

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

## **Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«СУЧАСНА ЕКОЛОГІЧНА СИТУАЦІЯ ЯК ТЕМА ТА ПОЛЕ  
УКРАЇНСЬКОЇ ВІДЕОЕСЕЇСТИКИ»**

Виконав: студент 4 року навчання,  
напрямку підготовки  
034 Культурологія

Кучанський Олександр Володимирович

Керівник Івашина О. О.  
Старший викладач

Рецензент Ломоносова Н. В.  
Бакалавр культурології,  
Магістр соціології,  
Аналітикиня-консультантка  
аналітичного центру CEDOS

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою « \_\_\_\_\_ »  
Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_  
р.

Київ 2020

## Зміст

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ I. “Екологія” як поняття та явище в сучасній культурі .....	8
I.1. Огляд теорій екологічного .....	8
I.1.2. Проблематичність дискурсу антропоцену як домінантного в сучасній культурі тлумачення екологічного .....	21
I.2. Методологічні орієнтири, понятійний апарат та актуальність екософії .....	30
I.2.1. Концептуальні витоки екософії .....	31
I.2.2. Основні поняття та аналітичні інструменти екософії .....	35
I.2.3. Межі актуальності підходу .....	41
РОЗДІЛ II. Етико-естетичний праксис української відеоесеїстики. ....	47
II.1. Загальні зауваги про екологічну агентність відеоесеїстики .....	47
II.1.1. Жанрові характеристики відеоесею .....	47
II.1.2. Екологічна агентність критичної відеоесеїстики .....	50
II.2. До картографування української відеоесеїстики .....	61
II.2.1. Нелюдські темпоральності у роботах Тети Цибульник та Еліаса Парвулеску (групи “ruïns collective”) .....	62
II.2.2. “Дані - це новий газ” групи “Кінотрон”: дослідження трансверсальних зв’язків економічних, геологічних та політичних процесів .....	67
II.2.3. Екологія “інтимних інтерфейсів” у есеях О. Казьміної та О. Протяга .....	72
II.2.4. Повсякденна медіа-активність як свідчення соціальної та екологічної непевності (за роботою А. Рачинського та Д. Ревковського) .....	79
ВИСНОВКИ .....	84
Медіаграфія .....	89
Використана література .....	91
Додатки .....	103

## ВСТУП

На думку чималої кількості вчених-екологів, з середини ХХ століття екосистеми зазнають більш швидких та істотних трансформацій, ніж за будь-який інший відомий людству період. Причинами цих процесів, окрім інших, є наслідки збільшення обсягів масового споживання, різке зростання населення, урбанізація. У зв'язку з цим лауреат нобелівської премії та спеціаліст з аеродинаміки Пол Дж. Крутцен запропонував називати сучасну геологічну епоху, в яку увійшла Земля приблизно наприкінці ХVІІІ століття, “антропоценом”. Антропоцен – це геологічна епоха, більшою мірою визначена людською діяльністю, що приходить на зміну Голоцену - теплому періоду останніх 10-12 тисячоліть [11]. Американський біолог Пол Ерліх вказує на руйнівні процеси, що супроводжують нове екологічне становище планети: масове вимирання рослин і тварин, яке вчений окреслив терміном Шосте велике вимирання, загалом, за масштабами співмірне найбільшим вимиранням населення Землі за всю історію останньої [15].

Гуманітарне знання та соціальні науки не могли залишити поза увагою відзначені процеси, як і погодитись із монополією природознавчих наук у цій галузі. Так, велика кількість дослідницьких проектів, починаючи з 1980-х років намагаються теоретично осягнути соціальні та культурні витоки цих процесів (Р. Вільямс, англо-американська традиція екокритицизму), а деякі - навіть уточнити моделі соціального та культури з огляду на посталі трансформації навколишнього середовища (Ф. Гваттарі, Б. Латур, Д. Гарауей, Т. Мортон). Неодноразово гуманітарним знанням піддавалась критиці концепція “антропоцена” Крутцена як така, що деісторизує людину, ігноруючи те, що сучасна кліматична криза виникла саме у певний історичний період, а не з появою людства як такого, а, отже, може мати культурні, соціальні, історичні витоки (докладніше - див. С. 23-34 представленої роботи).

Не менший інтерес тема викликає і у сучасного мистецтва. Проблема відносин сучасних художніх практик та навколишнього середовища набула розвитку у дослідженнях А. Росса, М. Варк, А. Івахіва, Т. Дж. Демоса, К. Брюнера, Р. Нігро та Г. Рауніга.

Відеоесеїстика - це відносно молодий жанр художньої відеографії на межі між сучасним мистецтвом та кінематографом, що стає все популярнішим в Україні впродовж останніх шести років. Ймовірно, саме мультидисциплінарність жанру є причиною того, що українські відеоесеї не є дослідженими. Однак, з огляду на особливу цікавість авторок та авторів, що працюють у жанрі, до сучасної екологічної ситуації, а також з огляду на експериментальний характер запропонованих ними практик (що, за попереднім припущенням, може ознаменувати відкриття цікавих напрямків роботи з темою), я вбачаю перспективним поєднати ці дві теми (сучасну екологічну ситуації та українську відеоесеїстику) в межах одного дослідження.

Отже, тема дослідження є **актуальною**, з огляду на дві причини. По-перше, *актуальним є теоретичний дискурс, в межах якого виконано дане дослідження*: сучасна екологічна ситуація та особливо дослідження її культурних, політичних та соціальних чинників є вкрай актуальною темою сучасного гуманітарного знання та соціальних наук. По-друге, надзвичайно малодослідженою, навіть попри свою популярність та істотну пропрацьованість теми відносин мистецтва та екології, є українська відеоесеїстика, а отже *актуальним є культурний матеріал, розглянутий в представленій роботі*.

**Ступінь наукової розробки.** Сучасна екологічна ситуація стала істотним приводом переглянути опозиції культури та природи, а відтак і дослідження зв'язків між ними у низці дисциплін гуманітарного знання. У епістемології та філософії науки цю опозицію було переглянуто в межах акторно-мережевої теорії (Б. Латур [33;34]), феміністських епістемологій (Д. Гарауей [26;27;28], С. Гардінг [29], К. Барад [2;3], П. Рід [103]), об'єктно-

орієнтованої екології (Т. Мортон [47; 96]), перепрочитання діалектичного матеріалізму (Дж. Фостер [19]), афективного повороту (М. Гансен [25], П. Клоф [10]). У семіотиці класичну опозицію дискурсивного та недискурсивного переглянули Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі [13;23;24], Б. Массумі [42;43], М. Лаццарато [36].

Характеристику сучасної екологічної ситуації в межах предметного поля гуманітаристики та соціальних наук виконали Ф. Гваттарі [23;24], Д. Гарауей [110], Дж. Мур [45;46], Б. Браттон [8], Е. Кальп [82]. У царині естетики та теорії мистецтва проблему відносин екології та художньої творчості розробляли Ф. Гваттарі [23;24], М. Лаццарато [36], А. Росс [54], Дж. Беллер [5], А. Івахів [31], Б. Браттон [8].

Відеоесеїстику як жанр досліджують К. Лопез [38] та Е. Мартин [95]. В українській теорії медіа тему представлено роботою О. Телюка [107]. Окремо відносини відеоесеїстики та екології не розглядалися. Українська відеоесеїстика також не стала предметом ґрунтовних досліджень.

З огляду на те, що тема сучасної екологічної ситуації є українобговорюваною у наукових колах саме сьогодні, а проблематизоване нею явище - новим, помітною є відсутність усталених конвенцій та напрямків полемік у темі, нестача оглядових праць, що систематизували би великий об'єм знання за темою. Саме тому у моїй роботі відведено окремий підрозділ огляду теорій екологічного та їх типологізації ("І.1. Огляд теорій екологічного", С. 8-34).

**Об'єктом дослідження** є *сучасна екологічна ситуація*. Особливу цікавість складають спроби протлумачити її в межах предметного поля гуманітарних наук: проаналізувати її соціальні, культурні та політичні витоки, - саме на спробах створити такі тлумачення я зосереджусь у першому розділі даної роботи.

**Предмет дослідження** - це проблематизація об'єкту в українській відеоесеїстиці та її наслідки, тобто *сучасна екологічна ситуація як тема та поле української відеоесеїстики*. Наслідки такої проблематизації відносно

мистецтва взагалі неодноразово досліджували в критичній теорії, де їх характеризували то за посередництва ідеології (тобто політики репрезентації природи), то підважуючи опозицію природи та культури у антирепрезентаціоналістських теоріях. У першому підрозділі другого розділу (“П.1. Загальні зауваги про екологічну агентність відеоесеїстики”, С. 55-69) буде співставлено та проаналізовано обидві тенденції.

**Метою дослідження** є дослідити українську відеоесеїстику, темою якої є сучасна екологічна ситуація, проаналізувавши характер впливу на останню зазначених відеоесеїв. Відтак, завданнями дослідження є:

- (1) Проаналізувати теорії екологічно, виокремивши найбільш релевантні предметному полю культурології та предмету даного дослідження зокрема;
- (2) Розкрити основні положення, методологічні орієнтири та аналітичні інструменти виокремлених теорій;
- (3) Встановити можливий характер впливу відеоесеїстики як такої на сучасну екологічну ситуацію відповідно виокремленій теорії;
- (4) Проаналізувати українські відеоесеї, використовуючи попередньо розроблений інструментарій.

**Метод дослідження**, як видно з поставлених завдань, лише належить встановити у першому розділі. Для цього буде застосовано порівняльний (компаративний) метод. Стосовно загальних методологічних орієнтирів варто відзначити, що ними є *семіотика* та *культурна критика*.

**Апробація дослідження** здійснювалася шляхом виступів на студентських та аспірантських конференціях: “XV Харківські студентські філософські читання” (2019), “XIV міжнародна наукова конференція “Філософія. Нове покоління”” (2020). Положення кваліфікаційної роботи викладено у 2 публікаціях у міжнародних наукових виданнях з теорії сучасного мистецтва та кінематографу [32; 87]. Загалом про основні тенденції української відеоесеїстики та кінематографу було підготовлено 2 наукових та 10 публіцистичних матеріалів.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, медіаграфії, списку літератури та додатків (ілюстрацій, діаграм та інтерв'ю). Розділи діляться на підрозділи.

## **РОЗДІЛ I. “Екологія” як поняття та явище в сучасній культурі**

У цьому розділі я розгляну “екологію” як поняття та явище в сучасній культурі. Відтак, об’єкт розвідки тут лише належить встановити, розглянувши теорії екологічного, якими вони поставали та постають у історії гуманітарного, соціального знання та наук. Критерієм такого встановлення є релевантність реаліям сучасності: поняття екології, яке я розробляю у цьому розділі мусить належним чином пояснювати культурні причини того, що природознавчі науки генералізують терміном “антропогенний фактор”. Інакше кажучи, нове поняття екології мусить уможливити тлумачення антропогенності причин кліматичної кризи, не вдаючись до докс на кшталт “дисгармонійного існування”. Не менш важливим є те, що з огляду на предмет мого дослідження я не можу не бути уважним до можливості тих чи інших теорій осмислювати значення художньої практики у екологічних процесах.

Варто ще раз особливо наголосити на тому, що ті виміри екологічного, які є предметом природознавчих наук мене не цікавлять; у фокусі даного дослідження теорії, які претендують на пояснення взаємовпливів природи та культури та не впадають при цьому у відвертий фізикалізм (останній варто відкинути як редукціоністську парадигму, сліпу до власних філософських (епістемологічних, онтологічних) аксіом).

### **I.1. Огляд теорій екологічного**

Кінцевою ціллю цієї частини є формування релевантного сучасності тлумачення екологічного, відтак намір створити всеохопну панораму осмислення екологічного та екологічних теорій варто відкинути не лише як неможливий для бакалаврської кваліфікаційної роботи, але і як просто необов’язковий для моєї розвідки.

З огляду на таку скромність амбіцій, виправдано взяти за відправну точку параграф “Ecology” із праці Раймона Вільямса “Ключові слова”, де автор

реконструює етимологію терміну та історії його значень у англійських джерелах. Отже, етимологічно “екологію” утворено двома давньогрецькими словами: “oikos” - дім, що є предметом домашнього господарювання, та “logos” - “дискурс, галузь систематичного вивчення” [60 : р. 110]. (Вочевидь, значення обох термінів є значно нюансованішим, хоч у межах цієї розвідки такого тлумачення достатньо). Це давньогрецьке значення хоча й не є найактуальнішим, але усе ж достатньо загальним, аби лягти в основу робочого визначення екології, яким я послуговуватимусь у цьому підрозділі: отже, *екологія - це вчення про існування у власному оточенні*. Ця загальна дефініція є для мене індикатором теорій екологічного.

Повернуся до згаданого параграфу. Вільямс також вказує на етимологічну спільність цього слова з “економією”. У модерній англійській науковій традиції ці однокореневі терміни перебувають у тісному понятійному зв’язку: екологію тлумачили як біологічне середовище (habitat) співіснування організмів, економію - як саме людську, соціально опосередковану екологією. (На мою думку, відповідним цій англо-американській опозиції екології / економії у германомовній традиції є протиставлення Umwelt / Welt.) У ХІХ ст. у полеміці ламаркіанців та дарвіністів постав термін “environment” - власне біологічне середовище, який у 1950-х роках вийшов за межі наукового дискурсу та був реартикульований еко-захисними рухами як предмет охорони та захисту від забруднення. Вільямс завершує зазначений параграф застереженням стосовно політичної небезпеки такої втрати екологічним рухом усвідомлення соціальних чинників людського впливу на навколишнє середовище. [50 : р. 110-111]

Отже, теза Вільямса полягає у тому, що дискурс екологічного у ході свого становлення втрачає з поля зору вплив царини соціального на біологічне середовище. Усе ж, на мою думку, значно цікавішим є наступне: підстави дискурсивної “сліпоти” еко-захисних рухів і екологічної дисципліни, на мою думку, є аналогічними тим, які обумовили дихотомію екології / економії, - це

теза про трансцендентний статус суб'єкта відносно його матеріального середовища. Вочевидь, саме ця теза зумовлює осмислення соціального як “надлишку”-привілею, яким володіє людина та якого бракує іншим біологічним видам.

Ця дихотомія є проблемним місцем не лише екологічної дисципліни та еко-захисних рухів, але й інших сегментів сучасної культури. Генеалогію цього протиставлення варто проводити щонайменше від фундаментального для модерної культури Декартового дуалізму, який, на думку феміністичного дослідника-фукіанця Поля Б. Пресіадо найбезпосереднішим чином визначив ідеологічний зміст та риторику ексклюзивних політичних проектів сучасності [49]. Італійський політичний мислитель та культуролог Джорджіо Агамбен проводить генеалогію матриці біополітичного ладу сьогодення, для якого фундаментальним є політичне введення розрізнення на суверена та homo sacer, від Арістотелівської опозиції зое (автоматичного біологічного життя) / bios (політичного життя) [63 : с. 7-20; с. 152-160], - ця опозиція так само є близькою предметному полю екологічного знання.

Відтак, безвідносно встановлення правоти когось із зазначених теоретиків або ж теоретичного узгодження їхніх теорій, маю підстави припустити, що між визначенням екологічного, описаним Вільямсом, та ексклюзивними тенденціями в сучасній культурі та політиці є зв'язок. Не вдаючись до категоричних суджень з приводу того, чи ці теорії відтворюють дихотомію духу / тіла, bios / зое чи просто природи / культури, вважаю виправданим називати такі тлумачення екологічного як біологічного середовища існування, де людина володіє привілеєм на “додатковий” суб'єктний вимір, *дуалістичними теоріями екологічного*.

Дуалістичні теорії екологічного - це не лише явище англomовного природознавства XVIII-XIX століть. Ці теорії широко представлені у сучасній науці та гуманітарному знанні: від надзвичайно популярного нині дискурсу

антропоцену (докладніше я розгляну цю теорію у наступному підпідрозділі), до критичної літературознавчої течії екокритицизму, яка також користується дослідницьким попитом у англо-американській академічній сфері [див. 22]. Імпліцитно спорідненими дуалістичним теоріям екологічного слід вважати деякі теоретичні проекти лінгвістичного повороту (поняття введене Річардом Рорті [53]), які, зосередившись на дискурсивних практиках людини, відзначились закономірною мовчанкою відносно екологічних викликів сьогодення, або ж, як Раймон Вільямс, некритично реплікували відзначену мною опозицію.

У зв'язку з актуалізацією у сучасній гуманітаристиці напрямку об'єктно-орієнтованих онтологій, що мають на меті теоретичну розробку можливості пізнання позадискурсивної дійсності, твердження про привілейованість суб'єкта у відношенні позалюдського світу, а також тезу про герметичність царини дискурсивного (“кореляціонізм”) було підважено. Усе ж, з огляду на дисциплінарно-дискурсивну інертність академічного знання, центральним у відношенні екологічної проблематики тут є критичне прояснення змісту категорії “природа”. Так, засновник течії “темної екології” Тімоті Мортон стверджує, що його намір створити “екологію без природи” слід розуміти як “екологію без концепту природи” [47 : р. 24; див. також 96]. Аналогічним чином проблемне поле своєї колективної розвідки окреслюють Л. Брайянт, Г. Гарман та Н. Срничек: “На противагу повторюваній континентальній зосередженості на текстах, дискурсах, соціальних практиках та людських виробках, нова когорта мислителів знову звертається до реальності як такої [...] розмірковуючи радше про природу реальності незалежно від мислення і людства загалом.” [57 : с. 3].

Відтак, метою цих теорій є радше філософський демонтаж поняття природи, яким воно постало у модерному знанні та (пост)структуралістській критиці, а не власне розробкою поняття екологічного. Екологію тут розуміють як розділ знання про природу, а як було встановлено раніше, це уявлення

неминуче містить класичний дуалізм, відголоски якого лунають у поставленій об'єктно-орієнтованими філософами проблемі та у критичному пориванні з аналітикою дискурсивного. При всій радикальності переосмислень обох полюсів опозиції природи та культури, саму цю опозицію збережено, тож у власній спробі картографувати теорії екологічного я маркуватиму теорії такого роду як *“деконструктивістські”* (які, вочевидь, пов'язані з філософським проектом Ж. Дерріди за аналогією, а не за спадковістю, - саме тому залишаю лапки). Цікаво, що у відношенні специфікації предмету екології об'єктно-орієнтовані онтології, попри декларований ними радикальний розрив, у край близькі теоріям лінгвістичного повороту, зокрема Жаку Дерріді, який підважив поняття природи, що постало у просвітницькій філософській традиції, - дзеркальному відповіднику *“позадискурсивної”* філософії.

Однак, є й інший - третій - тип теорій екологічного. Це теорії, що намагаються осмислити динамічні зв'язки між дискурсивними, символічними та біологічними процесами в обхід протиставленню природи та культури. Деякі з цих теорій не послуговувались поняттям *“екологія”* (відповідниками були *“праця”*, *“культура”*, тощо), але пізніше були застосованими до екологічної проблематики сучасними критичною дослідницею медіа МакКензі Варк та дослідником взаємовпливів естетичного та екологічного Єгором Рогальовим. Цей третій тип я називатиму *моністичними теоріями екологічного*. Спільними рисами цих теоретичних ініціатив поривання з картезіанською філософією суб'єкта, підваження опозиції дискурсивної та недискурсивної діяльності, ім- та експліцитний зв'язок із моністичними та процесуально-орієнтованими філософськими моделями (переважно, з філософією Б. Спінози) та відповідний програмний імманентизм, маргіналізованість цих теорій у полі академічного знання.

Першим нарисом або ж принаймні важливим поштовхом екологічних теорій такого штибу слід вважати Марксове поняття метаболічного розриву, на яке звертає увагу МакКензі Варк. Це поняття К. Маркс ілюструє прикладом

діяльності англійських фермерів ХІХ ст., які виокремлюють із ґрунту поживні речовини, зокрема нітрати, через поглинання їх рослинами; рослини збираються фермерами, а потім з'їдаються ними ж, а також пролетаріатом у містах, що стає відправною точкою метаболізму індивідуального тіла. Відходи такого метаболізму потрапляють у море, а над відновленням використаних нітратів працює величезна галузь штучних добрив, - обидва ці процеси продукують відповідні метаболічні розриви в свою чергу. [19; цит. за 59 : р. xiv] Поняття метаболічного розриву, хоч і тяжіє до сцієнтистського словника, усе ж містить важливе для моністичних теорій екологічного положення: процеси навколишнього середовища та людські істоти пов'язані у виробництві.

Ця ідея з'являється знову в роботах Олександра Богданова, філософа та вченого, що розробляв власний філософський проект "емпіріомонізму" - протилежну лєнінській версію матеріалізму [див. 68 ; відповідь Лєніна, яку було утверджено як офіційну версію радянського матеріалізму: 91]. МакКєнзі Варк відзначає, що проект "тектології" Богданова є надзвичайно принагідним у сучасній ситуації кліматичної кризи, адже останній осмислює природу не як світ поза культурою, але як те, з чим має справу праця (labor) [59 : р. xvii].

У виробничому процесі межа між природою та культурою розмивається, саме з огляду на це Богданов вважає перспективним створення єдиної організаційної теорії (тектології), де природні, соціальні та технологічні існують в єдиному процесуальному виробничому полі, тож можуть бути описані одним словником [67 : с. 11-23]. Усе ж, як відзначає сучасна дослідниця, Богданов все ще схильний описувати свою теорію у просвітницькій риториці опанування людиною природи у праці, натомість інший радянський прибічник моністичного матеріалізму Олександр Платонов розробляв модель "товариського" співіснування людини та навколишнього середовища, де природа зазнає не менших впливів виробничих втручань людини ніж людина - з боку природи [59 : р. xvii].

Приблизно одночасним, але, швидше за все, незалежним від теорій радянських теоретиків є доробок засновника біосеміотики Іогана Якоба фон Ікскюля, а особливо, як відзначає Єгор Рогалев [104 : с. 62-63], його поняття “Umwelt”. На думку Ікскюля, кожна жива істота існує у певному зрізі дійсності, який вона обирає з усього різноманіття сигналів та відчуттів відповідно власним органам чуття та конкретним потребам виживання та розвитку. З огляду на таку роздробленість органічних світів еволюційний процес слід вважати нелінійним, але таким, де (1) розвиток кожної окремої істоти змінює умови для усіх інших, які розділяють з нею суміжні Umwelt’и, а не відбувається відповідно універсальним параметрам середовища, - тож ієрархія видів та телеологія адаптативних процесів тут не є можливими, позаяк біологічні процеси адаптації є ситуативними; (2) відповідно тому, що індивідуальні трансформації організму зумовлюють мутації інших організмів, індивідуальний організм вимушений знову адаптовуватись новій дійсності. [85 ; цит. за 104]

Відтак, Umwelt є полем відносин істоти та середовища, де сам Umwelt, а не якась із його частин володіє суб’єктністю. Здатність до оперування смислами, на думку Ікскюля, є медіатором цих процесів - роботою, яку провадять організми відповідно сенсорній інформації, до якої мають доступ, а не прерогативою людини, пов’язаною зі сферою духа [84 ; цит. за 104].

Значного впливу Ікскюлевої моделі біосеміотичної агентності (водночас, відносно закритої, але негерметичної, екстеріорної системи, де біологічні та семіотичні процеси є суголосними) зазнали французькі філософ-спінозист Жиль Дельоз і зачинатель трансверсального психоаналізу Фелікс Гваттарі. Цей вплив втілено у спільній праці теоретиків “Тисячу плато”, а саме у важливому для їхнього підходу концепті “milleu”, приблизним відповідником якого є доволі загальний термін “оточення”, винесений мною у робоче визначення екології (термін є неперекладним, адже у разі його перекладу як “середовище” простеження його відмінності від environment’у та

Umwelt'у є проблематичним [На проблематичність пошуку відповідників терміну вказує перекладач "Тисячі плато" на англійську Брайян Массумі: 41]).

Milieu не варто плутати з environment - простором із необхідними живому організму характеристиками. Milieu краще розуміти як інстанцію взаємодії між організмом та оточенням, де розрізнення між інтеріорними та екстеріорними властивостями втрачає сенс. [13 : р. 51] Оскільки ця інстанція значною мірою працює на свою самототожність, то вона з необхідністю створює оператори свого повторення - ритурнелі. Однак у повторенні відтворюється аж ніяк не та сама milieu: вона трансформується, перебуває у становленні, а те, що забезпечує самототожність - це територизація, "дія ритму, ставшого виразним", "сигнатура" [13 : р. 314-315].

На мій погляд, зоологічні приклади, до яких вдаються Дельоз і Гваттарі, необхідні авторам для розмиття опозиції природи та культури, адже теоретики застосовують той самий словник у роботі з проблемами теорії культури та культурної антропології: аналогічним чином у "Тисяча плато" пояснено зміст художньої творчості та ритуалів як виробництва територій [13 : р. 318-320], - на користь такої гіпотези свідчить і те, що автори уникають вжитку концептів Welt та Umwelt, запропонувавши власний однаково застосовний для світу тварин та людей. Варто зазначити, що підваження дихотомії тут аж ніяк не зроблено на користь природи як певного біотичного коду, що визначає сутність культурних практик; Дельоз і Гваттарі радше розробляють теоретичний словник, який дав би змогу розробити онтологію без трансцендентування розуму, духу та символічної діяльності по відношенню до їхніх матеріальних умов.

Маючи на увазі афірмативні властивості теорії, Фелікс Гваттарі дещо згодом трансформував напрацьований у "Тисячу плато" матеріал відповідно власним теорії психічного, критиці культури та еко-захисного руху у власному

проекті екософії. Дослідник виділяє три модулі існування у своєму оточенні, які називає екологіями: екологію “природного” середовища, соціальну екологію та ментальну екологію. Усі три екології працюють на виробництво екзистенційних територій, які, як і території розглянуті вище, уможливають процесуальне розгортання існування у його відносній самототожності (аутопоезисі) [78].

