). Тобто умовою до прочитання є визнання цих основних тілесних станів нормою тексту, базовими категоріями, лише над ними, як над будь-яким фоновим знанням, додано сюжетність або сенси твору. Базовими категоріями тексту стають категорії не-норми, норми, вивернутої назовні нутрощами, які, тим не менш, стають власне в цьому тексті нормою, а відтак відкидають суб'єкта висловлювання поза межі норми (зрештою, ототожнення авторського Я та голосу суб'єкта творчості в творчості мало свої наслідки для Л.-Ф. Селіна, який був засуджений за свої твори), і не лишають йому жодного іншого Я.

Також у текстах декларується ідея повтору (що співвідноситься із «egagement» М. Бланшо): «Хвороба змусила його діяти... моя ж мене обеззброїла... я залишаюсь тут, весь обвуглений... вічно повторююсь» [25 с.; 6]. Декотрі мотиви в тексті постійно повторюються – з великою при тому нав'язливістю: наприклад, продаж майбутньої книжки «Феєрії» в Феєрії І. [6], ситуація прилипання до стільця (там же), чи збирання кінського навозу в «Бійні» [6]. Одночасний вхід в оману, блукання в словах, присутнє тут також, наприклад: «Ви не будете більше реготати! я блукаю! Блукаю! і раптом мелодія!..» [6, с.163].

Він втрачає простір, свої межі і свою захищеність / визначеність / – умову свого існування. Все це міститься у мотиві втрати: шкіри. «...вони віддирають мене від нижньої частини стіни!.. «ай! ай!..» піджак віддирається разом зі шкірою!... [...] Я віддираюся, роздираюся на частини, разом зі сміттям! розумію смутно, що з мене здирають шкіру, мене роздягають догола!.. навіть більше! до м'яса!.. Жюлю пощастило більше, він зберіг власну шкіру!...» [6, с.411]. Можливо, це варто було би згадувати, коли мова йшла про тілесні стани / дискомфорти, проте цей акт має особливу силу. Він (наш суб'єкт) позбавляється зовнішнього органу відчуття, його можливості чуттєвості розчиняються тепер у зовнішньому просторі – також скошеному, розбомбленому, зруйнованому (Феєрія ІІ) [6]. Всі оточуючі його елементи простору стають прихистком для його афектованого тіла, і зрозуміло, що зруйнований простір (описаний та текстової форми) просто не може породити інший голос.

Отже, змінність форми тексту та наповнення його опонуючим нормі змістом може бути розглянуто через концепт процесу творчості, де суб'єктне Я трансформується в суб'єктне Воно, з чим співвідноситься невизначеність та постійний пошук фрази (весь текст будується за принципом «викрикування фрази – знаки оклику – три крапки – повтор фрази із уточненням»). Тобто суб'єкт не певний і того, *що* він має сказати (свого змісту, існування в тексті), і *як* (способу свого існування в тексті). Тобто – не певний себе (в онтологічному вимірі – не певний своєї сутності і повноти існування). Спостерігається це як умова текстової специфіки (наявне в усьому тексті), а не як тимчасова чи сюжетна рефлексія, тому можна робити висновок щодо загальної суб'єктності творця в даному випадку: що вона сприймається ним самим не як очевидна, а як така, що перебуває в просторі між нормою та будованням іншої нормованості, як суб'єкт поразки (уражений), тобто як такий, що володіє в більшій мірі недостатчею, аніж повнотою.

Таким чином, концепція М. Бланшо може бути застосована до онтологічного аналізу творів мистецтва у межах філософського підходу. Надалі напрацювання аналітичних можливостей негативних (перш за все – негативних у логічному сенсі) концепцій творчості дає змогу до чіткішого аналізу текстів, творів мистецтва та простору мистецтва загалом, як особливої сфери, в якій людина висловлює себе та в якій вона є собою.

