

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра культурології

## **Кваліфікаційна робота**

освітній ступінь – бакалавр

на тему: «**КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ГЛЯДАЦЬКИХ ПРАКТИК У ПОСТ-  
ІДЕОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЯХ КІНО**»

Виконав: студент 4-го року навчання,  
напряму підготовки  
034 Культурологія  
Співак Тарас Євгенович

Керівниця  
Брюховецька О. В.  
Кандидат філософських наук  
Старша викладачка

Рецензентка  
Богуславська К.  
Аспірантка Докторської школи НаУКМА

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

**Київ 2020**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ІДЕОЛОГІЯ ТА ГЛЯДАЦЬКА ПРАКТИКА В ТЕОРІЇ КІНО.....	7
I.1 Ідеологія як апарат.....	8
I.2 Значення як елемент інтерпеляції.....	12
I.3 Симптоматичне читання фільму як глядацька практика.....	17
I.4 Глядацька практика в апаратній теорії кіно.....	23
РОЗДІЛ II. ГЛЯДАЦЬКА ПРАКТИКА У ПОСТ-ІДЕОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЯХ КІНО ТА ПІДОЗРА ДО ГЕРМЕНЕВТИКИ ПІДОЗРИ.....	31
II.1 Від ідеології до пост-теорії.....	31
II.2 Неофеноменологія та афективна теорія.....	39
II.3 Глядацька практика в онтології кіно Жан-Люка Нансі.....	43
ВИСНОВКИ.....	51
БІБЛІОГРАФІЯ.....	53
ДОДАТКИ.....	56

## ВСТУП

*Актуальність* роботи обґрунтовується методологічним розривом між сучасними теоріями кіно та критичною теорією кіно 1970-1980-х років, що спиралася на концепцію ідеології Луї Альтюссера, психоаналіз Жака Лакана та лінгвістику Фердінана де Соссюра. Основною нашою гіпотезою є те, що будь-які теорії кіно містять в собі уявлення про «ідеальну» глядацьку практику. Звідси концепт ідеології, на який спиралася теорія кіно 1970-х років, розглядається нами як передумова для двох глядацьких практик, пов'язаних із традицією критичної теорії та недовіри до самосвідомості і даності нам досвіду. Перша із них пов'язана із припущенням про існування в фільмах симптому, який тлумачиться глядачами, створюючи ефект значення та глибини. Утворення ефекту значення є результатом роботи ідеології, яку глядацька практика симптоматичного читання має на меті розшифрувати через пошук «структуруючих відсутностей». Ця практика багато в чому нагадує за своїм принципом психоаналітичне тлумачення сновидіння і є, водночас, теоретичною підозрою щодо Уявного в кіно. Друга глядацька практика пов'язана із альтюссерівським розумінням ідеологічного апарату. У ній кіно визнається одним із ідеологічних апаратів держави за Альтюссером, який може бути дослідженим, утворюючи ефект знання.

Обидві ці практики, як видається, були остаточно відкинуті пост-ідеологічними теоріями кіно, в яких теоретична підозра, герменевтичне тлумачення значення та радикально антидескриптивний підхід до кіно визнаються репресивними, такими, що через критику насправді лише утверджують для себе її об'єкт. Серед основних опонентів зазначених глядацьких практик є когнітивна теорія кіно, яка утверджує «середньозважений» аналіз фільму, в якому методологія є радше імпліцитною й наявна рамка верифікації – когнітивні дослідження «біологічних» глядачів нейронауками та когнітивною психологією. Такі дослідження прямо заперечують існування в емпірії основних концептів симптоматичного читання та апаратної теорії. Натомість представники когнітивізму наголошують на