Екзистенційні території є принципово динамічними, що дозволяє їм бути ““жилими” для людського [і не лише] проекту”. Варто наголосити, що попри антропологічний та критикокультурний фокус “Трьох екологій”, останні аж ніяк не слід розуміти як, скажімо, три виміри контакту індивіда зі світом; навпаки, Гваттарі наголошує на тому, що особа як така є принципово сингулярною, інтеріорно-екстеріорно, де інтеріорне - це лише відносно стабільні інтеріорізовані культурні, біотичні, політичні та світоглядні коди, які знаходять своє відображення у екзистенційних територіях, позаяк їхніми екстеріорними витоками є кожна із екологій відповідно [77].

Екософія дає можливість розглянути не лише вплив соціального на навколишнє середовище, але і простежити зворотній зв'язок: філософ наголошує на принциповій трансверсальності екологій, що робить цей підхід значно привабливішим для моєї розвідки (“Зараз більш ніж коли-небудь раніше природа невіддільна від культури, і нам необхідно навчитись “трансверсально” мислити зв'язок між екосистемами, механосферою, а також індивідуальними та соціальними системами референцій”) [77]. Завдяки розробці словника, що виводить у одну площину екосистемні, політичні, економічні, дискурсивні та психічні явища Феліксу Гваттарі вдається подолати дисциплінарно-дискурсивну інертність дуалістичних та “деконструктивістських” теорій екологічного.

Теорія Дельоза і Гваттарі має вагомий вплив на подальші осмислення проблеми екологічно та близьких їй тем. Так, їхнім впливом відзначено

дослідження швейцарського політичного мислителя та філософа мистецтва Геральда Рауніга, який окрім детальної аналітики взаємовпливів механосфери, праці та соціальних систем референцій (яка, за великим рахунком, і складає зміст його розвідок ), розробляє власну модель “технекологій” - трансверсальним впливом цифрових технологій на три відзначених Гваттарі модулі існування в своєму оточенні [52].

Теорія *milleu* та екоософська теорія також резонують у надзвичайно актуальних нині дослідженнях афективної економіки та афективної теорії загалом (де поняття екології цитують найбезпосереднішим чином): у теорії афекту Брайяна Массумі [42] та Марка Б. Н. Гансена [25] та у аналізі впливу цифрового інтелекту на сучасну культуру відносно семіотичних (Мауріціо Лаццарато [36]) та концептуальних машин (Лучіана Паррізі [48]). Феміністська філософія, яка стоїть у витоків неоматеріалізму (сучасної філософської течії, що намагається узгодити аналітику дискурсивного та недискурсивного) розробляє власний проект “агентного реалізму”, покликаною сформуванню онтології та епістемології для “природокультурних практик” (“*naturalcultural practices*”) [2], - значення дельозо-гваттаріанського доробку для цього філософського проекту важко переоцінити.

Останнім підходом, який я згадаю у цьому підпідрозділі є не менш впливова критика епістемологічного антропоцентризму Донни Гарауей, яка розроблялась у англо-американській критичній теорії майже одночасно з написанням “Тисячі плато” та “Трьох екологій”. У проекті критики теоретикинею епістемологічного редукаціонізму модерної філософії як такої, що зводить технологічне, тваринне та фемінність до природного автоматизму Гарауей обгрунтовує можливість семіо-біо-технологічних міжвидових екологій, де різні види могли б співіснувати поза ресурсною логікою західного гуманізму та есенціалістськими засновками сучасного біополітичного управління [28; 26; 110]. Філософія критикує західний універсалізм як такий,

якому властива хибна претензія на наукову об'єктивність, однак, на відміну від теорій гегемонії дослідниця не залишає суб'єкту привілею на вибір характеру ангажованості, позаяк соціальні привілейованість та пригніченість є тим, що на її думку обумовлюють погляди теоретик(ині)а на свій предмет. Те, що зумовлює ідею “стороннього спостерігача” - це хибне протиставлення природи та культури, унаслідок якого той/та, хто пізнає, втрачає з поля зору біотичну (афективну перш за все) обумовленість власної позиції; таке обумовлене знання дослідниця називає “розташованим” (situated).

Політичні та екологічні трансформації, на думку Гарауей, відбуваються на рівні культурного коду, тому з необхідністю потребують рекодовування домінантних епістемологічних засновків. [27 : pp. 575-580] Відтак, на мій погляд, модель епістемологічно-політичної біо-техно-семіотичної самості “кіборга”, яку розробляє авторка, - це не лише модель емансипативної суб'єктивності, але і перформативний філософсько-антропологічний акт, спроба рекодувати сучасний політико-екологічний лад. З аналогічних причин Д. Гарауей реабілітує наукову фантастику як самодостатній інструмент переписування культурно-політичного коду, позаяк остання не лише володіє потенціалом розширення політичної уяви (Ф. Джеймісон), але і дає можливість афективним чином зафіксувати дискретні історичні вектори сучасності.

Варто відзначити значний вплив моделі екологій Гарауей, який відображено у понятті “екологій турботи” дослідника сучасного режиму біовлади Франческо Сальвіні, широко представленій школі кіберфемінізму, дослідженнях наукової фантастики та утопізму (зокрема, і у цитованій вище роботі МакКензі Варк про Богданова і Платонова, де творчість останніх розглянуто аналогічно тому, як Гарауей розглядає наукову фантастику) та у сучасному постгуманістичному фемінізмі, у тому числі у згаданій роботі Карен Барад.

Наближаючись до підсумку підпідрозділу вважаю за необхідне проаналізувати зазначені теорії екологічного на предмет релевантності реаліям сучасної культури застосовності останніх принагідних у аналізі обраних відеосеїв. Отже, дуалістичні теорії екологічного не можуть бути застосованими, позаяк неможливим є ігнорування величезної традиції критики (“деконструктивістських” та моністичних теорій), які критикують їх як такі, що є причиною сучасної кліматичної кризи, а не інструментом для її аналізу (детальніше я розгорну критику впливової сучасної дуалістичної теорії антропоцену у наступному підпідрозділі. Більше того, дуалістичний погляд на проблему екологічного є також предметом критики у відеосеїстиці колективів “ruins collective” та “Кінотрону” - відтак дуалістичне визначення екології є нерелевантним для аналізу художнього висловлювання. Позаяк програмною настановою “деконструктивістських” теорій є аналітика позадискурсивної дійсності, їх так само не може бути застосовано до згаданих художніх творів: у такому разі відеосеї виступали б лише ілюстраціями філософських концептів, своєрідним псевдофілософуванням. Хоча й мушу відзначити, що не бачу істотних підстав недовіряти запропонованим в межах цієї течії тлумаченням кліматичної кризи. Нарешті, моністичні теорії екологічного виглядають найбільш привабливими, адже проаналізовані ними взаємовпливи дискурсивної та недискурсивних процесів мусять пояснювати також стосунки екології як дискурсивно-недискурсивного виміру дійсності з художнім твором. Їхня здатність пояснити характер “антропогенного фактору” також не викликає сумнівів. Відтак, варто ретельніше розглянути підходи цього типу теорій.

З очевидних причин я не застосовуватиму концепції метаболічного розриву (Маркс), праці (Богданов, Платонов) та Umwelt’у (Ікскуль). Концепцію *milleu* Дельоза і Гваттарі також не варто застосовувати у тій формі, у якій її представлено у “Тисячу плато”, адже моєю метою є не ілюстрування онтологічних концепцій художніми творами, але культурологічний аналіз

останніх. Натомість екософію Ф. Гваттарі та окремі положення Донни Гарауей можна поєднати та продуктивно залучити до аналізу: останні не лише розробляють словник для аналізу взаємовпливів екосистеми та дискурсивної діяльності, але і є інструментами аналізу мистецтва. Позаяк концепція французького філософа передбачає активну участь систем соціальних референцій у процесуальному розгортанні трьох екологій, то значення художнього твору слід розуміти саме як виробництво таких систем; більше того, екософія дає аналітичні інструменти для тлумачення взаємовпливів трансформованих систем та інших сегментів екологій. З теорії Д. Гарауей я вважаю за необхідне зберегти тезу про розташованість відеоесеїстичного висловлювання (підпідрозділ “П.2.2. Екологічна агентність критичної відеоесеїстики”).

Отже, підсумки. У цій частині на підставі робочого визначення “екологія - це вчення про існування у власному оточенні” я виділив три типи теорій екологічного: дуалістичні (використовують протиставлення природи / культури, корінням якого нерідко є протиставлення тіла / духу), “деконструктивістські” (пов’язані з об’єктно-орієнтованими онтологіями теорії, що мають на меті філософських демонтаж класичного поняття природи) та моністичними (уникають трансценденції дискурсивної діяльності, підважують дихотомію природи / культури).

У якості релевантного реаліям сучасної культури та обраним творам було визначено підходи Ф. Гваттарі (трансверсальна аналітика трьох екологій) та Д. Гарауей (критика “погляду з боку”). З огляду на істотне значення екософії Гваттарі для моєї розвідки я вбачаю за необхідне викласти основні положення підходу у наступному підрозділі. Натомість у наступний підрозділ буде винесено критику дискурсу антропоцену як домінантного в сучасній культурі тлумачення екологічного; ця тема заслуговує на окремий підрозділ, позаяк саме критика антропоцену та близьких підходів надасть можливість оминати некритичної реплікації засновків останніх.

### **I.1.2. Проблематичність дискурсу антропоцену як домінантного в сучасній культурі тлумачення екологічного**

У даному підпідрозділі я вважаю доцільним розглянути на основі проробленого вище аналізу концептуальних підходів осмислення екологічного дискурсу антропоцену. Така особлива увага останньому продиктована взаємопов'язаними міркуваннями. По-перше, теорія антропоцену П. Крутцена виникла як безпосередня реакція наукової спільноти на посталі кліматичні зміни. Відтак, цей підхід може бути відправною точкою для осмислення історично-специфічного екологічного становища сучасності. Тим не менше, “антропоцен”, як і результуючі в сучасній екологічній політиці висновки (зокрема, розроблений Крутценом вектор геоінженерії, які лягли в основу екологічної програми міжнародних інституцій, щонайменше з огляду на свою впливовість, потребують критичного розгляду. По-друге, зазначене поняття є предметом активної теоретичної та художньої критики в сучасних гуманітаристиці та мистецтві відповідно, відтак, оминати його увагою є шляхом, що унеможливить ґрунтовне розуміння сучасних художніх практик.

Лауреат нобелівської премії та спеціаліст з аеродинаміки Пол Дж. Крутцен пояснює запропонований ним термін так: ““Антропоцен”, про який йде мова, - це більшою мірою визначена людською діяльністю геологічна епоха, що приходить на зміну Голоцену - теплому періоду останніх 10-12 тисячоліть. Точкою відліку Антропоцену можна назвати кінець XVIII століття, коли у повітрі полярних льодовиків розпочалось глобальне зростання вмісту карбону діоксиду та метану.” [12].

На думку Крутцена, нова геологічна епоха найбезпосереднішим чином пов'язана з винаходом парової машини, яка і зумовила підвищення рівня викидів згаданих хімічних елементів. Сьогодні ж, як стверджує автор, нова епоха досягла надзвичайно істотного рівня: за різними оцінками, від 30 до 50 відсотків поверхні планети використовується людьми, як і більш ніж половина

питної води; суттєво збільшилась кількість нітрогеномістних добрив, які використовуються в сільському господарстві, а кількість використаної людством енергії за ХХ ст. зросла у 16 разів. [12] Останній факт є тим паче вражаючим, що цитована робота Крутцена написана у 2002 році, після чого екстенсивність споживання енергії, вочевидь, не зменшилась. З огляду на те, що такий стан речей передбачає неминуче загострення кліматичної кризи, науковець постулює необхідність запровадження повномасштабної політики геоінженерії, що сприятиме викидам у атмосферу часток сірки, які нейтралізують шкідливий вплив людської діяльності на екосистему [11].

Перш ніж перейти до аналізу вважаю за необхідне пояснити обрано мною формулювання “дискурс антропоцену”. З огляду на те, що у якості методологічного орієнтиру мною обрано екософію, я послуговуватимусь фукіанським визначенням дискурсу, позаяк останнє є близьким у своїх основних положеннях теорії Гваттарі (на відміну від словника Лакло і Муфф, або ж дискурсивного аналізу Фрекло). Отже, дискурс за Фуко - це “відносно обмежений набір тверджень, який прокладає межу того, що має значення, а що не має” (цю лаконічну дефініцію запропонували дослідниці комунікативних процесів Луїза Філіпс та Маріанне Йогансен [108 : с. 31]). Важливою властивістю дискурсу є те, що у фукіанській теорії значимість того чи іншого дискурсу аж ніяк не визначено чисельністю тих, хто цей дискурс відтворює. На думку французького теоретика, дискурси визначають напрям та зміст соціальної діяльності, тобто як такі беруть участь у владних відносинах. [108 : с. 31-33] Відтак, роблю висновок, що характер впливу дискурсу на соціальне не залежить виключно від кількості індивідів, які (не)дослухаються до того чи іншого дискурсу, але і від характеру соціальної практики, яку цей дискурс визначає.

Відтак, дискурс антропоцену - це набір тверджень, зосереджених навколо поняття “антропоцен”, а також ті, які цей термін не використовують, але зумовлюють його можливість мати значення. Популярність дискурсу чи кількість індивідуальних тверджень не є єдиним, або ж визначальним

фактором культурно-політичної значимості дискурсу антропоцену; значно більшою є значимістю контексту його вжитку відносно самовідтворення соціального тіла.

Варто зазначити, що окрім дискурсу антропоцену, у сучасній гуманітаристиці та соціальному знанні існує також і дискурс критики антропоцену. Тож я мушу окремо пояснити, чому я звертаюсь саме до роботи Калпа, вказавши на незастосовність до моєї проблеми інших підходів.

Доволі цитованою є критика історика капіталізму Джейсона Мура, розкрита ним у статті “Антропоцен чи Капіталоцен?” [45] та книзі “Капіталізм в Мережі Життя” [46]. Підхід Мура загалом є концептуально близьким обраному мною методологічному орієнтиру, позаяк автор відмовляється від опозицій людини / природи та соціального / природного, зосереджуючись на симбіотичних процесах історичного самовідтворення планети [45 : р. 1-3]. Відсилаючи до Валлерстайнового поняття “світ-системи”, Мур пише про “світ-екології” - радше “мережі життя”, аніж системи, де влада, природа та акумуляція капіталу єднаються у поступі міжвидового історичного процесу. Аналітика світ-екології полягає у описі відносно стабільних структур та тенденцій цього руху, серед яких стосовно поточної екології (модерної, капіталістичної) дослідник відзначає, що остання визначена експлуатацією безкоштовних природних ресурсів, неоплачуваної жіночої домашньої та іншої репродуктивної (у широкому сенсі) праці, не-західних країн, - і усі ці різні вектори експлуатації об'єднані єдиною капіталістичною логікою виробничого процесу. [45 : р. 4-6] Підхід Джейсона Мура здається мені цікавим, важливим та перспективним, однак, макромасштабність екологічних процесів, з яким працює дослідник, не дає змоги тлумачити відеоесеїстичні практики, тож я звертатимусь лише до окремих положень теорії Капіталоцену.

Дещо близькою є оптика соціолога науки Бруно Латура, який, розробляючи власну теорію акторно-мережевої теорії, стверджує, що людські та позалюдські агенти є акторами єдиного соціального поля-мережі, де пріоритет однієї форми агентності над іншою продиктований не телеологічно,

а конкретно-ситуативною процесуальною логікою самопродукування мережі [див. 34]. Усе ж, у мене є щонайменше дві причини не залучати теорію Латура до власного дослідження. По-перше, остання була справедливо критикована філософією, що спеціалізується у галузі феміністичних епістемологій Сандрою Гардінг як така, що не бере у розрахунок соціокультурні явища раси, гендеру, статі, сексуальності та класу як чинники виробництва тих чи інших форм агентності [29 : pp. 23-48]. По-друге, предметне поле критики антропоцена Латура значно розходиться з моїм (у власній розвідці я намагаюсь окреслити таку теоретичну критику антропоцену, яка дасть змогу помислити значення мистецтва у екологічних процесах). Соціолог стверджує, що метою інспірованої ним критики є осмислення значення конструювання фактів (та особливо наукового знання) у новій геологічній ситуації, обходячи інші виміри колективного співіснування (зокрема, психічні, екзистенційні) стороною [33].

Існує також істотний для сучасних гуманітаристики, соціального знання і мистецтва напрям, який я назву *перформативним прогнозуванням*. Ці теорії, серед яких згадані “Ктулхуцен” Д. Гарауей, нарис постантропоцентричної науки М. Варк, а також проект “постантропоцена” та “геополітичної естетики” дослідника медіа, дизайна та архітектури Бенджаміна Браттона [69], аж ніяк не мають на меті дійсно прогнозування майбутнього, або ж створення колективних утопій. Інспіровані згаданими теретикіями та теоретиком течії радше мають на меті співмістити словники сучасної культурної критики з іншими виразно афектативними типами письма (науковою фантастикою (Гарауей), підходів Богданова та Платонова (Варк) та “акселераціоністської геополітичної естетики” (Браттон)), аби не лише розширити межі політичної уяви (Джеймісон) існування “після антропоцену”, але і зафіксувати тенденції сучасності, що в міру уповільненого ритму виробництва знання не можуть бути осмисленими академічними типами письма. Тож, з огляду на цю істотну відмінність режимів та інструментів знання між напрямом перформативного

прогнозування та моїми власними (академічними), я запозичуватиму лише окремі висновки для аналізу відеотворів у наступному розділі.

Натомість мною обрано саме роботу Калпа, позаяк остання, по-перше, аналізує твердження про екологію, що мають місце у публічному інформаційному просторі та розважальній культурній продукції; по-друге, пропонує тлумачення дискурсивних витоків такого дискурсу із модерного гуманітарного та вужче - філософського знання.

Перш ніж перейти до аналізу “антропоцена” Крутцена хочу наголосити на тому, що моя та професора естетики Е. Калпа неекспертність у екологічній науці зовсім не обов’язково мусить застерігати від культурологічного тлумачення наукового знання, адже моєю метою є тлумачення саме епістемологічних засновків цих наукових тверджень. Також вважаю доречним процитувати МакКензі Варк: “Там, де міркування про науки виявляються помилковими, варто поглянути, чи не помилкові вони корисним чином: чи не постачають вони метафорами або схемами для експериментування у інших сферах колективної праці” [59 : р. 7].

З огляду на зумовлену ЗМІ та новими медіа мобільність та дифузійність деяких сегментів знання, дискурс антропоцену проникає у найрізноманітніші типи та рубрики висловлювань, часом постаючи як дискурс екології взагалі. Задля виокремлення його з поміж суміжних висловлювань, варто виділити кілька його дискурсивних рівнів, які існують у різних дискурсивних формах відповідно, що дасть можливість створити повнішу картину набору тверджень, що визначили зміст сучасних дебатів (як теоретичних, управлінських, так і публічних) навколо посталих сьогодні кліматичних змін. Отже, слідуючи аргументації Калпа, я зосереджуюсь на трьох дискурсивних рівнях:

- екології як розділу природознавчих наук;
- твердження про екологію, що мають місце у полі публічного інформаційного простору та сучасної розважальної культурної продукції, - межа між якими сьогодні, внаслідок становлення

телебачення та нових медіа, є особливо розмитою (публічній онлайн-політиці (зокрема у явищі онлайн-активізму [див. 92 ; 9], науково-популярній літературі, популярному кіно, ЗМІ та соціальних мереж);

- запозичені з класичного філософського знання аксіоми та пролегомени, які генеалогічно визначили два попередніх рівня.

В межах цього підрозділу я спробую проаналізувати два перших рівня на конкретному культурному матеріалі: концепції “антропоцену” Пауля Крутцена, показового відносно домінантного у сучасній культурі Заходу образу планети онлайн-флешмобу #LoveEarth та низки відомих голлівудських фільмів, яким властивий аналогічний онлайн-флешмобу тип візуальності та світоглядні установки, які є визначальними для найрізноманітніших тверджень дискурсу антропоцену. Обидва випадки, а також їхня взаємозалежність, проаналізовано істориком та теоретиком медіа, політичним мислителем Ендрю Калпом у статті “Антропоцен вичерпано: три можливих завершення” [82].

Не ставлячи під сумнів достовірність наведених Крутценом геологічних фактів, Калп вбачає проблематичним протиставлення вченим людської діяльності та начебто автономної автоматичності екосистем. На думку Калпа, коріння цього протиставлення слід шукати у західному гуманізмові - ефектові появи та розробці специфічної тенденції наук та філософії Нового часу, в межах якої, на думку М. Фуко, і постала “людина” як, водночас, суб’єкт і об’єкт пізнання [109 : с. 333-334; цит. за 82].

Відповідно такій дискурсивній рамці Крутцен, на думку каліфорнійського теоретика, і осмислює зазначені геологіологічні процеси як “визначені людською діяльністю”. Аж ніяк не утверджуючи трансформації екосистем наслідками життєдіяльності, скажімо, тварин, океанів чи атмосферних чинників, Калп, усе ж, констатує потребу відмови від такого антропоцентричного словника, віднаходячи на це вагомі причини. По-перше, останній є надто узагальненим та проблематичним з точки зору критики класичного гуманізму у гуманітарному знанні. Більше того, на думку Калпа,

дискурс антропоцену є ефектом гуманістичного “риторичного механізму”, відзначеного “журбою за концептом людини” та відповідним гуманістичним пафосом, який оприявнюється також у візуальному режимі зображень планети. Для аналізу цього режиму автор звертається до інтернет-флешмобу #LoveEarth. [82]

Онлайн-кампанію інспіровано фірмою, що спеціалізується на супутникових знімках “Planet” задля актуалізації проблеми кліматичної кризи, дослідник звертає увагу на візуальність космічного зуму. Такий візуальний прийом, використаний компанією у створеному нею відеоролику, полягає у наступному: швидкий монтажний ритм ролику співміщує кадри з людьми з різних частин планети, які діляться своїми почуттями до планети (“Я люблю Землю!”, “я є лише мізерною частинкою цієї величі!”, тощо); наприкінці ролику у кадрі з’являються будівництва нових центрів фірми; завершується ролик знімком Землі з космосу, немовби вказуючи на об’єкт всезагальної любові. [82]

Проводячи ретельну аналітику як космічного зуму, так і естетичних та лібідинальних ефектів вертикально зуму взагалі (руху камери зверху вниз) на матеріалах фільмів П. Пазоліні, А. Хічкока, Ф. Кополли, Д. Кроненберга, К. Тарантіно, С. Спілберга, Г. Ное, Л. фон Трієра та інших автор робить висновок, узагальнює свій висновок висловленим з іншого приводу твердженням дослідниці цифрового образу та мистецтвознавиці Гіто Штейерль. [82]

На думку Штейерль, огляд - це домінантний спосіб спостереження в сучасну добу *нагляду*. Дослідниця стверджує, що сучасний космічний зум - це те, що “дало можливість відстороненому погляду спостерігача стати ще більше всюдисущим, аж до грандіозної набридливості - наскільки мілітаристським, настільки ж порнографічним, наскільки інтенсивним, настільки ж екстенсивним, як мікро- так і макроскопічним”. Широкий інструментарій стеження (від мікро- до макроскопічного) власне і втілено у візуальності зуму. [55 цит. за 82]

Калп, як і Штейерль у цитованій статті, утверджують візуальність нагляду візуальним ефектом погляду, який приховує за своєю вдаваною універсальністю бажання контролю. Варто зазначити, що на мій погляд, авторка та автор аж ніяк не вдаються до криптоконспірологічної тези про те, що, начебто, еко-захисні відеоролики дійсно є інструментами контролю якоїсь владної інстанції. Теоретики радше провадять лібідинальну аналітику зазначеного візуального висловлювання, що дає їм можливість виділити (1) гендерно-специфічну властивість цього висловлювання; (2) пов'язаність останнього з владними відносинами. Ці два твердження, висловлені у тексті Калпа, потребують тлумачення, позаяк дослідник не прояснює експліцитно їхнього концептуального контексту.

З огляду на обраний у якості методологічного орієнтиру підхід Гваттаріанської екоософії, я не відтворюватиму Калпового психоаналітичного обґрунтування гендерно-специфічної властивості космічного зуму. Значно лаконічнішими та ближчими екоософському знанню є підходи Гіто Штейерль та процитований нею підхід Донни Гарауей. Отже, покликаючись на поняття “розташованого знання” Гарауей, Штейерль стверджує, що вдавано безособовий “загальнолюдський”, або ж такий, що начебто продиктований анонімною раціональністю, погляд є генеалогічно пов'язаним із ренесансним гуманістичним проектом. Гуманізм ранньонового часу, на думку авторки (тут вона розділяє позицію П. Пресіадо, якого я згадував вище) є ексклюзивною моделлю, яка за власною виключно декларативною універсальністю приховує експлуатацію природних ресурсів та репродуктивної (у широкому значенні) праці жінок. Потреба контролю, продиктована такою експлуатацією, була втілена не лише у активному розвитку оптики та лінійної перспективи в живописі. Натомість у вертикальному низхідному ракурсі зйомки сучасних військових дронів та космічного зуму якнайповніше реалізовано тенденції, що походять з ренесансної культури. [55].