Бібліографічні посилання:

1. **Бланшо М.** Пространство литературы. Пер. с франц. / пер. Б. В. Дубин, С. Н. Зенькин, Д. Кротова, В. П. Большаков, Ст. Офертас, Б. М. Скуратов. – М.: «Логос», 2002. – 288 с.
2. **Гораций.** Оды. Эподы. Сатиры. Послания. / Вступ. ст. М. Гаспарова. – М.: Худож. лит., 1970. – 479 стр.
3. **Диоген Лаэртский.** О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. и прим.

М. Л. Гаспарова. *Общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Лосева* – М.: Мысль, 1979. – 624 стр. – (Серия «Философское наследие»)

4. **Йоан Павло II.** Лист до митців // Християнин і світ. № 3 (4). 2010. – сс. 12-18.

5. **Кальвіно І.** *Собрание сочинений. Наши предки: Романы.* Т. 1. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 458 с.

6. **Селин Л.-Ф.** *Феерия для другого раза. Феерия для другого раза II (Норманс).* Бойня. – Х.: Фолио, 2003. – 606 с.

7. **Nurowska Maria.** *Drzwi do piekła.* – Warszawa: Wydawnictwo Znak, 2012 – 272 str.

УДК 130.2

А. В. Борисенко

СИМУЛЯКР ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ЗНАК ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Розглядають: віртуальність як інтерактивне, штучне середовище в різних культурних контекстах; проблеми віртуальної реальності як невід’ємної складової інфосфери та місця існування людини virtus; симулякр як універсальний знак антропологічної віртуальної реальності.

Ключові слова: віртуальна реальність, людина virtus, симулякр, інфосфера, інтерактивне штучне середовище.

Рассматриваются: виртуальность как интерактивная искусственная среда в различных культурных контекстах; проблемы виртуальной реальности как неотъемлемой составляющей инфосферы и среды обитания человека virtus; симулякр как универсальный знак антропологической виртуальной реальности.

Ключевые слова: виртуальная реальность, человек virtus, симулякр, инфосфера, интерактивная искусственная среда.

Cultural and anthropological processes of the modern world reflect the growing trend of rationality transformation as a worldview, ideological component and person’s ability to understand itself in this world. Comprehensive studies of virtual reality, as an integral part of the infosphere and a place of a new human type existence, are becoming more relevant. Definition of the term “virtual”, first of all, is associated with the modern cultural context, usually it is applied to phenomena that were created artificially and are controlled by the individual. The increased level of interest in virtual, by right, is associated with the rapid development of cyber-communication culture and infoculture in general. Such popularity, on the one hand, is caused by the flexibility of the virtuality concept, which provides an adequate description of the different phenomena and variable multilevel outlook; on the other hand, comes out a certain polysemy of the term “virtual reality”.

Considered: virtuality as an interactive artificial environment in different cultural contexts; problems of virtual reality as an integral part of the infosphere and human environment virtus; simulacrum as a universal sign of anthropological virtual reality.

Key words: virtual reality, human being virtus, simulacrum, infosphere, interactive artificial environment.

© А. В. Борисенко, 2012

Постановка проблеми. Культурні і антропологічні процеси сучасного світу відображають наростаючу тенденцію до трансформації раціональності як світобачення і світоглядної складової, як здатності людини зрозуміти себе в цьому світі. Все більшої актуальності набувають всесторонні дослідження віртуальної реальності, як невід’ємної складової інфосфери та місця існування людини нового типу. Поняття «віртуальність», перш за все, співвідносять з сучасним культурним контекстом, застосовуючи його до явищ, які були створені штучно та контролюються людиною. Підвищений рівень інтересу до віртуальності правомірно пов’язують із стрімким розвитком кібер-комунікаційної, а зрештою інформаційної культури. Така популярність обумовлена, з одного боку, гнучкістю концепту віртуальності, яка забезпечує опис різних феноменів адекватно багатовимірному і варіативному світобаченню. З іншого боку, виявляється певна полісемія самого поняття «віртуальна реальність».

Віртуальність як інтерактивне штучне середовище розглядається в різних культурних контекстах, її осмислення лежить в основі оновлення практично всіх гуманітарних теорій.