глядацькій практиці як активному виробленні значення, інтерпретації фільмів через його дрібні елементи – як-то історичне дослідження використання крупного плану, дослідження жанру хорору тощо. Інший напрям, який протистоїть альтюссеро-лаканівській теорії кіно, є афективна теорія та неофеноменологія, які наголошують на хибі концепції суб'єкта в теорії кіно й вибудовують альтернативні відносно нього проекти глядацької практики. Неофеноменологія, зокрема, наголошує на ідеї розширення сенсоріуму кіно до позавізуальних відчуттів, які здатні передавати образи, та відкритості глядацької практики до такого досвіду. Афективна теорія, натомість, обстоює автономію та агентність образів та їхню незалежність від існування у світі людської перцепції. Її глядацькою практикою є радше радикальне становлення-пасивним. Дещо протилежним, як ми побачимо, є глядацька практика в онтології кіно Жан-Люка Нансі, який – на відміну від неофеноменології – навпаки повертається до концепції погляду та обстоює його доступ до реального у світі через кіно, яке дозволяє погляду не бути поглиненим режимами репрезентації.

*Ступінь наукової розробки.* Що стосується глядацьких практик у теоріях, які спираються на концепт ідеології, вони є детально досліджені у класичному тексті Джудіт Мейн «Cinema and Spectatorship» (1993), есе Раймона Белура «The Pensive Spectator» (2007), частково зачеплені Лорою Малві у «Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image» (2006).

Кінодиспозитив сьогодні досліджується Френком Кесслером, Раймоном Белуром

Пост-ідеологічним глядацьким практикам присвячена монографія Карло Командуччі «The Wayward Spectator» (2015), робота Жака Рансьєра «The Emancipated Spectator» (2019).

Варто зазначити також сучасних авторів, що реактуалізують герменевтику підозри та апаратну теорію кіно на противагу дескриптивним пост-ідеологічним теоріям, шукаючи шляхи до нової критичної теорії.

Ніко Баумбах у роботі «Cinema/Politics/Philosophy» (2019) зосереджується на дослідженні пост-ідеологічних теорій кіно із тим, аби відновити теоретичну

значимість концептів політики та ідеології. Він зосереджується на роботах про кіно Жака Рансьєра, Алена Бадью та Джорджо Агамбена.

Южін Брінкема у роботі «The Forms of The Affects» (2014) намагається актуалізувати апаратну теорію 1970-х років, критикуючи дескриптивність афективної теорії через власне прочитання Дельоза. Авторка намагається зблизити між собою нюансоване розуміння афекту та формалістський аналіз.

В Україні дослідженням апаратної теорії займається Ольга Брюховецька

*Об'єктом роботи* є теорії кіно, що спираються на концепт ідеології, та пост-ідеологічні теорії кіно: когнітивізм, неофеноменологія, афективна теорія та онтологія кіно Жан-Люка Нансі

*Предметом роботи* є «ідеальні» глядацькі практики, що постулюються або імпліцитно мають на увазі зазначеними теоріями кіно.

*Метою роботи* є дослідити концептуалізацію «ідеальних» глядацьких практик у теоріях кіно, які відмовляються від концепту ідеології.

*Методологічним підґрунтям* є припущення, що апаратна теорія та симптоматичне читання можуть бути досліджені не як теорії з минулого, але як критичний горизонт теорії, що лише актуалізується із появою нових гіпотез щодо перегляду рухомого зображення. У цій роботі, відтак, для нас є важливим співставити зазначені вище пост-ідеологічні напрями в теорії кіно та їхні «ідеальні» глядацькі практики із тими, які з'явилися завдяки концепту ідеології Луї Альтюссера.

Мета передбачає такі завдання:

- Дослідити розуміння ідеології, яке утворилося в інтелектуальному полі альтюссерівського марксизму, лаканівського фрейдизму та лінгвістики Соссюра
- Окреслити глядацьку практику, що імпліцитно міститься в симптоматичному читанні фільму «Молодий містер Лінкольн»
- Визначити, на яких підставах концепт ідеології був застосований до кіноапарату
- Експлікувати «ідеальну глядацьку практику» з апаратної теорії кіно Жана-Луї Бодрі
- Дослідити підстави для появи пост-теорії та визначити її «ідеальну» глядацьку практику
- Визначити особливості «ідеальної» глядацької практики у афективній теорії та неофеноменології
- На прикладі онтології кіно Жан-Люка Нансі продемонструвати альтернативних шлях до концептуалізації глядацької практики у пост-ідеологічних теоріях кіно

*Структура роботи.* Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, бібліографії та додатків.