Стверджуючи, що візуальність зуму є включеною у владні відносини за посередництвом бажання контролю автор імпліцитно постулює дві фукіанські

тези. Перша полягає у тому, що влада є продуктивною силою, що зумовлює специфіку інфраструктури існування як такого, зокрема бажань та способів мислити [21 : р. 191], у тому числі і планету, - це положення обґрунтовує характер включеності зуму у владні відносини. Дійсно, суб'єктно-орієнтовані моделі влади, що розуміють останню виключно як репресивну силу, не дають змоги пояснити, як з огляду на специфіку бажання, можна робити висновки про пов'язаність з владою. Друга теза стосується зв'язку *саме* візуальності з владою. З огляду на те, що зазначений візуальний режим є включеним до бажання контролю, доречно вбачати його витoki у паноптичній моделі влади (яка, до слова, зароджувалась одночасно із західним універсалізмом), для якої візуальне спостереження як таке є формою управління [див. 18]. Відтак, доречно припустити, що космічний зум є своєрідним інертним проявом паноптичної влади.

Наявність універсалістських засновків у зазначеній модальності дискурсу антропоцену не викликає подиву. Підставою цьому є те, що у повоєнний час універсалізм класичного типу утвердився у якості домінантної епістемологічної рамки, політично обумовленої дискурсом прав людини. Але незрозумілим залишається наступне: чому здійснювані космічним зумом владні відносини є відірваними від соціальних інститутів управління (медицини, психіатрії, освіти, в'язниці, тощо)? На мій погляд, відповідь найбезпосереднішим чином пов'язана зі вжитком Калпом та Штейерль поняття "контролю". Розмірковуючи про значення посталих наприкінці минулого століття інформаційних машин, у діалозі з фукіанським спадком Жіль Дельоз розробляє власну модель "суспільства контролю". На думку теоретика дисциплінарні механізми здійснення влади трансформувались у трансдисциплінарні та трансінституційні форми, саме тому такими визначальними у сучасних режимах влади є коди доступу, - саме останні є умовою доступу до певного трансінституційного сегменту соціального тіла [14]. (Варто зазначити, що після розробки моделі суспільства контролю, остання як така була неодноразово підтверджена у критичних розвідках у

галузі теорії медіа, навіть тих, які виникли незалежно від Дельозової теорії [71 : С. 153-154; 56; 99]). Модель суспільства контролю дає можливість досягнути те, чому класичний універсалізм та генеалогічні ефекти паноптичної влади зустрічаються у подібній формі і у науковому знанні (“антропоцeni” Крутцена), і у розважальному кіно, і у онлайн екозахисних кампаніях. Ці дві хронологічно та технологічно (у сенсі технологій здійснення влади) пов’язані форми влади є кодом доступу в суспільстві контролю.

Відтак, підсумую написане вище. Звернувшись до проробленої Ендрю Калпом критики дискурсу антропоцену та уточнивши останню, я дійшов до наступного: (1) дискурс антропоцену як специфічної геологічної доби, коли визначальна кількість геологічних трансформацій є наслідками людської діяльності не обмежується виключно природознавчим знанням; його окремі прояви трапляються також у полі публічного інформаційного простору та сучасної розважальної культурної продукції; (2) необхідними епістемологічними умовами дискурсу антропоцену є гуманізм та універсалізм класичного типу; (3) як універсалізм має гендерний вимір (та реалізовується на рівні конкретних макро- та мікрополітичних машин), так і візуальні висловлювання, що виникають в межах дискурсу антропоцену, містять характерні для сучасного режиму владних відносин код контролю - генеалогічно пов’язаний з паноптичною владою.

## **I.2. Методологічні орієнтири, понятійний апарат та актуальність екоософії**

У даному підрозділі я спробую докладніше розкрити специфіку трансверсальної еколософії Ф. Гваттарі, позаяк у минулому підрозділі було наголошено на особливій застосовності цього підходу до дослідження предмету мого дослідження. Відтак, я вбачаю за необхідне зосередитись на наступних питаннях: (1) концептуальних витоках екоософії (тобто теоретичних традиціях, які лягли в її основу); (2) на основних поняттях та аналітичних інструментах підходу; (3) визначити межі актуальності підходу, адже,

вочевидь, робота не може бути повною мірою застосовною до сучасності без уточнень та нюансування.

### **I.2.1. Концептуальні витоки екософії**

“Три екології” - це твір, який у доволі ємному викладі містить поняття та тези, напрацьовані Гваттарі протягом усієї його самостійної кар’єри. Праця зазнала значного концептуального впливу розроблених у спільних з Ж. Дельозом книгах положень, хоч і зосереджена навколо власних проблем.

Як вказує Геральд Рауніг, не лише політичні та філософські інтереси Гваттарі, але і психіатрична практика в клініці “La Borde” неабияк визначила траєкторію розвідок французького автора. Протягом майже сорокарічної практики роботи у згаданій інституції Фелікс Гваттарі досліджував екстеріорні чинники психічного, вдаючись до експериментів у мікросоціальному моделюванні більш сприятливих для пацієнтів умов. [102] Саме контекст роботи у клініці вирішальним чином визначив відмову визнавати індивідуума за цілісну та герметичну монаду психічних якостей; навпаки, на думку філософа-психоаналітика індивідуальна психіка виникає на перетині доіндивідуальних (дивідуальних) процесів соціального, культурного, семіотичного, політичного, біологічного порядків. Впродовж життя французький психоаналітик був активним політичним діячем: дослідник активно підтримував італійський рух операїстів у якості співзасновника самоорганізованої радіостанції “Аліса” [75], був членом низки партій лівого спрямування, зокрема французької партії Зелених [102].

Цитуючи Рауніга я в жодному разі не бажаю підмінити концептуальні витоки біографічними фактами. Таке цитування необхідне для того, аби ствердити наступне: проблеми, над якими працював Гваттарі не є ані тотожними Дельозовим, ані менш філософсько зрілими за останні, як і концептуальні витоки. Розмежування проектів теоретиків є у край необхідним, адже їх нерозрізненість істотно впливає на філософську думку, де трансверсальний психоаналіз та екософія Гваттарі залишаються

непоміченими, а спільні з праці інтерпретують, озируючись лише на ранні праці Дельоза (цю тенденцію нескладно помітити у критиків “Капіталізму та Шизофренії” - Алена Бадью [64] та Славоя Жижека [62]). Позаяк другий самостійно працював переважно у царині онтології та історії філософії, перший - у семіотиці, психоаналізі та близькій філософській антропології проблематиці (див. нижче про поняття суб’єктивності). Відтак, і концептуальні витoki є неідентичними: окрім дійсно спільної орієнтації на доробки філософів Бенедикта Спінози, Фрідріха Ніцше та датського лінгвіста Луї Єльмслева, Гваттарі звертається також до робіт філолога та філософа Міхаїла Бахтіна, психоаналітика Жака Лакана та психологів і дослідників культури Деніеля Штерна та Грегорі Бейтсона.

Варто уважніше зосередитись на специфіці запозиченого Гваттарі знання. Я послідовно розгляну дві групи теоретиків: спільних для Дельоза та Гваттарі та специфічно Гваттаріанських.

#### *Спільні.*

Філософські підходи Спінози та Ніцше визначили дві основних орієнтації екософії. Перша - це процесуально-орієнтований характер теоретизування та відповідний методичний імманентизм, що розроблялись у понятті “субстанції” Спінози [105 : с. 45-56]; та у критиці ілюзії “роздвоєності світу” на ідеальний і матеріальний у Ніцше [98 : с. 17-18; 21-22]. Друга полягає у особливій увазі до дивідуальних (доіндивідуальних) явищ (афекту (Спіноза [105 : с. 141-218]), “хімії понять і відчуттів”, тобто екс-тазису взагалі (Ніцше [97 : с. 281-287]) як неодноразово згадануваної Гваттарі “екзистенційної метастабільності”, яка постає у розривах означування).

Прагнучи ввести ці орієнтації у актуальні проблеми французького повоєнного інтелектуального контексту, трансверсальний психоаналітик звертається до доробку датського лінгвіста, представника копенгагенської школи глоссематики Луї Єльмслева. На думку Гваттарі, запропонована Єльмсловим опозиція Вираження / Змісту значно принагідніша у психоаналітичній роботі за Соссюріву протиставлення означника /

означуваного. Позаяк останню пару в Лакановій теорії протиставлено Реальному (означник / означуване - це оператори Символічного реєстру), Ґваттарі вказує на її неунікний редукціонізм: Соссюрова модель не дає можливості помітити матеріальної прагматики самої процедури висловлювання, утверджуючи ідеалістичну “диктатуру Означника”. Натомість пара вираження / змісту - це ассамбльовані елементи висловлювання, які у власній кооптації забезпечують розгортання самої матерії<sup>1</sup>, а не її репрезентацію. [24 : с. 145-147] Нескладно прочитати у цих твердженнях відголоски Спінозової імманентизму та Ніцшевої критики “роздвоювання світу”.

### *Специфічні.*

Історики(ні) французької теоретичної думки другої половини ХХ ст. часто часто пропонують невинувато спрощений погляд на відносини між трансверсальною екософією Ґваттарі та структурним психоаналізом Жака Лакана, мовляв, їхні взаємовпливи вичерпуються радикальним пориванням Ґваттарі з Лаканом. Втім, трансверсальна екософія багато у чому завдячує саме лаканіанському психоаналізові.

У своїй відносно ранній статті 1969 року “Машина і структура” Ґваттарі, вказуючи на проблемні точки та актуальні виклики психоаналізу, розвиває власне поняття “машини” - одне з найважливіших для концептуальної мережі “Капіталізму та шизофренії” та екософської моделі психічного поняття. Трансверсальний психоаналітик проблематизує ідеалістичний та антиісторичний структуралістський засновок про безумовність розколотості суб’єкта, яка нібито є автоматичним ефектом людської здатності до мовленнєвої діяльності взагалі. На думку ж Ґваттарі, виключеність індивіда із структурної рівноваги, розколотість (“або ж кастрація”) аж ніяк не є історично, соціально чи політично нейтральними, позаяк їх і не можна визначити як

---

<sup>1</sup> Матерію, вочевидь, тут слід розуміти як дещо близьке Спінозовій “субстанції” - багаторівневої (представленої у різних модусах) та динамічної мережі взаємодії, яка “існує сама в собі і представлена сама через себе” [105 : с. 31].

детермінанти колективного. Теоретик припускає, що така розколотисть є безпосереднім виявом посталою разом із індустріальним капіталізмом “машинного бажання” - нового режиму царини лібідинального, що виникає *водночас* із автоматизацією праці (у цій наголошуваній одночасності вже стають помітними тенденція до трансверсального мислення). Праця, яка стає все більш опосередкованою технікою, втрачає свої ритуально-стабілізуючі функції, адже “[н]е можливо і надалі ототожнювати повторюваність людського жесту - “величного жесту посіву” - з повторенням природного циклу як основи морального порядку. (...) Сучасна людська праця - лише підмножина роботи машини”. [74]

Відтак, форма людської агентності трансформується, деструктуризується на набуває машинних рис: сьогодні вже неможливо відшукати організованої вертикалі міфологічної структури агро-логічного зразка; найманий працівник за капіталістичного ладу поміщений у складну мережу агентів (у термінах Гваттарі - “суб’єктивностей”; докладніше про цей термінологічний нюанс у наступному підпідрозділі) різного характеру (агентність машини зовсім іншого характеру за агентність працівника; остання відмінна від агентності економічних чи національних макроагентів соціального). [74]

На мій погляд, з цього доречно зробити висновок, що Гваттарі аж ніяк не пориває зі структурним психоаналізом, скажімо, радикальною зміною найфундаментальніших теоретичних засновків, але розвиває соціально-критичний потенціал, закладений в цій теорії. Аналітик машин звільняє психоаналітичну думку від есенціалістських установок структуралізму та адаптовує її словник новим культурним, соціальним та екзистенційним реаліям.

Припускаю, саме з огляду на відкриття нової машинної та множинної суб’єктивності, у подальших роботах Гваттарі чи не найбільш вживаним словом стає поняття “поліфонії” М. Бахтіна. Поліфонія (у якості синоніму психоаналітик також пише “гетерогенез”) - це основна риса модерної

суб'єктивності (агента), яка оприявнюється у втіленому у конкретних висловлюваннях машинному бажанні. Поліфонічна суб'єктивність не має центру на кшталт того, який приписують суб'єктові мовлення. Вона виникає у активній синергетичній взаємодії світу об'єктів, різних вимірів колективного (історії, культури), особистого досвіду, формуючи у висловлюванні мережу значень (не завжди узгоджених). [24 : с. 193-194]

Ґваттарі також уважно слідкував за працями з психології, які розробляли близькі до його власної моделі гетерогенної (поліфонічної) суб'єктивності. Серед таких - теорія психоаналітика Деніеля Штерна, який, на відміну від зосередженої навколо систем означників лаканіанської школи, розглядав до-вербальний рівень становлення суб'єкта, який має місця і у дорослому віці [61 : Р. 296-297]. Робота психолога Грегорі Бейтсона "Нарис Екології Розуму (Mind)" стала для Ґваттарі поштовхом для пошуку зв'язку між психічним та середовищем та розробки моделі трьох екологій в межах власної семіотичної моделі [див. 4] [61 : Р. 39-40].

Значну роль у розробці ґваттаріанської теорії відіграли праці теоретика відкритих самоорганізованих систем та фізика Іллі Пригожина та філософині, яка розробляла модель онтології невизначеності, хаосу та ситуативних порядків Ізабель Стенгерс. Напрацьовані теоретиком та теоретикинею положення лягли в основу фундаментальних для екософської моделі психічного понять сингулярності, біфуркації та "хаосмосу" - особливого необ'єднаного єдиними законами метасередовища, де розгортаються ситуативні порядки особистих та колективних екзистенційних територій. [61 : р. 296]

### **I.2.2. Основні поняття та аналітичні інструменти екософії**

Перш ніж перейти до розкриття основних для мого дослідження понять і аналітичних інструментів екософії відзначу деякі перепони на шляху до реконструкції екософського знання.

Перша: екософія - це принципова несистематична теорія, що виникла унаслідок довготривалих психіатричної, політичної та теоретичної практики. Положення і висновки екософії доповнювались та уточнювались у різних працях Гваттарі без спроб переписати та верифікувати тези та аргументи попередніх досліджень, тож реконструювати таку мережеву за концептуальною структурою теорію у повному обсязі навряд можливо. Припускаю, саме з таких міркувань дослідниці та дослідники трансверсального психоаналізу та екософії часто викладають свої реконструкції у формі збірки прокоментованих статей Гваттарі (Гері Геношко [24]), словника (Юджин Янг, Гері Геношко, Джанель Уотсон [61]), або ж залучивши конкретні твердження, зосереджені навколо певного питання (Мауріціо Лаццарато [36]).

Друга: межі між різними проектами Гваттарі (шизоаналітичними картографіями, етико-естетичною парадигмою, екософією) є принципово розмитими. Ці різні проекти не можна ані очевидним чином відрізнити, ані рубрикувати як підсистемні складові єдиного теорії.

Нарешті, третя: письмо Ф. Гваттарі є принципово афектуючим та невіддатливим для повного викладу останнього за стилістичними та структурними правилами академічного письма. Перекладачка текстів Гваттарі, філософиня та культурологиня Леся Прокопенко з приводу особливостей письма французького теоретика відзначає наступне: “Мова Гваттарі навантажена та повна новоутвореннями, синтаксис складний та нагадує лабіринти. Це необхідно для фіксації крихких, летючих сенсів, доступних лише побіжно, у натхненні” [102].

Маючи на увазі зазначене вище, спробую відтворити основні поняття та положення саме *екософської* теорії. Відтак, завданнями даної частини роботи є (1) розкриття тези та аргументів про екстеріорність моделі психічного; (2)

вказати на характер зв'язків між згаданими вище трьома екологіями, а також місця царини психічного у цих екологіях.

У праці 1992 року “Хаосмос” розробляючи критичну теорію взаємовпливів психічного та семіотичного<sup>2</sup> Ф. Гваттарі вводить поняття “*виробництва суб'єктивності*”. Така суб'єктивність - це остаточно денатуралізований суб'єкт: він не є заданим апіорно (як “той, хто мислить”), але з'являється як наслідок та водночас провідник дискурсивних та позадискурсивних (біотичних, афективних) процесів, які розгортаються на рівні не лише індивідів, але й соціальних груп (станів, класів, виробничих об'єднань, родів, тощо) та інституцій [23 : р. 1]. Відтак, у моїй минулорічній курсовій я визначив суб'єктивність як “форма агентності, як дискурсивної, так і недискурсивної водночас, якій властиві як об'єктність, так і суб'єктність.” [90 : с. 12; 88] Отже, “суб'єктивність” є украй близькою вживаному у англійській філософії терміну “агентність”. Я усе ж послуговуватимусь саме Гваттаріанським “континентальним” варіантом, адже зміст його поняття є більш специфічним.

Процеси та операції виробництва суб'єктивності Гваттарі означив поняттям “компоненти суб'єктивізації” - дивідуальні “транзити” соціального, культурного, біотичного порядку, які сингуляризуються у окремих групах та індивідах. Стосовно компонентів суб'єктивізації важливо відзначити те, що на думку дослідника, вони організовані неієрархічним чином, тобто *трансверсально*: жоден із них не визначає інший, однак останні перебувають у відносинах виробничого суголосся - власне гетерогенезу. [23 : р. 1, 15-18]

Останнє твердження може видатись проблематичним, як і легітимація екософією аналітики позадискурсивного, тож потребує докладнішого роз'яснення. Отже, позаяк у структуралістських моделях суб'єкта мовні

---

<sup>2</sup> Вочевидь, ця проблематика продиктована дискурсом структурного психоаналізу.

операції наділені своєрідним епістемічним привілеєм (є межою пізнаваного), то в межах цих теорій позадискурсивне визнавали недоступним пізнанню: тіло як таке, на думку структуралістів, завжди описане певною дискурсивною рамкою, а поза таких описів просто не може бути помисленим (означник відсилає лише до іншого означника) [див. критику структуралістських епістемологій М. Лаццарато 35 : с. 57-60]. Гваттарі ставить під сумнів цю концептуальну трансценденцію мовної діяльності з позицій спінозистського монізму, позаяк у фокусі процесуально-орієнтованої теорії “сутнісні” відмінності між мовою та нелінгвістичними явищами не є предметом теоретизування взагалі. Теоретику-спінозисту не ставить питання про відношення між “символічним” та “реальним”, адже у процесуальній дійсності однаково реальними є як символічні так і несимволічні процеси. Варто також окремо наголосити на тому, що французький мислитель аж ніяк не пропонує некритично тлумачити символічні процеси як наслідки несимволічних (наприклад, фізичних чи біологічних), але пропонує поглянути саме на процесуальну кооптацію операцій - розглянути їх як “асабмляж”, тобто симбіоз, який утворює свої елементи у їхній взаємодії.

Задля імманентизації семіотичних процесів Гваттарі звертається до згаданої вище теорії Єльмслева. Щоправда, як пише французький мислитель, у останній його цікавить аж ніяк не резонування опозиції Вираження / Змісту з Соссюровою дихотомією означника / означуваного; теорія не-трансцендентних світові речей мовних процесів можлива завдяки тріаді “матерія-субстанція-форма”, однаково застосовній як для Змісту, так і для Вираження. Інтерпретуючи лінгвіста, Гваттарі стверджує, що Вираження та Зміст аж ніяк не варто протиставляти: навпаки, у семіотичних процесах вони постають радше у взаємодії власних фонемічних, синтагматичних (Вираження) та семантичних (Зміст) операцій. Форма оприявнюється у самій матерії “як сітка”, накинута на матерію; внаслідок такого накидання постають субстанції як Вираження, так і Змісту. [23 : р. 23-24]

Субстанції Вираження - це всі його *дискурсивні ланцюжки*<sup>3</sup>, що постають у технологічному, соціальному та біотичному кодуванні. Субстанції Змісту встановлюють себе як “*безтілесні (incorporeal) Універсуми референцій / цінностей*”. Це останнє поняття варто пояснити окремо. [23 : р. 24-25]

Абсолютно зайвими у його тлумаченні будуть будь-які спроби квазіплатонівського прочитання цього терміну. Це поняття, яке є одним із основних у Дельозо-Гваттаріанської філософії події. Мауріціо Лаццарато тлумачить це поняття наступним чином: “[Універсуми референцій] актуалізують модуси афектації та афектованості як відношення задля того, аби реалізувати їх в тілах. (...) Безтілесні трансформації спершу продукують зміни в чуттєвому (або ж принаймні тяжіють до цього), зміни у наших способах оцінювати речі” [37]. Відтак, Універсуми референцій / цінностей<sup>4</sup> є захопленими у афектах реальними відношеннями речей, а не цариною ідеального. Разом із несвідомо вживаними дискурсивними формами такі афекти, продовжує Гваттарі, провадять *екзистенційні територизації*, тобто виробляють існування як таке. [23 : р. 26-28]

Територизація постає у повтореннях, ритмі існування. Повторювані мотиви екософ називає “*ритурнелями*” - дискурсивно-афективними формами, які влаштовують повторюваність та самототожність суб’єктивності як сингулярної самоорганізованої системи (*аутопоезис*), через створення “власного часу” (“*ритурнелізація*”), який постає у повторях. [24 : pp. 161-163] У якості прикладів ритурнелей наведу спів пташки, заставки телепередач, державні прапори, мову леніністів із властивими їй цитуваннями та іншими риторичним, лексичними та фонологічними планами мовленнєвих процедур.

---

<sup>3</sup> Тут варто мати на увазі широке тлумачення царини дискурсивного як відкритих та закритих траєкторій висловлювання взагалі, а не лише його лінгвальних (граматичних, лексичних, тощо) обумовлень.

<sup>4</sup> Вочевидь, цінності тут є синонімами референціям з огляду на висловлене колись Спінозою твердження, що рішення, думки та судження “наздоганяють” афекти. (Схолия, Теорема 2, Частина III. [105 : с. 145-149])

Як можна протлумачити Гваттарі, екзистенційні території тяжіють до консервативності (адже самототожність тут власне і є існуванням), але все одно повсякчас зазнають змін у *біфуркаціях* - надінтенсивних проблематичних афектах, які не ретериторизуються у ритуурнелізаціях. [78]

Тож суб'єктивізація відбувається у поліфонічній єдності дискурсу, зрозумітого широко, та афекту, зрозумітого як дивідуального відношення речей. У праці 1989 року "Три Екології", осмислюючи не в останню чергу аварію на Чорнобильській АЕС, Гваттарі виділяє три реєстри виробництва суб'єктивності, які називає екологіями: екологію екосистем, соціальну екологію та ментальну екологію. Перша є полем природознавчого знання та біологічного існування людських істот взагалі - це екологія живої та неживої природи, яка формують відносно цілісну біологічну систему. Соціальна екологія - це умови колективної взаємодії у її культурних, економічних, політичних, гендерних та інших реєстрах. Ментальна екологія - це реєстр, у якому інсталюють себе індивідуальні та полективні екзистенційні території. Позаяк біотичне, соціальне та психічне асамблюють у операціях висловлювання для Гваттарі важливо наголосити, що ці три екології пронизані трансверсальними вісями, тобто є взаємодетермінуючими (але не ієрархізованими). [76]

Окресливши концептуальну рамку своїх роздумів, Гваттарі ділиться деякими висновками стосовно сучасної екологічної ситуації, яку автор називає "інтегрованим глобальним капіталізмом" (ІГК). Основними рисами ІГК є (1) криза технократичного управління природними ресурсами (результатом якої стала зокрема аварія на Чорнобильській АЕС); (2) надексплуатація країн третього світу, що має свої наслідки у відповідних екзистенційних територіях; (3) жорстка детериторизація у зв'язку з стрімким становленням транспортних та комунікативних зв'язків і інформаційних технологій, у зв'язку з чим перцептивне та інформаційне навантаження, які останні продукують, не лише є відірваним від аграрних за походженням ритуалів, які наповнюють

повсякдення, але і не може нетравматичним чином бути ретериторизоване персоналістською невротичною капіталістичною культурою. [77]

Аналітичний апарат екософії дає змогу (1) осмислити відзначену критиком антропоцену Джейсоном Муром включеність нелюдських агентів у соціальні процеси (“світ-екології”); (2) усвідомити взаємну обумовленість політичних, семіотичних, концептуальних машин та психічно-екзистенційного виміру існування. Застосовність моделі трьох екологій до мого дослідження помітна зокрема і у тому, що перша дає необхідний понятійний апарат для аналізу художніх практик, позаяк відеомистецтво не лише функціонує як поліфонія значної кількості соціальних машин: інформаційних, економічних, семіотичних, політичних, технологічно-перцептивних та інших, але і має вагомий потенціал у створенні осередків біфуркацій (докладніше написати про це я матиму нагоду у підпідрозділі II.2).

Отже, виробництво суб’єктивності відбувається унаслідок сингуляризації трансверсально організованих компонентів суб’єктивізації (дискурсивних та недискурсивних (аналітику останніх уможливив концептуальний демонтаж опозиції)). Семіотична діяльність, утворена дискурсивними операціями та Універсумами референцій (фундуючими цінності та судження афектами), які, за посередництва ригурнелей, провадять екзистенційну територизацію, що забезпечує аутопоезис суб’єктивності. Усе ж, суб’єктивність як аутопоетична самоорганізована система зазнає біфуркацій, внаслідок чого трансформується. Суб’єктивізація розгортається у трьох пов’язаних трансверсальним чином екологіях, позаяк пов’язаними є їхні компоненти: екології екосистем, соціальної та ментальної екологій.

### **I.2.3. Межі актуальності підходу**

Усвідомлюючи небезпеку застосування екософського підходу як квазірелігійної “теорії всього” я вбачаю необхідним окреслити межі її актуальності. Два основних індикатори слугуватимуть мені за орієнтири:

актуальність основних запропонованих понять і положень та актуальність запропонованої Гваттарі характеристики сучасної екологічної ситуації.