## РОЗДІЛ I. ІДЕОЛОГІЯ ТА ГЛЯДАЦЬКА ПРАКТИКА В ТЕОРІЇ КІНО

Томас Ельзасер і Мальт Хагенер, описуючи нову класифікацію історії кіно, стверджують, що «Будь-яке кіно (як і будь-яка теорія кіно) завжди уявляє собі «ідеального глядача» <...> [і постулює] відношення між його тілом та властивостями зображення на екрані» (2015, 4). Ми, натомість, зосереджуємося на «ідеальній» практиці перегляду, яка постулюється фільмами й теоріями кіно. Як і Ельзасера й Хагенера, нас цікавлять «філософські проблеми перцепції й темпоральності, агентності й свідомості» (2015, 5), але в іншому контексті. На відміну від тілесної перцепції й співвідношення тіла й думки, нас цікавить, як у теоріях кіно концептуалізовано глядацький процес, ангажованість глядацької уваги, її здатність бачити поза межами зображеного й надавати або не надавати фільмові семантичного навантаження.

Іншими словами, «ідеальний» (наділений тілом і перцепцією) глядач Ельзасера у нашому випадку є «ідеальною» концептуальною дією, що імпліцитно або експліцитно постулюється теоріями кіно. Залежно від концептуалізації, практика перегляду у теоріях може не співвідноситися із «біологічними» індивідами, як це передбачається у когнітивізмі (Livingston і Plantinga 2009, 338). Важливим для нас є зберегти дистанцію між «біологічним» індивідом та «інстанцією» глядацької практики, яка мислиться в окремих теоріях кіно.

Відтак «ідеальна» глядацька практика не є рядом припущень щодо того, ким та яким є глядач згідно з тією чи іншою теорією кіно або якою є його «роль». Нас цікавить спосіб перегляду, який дозволяє «працювати» інстанції глядача, тобто яка саме дія пропонується теорією відносно фільму. Без такого розуміння глядацької практики «шанобливий погляд» Жан-Люка Нансі, «субстанція погляду» Дельоза, фукіанська та лаканівська концепції погляду відсилатимуть до одного й того самого погляду «біологічного» глядача. Разом із тим деякі розглянуті нами теорії спрямовуються лише на інтерпретацію фільму, експліцитно не виражаючи спосіб перегляду. У такому разі ми

розглядатимемо рух їхньої інтерпретації фільму як постульовану глядацьку практику.

Теорії кіно, що спираються на концепт ідеології, Дадлі Ендрю об'єднує під назвою «модерна [modern]», рідше – «сучасна [contemporary]» теорія кіно. У підходах, які описуються цією назвою, поява смислу в кіно пов'язується не із референтом, а із виробленням «ефекту реальності» за допомогою «роботи» означування. Дадлі Ендрю вважає метафору «роботи» ключовою для «сучасної теорії кіно»: «смысл, важливість, цінність ніколи не видаються [для теоретиків] відкритими, інтуїтивно вловленими або набутими *природньо*. Все є результатом механіки роботи: роботи ідеології, роботи душі, роботи конкретної мови, що приводить душу [psyche] у відповідність із суспільством, роботи технології, що дозволяє мові так працювати» (1984, 15).

### **I.1 Ідеологія як апарат**

Ідея роботи характерна для теорій кіно, що спиралися на психоаналіз, марксизм, лінгвістику та семіологію. Серед питань, які порушують ці теорії, – як кіно відтворює панівну ідеологію, чи є кіно мовою, як в ньому утворюється ідеологічний суб'єкт. (Sinnerbrink 2011, 26–29; Elsässer 2019, 27) Ці питання стали можливими під впливом на теорію кіно філософії Луї Альтюссера, в якій ідеологія постає не як «хибна свідомість», а як «репрезентація уявного відношення індивідів до реальних умов їхнього існування». ([1965] 2005, 233–34) Критикуючи концепт «базису-надбудови» у марксизмі, Альтюссер вводить ідею «наддетермінації», стверджуючи, що ідеологічне виробництво може детермінувати економічний базис через ідеологічні апарати держави. У такій перспективі свідомі й несвідомі дії індивідів є «проживанням» дії «в ідеології, ідеологією і через ідеологію». (Althusser [1965] 2005, 233)