Незважаючи на те, що семіотика та лінгвістичні моделі культури значною мірою втрачають свою актуальність (радше навіть резонансність, аніж евристичну цінність як стверджує філософиня та теоретикиня образу Є. Петровская [100 : С. 5-14]) у сучасній гуманітаристиці, погляди Гваттарі на Вираження та мову діяльність зокрема як розгортання існування матерії є украй близькими широкоцитованим філософині Карен Барад та філософу Бенджаміну Браттону. Підважуючи опозицію суб'єкта теоретичного знання та об'єктів природи, Барад пише, що теорії є радше перелайтовуванням світом самого себе, аніж відстороненим пізнанням [3 цит. за 50]. Натомість Браттон у вже відзначеній близькій до художнього письма манері пише, що людська культура - це лише “вражаюча та астрономічно малоймовірна кар'єра матерії” [8 : р. 44 цит. за 50].

Окрім цього, доволі актуальною залишається представлена Гваттарі модель афекту, що нині активно досліджується у теорії афективного повороту. Щоправда, близьке до Гваттаріанської теорії тлумачення афекту Брайяном Массумі [43.] було критиковане з позиції радикалізації аналітики інгуманістичних вимірів афекту філософинею Патріцією Клоф [10 : р. 208-211] (мені така критика видається значною мірою ефектом не так “антропоцентризму” теорій Гваттарі та Дельоза, як неповноти формулювань Массумі). При подальших застосуваннях екоософії мушу брати до розрахунку не лише ці критику, але і теорію афективної економіки [див. 1]. Постання такої інтерактивної афективно опосередкованої економіки, що просто не могло бути осмисленим Гваттарі за відсутності мережі Інтернет у сучасній формі на час написання ним праць, зумовлює особливу критичність при застосуванні екоософського поняття “асигніфікативної семіотики”, яка власне позначає афект, що не був сигніфікований у семіотичній операції.

Інший ліміт актуальності - особлива увага Гваттарі до продуктивного та неавтоматичний характеру існування та психічного (екзистенційних територій). Це положення аж ніяк не втратило в актуальності, хоч варто також зазначити, що воно мусить бути істотно доповнене розробленими у феміністичній критиці поняттями репродуктивної праці (як повсякденних аутопоетичних практик) (див. С. Федерічі [16], Г. Гестер [30]).

Нарешті характеристики сучасної екологічної ситуації хоча й не є менш справедливими, кожне з положень мусить бути доповненим. (1) Внаслідок приватизації радянських сировинних підприємств та скороченням повноважень національних держав [66 : с. 9-34][65 : с. 85-108][111 : с. 195-234], проліферація технократичного управління природними ресурсам досягла свого колапсу в управлінні ними відповідно ринковій логіці. На мій погляд, значною мірою саме у зв'язку з неможливістю централізованої екологічної політики на рівні національних держав та міжнародних організацій, які внаслідок глобалізації ринків функціонально кооптувались з останніми, пов'язані проекти перформативного прогнозування Б. Браттона [69], М. Варк [59] та П. Рід [103].

(2) Окрім детериторизації країн третього світу відбулась істотна детериторизація вразливих соціальних прошарків “розвинутих” країн та країн, “що розвиваються”. Причиною цьому є прекаризація праці (Г. Стендінг [106], С. Федерічі [17]), зокрема постання “віртуозної” праці (П. Вірно [72]), “когнітаріату” [7], “імматеріальної” та афективної праці (М. Лаццарато [35], К. Вора [58; цит. за 93]. В умовах домінування персоналістських сигніфікацій індивідуального успіху такі трансформації умов праці ведуть до істотної невротизації екзистенційних територій (зокрема, у провині за прокрастинацію та переживанні інтенсивного розриву з об'єктом бажання).

(3) Із становленням цифрових технологій актуальним викликом антропометричних екзистенційних територій стало постання інформаційного

безладу як нового ладу (докладніше - підпідрозділ II.2.3). Це явище сучасної культури пов'язане з інформаційним надлишком, що продукується цифровими інформаційними технологіями з такою швидкістю, що цей надлишок навряд може бути критично проаналізованим у повсякденній практиці, або ж ієрархізованим у цілях особистої інформаційної гігієни. Безлад як новий лад зумовлює дроблення екзистенційних територій на дискретні фрагменти, які, попри не обов'язкову травматичність, з огляду на персоналізацію переживаються як жорстка форма детериторизації та нерідко результують у соціальний ескапізм або ж меланхолійні невротичні форми.

Ці трансформації сучасної екологічної ситуації мусять бути врахованими при застосуванні екософії до сьогодення. Усе ж, у відношенні одного явища сучасності можливий і зворотній зв'язок: я вважаю, що Калпова критика антропоцену може продуктивно бути доповненою екософською методологією естетичного картографування екзистенційних територій, яка полягає у фіксації афективних тональностей того чи іншого висловлювання [23 : р. 19-20]. Наразі я вбачаю за необхідне розглянути екзистенційні території самого дискурсу антропоцену, позаяк деякі інші важливі для аналізу відеоесеїв аспекти сучасної екологічної ситуації (я зовсім не претендую на розробку повної картини екзистенційно-територіально-негомогенної сучасності) щойно було відзначено.

Отже, нагадаю, щослідуючи аргументації Калпа я дійшов наступних висновків: (1) дискурс антропоцену не обмежується полем природознавства, але трапляється також у полі публічного інформаційного простору та сучасної розважальної культурної продукції; (2) необхідними епістемологічними умовами дискурсу антропоцену є гуманізм та універсалізм класичного типу; (3) близькі за характером пафосу риториці теоретика антропоцену Крутцена візуальні висловлювання містять характерні для сучасного режиму владних відносин код контролю - генеалогічно пов'язаний з паноптичною владою. Екософське доповнення полягає у наступному: по-перше,

мультидисциплінарність дискурсу антропоцену, вочевидь, пов'язана з подібними Універсами референцій, які фундують як наукові, так і позанаукові висловлювання. Другим кроком мусить стати фіксація афективних тональностей. Переглянувши задані ролики та ознайомившись з тропами, до яких вдається Крутцен роблю наступні висновки: дискурс антропоцену інсталює свої екзистенційні території у ностальгічно-меланхолійному модусі втраченої архаїчної ідилії, коли природа та людство начебто існували за спільними злагодженими автоматичними принципами, до яких повсякчас апелює дискурс антропоцену у різних своїх формах.

Дискурсивний механізм контролю та “спогади” про автоматичне ідилічне існування кооптуються у власній спробі впорядкувати невизначеність та жорстку детериторизацію сучасної екологічної ситуації (екосистемної, соціальної, ментальної). Відтак, революціоністсько-осудливий пафос критики тут аж ніяк не буде доречним, позаяк контроль та ідилізація - оператори аутопоезису, а не містичні репресивні сили. Екологічні виклики сучасності потребують розробки більш м'яких векторів детериторизації. Саме спроби напрацювати такі вектори буде розглянуто у наступному розділі.

Отже, підсумки. На підставі робочого визначення “екологія - це вчення про існування у власному оточенні” я виділив три типи теорій екологічного: дуалістичні (використовують протиставлення природи / культури, корінням якого нерідко є протиставлення тіла / духу), “деконструктивістські” (пов'язані з об'єктно-орієнтованими онтологіями теорії, що мають на меті філософських демонтаж класичного поняття природи) та моністичними (уникають трансценденції дискурсивної діяльності, підважують дихотомію природи / культури). З огляду на відповідність викликам сучасних помітних взаємовпливів “природи” та “культури” за методологічні орієнтири було обрано підходи Ф. Гваттарі (трансверсальна аналітика трьох екологій) та деякі положення Д. Гарауей (зокрема критику “погляду з боку”).

Проаналізувавши деякі висновки екософії Ф. Гваттарі, я виокремив наступні твердження. Виробництво суб'єктивності (семіо-психічної самоорганізованої системи) відбувається унаслідок сингуляризації трансверсально організованих компонентів суб'єктивізації (дискурсивних та недискурсивних (аналітику останніх уможливив концептуальний демонтаж опозиції)). Семі-психічні процеси відбуваються у єдності дискурсивних операцій та Універсумів референцій (фундуючими цінності та судження афектами), які, за посередництва ритурунелей, провадять екзистенційну територізацію, що забезпечує аутопоезис (синтетичну самототожність) суб'єктивності. Усе ж, суб'єктивність як аутопоетична самоорганізована система зазнає біфуркацій, внаслідок чого трансформується. Виробництво суб'єктивності розгортається у трьох пов'язаних трансверсальним чином екологіях, позаяк так само пов'язаними є їхні компоненти: екології екосистем, соціальної та ментальної екологій.

Окресленні у розділі межі актуальності теорії спонукають доповнити її відносно явищ: (1) пов'язаної з розвитком цифрових технологій афективної економіки; (2) теорії репродуктивної праці; (3) трансформацій інструментів та характеру управління національними державами; (4) прекарізацією праці; (5) пришвидшенням ритму інформаційних процесів та обсягу споживання останньої, відповідні трансформації екзистенційних територій. Натомість критика антропоцена Е. Калпа, яку було визначено як найбільш релевантну моєму дослідженню, була, навпаки, доповнена саме трансверсальною екософією. Позаяк теза Калпа полягала у тому, що дискурс антропоцену активно транслює мотив контролю людиною планети, екософська оптика дала змогу помітити, що цей контроль - оператор аутопоетичних процесів, що інтенсифікуються внаслідок стрімкої детериторізації в сучасній екологічній ситуації.

## **РОЗДІЛ II. Етико-естетичний прaxis української відеосеїстики.**

У цьому розділі я аналізуватиму вибрану українську відеосеїстику. Важливим методологічним орієнтиром Розділу II є прагнення розглянути зазначені роботи як іманентні трьом екологіям (навколишнього середовища, соціальної та ментальної), тобто такі, що не просто репрезентують ці екології (адже такий підхід вимагав би некритичну реплікацію дихотомії природи / культури), але є активно включеними у екологічні процеси, тобто продукують їх, будучи так само ними зумовленими. Докладніше я обґрунтую цей метод у підрозділі “II.1”, де окрім цього буде розтлумачено жанрові особливості відеосеїстику.

З огляду на мультидисциплінарність жанру, децентралізованість платформ для показу та розміщення відеосеїв, недослідженість теми та власні екософські орієнтири я вбачаю потребу у тому, аби саме *картографувати* ці художні практики у полі трьох екологій, відмовившись від зовнішніх їм критеріїв класифікації. Відтак, я орієнтуватимусь на теми, проблеми і зображальні засоби, використані у відеосеї, а також характеру їхньої включеності у екологічні процеси, співвідносячи їх радше за мережевим, аніж лінійним чи таксономічним принципом.

### **II.1. Загальні зауваги про екологічну агентність відеосеїстики**

У підрозділі я спробую реконструювати режим екологічної агентності відеосеїстики як такої, тобто характер її активності та обумовленості у полі екологічного. Ця операція мусять дати змогу не розробляти форму агентності до кожного окремого твору, але напрацювати положення, які б були однаково застосовні до кожного з них. Відтак, необхідним є (1) виокремлення жанрових характеристик відеосеїстику; (2) розробка теорії екологічної агентності жанру.

#### **II.1.1. Жанрові характеристики відеосеїстику**

Виникнення відеоесею найбезпосереднішим чином пов'язане із становленням мережі Інтернет. Спершу відеоесей - це ролик переважно освітньо-рекреаційного характеру, однак зовсім швидко інструменти відеоесеїстики стали засобами низки художніх практик: від відео-мистецтва до кінематографу. Серед авторок і авторів, які активно працюють у жанрі, варто згадати Тоні Жоу, Маттіаса Мюллера, Кристофа Гирардо, Дугласа Гордона, Кристиана Марклея, Вики Беннет, Нельсона Карвахала, Оссама Мохаммед та Виама Симв Бедирксана, Гіто Штейерль, Жан-Люка Годара.

У визначенні меж цього жанру, що виник не більш ніж дев'ять років тому, існує чимало труднощів. Найголовніша серед них - це виокремлення відеоесеїстики з поміж інших близьких напрямків експериментального кіно: кіноколажу, кіноесе, відеографічного кіно, інших. На мій погляд, таке виокремлення, з огляду на специфіку виробництва цифрових відео (використання стокових зображень, широкий арсенал інструментів монтажу, тощо), не має під собою вагомих підстав, тож, маючи на увазі розрізненість та генеалогічну непов'язаність цих різних напрямків, я вважаю за необхідне об'єднати їх під спільним поняттям "відеоесею". Варто також пояснити, чому я не беру у розрахунок зауваги теоретиків та теоретика медіа Крістіани Альварез Лопез та Адріана Мартіна про те, що у створенні відеоесею істотне значення має звук, тож жанр коректніше називати "аудіовізуальним есеєм" [38]. Причиною цьому є специфіка вжитку терміну "відео" в українській мові: це запозичене з англійської слово вживають переважно виключно до аудіовізуальних записів, позаяк на позначення виключно візуальних відео частіше використовують терміни "хроніка" та "кінохроніка". Відтак, обтяжувати моє дослідження складнішим терміном причин немає.

Як зазначає кінознавець та співробітник київського наукового Центру імені О. Довженка Олександр Телюк з *витоками відеоесею* слід пов'язувати ім'я корейського дослідника кіно Когонада, який, готуючи наприкінці 2000-х років дисертацію про фільми Ясудзиро Одзу, публікував у своєму блозі невеликі відеокомпіляції фрагментів фільмів Одзу для їх використання у

якості конспектів. У інспірованому Когонадою жанрі Телюк вбачає надзвичайне суголося з культурною та технологічною ситуацією часу, коли популярна ідея про “вільний інтернет” ставала все менш переконливою, розпочались перші судові процеси проти піратських онлайн-ресурсів (“Pirate Bay”, “Torrents”, “Rutracker”), а мережа як така все більше приватизувалась великими корпораціями на кшталт “Google” та “Facebook.inc”. Відеосей став способом ділитись фрагментами фільмів в умовах реструктуризації інструментів контролю авторського права. [107]

Відтоді, як стверджує теоретик та історик кіно Едріан Мартін, відеосеїстика стає *інструментом включеного дослідження* кінематографу, завдяки якому дослідниця або ж дослідник можуть не лише концептуалізувати фільми, фіксувати у дослідженні не лише “studium”, але і “punctum” (Р. Барт) - особливу деталь, яка вражає глядача та перевищує за інтенсивністю переживання суб’єктивні сприйняття. [95] Зберігши цю принципіву мультидисциплінарність (між кіно, відеомистецтвом, візуальною публіцистикою та повсякденною онлайн-активністю), сьогодні жанр відеосею нерідко користується цікавістю з боку *сучасного мистецтва*, де окрім фрагментів фільмів використовують анонімно розміщені у соціальних мережах відеозаписи, архівні хроніки, власні стилізовані під знайдені матеріали зйомки, відзняті на повсякденні девайси відео (зокрема, смартфони - з чим пов’язана неабияка популярність відповідного стандартному екрану смартфону вертикального кадру 9:16 у сучасному експериментальному кіно навіть за межами відеосеїстики), елементи інтерфейсів соціальних мереж, зображення із комп’ютерних ігор.

З огляду на відносну доступність у створенні, високу швидкість виробництва, мультидисциплінарність та безпосередню рефлексивну близькість з матеріалом, жанр відеосею нерідко стає інструментом політично-ангажованого мистецтва. Малобюджетність виробництва обумовлює порівняну інклюзивність жанру: створенням відеосеїв можуть займатись будь-хто, хто має відповідні знання, необхідний вільний час,

відповідну техніку та вміння роботи з відеоредактором. Попри те, таку “демократичність” легко переоцінити, позаяк за великим рахунком відповідати зазначеним критеріям можуть переважно лише деякі люди іматеріальної праці, цей жанр значно полегшує доступ до художньої творчості.

Власне в Україні відеоесеїстика представлена досить широко, хоч незалежність жанру від інституцій кіновиробництва значно ускладнює кристалізацію цих творів у якості предмету дослідження. Навіть у тому широкому значенні сучасної екологічної ситуації, яке було сформовано у попередньому розділі, екологія як “тема-для-себе” представлена лише у художніх практиках. Це практики, що працюють із найрізноманітнішими матеріалами: знайденими у соціальних мережах відеороликами (Ю. Грицина, А. Рачинський, Д. Ревковський), стилізованими під особисті записи матеріалами (О. Казьміна, Сашко Протяг, Еліас Парвулеско), архівними матеріалами (колективи “ruins collective” та “Кінотрон”), візуальними елементами комп’ютерних ігор та соціальних мереж (“fantastic little splash”).

### II.1.2. Екологічна агентність критичної відеоесеїстики

Соціолог, дослідник взаємовпливів форм праці та навколишнього середовища Ендрю Росс пропонує розділяти “зображення екології” та “екологію зображень”. Зображенням екології властиві ототожнення екології з навколишнім середовищем та відтворення популярних енвайроменталістських візуальних кліше: зображень скупчень пластикових відходів, автомобільних заторів, зрубаних лісів, з одного боку; з іншого - ідилію зелених заповідників, неосвоєних людиною та знімків Землі з космосу (тут доречно згадати прийом космічного зуму). Як вдало помічає Росс, зображення екології відзначено таким коливанням між апокаліптичними та пасторальними образами. [54 : P. 171]

Натомість “екологія зображень” - це поле взаємодії зображення із сукупністю соціальних, економічних, політичних, етичних, технологічних та природних умов його виробництва, циркуляції і споживання. У якості прикладу екологічного аналізу зображення Росс наводить твердження С’юзен Зонтаг про те, що одним із наслідків виникнення фотографії стала трансформація уявлень про світ, що відтепер постав “серією потенційних фотографій”. [54 : Р. 171] Інший показовий випадок того, як технології зображення змінюють світ наводить Бенджамін Браттон: на його думку, виникнення мікроскопів аж ніяк не зумовило виникнення мікроорганізмів, але радше спричинило зміну характеру взаємодії зі світом, де вже неможливо “розбачити” мікроорганізми. [8 : Р. 39]

Це розрізнення здається мені цілком продуктивним, хоч я вважаю за необхідне доповнити його зауваженням про те, що ці два явища аж ніяк не є розведеними у конкретному емпіричному матеріалі. Вочевидь, зображення екології певним чином включені в екологію зображень, а екологія зображень як така може також ставати предметом зображення у художніх практиках (наприклад, у відеоесе Гіто Штейерль “Liquidity Inc.” (2014) та “How not to Be Seen” (2016) та фільмі “Hometown” групи “Metahaven” (2018)).

Однак я переконаний, що зображення екології, “відносно” нейтральне або автономне по відношенню до екології зображень, зміст якого у свою чергу не був би визначеним останньою, є неможливим. Задля обґрунтування цього переконання вважаю доречним звернутись до положень, висловлених Донною Гарауей у статті “Розташоване знання”, узгодивши їх з екософським підходом.

Критикуючи водночас наукову претензію на об’єктивність як таку, що завжди є пронизаною відносинами влади, та англо-американські конструктивістські епістемології, для яких істинність є проблемою риторики, Гарауей розробляє власну модель “феміністичного емпіризму”. Позаяк, як можна помітити, у критиці претензії на об’єктивність Гарауей погоджується з соціальним конструктивізмом [27 : Р. 576-577], останній піддається нею

критикою, перш за все, за те, що цей напрям не може обґрунтувати можливість прикладного наукового знання, а особливо розробити критерії для розрізнення прийнятного знання та псевдонаукових спекуляцій (ця проблематика цікава їй, у першу чергу, з огляду на теоретичні антиномії, з якими зіштовхнувся конструктивістський фемінізм у відношенні дихотомії гендеру / статі) [27 : Р. 578-580].

Коріння цього дослідниця вбачає у хибному розмежуванні суб'єктивного (або ж інтерсуб'єктивного) знання по відношенню до світу "об'єктів" (тварин, технологій, органічної та неорганічної "природи"), які за відмежованого від (інтер-)суб'єкт-об'єктного погляду оприявнюють себе як агенти. [27 : Р. 592] Оскільки у попередньому розділі я докладно розглянув, як Гваттарі аргументує аналогічне положення, відтворювати обґрунтування Гарауей, на мій погляд, необов'язково. Усе ж теоретикиня наголошує ще й на тому, що процесуальне значення знання розкривається у його спроможності бути "не лише активним інструментом, але і "апаратом виробництва тіл"", продукувати життя як таке. Наука та знання загалом є технологією існування, суцільно "прикладним" явищем у *будь-якій* формі<sup>5</sup>. Відтак, Гарауей пропонує розуміти знання як (1) "втілене", таке, що відповідає конкретним маретіально-семіотичним умовам (або ж просто семіотичним, якщо зважати на переозначення терміна у "Хаосмосі" Гваттарі) - як "*помічений протез*" [27 : Р. 588], а відтак і (2) таким, для якого не існує зовнішніх критеріїв істинності окрім його конкретної процесуальної придатності, - саме тому, теоретикиня стверджує, що наукову фантастику та власне науку неможливо ієрархізувати за єдиним критерієм, адже їхні технологічні призначення є неідентичними [27 : Р. 583-585].

---

<sup>5</sup> Подібні твердження обґрунтував Мішель Фуко у своїй теорії влади [див. 20 : рр. 109-133], однак зосереджений на інституційному аналізі та перепрочитуваних античних філософських текстів інструментарій не дає змоги розглядати "малі" форми розташованого знання (наукову фантастику, етно-онтології, тощо).

Таке тлумачення знання як втіленої сили, яка бере участь у виробництві існування (життя) дає змогу суттєво доповнити мою інтерпретацію екоософської теорії: “екзистенційне” екзистенційних територій слід розуміти не як психологічне явище, але також *буквально як наявність того, що існує*. Вочевидь, термін “екзистенційне”, який Гваттарі вживає виключно як прикметник, істотно визначений доробком М. Гайдеггера та його популярністю у французькій філософії. Однак трансверсальний психоаналітик уникає як Гайдеггерового онтологічного визначення екзистенції як “цілісності апріорної буттєвої структури цього суцього”, так і феноменологічних та психологічних тлумачень екзистенції як первісного безпосереднього досвіду (Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, М. Мерло-Понті). (Ці дві тенденції у інтерпретації філософії буття запропонував із дещо іншого приводу історик філософії Роман Кобець [86]). Феноменологічні та психологічні тлумачення неблизькі Гваттарі з огляду на пророблений ним теоретичний демонтаж суб’єкта та інтерсуб’єктивного (“описової” мови); натомість відмова від Гайдеггерового продиктована концептуалізованою також і Д. Гарауей ідеєю неавтоматичності існування<sup>6</sup>. Тоді як Гарауей, ймовірно уникаючи цих конотацій, вживає більш багатозначний термін із повсякденної мови “життя” (“life”), Фелікс Гваттарі дрейфує між цими різними семантичними відтінками у своєму “екзистенційному”, яке є водночас неавтоматичним, неантропометричним, транссуб’єктно-трансоб’єктивним, продуктивним (неавтоматичним) та ментальним<sup>7</sup>.

Однак не лише феміністичний емпіризм дає можливість уточнити деякі тези екоософії, але і, навпаки, модель розташованого знання може бути доповненою положенням із трансверсального психоаналізу: знання є не

---

<sup>6</sup> Варто додати стосовно цієї неавтоматичності, що вона підтверджується і повсякденним досвідом домашньої праці, та і репродуктивної у широкому сенсі, - у цій рубриці розташоване знання знову відмовляється від автоматизму живого.

<sup>7</sup> Між неантропометризмом і ментальністю екзистенційного немає протиріччя: у підрозділі “1.1” я згадував модель Іксюля та її інтерпретацію у “Тисячу плато”, які дають підстави тлумачити ментальне як ефекти не окремих осіб (людей чи тварин), а середовищ.

просто “протезом” та “апаратом виробництва тіл”, але останнє також є невіддільним від естетичного. Дискурсивне знання повсякчас формує асамбляжі з афектами, які, утворивши ментальні біфуркації, здатні перекроїти Універсуми цінностей / референцій знання.

Відтак, оскільки будь-яке зображення у якості асамбляжу візуального дискурсу та естетичного є “розташованим” та зумовленим циркуляцією афектів, зображення екології аж ніяк не може бути автономним по відношенню до екології зображень. Саме за такого обґрунтування ця теза, що, можливо, здається дивною у своїй очевидності, стає підставою для критики цілої низки теорій екологічної агентності зображення, які спираються на поняття ідеології. Такі теорії розглядають зображення як просто інструмент ідеології, яка підтримує / підважує “штучний” соціальний лад, який завдає шкоди навколишньому середовищу; саме ж зображення в цій дуалістичній моделі є екологічно нейтральним (обумовленим ідеологією та як такий герметичним). Один із найпоказовіших зразків теорій такого типу - підхід марксистського дослідника кіно Джонатана Беллера [див. 5 цит. 31 : Р. 36-37].

На мій погляд, помислити екологічну агентність мистецтва дійсно альтернативним дуалістичним теоріям чином можливо в межах етико-естетичної парадигми Гваттарі. Цей підхід теоретик розробляє у своїй праці “Хаосмос”, хоч деякі його обриси помітні також у “Трьох Екологіях”, виданих двома роками раніше: “[Етико-естетична парадигма] не буде ані дисципліною, що відступає до інтеріорності, ані звичайним оновленням старих форм “мілітантизму”. Це буде радше багатогранне явище, яке облаштовуватиме інстанції та диспозитиви, що одночасно аналізуватимуть та продукуватимуть (...) [я]к індивідуальні, так і колективні суб’єктивності, протікаючою за межі індивідуації, стагнації, закритих ідентифікацій та таку, яка відкривається усім сторонам соціуму, машинного філума, науково-технічних універсумів референцій, естетичних світів, позаяк і “до-особистісних” рецепцій часу, тіла, статі...” [78]

Отже, *етико-естетична парадигма* - це продуктивна (у буквальному сенсі слова) теорія, яка уможлиблює не-невротичне та антиперсоналістське виробництво суб'єктивності. [78] Вона є по-спінозистськи *етичною*, позаяк вказує на *поле потенційної діяльності*, замість описувати сутності. Думаю, варто подивитись, як прояснює значення “етики” у Спінози Ж. Дельоз: він стверджує, що дискурс етики - це дискурс потенції (не сутності, але здатності робити щось), на відміну від моралі, якій йдеться про сутнісні цінності; з огляду саме на це Спіноза називає свою працю з онтології “Етикою” - словом, як зауважує Дельоз, однокоріневим з “етологією”. [80 : с. 83-87] За такого тлумачення значення “етичного” в етико-естетичній парадигмі стає зрозумілим протиставлення останньої “наукоподібності” психоаналізу, позаяк останній намагається вхопити “сутнісні” риси людини, вдаючись до метафор і відсилок до мікробіології (Фройд) або ж математики (Лакан), презентуючи у якості “універсалій”, проілюстровані науковими термінами партикулярні у історичному та культурному відношенні випадки. [77] Парадигма є *естетичною*, адже встановлює *нові Універсуми референцій*, працює над виробництвом альтернативних векторів суб'єктивізації. Вочевидь, з точки зору гваттаріанської процесуально-орієнтованої теорії будь-якому підходу властиві ці риси, однак саме запропонований ним стверджує ці риси як парадигму. Етико-естетична парадигма аж ніяк не обмежується у своїх конкретних практиках, як може здатись, мистецькою та теоретичною діяльністю, але є також вектором для інституційних перетворень, низового активізму, повсякденних практик, тощо.

Відповідно трьом екологіям екософ виділяє три трансверсально поєднаних вектори етико-естетичного праксису:

- Perezbirannya ekzistenційних територій для ментальних екологій, тобто створення умов для біфуркацій та належного дискурсивного закріплення нової території;

- розробка афективних та дискурсивних умов перезбирання колективного (політичних, економічних, культурних векторів суб'єктивізації) для соціальних екологій;
- зважені перевинайдення (“гнучкі еволюції”) навколишнього середовища, які мусять втілитись як у альтернативних підходах, напрацьованих у науково-технічній галузі. [78]

З огляду на істотну увагу до (1) актуальних кліматичних змін і політик навколишнього середовища (Оксана Казьміна, Еліас Парвулеску, ruins collective, “Кінотрон”, Рачинський та Ревковський), трансформацій інформаційних та трудових машин, а також низових форм самоорганізації (Ю. Грицина, М. Рідний, Сашко Протяг, fantastic little splash); (2) простеженню трансверсальних зв'язків між цими явищами (властиво усім загаданим автор(к)ам); (3) особливу увагу до екзистенційних вимірів цих процесів (також властиво усім), я вважаю доречним розглянути обрані художні практики як етико-естетичний праксис. Іншим чинником, який спонукає саме до такого фреймворку є специфічні властивості жанру.

Власне останні я вважаю за необхідним окремо проаналізувати відносно їхньої екологічної агентності, послідовно розглянувши ці властивості у трьох екологічних реєстрах. Зазначу також, що я не опиратимусь у своїй розвідці на роботу Адріана Івахіва, де висловлено аналогічний намір. Причиною цьому є помітна вибіркковість автора відносно понятійного апарату Гваттарі: у праці Івахіва навіть найцентральніші поняття екософії змінюються до невпізнаваності. Так, ментальні екології стають “перцептивними”, що додає їм недоречних феноменологічних конотацій; екології навколишнього середовища - “матеріальними екологіями”, хоч у моделі семіотичного Гваттарі матеріальними та, водночас, часто формалізованими є не лише явища навколишнього середовища, але і будь-які семіотичні операції; екзистенційні території Івахів описує як інтерсуб'єктивно-інтероб'єктивні, хоч Гваттарі

неодноразово заперечував цей поділ як інструмент аналітики екзистенційного [23 : р. 23-24]. [31 : Р. 33-42]

Отже, перейду до аналізу.

1. *Екологія навколишнього середовища.* Виробництво кіно є процесом, що вимагає чимало матеріальних ресурсів: техніки, костюмів, декорації, електроенергії, їжі та одноразового посуду для знімальної команди, тощо. Цей процес аж ніяк не є нейтральним. Позаяк при виробництві відеоесеїв, де зйомка, як правило, не відбувається взагалі, або ж відбувається лише обсягах повсякденної онлайн активності, кількість спожитих ресурсів є істотно меншою.

Однак, особливість етико-естетичного праксису у царині екології навколишнього середовища полягає аж ніяк не у “людській нейтральності” по відношенню до “автоматичного” природного процесу. Навпаки, такий праксис мусить активно (і від цього не менш відповідально по відношенню до інших видів) вступати у кооптації з середовищами; саме тому, на мій погляд, Гваттарі визначає безпосередню роботу в цьому екологічному реєстрі як “зважене перевинайдення (“гнучкі еволюції”) навколишнього середовища, які мусять втілитись як у альтернативних підходах у науково-технічній галузі”. Вочевидь, кінемато- та відеографічним практикам навряд вистачить інструментів для такої роботи, що аж ніяк не заперечує *трансверсальних* впливів роботи у інших реєстрах на навколишнє середовище.

2. *Соціальна екологія.* Тією мірою, якою художня творчість взаємодіє з інституціями сучасного мистецтва, вона є включеною у багатоскладову мережу економічних, політичних, гендерних, та комунікативних відносин, які власне і зумовлюють її стратифікованість та впроваджувану нею (ре-)стратифікацію.

Досліджуючи значення теорії Гваттарі для теорії мистецтва, мистецтвознавець, критик та куратор Ніколя Бурріо визначає постать

художника як оператора соціальних потоків, який є “творцем” виключно тому, що наділений цим статусом історією та функціонуючими і нині економічними механізмами мистецтва. Підпис автора чи авторський стиль (сьогодні можна говорити також про авторський бренд, що виникає як наслідок маркетингу інституцій) - це умова капіталістичної реєстрації пов’язаних із твором потоків та умова їхньої монетизації. [70 : с. 105] Постфордистський капіталізм володіє особливо широким арсеналом інструментів для такої монетарно-уніфікативної діяльності, адже створює умови, у яких для залучення аудиторії обов’язковою є щонайменше невелика PR-кампанія заходу у соціальних мережах (нерідко зі залученням професіоналів). “Опорною конструкцією” такої кампанії є бренд-ім’я режисер(ки)а та невелика довідка про її/його діяльність. Таким чином, фетишизація художніх практик, перетворення їх у товар (через фігуру автора зокрема) постає обов’язковою та непомітною комунікативною формою, яка здається універсальною та нейтральною.

1. *Реінсталяція постаті виробни(ці)ка твору* - один із основних культурних та економічних важелів політичної роботи у інтеріорних інституційних механізмах мистецтва як сингулярності на площині соціального тіла. Відеоесеїстика, а особливо твори про які йдеться у цій роботі, володіють неабиякою маневреністю у цьому відношенні, позаяк твір є *буквально* мережею партикулярних висловлювань (архівних записів, знайдених у мережі відеороликів, тощо; режисер О. Протяг залучає у якості співавторів усіх, хто стали персонажами фільмів). Екстеріорна політична робота відеоесеїстики втілюється, перш за все, у *реартикуляції колективного*: так, наприклад, Ю. Грицина досліджує самоорганізовані ініціативи та можливість низових інформаційних машин; а *fantastic little splash* повсякчас вказують на зв’язки між колективними переживаннями та технологіями (у роботах «конкретний та неясний» (2019), «Вперед, угору, навсібіч» (2018), серії «Нова інформація» (2017), «Транстрансляція» (2017)).

3. *Ментальні екології*. Стосовно третьої екології мистецтво володіє чи не найбагатшим арсеналом. Гваттарі відзначає, що мистецтво не лише здатне картографувати психіку значно краще за будь-який науковий підхід, але також і має особливу властивість продукувати біфуркації семіо-психічного, впорядковуючи, тим самим, нові Універсуми референцій. Ця властивість оприявнюється у здатності твору завдяки дизартикуляції теми та та мотивів зображуваного продукувати розриви у сигніфікативних та денотативних процесах, запускаючи, тим самим принципово мутуючий режим автореферентності. [23 : р. 19-20] [див. 73] Не буде зайвим нагадати, що трансформації Універсумів референцій при вдалому дискурсивному закріпленні тягнуть за собою мутації екзистенційних територій, тобто не просто “психологічних” станів, але і онто- та епістемо-логік, які організують суб’єктивність.

Особливістю відеоесеїстики як такої біфуркаційної діяльності є те, що остання працює зі звичним аудіовізуальним матеріалом, тож, вдало залучивши через фрагменти ланцюжки референцій, може де- та рекодувати їх у монтажі. Варто зазначити, що, на мій погляд, способи влаштувати такі розриви аж ніяк не є чимось осяйливо-випадковим: вони можуть бути дослідженими та описаними.

Підведу підсумки підрозділу. У першій частині було коротко розтлумачено зміст поняття “відеоесеїстика” та виділено жанрові характеристики такого типу відеотворчості. Серед останніх варто наголосити на двох: (1) використання або імітація знайдених матеріалів (анонімно розміщених у соціальних мережах роликів, архівних матеріалів, особистих зйомок на непрофесійні знімальні апарати); (2) мультидисциплінарність (часто неможливо напевне визначити, чи твір є відеографічним теоретизуванням, художнім твором чи індивідуальною медіа-активністю).

У другій частині було піддано критиці підходи, які тлумачать екологічну агентність мистецтва лише як репрезентацію відповідних екологічних явищ (як зображення екологій) та обґрунтовано можливість осмислення найбезпосереднішої включеності відеоесеїстики в екологічні процеси і у екологію зображень зокрема. Загалом, здійснену критику варто тлумачити як епістемологічну: спираючись на модель “розташованого знання” Д. Гарауей, де дослідниця тлумачить знання не в термінах репрезентації, але з точки зору його процесуальної включеності та обумовленості (знання як “протез” тіла серед інших тіл), та тезу Гваттарі про взаємообумовленість (асамбляж) візуальних дискурсів та афекту в пізнанні, було, як на мене, підважено герметичність ідеологічного.

Натомість у якості підходу, що унікав би такого трансцендентування знання було визначено етико-естетичну парадигму Гваттарі, основними методологічними орієнтирами є (1) осмислення та продукування потенцій, а не сутностей; (2) увага до трансформацій Універсумів референцій. Відеоесеї, які є предметом цього дослідження, було визначено як етико-естетичний праксис, тобто такий, що якнайкраще може бути теоретизованим в межах цієї парадигми. Відтак, я послідовно розглянув жанрові характеристики відеоесеїстики у трьох екологічних регістрах, встановивши, що: (1) відеографічним практикам навряд вистачить інструментів для помітної альтернативної політики у вимірі екології екосистем, що аж ніяк не заперечує *трансверсальних* впливів роботи у інших регістрах на навколишнє середовище; (2) у регістрі соціальних екологій відеоесеїстика може використати свій потенціал для рекодування постаті автора в економічних, комунікативних та культурних практиках сучасного мистецтва, а також інспірувати нові форми колективного; (3) відеоесеї, володіє неабияким потенціалом у каталізації сигніфікативних та денотативних процедур, інспіруючи, тим самим, можливості нових екзистенційних територій. У регістрах соціальних та особливо ментальних екологій можливо простежити

індивідуальні риси творів, позаяк вплив відеосеїв на екологію навколишнього середовища загалом визначено жанром.

## II.2. До картографування української відеосеїстики

У даному підрозділі я проаналізую деякі сучасні українські відеосеї. Попри те, що розроблене Ф. Гваттарі тлумачення екології дозволяє, за великим рахунком, аналізувати чималу частину критичних відеотворів як етико-естетичний праксис, що здійснює трансверсальні впливи на всі три екологічні реєстри, я зосереджусь саме на тих відеосеях, у які безпосередньо звертаються до теми навколишнього середовища (та надзвичайного кліматичного стану зокрема).

Це рішення, хоч і відзначене певною дискурсивною інертністю (усе ж, екологія - це не лише навколишнє середовище), на мій погляд, є виправданим двома причинами. По-перше, розмаїття напрямів та динамічні мережі запозичень у жанрі відеосеї не дають змоги чітко окреслити межі між тематичними рубриками, відтак, це б змусило б мене залучити до дослідження чи не усі роботи у жанрі. По-друге, у разі такого розширення кількості аналізованого матеріалу екософська теза про неавтоматичність та негерметичність “природи” була б значною мірою розмитою за аналізом значно переважаючих чисельно відеосеїв на теми цифрових технологій, радянської культури, націоналізму, тощо, - які хоч і мають трансверсальні впливи на всі три екологічні реєстри, визначають екологію середовища доволі непомітним чином.

З огляду на те, що ментальні екології, як було визначено у попередньому розділі, є основним реєстром екологічної агентності відеосеїв, я приділятиму чимало уваги специфіці монтажних, композиційних, тональних та колористичних рішень, - тобто естетичним засобам твору, позаяк останні є

операторами трансляції афектів, а отже і надзвичайно важливими у виробництві екзистенційних територій.

### **II.2.1. Нелюдські темпоральності у роботах Тети Цибульник та Еліаса Парвулеску (групи “ruins collective”)**

У даній частині роботи я розгляну як творчість групи “ruins collective” (“dendro dreams” (2018), “зонг” (2019) та “Об’єкт К групи LL” (2019)), так і створене самостійно Еліасом Парвулеску відеосе “... Супротивними гнані вітрами над хланню морською...” (2020). Ці спільні та персональну роботи можна чітко розвести за засобами виразності: позаяк роботи групи використовують засоби, напрацьовані радше у відеомистецтві (уможливленого цифровими засобами монтажу поліекранного кадру, тобто такого, у якому водночас присутні 2 і більше екранів), робота Парвулеску вдається до засобів напрацьованих у кінематографічній традиції.

Власне і спільні роботи не є одноманітними. Так, у “dendro dreams” та “зонзі” використано хроніки та знімки друкованих матеріалів радянського періоду, тоді як у “Об’єкті...” - візуальність цифрових технологій. Ця множинність художніх засобів дає можливість авторці та автору ретельніше пропрацювати проблему, яка їх цікавить. Варто ретельніше розглянути роботи, аби досягнути, у чому вона полягає.

Роботу “dendro dreams” створено на основі власних зйомок п’ятнадцяти найстаріших дерев України віком приблизно від 200 до 1700 років, а також державних постанов і законів, наукових та публіцистичних текстів, пов’язаних з цими деревами. Кадри з деревами зняті статичною камерою, за динамікою кадру тяжіють до зображення: на екрані лише ледь помітно коливання листя на деревах. Згадані текстуальні матеріали з невисокою періодичністю з’являються “поверх” дерев і так само зникають в межах одного кадру. Загалом темп зміни кадрів є дуже повільним, тривалість презентації текстуального фрагменту на екрані значно менша. Власне і самі матеріали, що є у більшості

випадків фотографією 3-4 рядків надрукованого тексту) у кадрі займають лише невелику його частину. (Див. Додаток 1)

Співставлення принципово не сумісних ритмів майже статичних кадрів з деревами та мерехтливих текстуальних повідомлень акцентує на принциповій несумірності способів говорити про природу у цитованих актах, законах, постановах і дослідженнях та власне природи. Звичайно, остання у фільмі аж ніяк не дана як така та також є образом; відчуття принципової несумірності тут виникає завдяки двом авторським рішенням.

Перше - це зміст вибраних текстів, які переважно написано формалізованою бюрократичною мовою, яка за своїми стандартизованими тропами приховує просту неадекватність повідомлення дереву. Так, значна частина текстів - це цитати постанови про конкурс “Національне дерево України” 2010 року, де дерева номінували на звання “Естетично цінного дерева”, “Історично цінне дерево”, тощо. Друге рішення полягає у зверненні до монтажної техніки, які радянський режисер-авангардист Сергій Ейзенштейн назвав “монтажем протиставлень”, який режисер протиставляє Гріффітовому монтажу співставлень. Техніка такого діалектичного монтажу полягає у тому, аби протиставити різні сили у фільмі, але таким чином, аби вони не загрожували цілісності “тканини” фільму [114 : С. 177]. Саме тому сили протиставляють за певним аналогічним принципом. Власне Ейзенштейн виділяє кілька можливих принципів протиставлення: за хронологічною тривалістю відрізків (метричний монтаж), за ритмом (ритмічний), за емоційним тоном (тональний) та за всіма зазначеними одразу (обертональний) [115].

Власне поєднання метричного та ритмічного монтажів протиставлень - це той засіб, який, на мій погляд, формує основу художнього висловлювання у “dendro dreams”. Однак, у відеоесеї протиставлено зовсім не дерева і тексти, але “дерева як такі” і будь-яка спроба їх репрезентувати. Те, що намагається артикулювати фільм - це неспівмірність людських та нелюдських темпоральностей: саме тому серед усіх інших засобів діалектичного монтажу

автор(к)и обрали саме метричний та ритмічний. Така артикуляція відмінностей темпоральностей існування людських та нелюдських істот можлива, далеко не в останню чергу, саме завдяки опціям цифрового монтажу, який дозволяє *одночасно* відобразити на екрані обидва об'єкта. Ця одночасність “ліквідує” універсальний лінійний подієвий час, що так чи інакше має місце у відзнятому на плівку кіно, де універсальна лінійність часу виникає як естетичний ефект неунікної, продиктованої медіумом, лінійності змонтованих елементів. Варто також наголосити, що як і в самому словосполученні, не-людські темпоральності тут представлено негативним чином, простою вказівкою на автономність людських по відношенню до них.

За аналогічним монтажним принципом побудовано і роботу “зонг” - відеосей про заказник Замглай, розташований на території Чернігівської області (“зонг” - курдський термін на позначення болота, що етимологічно пов'язаний з назвою заказника). Цибульник та Парвулеско здійснюють ретельний аналіз архівних згадок про Замглай, розміщаючи їх, як і у попередньому фільмі, “поверх” кадрів з тихими хвилями водойми. Менш ніж за 10 хвилин (хронометраж фільму) на такому розташованому поверх Замглая екранові, за посередництва архівних записів та друківаних матеріалів, відображено історію заказника від ХІХ століття до сьогодення: від хронік про відьму, яка чаклувала на озері, крізь індустріалізацію Замглаю до його висихання внаслідок кліматичних змін у наші дні. Натомість на екрані-фоні заказник зафіксовано в негативі, “очуднено”, якщо скористатись поняттям Шкловського. Це очуднення додатково підкреслює відмінність протиставленого. (Див. Додаток 2)

Однак, вважаю істотним те, що протиставлення і саме зазнає змін разом із відмовою від уніфікованого лінійного подієвого часу фільму. Гегелевську тріаду тези-антитези-синтезу не можливо відтворити за умови автономності цих процедур; так і у “dendro dreams” і “зонзі” протиставлено не дві діалектичні складові цілого, але випадково співміщенні елементи. За великим рахунком, у онтологічному сенсі немає причин протиставляти саме ці дві

сторони опозиції. “зоні” артикулює *нерепрезентативність* образу: образ не репрезентує річ, але є способом взаємодії з нею; “ruins collective” вказують на те, що немає кращого способу простежити цю процесуальну автономність образу, ніж поглянути на “темп” його історичної неоднomanітності, що значно перевищує динамічність самого об’єкту.

Аналогічним негегельянським монтажем протиставлень побудовано і відеосей “Об’єкт К групи LL”. Щоправда, у цій праці використано не документації адміністративних рішень чи архівні матеріали, а скріншоти (“знімки” екрану) інтернет-сторінок про обраний об’єкт. Тут ним є метеорит, що впав у закарпатському селищі Княжна у середині XIX століття (власне “об’єкт К” - це позначення метеориту, яким послуговувались автор(к)и при роботі над есеєм). На фоні статичних зйомок з місця падіння метеориту у інтерфейсі, що мімікрує під комп’ютерну гру “пасьянс” розташовано картки, що, перегортаючись як у грі, презентують різні способи архівації веб-об’єкта (скріншоти). Ці способи переважно є інформаційними повідомленнями, що виникають в межах туристичної індустрії, тож, відповідно, рясніють екзотизуючими тропами. (Див. Додаток 3) Ця робота вдало доповнює напрацьовану “ruins collective” розвідку, завершуючи тріаду впроваджувана державою політика ідентичності (національної, перш за все) (“dendro dreams”) - історичність образу (“зоні”) - розважально-маркетологічне “присвоєння” об’єкту (“Об’єкт...”).

Отже, процесуальна динаміка образу за визначенням неідентична процесуальності речі. Річ, у такому разі, є не просто не відповідною її символічним репрезентаціям (які, за великим рахунком, є самостійними речами у процесуальному вимірі), але принципово присутньою у своїй *невизначеності*. Цю невизначеність докладніше аналізує Еліас Парвулеско у “... Супротивними гнані вітрами над хланню морською...”. Як вже було згадано вище, автор залучає широкий арсенал кінематографічного інструментарію, що значно вирізняє його роботу споміж спільних з Тетою Цибульською “панорамних” картин.

Якщо спільні роботи радше підважують метафізичний антропометризм, то “... Супротивними...” ставить питання, можливо, менш критично, але значно інтимнішим чином: яким буде існування “людських істот” в оточені принципово невизначених, “довільних” речей? Еліас Парвулеску відходить від монтажу протиставлень на користь довільного аритмічного монтування розрізнених елементів. Наскрізним візуальним прийомом, використаним у роботі, є переведення відзнятого зображення у негатив. (Див. Додаток 4) Цей елемент, припускаю, покликаний підкреслити інтегральну метафору твору - темряву. Образ темряви присутній також і у “позитивних” кадрах. Темрява - це власне нова переважаюча риса екзистенційних територій, які інкорпорується відеоесеєм Парвулеско: їхня незрозумілість, де людській істоті належить рахуватися з власною сліпотою відносно нелюдської дійсності.

Отож, у творчості Тети Цибульник та Еліаса Парвулеско можна простежити дві операції відносно екологій виробництва суб’єктивностей. Перша належить їхній спільній творчості та полягає у критичній “релятивізації” пізнання. Я пишу “релятивізація” в лапках, адже прагну уникнути популярного тлумачення цього терміну. На мій погляд, естетично-епістемологічне позбавлення образу його репрезентативних функцій аж ніяк не перетворює його на засіб розваги. Навпаки, унеможлиблюючи його трансценденцію, проголосивши його матеріальним, це позбавлення вимагає ще більшої відповідальності. Зокрема, у проблематизованих у роботах групи галузях політики ідентичності, рекреаційній сфері та ширше - співіснування з навколишнім середовищем взагалі. Художня артикуляція цієї теми є не простою “вказівкою” на потребу трансформувати найрізноманітніші оператори *соціальної екології*, але і як така є активною розробкою нових *екзистенційних територій*, точкою входу у існування в оточені невизначеності. Друга операція зміщення траєкторій суб’єктивізації полягає у розробці машин поетичної екзистенційної метастабільності, що має місце у роботі Еліаса Парвулеско.

## **П.2.2. “Дані - це новий газ” групи “Кінотрон”: дослідження трансверсальних зв’язків економічних, геологічних та політичних процесів**

“Дані - це новий газ” - відеоесей групи “Кінотрон”, який розповідає про генеалогічну та інфраструктурну пов’язаність оперування даними та сучасного сировинного капіталізму, приватно - центрованої навколо ринку сировини міжнародної політики сучасної Російської Федерації як одного з основних агентів геологічно-геополітичних процесів Землі.

Роботу утворено із різних типів знайдених матеріалів: архівних хронік, радянських телевізійних документальних фільмів про кібернетику, зйомок та візуалізацій, які використовують у газовій промисловості для презентації та звітів про її досягнення громадськості. Фрагменти матеріалів скомпільовано дискретно по відношенню один до одного та необ’єднано спільною оповідною рамкою. Єдиний діючий персонаж, який об’єднує хроніки та радянські телевізійні фільми - Віктор Глушков, кібернетик, засновник Київського Інституту кібернетики. Однак, наголошую, фрагменти змонтовано нелінійним чином: кадри з Глушковим змінюють зйомки кібернетичних центрів, їх - сучасні зображення газових родовищ, знову кадри з вченим-інженером, дидактичні анімаційні ролики, які ілюструють спосіб прокладання газопроводу під водою, кадри зйомки роботи кібернетичного інституту, тощо. Різна візуальна текстура відео (зернисті плівкові записи - цифрові зйомка - анімації) чітко розділяє його на три переплетених частини. (Див. Додаток 5, Додаток 6) Тим не менше, усім трьом типам записів властивий подібний за тональністю аудіальний шум.

Попри таку нелінійність та візуальну калейдоскопічність відеоесею, засобами метричного монтажу (за тривалістю сцен) акцент усе ж зроблено на сценах з В. Глушковим. У роботі присутні ще два засоби акцентації. Перший -

наявність вербальної інформації у цих фрагментах, позаяк у інших, хоча й і є аудіоряд, він є переважно неінформативним. Другий - майже усі плани без Глушкова адресні, а з ним - крупні.