Для того, аби прийти до ідеології як до «проживання», необхідно обґрунтувати і її матеріальність, тобто втіленість у сфері речей, а не (лише) сфері ідей. Славој Жижек, звертаючи увагу на дієвий аспект ідеології, нагадує про «класичну» формулу ідеології Карла Маркса: «Вони не усвідомлюють

цього, але вони це роблять». (Žižek [1989] 2008, 24) Жижек пропонує розібрати цю формулу, зрозумівши, де саме локалізована ідеологія – у частині, де «вони не усвідомлюють» чи у дії – «вони це роблять». Якщо все ж у неусвідомленні, то ідеологія є деяким нерозумінням власних передумов. Наприклад, коли найманий працівник голосує за партію, яка обіцяє покращити його умови життя через економічне зростання, він «не розуміє», що зростання відбувається його власними силами. З такої позиції – критика ідеології, що бачить «не усвідомлену» робітником передумову його дії – стає очевидним розрив між свідомістю робітника та економічною дійсністю. Або ж, до менш економічного прикладу, ми бачимо офісного працівника, який, лише вгледівши далі по вулиці ромів, непомітно переходить на інший бік вулиці. З тієї ж позиції критика ідеології ми можемо ствердити, офісний працівник діє із особливою обережністю, бо не усвідомлює її як шовіністичну.

Але, як наголошує Жижек, посилаючись на Слотердайка, сучасна ідеологія радше працює в цинічному модусі: «Вони прекрасно усвідомлюють, що роблять, але тим не менш продовжують це робити». (Žižek [1989] 2008, 15–16) За Жижеком, подібний цинізм все ж вимагає додаткової інтерпретації, та пропонує для цього два підходи. Згідно з першим, цинізм є постідеологічною позицією, в якій більше не залишилося ілюзій: «Вони усвідомлюють, що роблять, і роблять це», тобто я обходжу ромів далі по вулиці із усвідомленням власної дії та без жодних ілюзій.

Другий підхід до обґрунтування сучасної ідеології як цинізму передбачає локалізацію ілюзії в реальності самої дії: «Вони усвідомлюють, що у своїй діяльності слідує ілюзії, але все одно роблять це» (Žižek [1989] 2008, 30). Таким чином Жижек вслід за Альтюссером демонструє дієвий (або ж «перформативний») характер ідеології. За такою логікою наймані працівники прекрасно усвідомлюють, що покращення їхніх умов є лише передвиборчою ілюзією та здатні сприймати її в цинічному модусі, але все одно йдуть голосувати. Перехожий офісний працівник прекрасно усвідомлює шовіністичну природу своєї перестороги, можливо навіть здатен обґрунтувати або засудити її з різних позицій, але про всяк випадок переходить на інший бік вулиці.

Ідеологія, таким чином, у дієвій матеріальності оминає чи навіть випереджає усвідомлення. Метафори «апарату», «механізму», «машини», «автоматону», які часто застосовуються щодо поля ідеології, є метафорами лише почасти, адже вони чи не найкраще вловлюють автоматичність ідеологічної дії. В останній жижеківській формулі, в якій індивіди усвідомлюють, що діють згідно ілюзії, але все одно продовжують це робити, помітно, чому кіно – як втілення більш очевидного автоматизму порівняно з іншими ідеологічними апаратами – звернуло на себе прискіпливу увагу критиків та теоретиків ідеології 1970-х роках. Глядачі фільмів чудово усвідомлюють, що «в житті все так, як у кіно», але все одно продовжують здійснювати це порівняння, віднаходити себе у ситуаціях персонажів із фільмів та пов'язувати із фільмами власне уявне.

Переосмислений Альтюссером концепт ідеології, яка діє через ідеологічні апарати, дозволив змістити питання з виміру естетики та медіуму (реконструювання чи відтворення «реальності») у вимір роботи ідеології. (Stam, Burgoyne, and Flitterman-Lewis [1992] 2005, 233–34) Кінематографічна репрезентація визнається не особливим художнім засобом кіно або його специфічним доступом до реальності, а «лише одним із ефектів смислу <...> який, хоч і не позбавлений інтенції, є виключно ідеологічним ефектом». (Andrew 1984, 53) Відтак, як зазначає Дадлі Ендрю, в рамках «сучасної» теорії кіно демонстрація «роботи» механізмів кіно засуває розмови про його реалістичну або формалістську природу. Альтюссерівське розуміння ідеології важливе для теорії кіно не лише через вписування сфери ідей в матеріальність та дію, але й через специфічне обґрунтування суб'єктивації індивідів. Альтюссер використовує декілька термінів, які позначають механізми суб'єктивації, серед основних – *інтерпеляція* (огукування) та *ідентифікація*.

У найвідомішому прикладі, який наводить Альтюссер, інтерпеляція відбувається в момент, коли поліцейський на вулиці вигукує «Гей, ви, там!» – і до нього обертається той, кого огукнули: «В результаті цього простого розвороту свого тіла на 180 він стає суб'єктом» ([1970] 2014, 264). За Альтюссером, через цей розворот – просту дію, що усвідомлюється або не усвідомлюється – індивід визнає, що «[...] звертаються саме до нього». Але

послідовність, з якою в цьому прикладі зображається інтерпеляція, сам Альтюссер визнає спрощеною: «[...]в реальності все відбувається не в лінійній послідовності, тобто одне після іншого. Існування ідеології та звернення до індивідумів як до суб'єктів – одне й те саме» ([1970] 2014, 264).

Темпоральність інтерпеляції, за Альтюссером, є невловимимомою, оскільки ідеологія – та саме, що звернення як до суб'єктів – є «вічною». Вона випереджає існування індивідів, а звідси «завжди інтерпелювала індивідів як суб'єктів, що означає те, що індивіди є завжди-вже інтерпелювані ідеологією як суб'єкти, що обов'язково веде нас до останнього твердження: індивіди є завжди-вже суб'єктами». ([1970] 2014, 265) За Альтюссером ситуація, за якої суб'єктна позиція індивіда випереджає його біологічне народження, не є парадоксальною. Оскільки найпершим ідеологічним апаратом є сім'я, суб'єкт «обов'язково отримає ім'я по-батькові, а відтак матиме ідентичність та стане незамінним. Ще до народження дитя, відтак, є завжди-вже суб'єктом в конкретній сімейній ідеологічній конфігурації». ([1970] 2014, 265) Через це твердження Альтюссер випереджає інтерпретації, згідно з якими інтерпеляція є подібною до процесу суб'єктивації, що супроводжує індивіда та «нормує» його крок за кроком.

Ідеологія, в свою чергу, працює «для суб'єкта та завдяки суб'єкту <...>. Це означає, що ідеологія існує лише для конкретних суб'єктів, які як кінцевий результат досягаються [ідеологією] лише завдяки суб'єкту: тобто категорією суб'єкта та її функціонуванням». ([1970] 2014, 261) Звідси, за Альтюссером, індивід ще до народження втрачає можливість перебувати поза ідеологією та суб'єктністю, оскільки такої позиції в роботі ідеології просто не передбачено. Для того, аби перебувати поза ідеологією, має бути народженим, але не очікуваним, не уявленим батьками ще до народження, йому не мають вигадувати ім'я. Іншими словами, народження індивіда не як суб'єкта можливе лише тоді, коли він ще до народження не очікується як суб'єкт. У цьому сенсі робота ідеології із інтерпеляції індивідів як суб'єктів може працювати і без суб'єкта, тому що вона лише виробляє лише відношення між ними (Альтюссер [1972] 2005, 121).

Далі ми побачимо, яким чином ця ідея реалізувалася у апаратній теорії, яка розглядає кіно як один із ідеологічних апаратів та має на меті досліджувати їхню роботу.