З представлених фрагментів глядачки та глядачі дізнаються про один з найважливіших проектів кібернетика - "Загальнодержавну автоматизовану систему" (ЗДАС), пізніше названу "радянським інтернетом". У цій системі вчений планував втілити сповідувану ним соціальну утопію - соціалістичне суспільство, обіг продуктів у якому циркулює під управлінням машинних кібернетичних систем. Проект Глушков прагнув реалізувати у будівництві нафтопроводу "Дружба", що сполучав видобувні центри Волгоуральського нафтогазоносного району з країнами соціалістичного блоку: Чехією, Словаччиною, Угорщиною, Польщею та Німецькою Демократичною Республікою. Кадри про ЗДАС перериваються кадрами з сучасними російськими видобувними станціями.

Згодом продовжується лінія про ЗДАС: кібернетик запевняє, що запланована ним автоматизована система зможе, по-перше, уникати "людського фактору" (припускаю, мається на увазі зловживання владою радянською номенклатурою) при розподілі благ, по-друге, забезпечувати майже безвідходне виробництво, позаяк відходи одного підприємства ставатимуть сировиною для іншого. Ця розповідь знову змінюється кадрами про сучасність. На екрані з'являється той самий нафтопровід "Дружба" - лише нині як інструмент російської сировинної економіки. Хоч глядачам цього не повідомляється безпосередньо, нескладно здогадатись, що плани Глушкова про безвідходну дистрибуцію продуктів виробництва, що регулювалась би при мінімізованому "людському факторові", не було втілено. (Як можна дізнатись із коментаря-статті учасника групи "Кінотрон" Олексія Радинського, внаслідок партійних директив Глушкову довелося відмовитись від свого проекту на користь звичайного кібернетично-регульованого газопроводу, який, як відомо, існує і понині [51].)

Переривчаста нелінійна оповідь моделює відчуття роботи в архіві - співставлення та аналіз розрізаних документів минулого, що має на меті реконструювати витoki сучасної геополітики, тенденції якої зумовлені далеко не в останню чергу ринками сировини. У своєму коментарі Радинський покликається на концепцію “карбонової демократії” британського політолога Тімоті Мітчела, яка позначає сучасні політичні устрої країн, чиє значення у сьогоdnішніх геополітичних відносинах є чи не найвизначальнішим (США, Російської Федерації, Китайської Народної Республіки, Об’єднаних Арабських Еміратів). [51] Термін “демократія” тут вжито номінально, як самовизначення політичних устроїв сучасних держав. Натомість, на думку Мітчела, яка засновується на ретельному аналізі емпіричного матеріалу, залучені фінансовою підтримкою сировинного (перш за все нафтового) капіталу, органи представницької демократії легітимізують та втілюють рішення, що забезпечують подальше функціонування галузі. Саме тому Мітчел і називає такий політичний лад “карбоною демократією”, позаяк інстанцією прийняття рішень є не більшість населення, а власники нафтовидобувних підприємств та властивості самої сировини. [44 : Р. 4-8] Як доречно зауважує Радинський, інші сировинні галузі, зокрема газова, мають аналогічне функціональне значення<sup>8</sup> [51].

Варто ретельно проаналізувати цей ефект “роботи в архіві”. Відеографічні інструменти, завдяки яким він досягається - це:

- вже згадана різниця “текстур” фрагментів;
- чергування цих фрагментів;
- натомість цілісність відеоесею можлива завдяки ритмічному змонтовуванню кадрів за напрямком руху та спільній для всіх частин роботи тональності фону (“*матеріальності звуку*” як методу монтажу).

Цей монтажний метод, що вперше виник у фільмах радянської

---

<sup>8</sup> Див. також про місце антрациту в сучасних східноєвропейських, перш за все українських, політичних процесах розвідку Д. Гетманової [79]

режисерки-авангардистки Есфірь Шуб, теоретично сформувала російська культурологиня Ліля Кагановська [81].

Кінематограф Е. Шуб доречно вважати чи не “праобразом” відеоесеїстики<sup>9</sup>, позаяк “компілятивна документалістика” режисерки так само монтувалась із вже відзнятих хронік, відносно яких фільм як змонтоване цілісне художнє висловлювання - це кінематографічна рефлексія про матеріал. Об’єднуючи доволі розрізнений матеріал, Шуб дотримувалась засновку, що “глядача агітує реальне середовище, реальні люди та події, подані в історичній послідовності і правильно співставлені (...)”; дотримання такого засновку, на її думку, “зробило фільму не тільки агітаційно-пропагандистською, але і емоційно заражаючою” (цими роздумами мисткиня ділиться, рефлексуючи про свою першу стрічку “Падіння династії Романових” (1927) [113 : С. 251]). Ця емоційна, чи радше афективна складова кіно, що постає із “сирого” матеріалу, була лише підкреслена Шуб із освоєнням звуку в кінематографі. Стосовно свого першого звукового фільму “Комсомол - шеф електрифікації” (1932) режисерка писала, що у цій стрічці вона прагнула зафіксувати “танець” забражуваних об’єктів: не просто записати звук відзнятої речі, але також і візуально та ритмічно, тобто засобами монтажу, відобразити “органічне ціле” матеріальної дійсності.

Ліля Кагановська тлумачить це “органічне ціле” в контексті того, як Джейн Беннет, слідуючи Дельозу та Гваттарі, тлумачить “матерію-потік”, тобто не об’єктивовану в погляді начебто трансцендентного по відношенню до неї суб’єкта матерію, а як цілісну множинну динамічну суголосність агентів різного порядку (або ж, як це формулюють Дельоз та Гваттарі: “невгамовну активність, деструктивно-креативну силу-присутність, яка не співпадає повністю ні з одним тілом”). Ця матерія, на думку Беннет, формує неуніфіковану цілісність, де трансформація якогось із елементів змінює усі

---

<sup>9</sup> Я аж ніяк не стверджую про наявність спадковості між Шуб і сучасною відеоесеїстикою. Остання не виникла б без цифрових технологій. Тим не менше, відеоесеїстика і кінематограф Шуб мають чимало спільного.

інші. [6 : Р. 54 цит. за 81]

Кагановська уточнює кінематографічні засоби, завдяки яким Шуб вдається досягти цього ефекту: відмова від цілісності нарративу (сюжетна дискретність фрагментів), ритмічне змонтовування кадрів за напрямком руху, суголосність звуку та зображуваного (у разі, якщо останнє - це не людське мовлення). [81] Усі ці засоби, а також аналогічну практикам Шуб роботу зі знайденими матеріалами, віднаходжу в “Даних...” групи “Кінотрон”. Припускаю, відеоесею властиве аналогічне аудіо-візуальне інсталювання матерії-потоків безпосередньо у екзистенційні території.

Однак, варто пояснити значення історичної теми у контексті такого моделювання матерії-потоків. На мій погляд, у “Даних...” тема Віктора Глушкова та ЗДАС потрібна аж ніяк не для того, аби інформувати глядачів про історичні факти. Дійсно, для цього “Кінотрону” варто було би будувати більш цілісний нарратив. Натомість те, що, на мій погляд, відбувається у відеоесе - це *актуалізація можливості* іншої екологічної політики та соціального ладу. Як наслідок каталізації нарративу, Глушкова не зображено ані як дисидента, що потерпає від радянської влади, ані як винного у існуванні російської “газової демократії”, ані як того, до кого варто беззаперечно дослухатись. Позаяк вченого взагалі не зображено жодним визначеним чином, він постає *просто констатацією* можливістю уявити *альтернативне майбутнє, альтернативне використання природних ресурсів*.

У нашому з ним інтерв'ю, учасник “Кінотрону” О. Радинський окрім іншого стверджував: «(...) мене цікавлять коди, пов'язані з ідеями майбутнього (це якраз ті ідеї, які перестали існувати з кінцем радянської модерності, у зв'язку з курйозним уявленням, що на цьому «історія закінчилася»).» [101] - це твердження доволі промовисто підтверджує викладену вище інтерпретацію.

Варто поглянути на наслідки цих мікронаративних (фрагменти фільму)

та естетичних (монтажна техніка) рішень у реєстрах екологій. Артикульована у відеоесеї трансверсаль, що визначила зв'язок між *соціальною* (економіка та геополітика РФ, забуття проектів Глушкова та відповідне споживання сировини у надмірних обсягах) та екологією екосистем (спустошеність недр Землі) зміщає колективні вектори суб'єктивізації, орієнтованої на “демократію сильної руки” російського чи китайського зразка, позаяк остання у фільмі підважена з точки зору актуальних екологічних викликів. Власне у реєстрі трансверсалі *ментальних екологій* та *екології навколишнього середовища* зміщення відбувається в бік м'якої ретериторизації, пов'язаної з екологічними загрозами непевності у напрямку неапокаліптичного майбутнього. Вочевидь, цей останній ефект був би неможливий без інсталюваної у екзистенційній території специфічної онто-логіки матерії-потоків.

### **II.2.3. Екологія “інтимних інтерфейсів” у есеях О. Казьміної та О. Протяга**

Роботи Оксани Казьміної та Олександра Протяга є чи не найбільш показовими випадками роботи із власноруч відзнятим матеріалом, стилізованим під домашні записи в українській відеоесеїстиці. Особливістю есеїв, змонтованих саме з таких матеріалів є те, що останні апелюючи до повсякденного досвіду зйомки домашніх записів та відповідних сенсомоторних звичок налагоджують міцний сенсорно-асоціативний контакт з глядач(кою)ем.

Так, у роботі “It’s Cool To Fantasize” (2014) Оксана Казьміна, імітуючи тревел-влог<sup>10</sup>, розповідає про власний відпочинок на пляжі. Однак замість фільмувати більш типові для жанру об'єкти на кшталт заходу сонця, хвиль чи зображати себе на пляжі, режисерка фіксує оголені жіночі та чоловічі тіла, які до кінця есею жодного разу не з'являються у одному кадрі, що взаємодіють з навколишнім середовищем: гладять руками воду, ніжно

---

<sup>10</sup> Тревел-влог - жанр інтернет-блогів, де дописувач(ки) фіксують свої подорожі.

торкаються тілом піску, розминають пальцями ніг мул, та загалом пестять навколишніми текстурами чутливі покриви шкіри. Наприкінці відео тема еротичності середовища досягає кульмінації, коли у кадрі з'являється постать жінки (у розфокусі) я начебто мастурбує, відтворюючи ритм хвиль водойми.

У есеї переважають крупні та макро плани, завдяки чому разом із майстерним використанням розфокусу у значній частині кадрів неможливо відрізнити тіло чоловіка від жіночого, а почасти і від середовища як такого. Монтаж ритмічний, медитативний, хоч з огляду на сюжетну непов'язаність кадрів, загальна тканина фільму насичена кадрами з власними ритмічними, тональними та обертональними (у Ейзенштейновому сенсі) кадрами. Співмістити, водночас, медитативний монтаж і загальну подієву насиченість фільму дають змогу дві його інші властивості. Першою є ацентрованість та нелінійність сюжету: есей зображає радше середовище як таке, аніж оповідає історію. Друга - статична камера, або ж камера, що відтворює нешвидкі рухи об'єкту зйомки. Світлотінь фільму побудовано як помірний м'який тональний градієнт. Уникаючи завдяки специфічності теми, форми її викладу та статичній камері ефекту швидких перцептивних вражень, властивих тревел-влогів як жанру, "It's Cool..." трансліює специфічний досвід переживання присутності у середовищі та навіть еротичної взаємодії з ним. (Див. Додаток 7, Додаток 8)

На мій погляд, цей ефект присутності вдається досягнути завдяки ще одному прийому: у кожному кадрі присутній інтенсивний "гаптичний" образ (від грецького "haptesthai" - "торкатись", "хапати"). На думку Лори Маркс, яка розробляє теорію гаптичного образу в кіно, ця властивість мистецтва несправедливо обділена увагою західною естетикою, оскільки її вважали нездатною до відкриття трансцендентного досвіду. Натомість дотик, як стверджує теоретикія, підриває розмежування позицій суб'єкта та об'єкта, глядача та предмету погляду і створює аж надто близький контакт з

матеріальною річчю, аби остання могла бути “об’єктивною репрезентацією”. У відеомистецтві та кінематографі гаптичні образи можливі завдяки низькій роздільній здатності, м’якому фокусу, розмитості, зображенню фактурних об’єктів - ефектах, які часто трапляються у аналогових і аматорських відео. [94] Гаптичні образи, на думку Маркс, часто властиві авангардним та експериментальним кінематографічним формам, тобто на периферії панівних кінематографічних інституцій, позаяк “класичне” сюжетне кіно зазвичай тяжіє до візуальності як першочергового засобу виразності. Дослідниця пов’язує цю ієрархію естетичних засобів з тим, що гаптичність має здатність розміщати глядач(ку)а у *втілене* становище (embodied), позаяк класичному західному універсалізму, який визначив естетичний канон, властиві претензії на безтілесне умоспоглядання. [40 : Р. XIII-IX.]

Гаптичні образи - це також і основний естетичний засіб відеоесею О. Протяга “Фільм-пісок” (2019). Робота інспірує фантазійну утопічну перспективу, у якій внаслідок невідомих зовнішніх чинників маріупольська квір-спільнота спілкується завдяки власноруч розробленому месенджеру, де люди знайомляться та діляться своїми переживаннями. Відеоряд стрічки складають нерідко відзначені тінню оператора динамічні кадри Маріупольського пляжу, де, як повідомляє закадровий голос, кожна та кожен можуть почуватись у безпеці, відносній аутичній замкнутості. У об’єктив потрапляє також і пляжне сміття: пляшки, пакети, недопалки. Шум вітру і закадровий голос періодично переривають сигнальні гудки та радіоефір з гомофобськими висловлюваннями, тобто аудіальні асоціативно навантажені звуки - важливі властивості гаптичного образу.

Монтаж розмірений, а оповідь як і в попередній розглянутій роботі - ацентрована, розсіяна на мікросюжети, що несинхронізовано розгортаються на аудіальному та візуальному рівні. Так, озвучена закадровим голосом історія може розпочатись у середині сцени, а закінчитись наприкінці наступної; натомість плани і сцени “плавають” незалежно від вербальної

тканини фільму. На відміну від фільму Казьміної, у цій стрічці монтаж принципово аритмічний: він “фракталізується”, прискорюється від кадру до кадру в межах однієї сцени, але з переходом у новий план ритм різко обривається.

Наявність закадрового голосу, камера, розташована на висоті людського погляду, месенджер, періодична присутність у кадрі долонь оператора, які торкаються поверхонь знайдених каменів, - ці інтенсивні гаптичні образи створюють ефект багатошарової аутофікції, де глядач(ка) водночас ідентифікує себе з оператором і з користувачем месенджера та “очуднюється” при прослуховуванні закадрових коментарів. (Очуднення - поняття, введене в теорію кіно радянським кінознавцем Віктором Шкловським, яке позначає художній прийом описування предмету незвичним способом, який унеможливорює автоматизм сприйняття [див. 112 : С. 7-23]. Мультисюжетність, особливості такого фракталізованого монтажу та очуднення зумовлюють особливий ефект поліфонічної глядацької суб’єктивності, яка “мігрує” між різними планами, медіумами (відео-месенджер-радіо), текстурами навколишнього середовища, переконаннями (від особистої онлайн-комунікації квір-спільноти до гомофобних прокламацій), налагоджуючи ситуативні динамічні ідентифікаційні зв’язки. Дійсність зображуваного “розшаровується”, підважуючи ілюзорну автоматичну самоданність світу - як пісок втрачає свою монолітну цілісність при щільному розгляді, перетворюючись на геологічний матеріал тривалої генези.

Поєднавши теми квірної аутофікції та забруднення навколишнього середовища, відеоесей, на мій погляд, аж ніяк не презентує сміття у якості алегорії “захаращеності гомофобією”. Дійсно, для цього не знадобилися б такі заплутані монтажні рішення - для алегоричного порівняння достатньо монтажу протиставлень (скажімо, суміщення гомофобних повідомлень (аудіоряд) і кадрів зі сміттям (відеоряд)). Думаю, ефектом, що виникає

унаслідок підваження і нагромадження сенсів, поліфонізації глядацької суб'єктивності та зазначеного поєднання тем є радше денатуралізація як середовища, так і гендеру, що постають неавтоматичними, але завжди втіленими (обумовленими конкретними матеріальними процесами) технологіями існування. Органічне і механічне тут не протиставлено, але поєднано як взаємообумовлені явища.

Ідентичні монтажні прийоми віднаходжу і у створеній майже одночасно з “Фільм-пісок” роботі “Путівник в іншість” (2019). Щоправда, тему навколишнього середовища тут поєднано не з квір-спільнотою, а ширше - з найрізноманітніми “іншостями”. У цій стрічці так само оператор блукає то індустріальними ландшафтами, то містом, то лісом. Закадрові коментарі та розмови оператора з випадковими супутниками повідомляють глядач(ці)єві про становище робітничого класу в Албанії, про складнощі порозуміння між людьми з незахідних країн, які не володіють належним чином англійською та про неінстинктивну непередбачувану поведінку змії, якими рясніє ліс. Есей завершується сценою посеред лісу, де оператор і його “місцевий” супутник, що мав вказати цікаві місця, нарешті начебто розуміють один одного і усвідомлюють, що ніхто з них не знав дороги.

Отже, у роботі представлено щонайменше три типи “іншостей” Протяг зараховує три групи, оповідь про які відповідає трьом послідовним, хоч і не розрізненим фрагментам відеоесею:

- економічно і культурно іншовані у домінантному неоліберальному дискурсі - індустріальний пролетаріат, який внаслідок становлення аутсорсингового виробництва та стрімкого дроблення соціальних класів (див. про становлення прекаріату та імматеріальної - підпідрозділ I.2.3. даної роботи) пройшов шлях від пригніченої більшості (XIX-XXст.) до однієї з низки непомічених пригнічених груп;

- політично та культурно іншовані національні меншини - у “Путівнику...” йдеться про албанців;
- епістемічно іншованих тварин і лісу, тобто редукованих до автоматичних механізмів. Це втілено зокрема і у образі непередбачуваної (ні агресивної, ні неагресивної - просто невідомої) змії, яка постає персонажем закадрових оповідок.

У своїй минулорічній курсовій я характеризував застосовані Протягом монтажні та оповідні прийоми як облаштування “інтимних інтерфейсів” [90 : С. 41-45] - і цей висновок, на мій погляд, однаково застосовний і до роботи Оксани Казьміної.

Інтимні інтерфейси - поняття, введене дослідницями посталих із становленням Інтернету цифрових режимів управління Лікою Каревою та Йожи Столет. Авторки використовують цей термін з інформатики, позаяк будучи застосованим до проблем гуманітарного та соціального знання, він має дві істотні переваги. Перша: може уникнути метафізичних та універсалістських конотацій, властивих модерному знанню (інтерфейс є украй загальним операційним поняттям, що позначає відносно стабільні технічні засоби та протоколи дії). Друга: може бути однаково застосованим до форм продуктивної влади (Фуко), що існують як поза, так і в межах мережі інтернет; а, відтак, поняття може фіксувати владні протоколи, що пронизують як онлайн (втілені у буквальному інтерфейсі), так і офлайн (де відтворюються аналогічні правила) дійсність. Інтерфейси сучасних соціальних мереж та соціальних відносин взагалі, як стверджують дослідниці, некритично реплікують старі репресивні форми (класичного універсалізму, що оприявнюється зокрема в уніфікованих “правилах спільноти”, і у ілюзорній позиції “юзера”-суб’єкта, скерованого мережею не менше, ніж остання скерована ним) не використовуючи потенціалу реальності “після” інтернету. [83]

Як і будь-які інші відносини влади інтерфейс не є виключно репресивною силою - за певних умов він може мати емансипативний потенціал, облаштовуючи альтернативні доміантним “гостинні” екології. Власне такий тип інтерфейсів Карева та Столет і називають інтимними інтерфейсами, пропонуючи наступне визначення: *“Інтимні інтерфейси - це особливий зв’язок між індивідами, речами, технологіями, тваринами та іншими, який дає їм можливість розкритись особливо інтимним (поза суб’єктно-об’єктними відносинами) чином.”* [83]

Позаяк ці інтерфейси не є явищами виключно мережі Інтернет, то, авторки простежують їх і у художніх практиках. [83] На мою думку, у роботах Казьміної (де у еротичних симбіозах єднаються люди, навколишнє середовище і повсякденні знімальні девайси) та Протяга (де небінарні люди, соціально пригнічені верстви, “природа” і техніка мають спільні інтереси) розроблено саме такі інтимні інтерфейси.

Власне зв’язок усіх цих різних елементів забезпечено зображальними техніками - перш за все монтажем. Розглянувши особливість монтажу, я зможу описати характер саме тих інтимних інтерфейсів, які властиві відеоесеям Протяга та Казьміною. Лапідарність та непов’язаність кадрів, нелінійність подій, мультиритмічність та, водночас, властива домашнім відео зосередженість на постаті персонажу-ліричного героя (чоловіка і жінки у Казьміної, оператора у Протяга) - комбінація цих прийомів дає підстави охарактеризувати цю монтажну техніку як побудовану за “енергетичною моделлю”. Енергетичну модель монтажу, аналізуючи фільми Дзиги Вертова про Донбас, запропонував історик та теоретик кіно Джон Маккей. На думку дослідника, Вертов слідує “енергетичним потокам”, монтує ритми найрізноманітніших процесів, що не об’єднані в цілому (цей прийом особливо помітний у “Трьох піснях про Леніна” (1934) - фільмі про Дніпрогес). Траєкторія переходу від одного об’єкту до іншого є майже випадковою, погляд рухається від речі до речі, але внаслідок цього руху не

формується ані цілісної картини, ані зрозумілого сюжету. [39 : Р. 49-50] Вважаю справедливим стверджувати, що на відміну від органічної моделі Шуб, про яку йшлося стосовно фільму “Кінотрона”, енергетична модель *продукує модель світу як мережу асамбляжів, оточених невизначеністю.*

Власне у цьому, на мій погляд, виявляється та траєкторія *екзистенційної територизації*, яку виробляють відеосеї художниці та художника. Вочевидь вони не є ідентичними у обох авторів: позаяк Казьміна розробляє показово сексуалізовану мережу асамбляжів, Протяга цікавить, перш за все, деієрархізація елементів. На відміну від інтимних інтерфейсів кіберфеміністичних художниці Табіти Резаїре (див., наприклад, “Глибокий приплив” (2017)), яка вдається до травестійної агресивно-декоративної візуальності, Казьміна і Протяг, завдяки стилізації матеріалів під домашні записи, досягають ефекту більш м’яких зміщень траєкторій суб’єктивізації, позаяк залучають більше аудіального та візуального автореферентного матеріалу (простіше кажучи, звичних візуальних та звукових образів). М’яке зміщення екзистенційних територій у напрямку переживання світу як мережі асамбляжів у континуумі невизначеності (та, відповідно, навколишнього середовища - як ненатуральних ситуативних зв’язків), - саме такою є робота, яку відеороботи здійснюють у реєстрі ментальних екологій.

Соціальні ж екології не зазнають безпосередніх трансформацій, позаяк відеосеї не пропонують і не розробляють ніяких альтернативних форм колективності. Ефекти у соціальних екологіях є лише трансверсальними: за посередництва еротичних та аутофікційних практик, що мають місце в роботах.

#### **II.2.4. Повсякденна медіа-активність як свідчення соціальної та екологічної непевності (за роботою А. Рачинського та Д. Ревковського)**

У своєму відеосе “Охорона праці на Дніпропетровщині” (2018) художники Андрій Рачинський та Данііл Ревковський компілюють знайдені у соціальних

мережах зйомки аварій та систематичних небезпек на промислових підприємствах Дніпропетровщини. У такому зверненні до відео із соціальних мереж художники аж ніяк не є першими: щонайменше в українській відеоесеїстиці до них цей прийом різним чином пропрацьований у практиках Юрія Грицини (“Varta1” (2014) “АТО 720p mp4” (2015)) та Миколи Рідного (“Звичайні місця” (2014), “НІ! НІ! НІ!” (2017), епізоди I та II серіалу “Озброєні і Небезпечні” (2017)). У цих роботах представлені доволі різні способи художнього оформлення анонімних свідчень: від використання лише аудіоряду (“Varta1”, “Звичайні місця”<sup>11</sup>) до доповнення матеріалів власними відзнятими за аналогічним принципом записами (епізоди “Озброєних і Небезпечних” Рідного<sup>12</sup>). Опираючись на таку вагому розробку прийому, Рачинський і Ревковський формують самостійний не менш цікавий спосіб працювати з анонімними свідченнями.

Ролики, з яких утворено есе - це особисті записи працівників підприємств та випадкових спостерігачів, відзняті ними на мобільні телефони. У об’єктиви особистих девайсів потрапили: хмари пилу та диму, які викидають з підприємства на прилеглі території, масовий витік азотної кислоти у житловому кварталі, потоки розплавленого металу, який унаслідок розколу старого чану розтікся цехом, іскри, що розлітаються приміщенням через несправність апаратури, ігри робітників зі знаряддями праці, випадково перевернуті вагони на гірничо-збагачувальному комбінаті, які унаслідок їхньої несправності зійшли з рейок. (Див. Додаток 9)

Принцип, за яким поєднано більше двадцяти таких роликів, доволі схематичний: оскільки відеоесе присвячено області, де зосереджено чималу кількість промислових підприємств, то відповідно роботу автори розділили фрагменти за рубриками відповідно найбільшим промисловим галузям регіону (металургійній, гірничій, тощо). Тривалість таких фрагментів

---

<sup>11</sup> Раніше мною було пророблено аналіз цього прийому та відмінностей його застосування у кожного з авторів. Див. 32

<sup>12</sup> Див. про ці епізоди у контексті серіалу: 89

приблизно однакова. Ролики поєднано між собою за таким принципом, аби найбільш вражаючі масштабами зафіксованої катастрофи записи розподілялись приблизно рівномірно. Кожну з рубрик відкривають акуратні інтертитри, у яких вказано галузь; невеликі інтертитри у кадрі позначають кожне підприємство, на якому знято відеоролик, охайно структуруючи роботу.