## I.2 Значення як елемент інтерпеляції

Досліджуючи ситуацію інтерпеляцію індивіда як суб'єкта з лінгвістичних позицій, Мішель Пешо фокусується на пов'язаності механізмів інтерпеляції із мовою: «<...> слова, вирази, твердження і так далі міняють своє значення відповідно до позицій тих, хто їх використовує, що означає, що вони [слова, вирази, твердження] знаходять своє значення, покликаючись на ці позиції, відтак покликаючись на ідеологічні формації, в які ці позиції є вписаними». (Rêcheux [1975] 1982, 111) Пешо вводить в межах ідеологічних формацій більш вузький термін «дискурсивної формації», який позначає те, що «може бути та повинно бути сказаним» в ідеологічній формації «з даної *позиції*, в даній кон'юнктурі визначеною станом класової боротьби». ([1975] 1982, 111) Відтак індивіди інтерпелюються як «суб'єкти-що-говорять (в якості суб'єктів *свого* дискурсу) дискурсивними формаціями, які репрезентують «в мові» ідеологічні формації, які їм відповідають». ([1975] 1982, 112) Висновок із цього є подвійним. З одного боку, знаки («слова, вирази, твердження») не мають жодного значення й отримують його через відмінність від інших знаків. Один і той самий знак, відтак, може мати різне значення залежно від «дискурсивної формації», до якої він відсилає.

За цією ж логікою, згідно Пешо, «буквально різні» знаки можуть мати одне й те саме значення – «і саме це є умовою наявності значення для будь-якого елемента (слово, вираз, твердження) взагалі». ([1975] 1982, 112) Як стверджує Мішель Пешо, дискурсивні формації утворюють цілу мережу синонімів, субститутів, метафор та парафразів *між означниками*, які працюють як метафори. Наприклад, якщо у певній дискурсивній формації означник свічки є синонімічним із означниками затишку, домашнього добробуту, романтичної вечери, за класичною схемою «означник-означуване» кожен із цих означників

може виступити означуваним іншого. Домашній добробут означає свічку так само, як романтична вечеря може означати затишок, якщо в конкретній дискурсивній формації утворилися відповідні «точки стабілізації» – усталеність значення, яка використовується, наприклад, в рекламі.

Ми меншою мірою зацікавлені в пошуку «точок стабілізації» та дискурс-аналізі, методологію котрого розробив Мішель Пешо, тож зосередимося на пов'язаності цього механізму – який Пешо називає «дискурсивним процесом» – із інтерпеляцією індивіда як суб'єкта. Як ми побачимо далі, саме в механізмах інтерпеляції та ідентифікації суб'єкта лежить основа теорії кіно 1970-х років. Пешо зазначає, що «точки стабільності» значення завжди формують і суб'єкта, який «[у точках стабільності] 'знаходить' себе (в собі та інших суб'єктах) й це є умовою (а не ефектом) загальновідомого інтерсуб'єктивного “консенсусу”». ([1975] 1982, 113) Так за Пешо утворюється позиція суб'єкта, якому через впізнання та невпізнання своєї детермінації дається «прозорість» значення та самосвідомість.

Саме через те, що суб'єкт утворюється як автономний тлумач свого становища, наділений необхідністю говорити, Жак Лакан обґрунтовує поєднання психоаналізу із лінгвістикою: «Ми не схоплюємо несвідоме інакше, ніж через його пояснення – ми знаємо про нього лише те, що виявляється артикульованим лише у словах [...] саме несвідоме не має зрештою – як демонструють долі фрейдівського відкриття – іншої структури, ніж структури мовної». (Лакан [1986] 2006, 45) Як демонструє Жижек, альтюссерівську інтерпляцію можна ототожнити із лаканівською «точкою пристібання» [point de capition] пануючого означника: «Point de capiton – це точка, в якій суб'єкт є пришитим до означника, і водночас це така точка, в якій індивід інтерпелюється як суб'єкт із зверненням до нього закликком тих чи інших панівних означників». ([1989] 2008, 112) Жижек наводить приклад такого «пристібування»: в ідеологічному просторі, де відбувається плин означників – «свобода», «державна», «справедливість», «мир» – включається декотрий пануючий означник («комунізм»), що ретроактивно надає їм «комуністичне» значення. Тоді виявляється, що свобода можлива лише як подолання

буржуазної ідеї свободи, «[...] «держава» є основою правлячого класу, [...] війна виявляється неминучим наслідком поділу суспільства на класи». ([1989] 2008, 112–13) Головним ефектом інтерпеляції та закріплення панівного означника, який помічають Пешо та Жижек, є ретроактивність утвореного значення. До «пристібування» означники не мають жодних означуваних, але пристібування здійснюється ніби у «зворотньому» напрямку, в минуле, так, що будь-які інші означники в ідеологічній формації здаються у прикладі Жижека завжди-вже «комуністичними». Так само, як ми бачили, в Альтюссера неможливо встановити, коли власне відбулася інтерпеляція індивіда як суб'єкта, адже вона створює ефект завжди-вже здійсненої.

Ідеї невідзнавання та дуальності суб'єкта та абсолютного Суб'єкта, яку вводить Альтюссер, говорячи про «подвійну дзеркальну структуру» ([1970] 2014, 268) будь-якої ідеології, відсилає до лаканівської стадії дзеркала. Йдеться про те, що самосвідомість суб'єкта, його здатність раціонально обґрунтовувати власні дії, є певним бар'єром, що приховує відсутню причину в його інтерпеляції. Суб'єкт при цьому інтерпелюється, парадоксально, не лише через впізнавання себе як суб'єкта огукання, але й через невідзнавання цього огукання. Так, Лакан говорить про впізнавання дитини свого зображення у дзеркалі, яке – як і у випадку з інтерпеляцією – супроводжується невідзнаванням.

Для цього Лакан розрізняє уявну та символічну ідентифікацію, що конституують відповідно Ідеал-Я [Idealich] та Я-Ідеал [Ich-Ideal]. В інтерпретації Жижека, Ідентифікуючись з Ідеал-Я, ми суб'єктивуємося із образом себе, котрий здається нам привабливим, коли ми уявляємо погляд Іншого. Символічна ідентифікація, натомість, є ідентифікацією «із самим місцем, звідки за мною спостерігають, з якого ми здаємося собі вартими любові» (Žižek [1989] 2008, 116) Різниця між цими ідентифікаціями, які знаходяться у антагоністичному відношенні – розрив між тим, як ми уявляємо самих себе (Ідеал-Я) та місцем, з якого на нас дивляться (Я-Ідеал), краще помітна у клінічних моделях.

Наприклад, у випадку фройдівської істерички «зрозуміло, що вона робить це [розігрує сцену істерички] для того, аби запропонувати себе Іншому в якості

об'єкта його бажання [...] За надзвичайно «фемінною» уявною фігурою ми зазвичай можемо віднайти маскуліну, батьківську ідентифікацію: вона розігрує крихку фемінність, але на символічному рівні насправді ідентифікована з батьківським поглядом, для якого вона хоче виглядати привабливою». (Žižek [1989] 2008, 117–18) В іншому випадку – нав'язливого невроту – Жижек пропонує, для кращого розуміння цієї конфігурації, ввести гегелівське розрізнення між «буттям-для-себе» та «буттям-для-іншого». Суб'єкт із нав'язливим невротом уявляє себе як когось, хто виконує роль для іншого, тобто уявно проживає «буття-для-іншого» й тяжіє до провалу та самокатування. Але, за Жижеком, у нав'язливому невроті уявній ідентифікації із «буттям-для-іншого» на символічному рівні відповідає «буття-для-себе». ([1989] 2008, 118) Ідентифікуючись – символічно – із «буттям-для-себе», суб'єкт уявно розігрує для власного погляду «буття-для-іншого». Вводячи у механізм інтерпеляції лаканіське розрізнення між символічною та уявною ідентифікацією, Альтюссер зав'язує ідеологію на символічній ідентифікації, в якій суб'єкти усвідомлюють себе згідно з уявною ідентифікацією: «інтерпелюваний суб'єкт розглядається як в'язень ілюзій егологічної [egological] автономії та свідомості» (Diefenbach 2013, 301)