Таке поєднання, водночас, високого афективного тону використаних матеріалів з принципово ритмізованою симетричною структурою твору зумовлює естетичний ефект, який потребує докладнішого розгляду. Як авторам попри драматичність матеріалу вдається уникнути панічних тональностей у відеосеї? На мій погляд, стабілізуючу функцію тут виконує зважений та чітко артикульований інтертитрами ритм. Усе ж, ця екзистенційна стабільність і сама, у свою чергу, має ще два надзвичайно важливі ефекти.

Перший полягає у тому, що стабілізувавши сенсаційні за змістом та типовим характером обігу в Інтернеті відео, автори уповільнюють темп сучасних інформаційних потоків. З іншого приводу німецький філософ другої третини ХХ ст. Вальтер Беньямін писав: “У зміні попередніх газетних реляцій інформацією, а інформації - сенсацією відображається прогресуючий занепад досвіду. У свою чергу всі ці форми контрастують з оповіданням, однією з найстаріших форм повідомлення. (...) [Оповідання] заземляє подію в життя мовця, аби забезпечити ним слухачів як досвідом. Тому на ньому зберігається слід оповідача, як руки гончара на глиняному посуді” [цит. за 78]. На мій погляд, “Охорона праці...” власне і є спробою унеможливити сенсаційне та інформаційне вихолощення досвіду, хоч автори і аж ніяк не займають позицію оповідачів. Стабілізація дає змогу обійти форми повідомлення, що відображають занепад досвіду, але те, що постає натомість - це радше трансляція такого досвіду за принципом синекдохи, тобто натякаючи на ціле через фрагмент.

З цим пов'язаний другий ефект. Можливо, найяскравішим прикладом такої синекдохи у мистецтві рухомого зображення<sup>13</sup> є короткометражний антивоєнний фільм Харуна Фарокі 1969 року “Невгасимий вогонь”. У кадрі режисер, палячи цигарку, розмовляє з глядач(кою)ем: він запитує, як можна показати страждання людини, яка згорає заживо внаслідок мілітарної акції, якщо глядачі все одно заплющують очі, коли бачать сцени насильства? Фарокі продовжує: вони забувають ці сцени, обурюються, але точно не помічають напалму. Нарешті, режисер завершує фразою: “Ми можемо дати вам лише слабке уявлення того, як діє напалм. Сигарета горить при температурі 400 градусів. Напалм - при 3000” - після чого Фарокі гасить цигарку об шкіру руки.

Звичайно, я аж ніяк не стверджую, що кінорежисер-експериментатор вдається до трансляції досвіду, про що йшлося Беньяміну. Натомість, на мій погляд, це роблять автори “Охорони праці на Дніпропетровщині”, поєднавши прийом синекдохи та залучення анонімних свідчень. Вдаючись до цього засобу, Рачинський та Ревковський у аналогічній Фарокі дидактичній манері (яка постає із структури оповіді) фіксують індивідуальні досвіди авторів використаних відеороликів як такі, що відсилають до неуявлюваної кількості таких випадків, що спокійному ритмі свого плину, продовжують залишатись систематичними проблемами на межі царини соціального та навколишнього середовища.

Власне у екоософській оптиці це і є основною *екологічною операцією*, яку провадить відеоесей: він дидактично окреслює трансверсальні зв'язки між соціальною екологією та середовищем. Щоправда, певна фаталістичність зображеного не може не відобразитись у ментальних екологіях, позаяк ця катастрофічна тональність репродукує омріяне у домінантних екзистенційних територіях, розколотих між ідилією та кінцем світу. Варто відзначити, що цей вплив на царину ментального є почасти нейтралізованим згаданою стабілізацією. Окремо ж вона як засіб трансляції досвіду становить цікаву

---

<sup>13</sup> “Мистецтво рухомого зображення” - це можливо не найвдаліший переклад усталеного в теорії та критиці сучасного мистецтва термін “moving image art”.

художню спекуляцію на тему альтернативних інформаційних машин, що при подальшій розробці художниками може мати істотні трансверсальні впливи на усі три екологічні реєстри.

## ВИСНОВКИ

У роботі було здійснено спробу дослідити українську відеоесеїстику, темою якої є сучасна екологічна ситуація, проаналізувавши характер впливу на останню зазначених відеоесей. У ході дослідження я керувався наміром залишатись в межах предметного поля культурології та не вдаватись до фізикалістських тлумачень культури.

У роботі було використано орієнтоване на етимологічне значення терміну “екологія” робоче визначення останньої як “вчення про існування в своєму оточенні”. На його основі я виділив три типи теорій екологічного:

- (1) дуалістичні, тобто фундовані на опозиціях природа / культура, тіло / дух;
- (2) “деконструктивістські”, тобто такі, що здійснюють філософський демонтаж антропоцентричного тлумачення “природи”;
- (3) моністичні, тобто зосереджені радше на процесуальній кооптації “природних” та “культурних” явищ.

Саме останні було визначено як такі, що дають змогу осмислити вплив проблематизації українською відеоесеїстикою сучасної екологічної ситуації (“культурне” явище) на останню (“природне” явище). Серед моністичних теорій найбільш релевантною аналізу художніх творів було визначено оперту на семіотичну модель екософію Ф. Гваттарі. Відтак, *було вирішено перше завдання.*

У мережевій за своєю структурою теорії Гваттарі було виокремлено основні положення, що увійшли до його моделі “трьох екологій” (екології навколишнього середовища, соціальної та ментальної екології). Три останні єднаються у процесуальній кооптації виробництва доіндивідуальних параметрів індивідів та колективів. На думку Гваттарі, ідивідуальна цілісність особи чи групи осіб ніколи не є наперед заданою, але завжди індивідується, або ж сингуляризується із таких параметрів (біологічного, мовного, політичного, економічного та соціального порядків). Запозичуючи основні

положення концепції самоорганізованих систем І. Пригожина, французький теоретик вважає такі персональні та колективні сингулярності, по-перше, ацентрованими (усі параметри є рівноцінними та взаємозалежними) та, по-друге, відносно відкритими оточенню або ж екології, в якій вони знаходяться (будь-які трансформації середовища сингулярності призводять до трансформацій її самої і навпаки). Такі сингулярності у якості самоорганізованих систем є аутопоетичними. Їхній аутопоезис забезпечено афективно-дискурсивним виробництвом “екзистенційних територій”, а трансформації системи відзначено біфуркаціями. *Таким чином, я вирішив друге завдання дослідження.*

На основі екософії Ф. Гваттарі та заздалегідь виокремлених жанрових характеристик відеоесеїстики було здійснено спробу встановити характер впливу відеоесеїстики як такої на сучасну екологічну ситуацію. На противагу репрезентаціоністським теоріям екологічної агентності мистецтва, які, опираючись на картезіанський дуалізм, обмежують поле діяльності художньої творчості ідеологією, екософія трактує мистецтво як таке, чий вплив на навколишнє середовище є імманентним у синергетичній взаємозалежності навколишнього середовища та соціальних і ментальних екологій. Співвіднесення екософської моделі мистецтва та жанрових характеристик відеоесеї дало можливість висувати, що:

- (1) Позаяк відеоесеї являють собою переважно змонтовані у цілісне художнє висловлювання знайдені фрагменти (архівні, знайдені в соціальних мережах, тощо), то вони володіють істотним потенціалом у ресингуляризації постаті автора, тобто у демонтажі модерних моделей на користь “екологічної” моделі творчості;
- (2) з огляду на ацентрованість сюжету, відеоесеї, володіє неабияким потенціалом у каталізації сигніфікативних та денотативних процедур, інспіруючи, тим самим, можливості нових екзистенційних територій

Таким чином було виконано третє завдання.

Тож далі я перейшов до аналізу конкретних робіт, серед яких твори Тети Цибульник, Еліаса Парвулеско, групи “Кінотрон”, Оксани Казьміної, Олександра Протяга, Андрія Рачинського та Даніїла Ревковського. Для тлумачення робіт було застосовано метод співставлення зображальних, в першу чергу кінематографічних, засобів із практиками радянського кіноавангарду, що виявилось продуктивним. Взагалі, монтажу було приділено найбільше уваги, позаяк останній є (1) основним інструментом відеоесеїстики, яка украй рідко передбачає зйомку і ніколи – акторську гру, (2) володіє істотним значенням у конструюванні афекту, а відтак визначає зміст процесів у реєстрі ментальних екологій. З огляду на відносну дискретність цих інтерпритацій я відтворюю лише найцікавіші висновки стосовно екологічного значення творів.

Тета Цибульник та Еліас Парвулеско напрацьовують естетичні засоби критичного розвіювання “репрезентативних” властивостей образу. Адаптуючи засоби монтажу протиставлень (Ейзенштейн) цифровим опціям виробництва рухомого зображення, художній дует “відриває” образ від його референта, вказуючи на змінність та автономність першого. Художня артикуляція теми нерепрезентативності знання є не простою “вказівкою” на потребу трансформувати найрізноманітніші оператори *соціальної екології*, але і як така є активною розробкою нових *екзистенційних територій*, точкою входу у існування в оточені невизначеності. У своїй самостійній творчості Парвулеско розробляє поетичні наративи, образи та зображальні засоби для “закріплення” таких екзистенційних територій існування в становищі цілковитої невизначеності позадискурсивного. Екологічна агентність виявляється тут у розробці нового режиму існування людини, що більше не є “мірою всіх речей”.

У роботі “Дані - це новий газ”, яка являє собою критичний аналіз зв’язків геополітичного вектору Російської Федерації з навколишнім

середовищем та витоків такого стану речей, група “Кінотрон” артикулює трансверсальні зв’язки *соціальної екології* (економіка та геополітика РФ та відповідне споживання сировини у надмірних обсягах) та *екологією екосистем* (спустошеність недр Землі), зміщаючи, тим самим, колективні вектори суб’єктивізації, орієнтованої на “демократію сильної руки” російського чи китайського зразка. Власне у реєстрі трансверсалі *ментальних екологій* та *екології навколишнього середовища* зміщення відбувається в бік м’якої ретериторизації, пов’язаної з екологічними загрозами непевності у напрямку неапокаліптичного майбутнього - у роботі автори намагаються уявити альтернативні розв’язання сучасної кліматичної кризи. Такий ефект досягається завдяки залученню монтажних інструментів Есфірь Шуб.

Окреслена Олександром Протягом та Оксаною Казьміною траєкторія *екзистенційної територизації* є украй подібною тій, яку я аналізував у зв’язку з відеоесеями Цибульської і Парвулеско. Це так само території непевності; відмінність полягає у тому, що роботи Казьміної та Протяга зосереджуються на ситуативних еко-еротичних та еко-аутофікційних асамбляжах, а не на тотальності невизначеності. Цих ефектів вони досягають, використавши напрацьовані Дзигією Вертовим у фільмах про Донбас засоби монтажу.

*Екологічною операцією*, яку провадить відеоесей “Охорона праці на Дніпропетровщині” Рачинського та Ревковського є дидактичне окреслення трансверсальних зв’язків між соціальною екологією та середовищем. У реєстрі ментальних екологій твір, фіксуючи повсякденні екологічні мікрокатастрофи, що відбуваються на промислових підприємствах, здійснює терапевтичну функцію стабілізації орієнтованих на екологічні катастрофи екзистенційних територій, адже вказує на соціальні, а не метафізичні витoki екологічної кризи.

Так було виконано четверте завдання.

Отже, завдяки залученню екософії Гваттарі в межах цього дослідження було проаналізовано українську відеосеїстику, темою якої є сучасна екологічна ситуація та розтлумачено характер впливу на останню зазначених відеосеїв. Таким чином, було виконано усі чотири зазначені у вступі завдання та *досягнуто мети дослідження*.

## Медіаграфія

1. «... Супротивними гнані вітрами над хланню морською...», Еліас Парвулеско, 2020
2. «АТО 720p mp4», Юрій Грицина, 2015
3. «Варта1» («Varta1»), Юрій Грицина, 2014
4. «Вперед, угору, навсібіч», група «fantastic little splash», 2018
5. «Глибоке занурення» («Deep Down Tidal»), Табіта Резаїре, 2017
6. «Дані - це новий газ», група «Кінотрон», 2019
7. «дендро-мрія» («dendro dream»), ruïns collective, 2018
8. «Звичайні місця», Микола Рідний, 2014
9. «зонг», ruïns collective, 2019
10. «Комсомол - шеф електрифікації» («Комсомол - шеф електрификации»), реж. Есфірь Шуб, 1932
11. «конкретний та неясний», група «fantastic little splash», 2019
12. «Невгасимий вогонь» («Nicht löschares Feuer»), реж. Харун Фарокі, 1969
13. «НІ! НІ! НІ!», Микола Рідний, 2017
14. «Нова інформація. Випуск 1. Абсолютна інфляція» група «fantastic little splash», 2017
15. «Нова інформація. Випуск 2. МІРАЖ XS 7QF», група «fantastic little splash», 2017
16. «Нова інформація. Випуск 3. Теорія великого вибуху», група «fantastic little splash», 2017
17. «Об'єкт К групи LL», ruïns collective, 2019
18. «Озброєні і Небезпечні: епізод 1», Микола Рідний, 2017
19. «Озброєні і Небезпечні: епізод 2», Микола Рідний, 2017
20. «Озброєні та щасливі», група «fantastic little splash», 2019
21. «ООО «Ліквідність»» («Liquidity Inc»), Гіто Штейерль, 2014

22. «Охорона праці на Дніпропетровщині», реж. Андрій Рачинський,  
Данііл Ревковський, 2018
23. «Падіння династії Романових» («Падение династии Романовых»), реж.  
Есфірь Шуб, 1927
24. «Путівник в іншість», реж. О. Протяг, 2019;
25. «Рідне Місто» («Hometown»), група «Metahaven», 2018
26. «Транстрансляція», група «fantastic little splash», 2017
27. «Три пісні про Леніна» («Три песни о Ленине»), реж. Дзига Вертов,  
1934
28. «Фільм-пісок», реж. О. Протяг, 2019;
29. «Як класно фантазувати» («“It’s Cool To Fantasize»»), реж. Оксана  
Казьміна, 2014
30. «Як не бути побаченою» («How not to Be Seen»), Гіто Штейерль, 2016

## Використана література

1. Andrejevic M. The Work That Affective Economics Does / Mark Andrejevic. // Cultural Studies. – 2011. – №25. – С. 604–620.
2. Barad K. Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning / Karen Barad. – London: DUKE UNIVERSITY PRESS, 2007. – 524 с.
3. Barad K. On Touching — The Inhuman that Therefore I Am. (v1.1) // Power of Material [Електронний ресурс] / Karen Barad. // Berlin: Diaphanes, - 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.diaphanes.com/titel/on-touching-the-inhuman-that-therefore-i-am-v1-1-3075>
4. Bateson G. Steps to an Ecology of Mind / Gregory Bateson. – New York: BALLANTINE BOOBS, 1972. – 541 с.
5. Beller J. The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle / Jonathan Beller. - Hanover: University Press of New England, 2006. - 352 p.
6. Bennet J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things / Jane Bennet. – Durham: Duke University Press, 2010. – 176 с.
7. Berardi F. Cognitarian Subjectivation [Електронний ресурс] / Franco Berardi // e-flux. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.e-flux.com/journal/20/67633/cognitarian-subjectivation/>
8. Bratton B. The Terraforming / Benjamin Bratton. – Moscow: Strelka Press, 2019. – 110 с.
9. Christensen H. S. Political activities on the internet: slacktivism or political participation by other means? [Електронний ресурс] / Henrik Serup Christensen // First Monday. - 16. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <https://firstmonday.org/article/view/3336/2767>
10. Clough P. The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies / Patricia Clough // The Affect Theory Reader / ed. by Melissa Gregg and

- Gregory J. Seigworth. – Durham: DUKE UNIVERSITY PRESS, 2010. – С. 206–225
11. Crutzen P. J. Albedo Enhancement by Stratospheric Sulfur Injections: A Contribution to Resolve a Policy Dilemma? / Paul Crutzen. // *Climate Change*. – 2006. - №77 – С. 211—219.
12. Crutzen P. J. Geology of mankind [Электронный ресурс] / Paul J. Crutzen // *Nature*. - volume 415. – 2002. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.nature.com/articles/415023a>.
13. Deleuze G. A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia / G. Deleuze, F. Guattari. – London: University of Minnesota Press, 1987. – 610с.
14. Deleuze G. Postscript on the Societies of Control / Gilles Deleuze. // *October*. – Vol. 59 – 1992. – P. 3–7.
15. Ehrlich, P. R. The misunderstood sixth mass extinction. / Ehrlich P. R., Ceballos G. // *Science*. – №360. – С. 1080–1081.
16. Federici S. Caliban and the Witch / Silvia Federici. – New York: Autonomedia, 2009. – 242 с.
17. Federici S. Precarious Labor: A Feminist Viewpoint [Электронный ресурс] / Silvia Federici // *Precarious Labor: A Feminist Viewpoint*. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <https://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/precarious-labor-a-feminist-viewpoint/>.
18. Foucault M. Panoptism / Michael Foucault // *DISCIPLINE AND PUNISH. The Birth of the Prison* / Michael Foucault. – New York: VINTAGE BOOKS, 1995. – С. 195–230.
19. Foster J. Marx’s Ecology: Materialism and Nature / John Bellamy Foster. - New York: Monthly Review Press, 2000. - 300 p.
20. Foucault M. Power-Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977 / Michael Foucault. – New York: Pantheon Books, 1980. – 270 с.

21. Foucault M. *Truth and Power* / Michel Foucault // *Foucault Reader* / ed. Rabinow P. - New York: Pantheon books, 1984. - 390 p.
22. Garrad G. *Ecocriticism* / Greg Garrad. – London: Routledge, 2004. – 203 c.
23. Guattari F. *Chaosmosis : an ethico-aesthetic paradigm* / Félix Guattari. – Indianapolis: Indiana University Press, 1995. – 135 c.
24. Guattari F. *The Guattari Reader* / ed. by Gary Genosko. – Cambridge: Blackwell Publishers Ltd, 1996. – 281
25. Hansen M. B. *Feelings without Feelers, or Affectivity as Environmental Force* / Mark B. N. Hansen // *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics* / ed. by Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel, Michaela Ott. – Berlin: DIAPHANES, 2014. – pp. 65–86.
26. Haraway D. *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* [Электронний ресурс] / Donna Haraway // Monoskop – Режим доступу до ресурсу: [https://monoskop.org/images/4/4c/Haraway\\_Donna\\_1985\\_A\\_Manifesto\\_for\\_Cyborgs\\_Science\\_Technology\\_and\\_Socialist\\_Feminism\\_in\\_the\\_1980s.pdf](https://monoskop.org/images/4/4c/Haraway_Donna_1985_A_Manifesto_for_Cyborgs_Science_Technology_and_Socialist_Feminism_in_the_1980s.pdf).
27. Haraway D. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives* / Donna Haraway. // *Feminist Studies*. - Vol.14. – 1988. – С. 575–599.
28. Haraway D. *When Species Meet* / Donna Haraway. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. – 423 c.
29. Harding S. *Sciences from Below: Feminisms, Postcolonialities, and Modernities* / Sandra Harding. – Durham: Duke University Press, 2008. – 283 c.
30. Hester H. *Xeno-Reproduction* / Helen Hester // *Xenofeminism* / Helen Hester. – Cambridge: polity, 2018. – С. 139–150.
31. Ivakhiv A. *Ecologies of the moving image : cinema, affect, nature* / Adrian J. Ivakhiv. - Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. - 418 p.
32. Kuchanskiy O. *Displacing the Revolution: Towards Yuriy Hrytsyna's Varta* (2014) & *Mykola Ridnyi's Regular Places* (2015) [Электронний ресурс] /

- Oleksiy Kuchanskiy. // Eastern-European Film Bulletin. – 2020. – №105. –  
Режим доступа до ресурсу: <https://eefb.org/.../yuriy-hrytsynas-vartal-2014-mykola-ridn.../>.
33. Latour B. Agency at the time of the Anthropocene / Bruno Latour. // New Literary History. – 2014. – С. 1–18.
34. Latour B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory / Bruno Latour. – New York: Oxford University Press, 2005. – 301 с.
35. Lazzarato M. Immaterial Labor [Электронный ресурс] / Maurizio Lazzarato // Generation Online. – 2001. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>.
36. Lazzarato M. SIGNS AND MACHINES: CAPITALISM AND THE PRODUCTION OF SUBJECTIVITY / Maurizio Lazzarato. – Los Angeles: Semiotext(e), 2014. – 279 с.
37. Lazzarato M. Struggle, Event, Media [Электронный ресурс] / Maurizio Lazzarato // transversal texts. – 2003. – Режим доступа до ресурсу: <https://transversal.at/transversal/1003/lazzarato/en>.
38. López C. Á. Introduction to the audiovisual essay: A child of two mothers [Электронный ресурс] / C. Á. López, A. Martin // Nexus. – 2014. – Режим доступа до ресурсу: <https://nexus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/>.
39. MacKey J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928) / John MacKey. // October. – 2007. – №121. – С. 41–78.
40. Marks L. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses / Laura Marks. - Durham: Duke University Press, 2000. - 298 p.
41. Massumi B. Notes on Translation and Acknowledgments / Brian Massumi // A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia / G. Deleuze, F. Guattari. – London: University of Minnesota Press, 1987. – С. xvi–ix.]
42. Massumi B. Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation / Brian Massumi. – London: Duke University Press, 2002. – 336 с.

43. Massumi B. Requiem for our prospective dead / Brian Massumi // Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy and Culture / Brian Massumi. – London: University of Minnesota Press, 1998. – С. 320
44. Mitchell T. Carbon Democracy: Political Power in the Age of Oil / Timothy Mitchell. – London: Verso, 2011. – 278 с.
45. Moore J. W. Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism / Jason W. Moore // Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism / ed. by Jason W. Moore. – Minnesota: Kairos, 2016. – С. 1–13.
46. Moore J. W. Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital / Jason W. Moore. – London: Verso, 2015. – 336 с.
47. Morton T. Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics / Timothy Morton. – London: Harvard University Press, 2007. – 249 с.
48. Parisi L. Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space / Luciana Parisi. – Cambridge: The MIT Press, 2013. – 370 с.
49. Preciado P. Feminism beyond humanism, ecology beyond the environment [Электронный ресурс] / Paul Preciado // Autonomies. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <http://autonomies.org/2015/07/paul-beatriz-preciado-feminism-beyond-humanism-ecology-beyond-the-environment/>
50. Prokopenko L. Superior Forms of Corruption: Xenofeminist Ways of Building a World from Scraps [Электронный ресурс] / Lesia Prokopenko // Strelka Magazine. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://strelkamag.com/en/article/xenofeminist-ways-of-building-a-world-from-scraps>
51. Radynski O. Is Data the New Gas? [Электронный ресурс] / Oleksiy Radynski // e-flux. - № 107. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.e-flux.com/journal/107/322782/is-data-the-new-gas/>.
52. Raunig G. Technecologies: Milieus, Midstreams, Subsistential Territories [Электронный ресурс] / Gerald Raunig // transversal texts. – 2018. –

- Режим доступа до ресурсу:  
<https://transversal.at/transversal/0318/raunig/en>.
53. Rorty R. *Metaphilosophical Difficulties of Linguistic Philosophy*. // *The Linguistic turn : essays in philosophical method* / ed. R. M. Rorty. – Chicago: The University of Chicago Press, 1967. – pp. 1-40.
54. Ross A. *The Chicago Gangster Theory of Life: Nature's Debt to Society* / Andrew Ross. – London: Verso, 1994. – 308 p.
55. Steyerl H. *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective* [Электронный ресурс] / Hito Steyerl // e-flux. - № 24. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_8888222.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8888222.pdf).
56. Steyerl H. *Is the Internet Dead?* / Hito Steyerl // *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War* / Hito Steyerl. – London: Verso, 2017. – С. 143–152
57. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism* / [ред. L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman]. – Melbourne: re.press, 2011. – 430 с.
58. Vora K. *The Transmission of Care: Affective Economies and Indian Call Centers* / Kalindi Vora. // *Intimate Labors: Cultures, Technologies, and the Politics of Care* / ed. by E. Boris & R. Parreñas. - Stanford: Stanford University Press, 2010. - pp. 33-48
59. Wark M. *Molecular red: theory for the Anthropocene* / McKenzie Wark. – London: Verso, 2015. – 247 с.
60. Williams R. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. / Raymond Williams. - New York: Oxford University Press, 1983. - 341 p.
61. Young E. B. *The Deleuze and Guattari Dictionary* / E. B. Young, G. Genosko, J. Watson. – New York: Bloomsbury Publishing, 2013. – 368 с.
62. Zizek S. *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*. / Slavoj Zizek. - New York: Routledge, 2004. - 217 p.
63. Агамбен Дж. *Номо sacer. Суверенная власть и голая жизнь* / Джорджо Агамбен. – М.: Европа, 2011. – 256 с.

64. Бадью, А. Делез. Шум бытия. / Ален Бадью. - М.: «Логос-Альтера», 2004. - 184 с.
65. Бауман З. Плинні Часи / Зигмунд Бауман. - К.: Критика, 2013. - 176 с.
66. Бек У. Что такое глобализация? / Ульрих Бек. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. - с. 304 с.
67. Богданов А. Очерки организационной науки. / Александр Богданов. - Самара: Государственное издательство, 1921. - 643 с.
68. Богданов А. Эмпириомонизм. / Александр Богданов. — М: Республика, 2003. — 400 с.
69. Браттон Б. Некоторые очертания эпохи постантропоцена: об акселерационистской геополитической эстетике [Электронный ресурс] / Бенджамин Браттон // Художественный журнал, - №99. – 2016. – Режим доступа до ресурсу:  
<http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/781>.
70. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Николя Буррио. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
71. Вирильо П. Машина зрения. Информационная бомба. Стратегия обмана. / Поль Вирильо. - Луганск: Биг-Пресс, 2013. - 263 с.
72. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни / Паоло Вирно. – М.: Ad Marginem, 2015. – 141 с.
73. Гваттари Ф. Cracks in the Street [Электронный ресурс] / Феликс Гваттари // Prostory. – 2017. – Режим доступа до ресурсу:  
<https://prostory.net.ua/ua/krytyka/281-cracks-in-the-street>.
74. Гваттари Ф. Машина и структура [Электронный ресурс] / Феликс Гваттари // Новое Литературное Обозрение. – 2019. – Режим доступа до ресурсу:  
[https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/158\\_nlo\\_4\\_2019/article/21366/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/158_nlo_4_2019/article/21366/).
75. Гваттари Ф. Общественное свободное радио [Электронный ресурс] / Феликс Гваттари // сигма. – 2016. – Режим доступа до ресурсу:

- <https://syg.ma/@microradio/fieliks-gvattari-obshchiestviennoie-svobodnoie-radio>.
- 76.Гваттари Ф. Три экологии. Часть 1 [Электронный ресурс] / Феликс Гваттари // Журнал "Sыg.ma". – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://syg.ma/@lesia-prokopenko/fieliks-gvattari-tri-ekologhii-chast-1> .
- 77.Гваттари Ф. Три экологии. Часть 2 [Электронный ресурс] / Феликс Гваттари // сигма. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://syg.ma/@lesia-prokopenko/fieliks-gvattari-tri-ekologhii-chast-2>.
- 78.Гваттари Ф. Три экологии. Часть 3 [Электронный ресурс] / Феликс Гваттари // сигма. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://syg.ma/@lesia-prokopenko/fieliks-gvattari-tri-ekologhii-chast-3>.
- 79.Гетманова Д. Гибридная логистика: Донбасс [Электронный ресурс] / Дарья Гетманова // Интермодальный Терминал. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <https://intermodalterminal.info/hybrid-logistics>.
- 80.Делез Ж. Лекции о Спинозе: 1978-1981 / Жиль Делез. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
- 81.Кагановская Л. Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб [Электронный ресурс] / Лиля Кагановская // Интелрос. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/120-2013/18856-materialnost-zvuka-kino-kasaniya-esfiri-shub-per-s-angl-andreya-logutova.html>.
- 82.Калп Э. Антропоцен исчерпан: три возможные концовки [Электронный ресурс] / Эндрю Калп // НЛО, 2019. – №158. – Режим доступа до ресурсу: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/158\\_nlo\\_4\\_2019/article/21367/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/158_nlo_4_2019/article/21367/)
- 83.Карева Л. Киберфеминизм: тела, сети, интерфейсы [Электронный ресурс] / Л. Карева, Й. Столет // Художественный журнал. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/78/article/1696>.

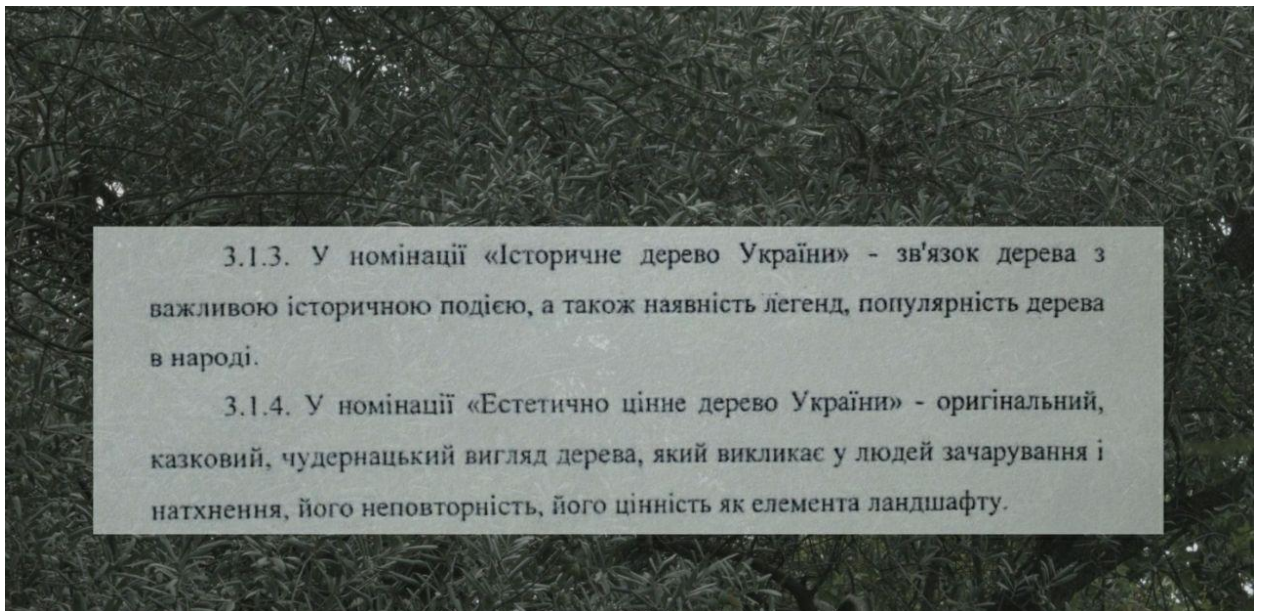
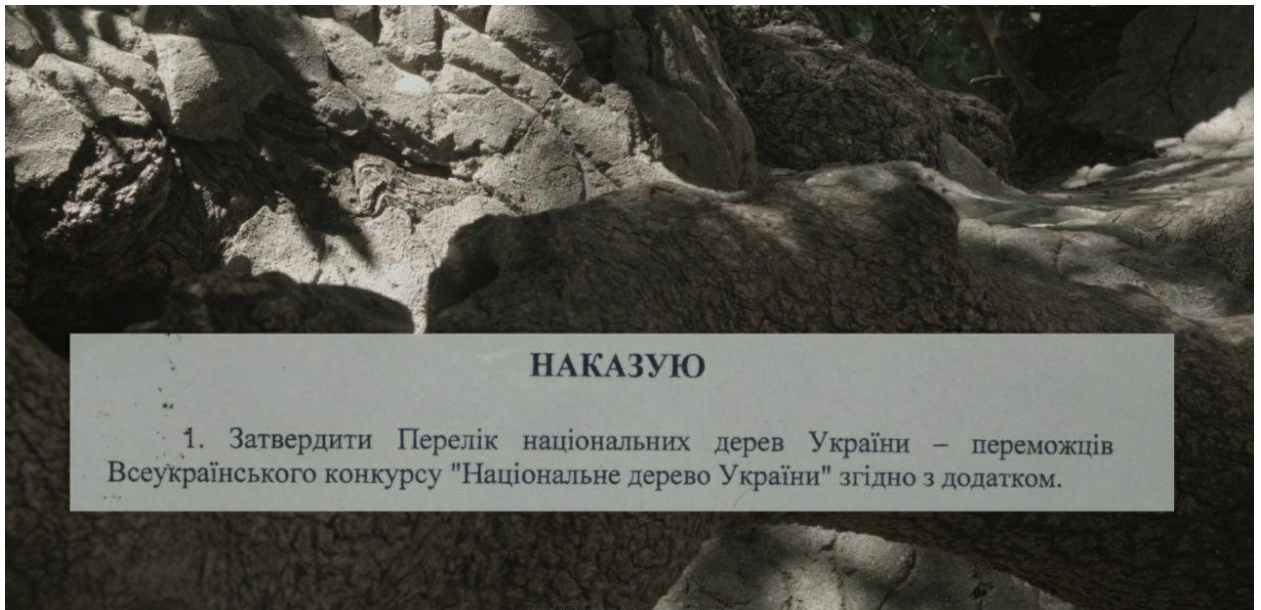
84. Князева Е. Биосемиотика: истоки междисциплинарного направления / Елена Князева. // Вопросы философии. – 2018. – С. 86–98.
85. Князева Е. Понятие “Umwelt” Я. фон Иксюля и его значимость для современной эпистемологии / Елена Князева. // Вопросы философии. – 2015. – С. 30–43.
86. Кобець Р. Українці та Гайдеггер (Смисл буття у полоні світоглядно-онтологічних ілюзій) / Роман Кобець // Феноменологія: рецепція у Східній Європі. – К. : Тандем, 2001. – с. 31-45
87. Кучанский А. Геополитика Утечки: о Производстве Экологий и Беспорядке как Новом Порядке / Алексей Кучанский. // Художественный журнал. – 2020. - № 113. – С. 78–91.
88. Кучанський О. Без додаткового освітлення / Олексій Кучанський. - // prostory. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/474-oleksii-kuchanskyi>
89. Кучанський О. Камуфляж: педагогіка ксенофільії [Електронний ресурс] / Олексій Кучанський // Transitory White. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://transitorywhite.com/articles/kamuflyazh-pedagogika-ksenofiliyi>.
90. Кучанський О. Культурно-політичні властивості семіотичної влаштованості фільмів О. Радинського та О. Протяга / Олексій Кучанський. - К.: НАУКМА, 2019. - 81с.
91. Ленин В. Материализм и Эмпириокритицизм: критические заметки об одной реакционной философии. / В. И. Ленин - М.: Издательство политической литературы, 1969. - 548 с.
92. Ловинк Г. Оккупай и политика организованных сетей [Електронний ресурс] / Герт Ловинк // сигма. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://syg.ma/@sygma/giert-lovink-okkupai-i-politika-orghanizovannykh-sietiei>.

93. Ломоносова Т. Экономика шепота: аффективный труд в зеркале АСМР-видео [Электронный ресурс] / Таша Ломоносова // Політична Критика. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://politikrytyka.org/2020/02/06/ekonomyka-shepota-affektyvnyj-trud-v-zerkale-asmr-vydeo/>.
94. Маркс Л. Осязательная эстетика [Электронный ресурс] / Лора Маркс. - Художественный журнал. - 2019. - №108. - Режим доступа до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959>
95. Мартин Э. Аудиовизуальные эссе как новая форма кинокритики [Электронный ресурс] / Эдриан Мартин // Cineticle. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <http://cineticle.com/behind/1136-audiovisual-essay.html>.
96. Мортон Т. Экология без природы [Электронный ресурс] / Тимоти Мортон // Художественный журнал. – 2015. - №96. – Режим доступа до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/252>.
97. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / Фридрих Ницше.—М.: Культурная Революция, 2005.— 880 с.
98. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / Фридрих Ницше. - СПб.: Азбука, 2017. - 384 с.
99. Паризи Л. Инструментальный разум, алгоритмический капитализм и неисчислимое [Электронный ресурс] / Лучиана Паризи // Новое Литературное Обозрение. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/158\\_nlo\\_4\\_2019/article/21372](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/158_nlo_4_2019/article/21372).
100. Петровская Е. Возмущение знака: культура против трансценденции / Елена Петровская. - М.: Common Place, 2019. - 288 с.
101. Про закодованість знання, модерність і космос: [інтерв'ю з режисером О. Радинським / записав О. Кучанський] [Электронный ресурс] // Your Art. - 2019. - Режим доступа до ресурсу: <https://supportyourart.com/conversations/radynskiyi>

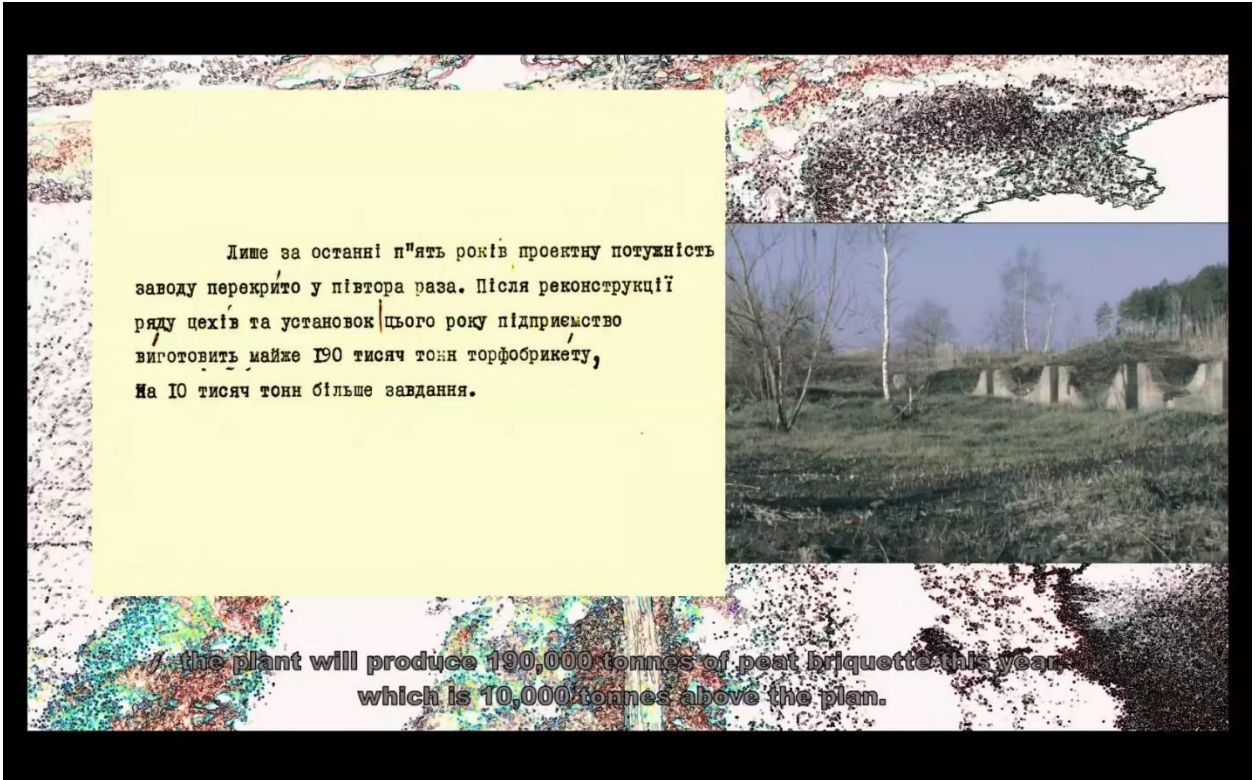
102. Рауниг Г. К новой политической экософии [Электронный ресурс] / Геральд Рауниг // сигма. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: [https://syg.ma/@lesia-prokopenko/fieliks-gvattari-tri-ekologhii-priedisloviie?utm\\_referrer=https:%2F%2Fsyg.ma](https://syg.ma/@lesia-prokopenko/fieliks-gvattari-tri-ekologhii-priedisloviie?utm_referrer=https:%2F%2Fsyg.ma).
103. Рид П. Ориентирование в большом мире: о необходимости безгоризонтных перспектив [Электронный ресурс] / Патриция Рид // Художественный журнал. - №111. – 2019. – Режим доступа до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/100/article/2214>.
104. Рогалев Е. Гул экологической чувственности 2. Назад к процессам / Егор Рогалев. // Художественный журнал. – 2019. – №110. – С. 61-66.
105. Спиноза Б. Этика / Бенедикт Спиноза. - СПб.: Азбука, 2016. - 336 с.
106. Стендинг Г. Прекариат: новый опасный класс / Гай Стендинг. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. - 328 с.
107. Телюк А. Параграфы об аудиовизуальных эссе [Электронный ресурс] / Александр Телюк // Cineticle. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <http://cineticle.com/magazine/1196-paragraphy-ob-audiovisualnyh-esse.html>.
108. Филлипс Л. Дискурс-Анализ: Теория и Метод. / Луиза Дж. Филлипс, Марианне В. Йогансен. - Х.: Гуманитарный Центр, 2004. - 336 с.
109. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. / Мишель Фуко. - СПб.: А-сад, 1994. - 408 с.
110. Харауэй Д. Антропоцен, Капиталоцен, Плантациоцен, Ктулуцен: создание племени [Электронный ресурс] / Донна Харауэй // Художественный журнал, - №99. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/771>.

111. Хардт М. Множество: война и демократия в эпоху империи / Майкл Хардт, Антонио Негри. - М.: Культурная революция, 2006. - 559 с.
112. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.: "Федерация", 1929. – 265 с.
113. Шуб Э. Жизнь моя - кинематограф / Эсфирь Шуб. – М.: Искусство, 1972. – 469 с.
114. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. - Т.3 / Сергей Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964. – 672 с.
115. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино [Электронный ресурс] / Сергей Эйзенштейн. – 2003. – Режим доступа до ресурсу: [http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s\\_chetvertoe\\_izmerenie\\_v\\_kino.txt](http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s_chetvertoe_izmerenie_v_kino.txt) .

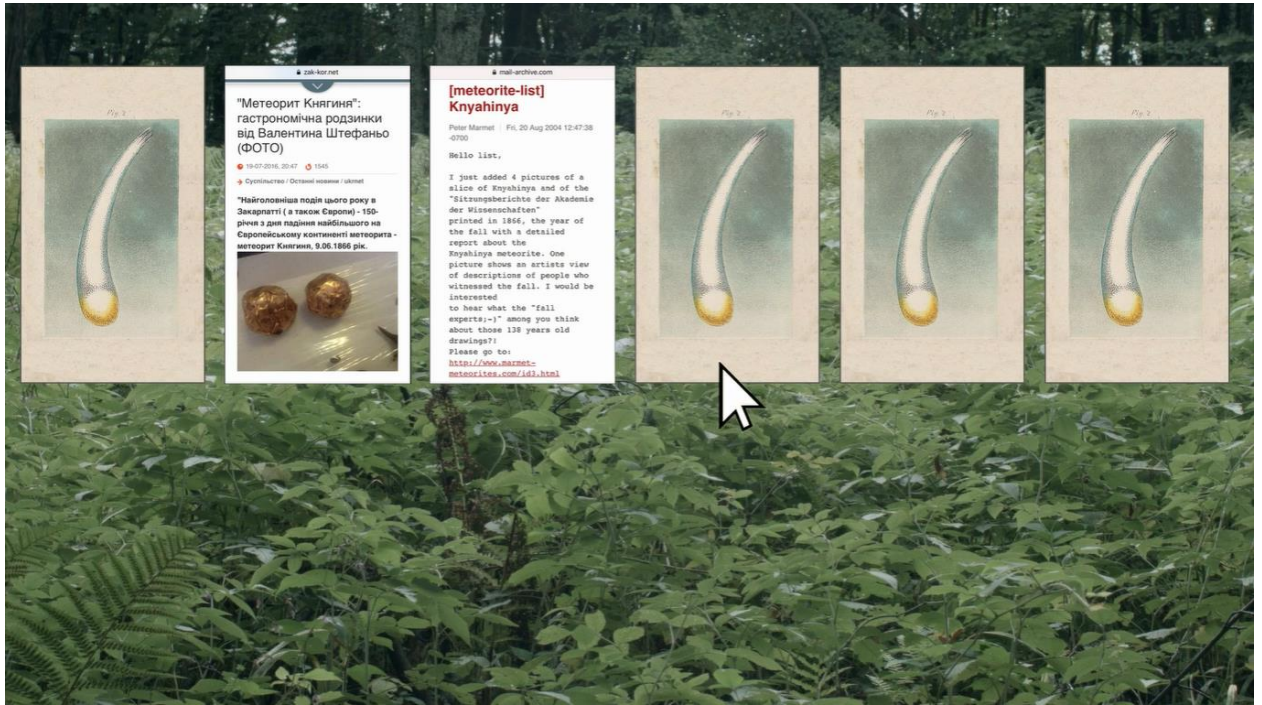
## Додатки



Додаток 1. Кадри з відеосесії «дендро-мрія» («dendro dream»), ruïns collective, 2018



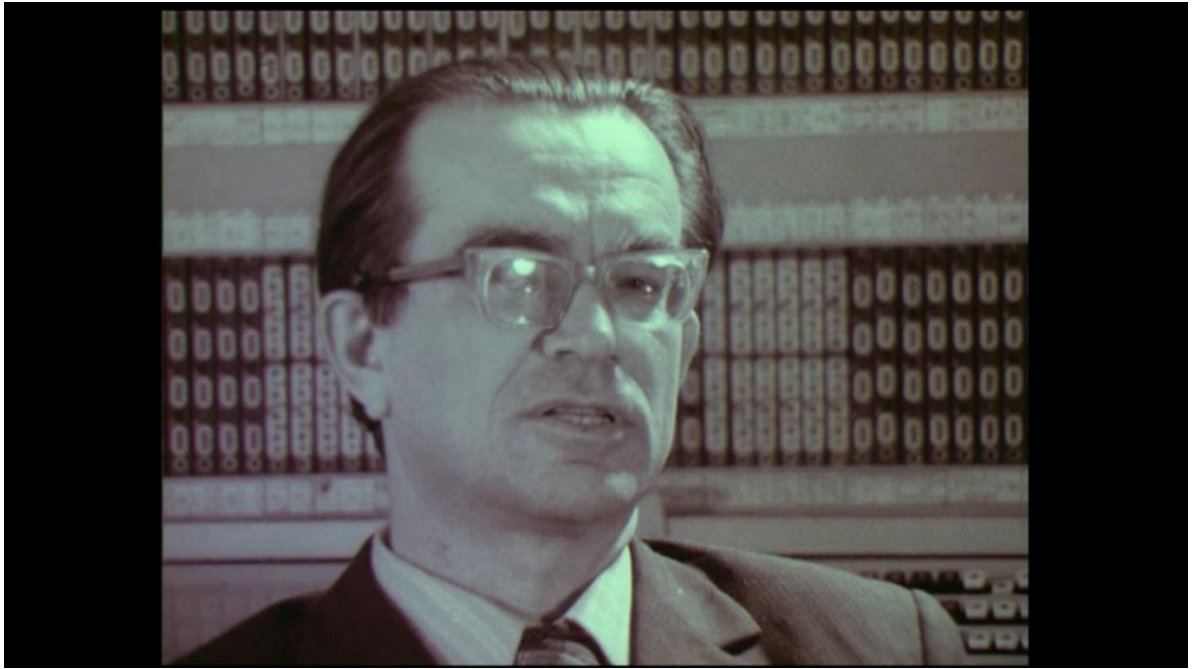
Додаток 2. Кадри з відеоесею «зонг», ruins collective, 2019



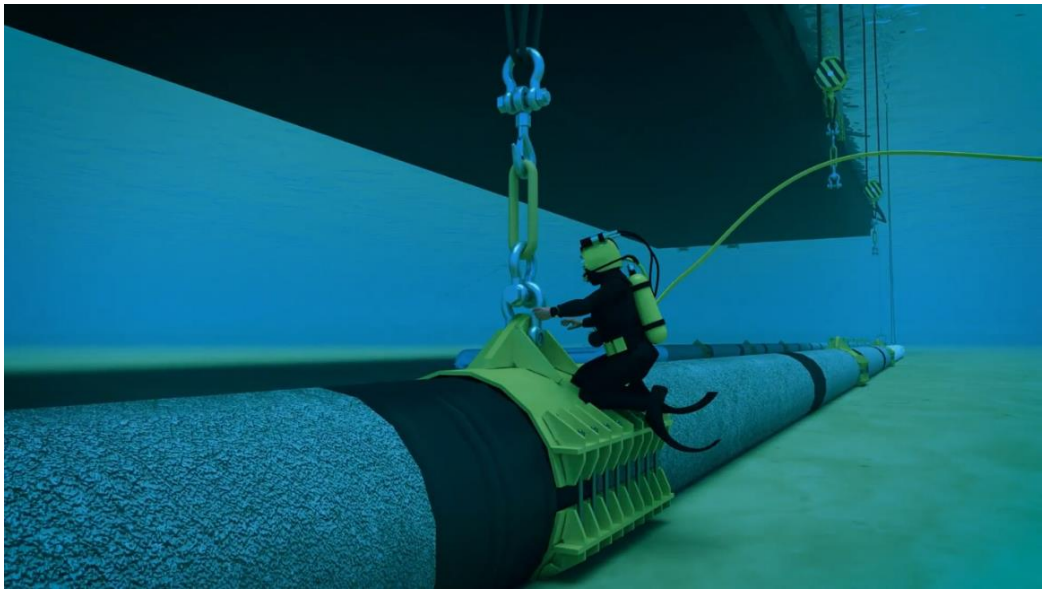
Додаток 3. Кадр з відеоесею «Об’єкт К групи LL», ruins collective, 2019



Додаток 4. Кадри з відеоесею «... Супротивними гнані вітрами над хланню морською...», Еліас Парвулеско, 2020



Додаток 5. Кадр з відеоесею «Дані - це новий газ», група «Кінотрон»,  
2019



Додаток 6. Кадри з відеоесею «Дані - це новий газ», група «Кінотрон»,  
2019

**O:**

**...фантазировала сегодня -  
что (мои) руки и ноги обвивают  
щупальца неведомого существа,  
у него нет лица а только  
щупальца, которые проникают  
всюду...**

**...I fantasized today that my arms  
and legs are wrapped with  
tentacles of an unknown creature,  
it doesn't have a face,  
only tentacles, which get  
everywhere...**

Додаток 7. Кадр з відеосею «Як класно фантазувати» («It's Cool To Fantasize»), реж. Оксана Казьміна, 2014



Додаток 8. Кадри з відеосею «Як класно фантазувати» («It's Cool To Fantasize»), реж. Оксана Казьміна, 2014



Додаток 9. Кадри з відеосею «Охорона праці на Дніпропетровщині»,  
реж. Андрій Рачинський, Данііл Ревковський, 2018