За Альтюссером, в роботі будь-якого ідеологічного апарату держави через символічну ідентифікацію відбувається ніщо інше як підкорення суб'єкта законові. Але «перша “очевидність” [...] що ви і я – ми всі є суб'єктами» (Althusser [1970] 2014, 262), цей «елементарний ідеологічний ефект» має на меті приховати онтологічну тавтологію: суб'єкт існує лише тому, що існує суб'єкт, а очевидне тільки тому є очевидним, що це очевидно. Існування «інтердискурсу» (Пешо), Іншого (Лакан), Суб'єкта (Альтюссер) в ідеологічному полі є трансцедентним відносно суб'єкта лише умовно, адже в Уявному жодної трансцеденції не існує: «ефект суб'єкта конституюється та відтворюється як інтер'єр без екстер'єру». (Pêcheux [1975] 1982, 114)

Тавтологічність, із якою індивід інтерпелюється як суб'єкт, передбачає що суб'єкт не розпізнає її так само, як хибність ідентифікації з власним образом у дзеркалі. Не розпізнаючи те, що суб'єкт «виробляється як причина самого

себе, із власним світом, об'єктами та суб'єктами й очевидністю їхнього значення» (Pêcheux [1975] 1982, 190), суб'єкт автономно пояснює своє існування через *свій власний* дискурс та «прозорість» даного йому значення.

Тим не менше, ознаки відсутньої причини, через яку був закріплений панівний означник та відбулася ідентифікація з Іншим, завжди залишаються на поверхні ідеологічного простору у вигляді симптомів, або альтюссерівського «проблематичного» [problématique]. (Payne і Barbera 2013, 679) Симптом, як демонструє вслід за Альтюссером Жижек, ніколи не є «прихованим». За принципом своєї роботи він нагадує сновидіння, яке створює запитання «Що це означає?», «В чому смисл сну?», «Що символізує цей сон?» Ці запитання, що надають поверхні означників псевдоглибину та змушують індивіда шукати означуване, мають на меті приховати значення симптому.

Натомість, як демонструє Жижек, в інтерпретації сну треба «перекладати об'єкти на мову їхніх слів, робити своєрідний зворотній переклад, замінюючи речі словами, що їх означають. В ребусі речі буквально заміщають слова, свої означники». Саме перекладаючи речі на слова, можна досягти «думки сновидіння», яка не має стосунку до речей, що її заступили. Жижек наводить приклад тлумачення Артемідором сну Олександра Македонського, який оточив та взяв у облогу місто Тір. Олександр тривожився, що облога триватиме довго та виснажить його військо. Вночі Македонському наснився сатир, що танцював на його щиті. Значення цього сну можна було б інтерпретувати «символічно», відшукуючи, що може означати щит, сатир, танець, танець на щиті, сатир із щитом тощо. Арістандр, який інтерпретував сон Македонського, сказав Олександрю не знімати облогу, тому що на нього чекає перемога, але не через те, що на нього чекає весела або пристрасна перемога (сатир, що танцює) над тими, хто тримає оборону (щит). Арістандр розділив слово «satyros» на частини «sa» та «tyros» і «таким чином отримав смисл сну: sa Tyros = 'Тир твій'» (Žižek 1991, 52) Симптом, як і «шифр» сну, як демонструє Жижек, сам по собі не містить жодного прихованого або глибинного значення. Надалі ми побачимо, яким чином ця ідея – через альтюссерівський метод «симптоматичного читання» – була розвинути в теорії кіно як особлива глядацька практика.

### І.3 Симптоматичне читання фільму як глядацька практика

Метод симптоматичного читання, розвинутий Альтюссером у роботі «Читати Капітал», був перенесений в апаратну теорію кіно. Дослідники, що спиралися на такий метод, припускали, що наративний фільм виступає в якості аналізанта відносно глядача, що стає його аналітиком. Симптом фільму – як і симптом у Лакана – «виникає там, де світ збивається з ритму, [...] [він є] витісненим словом, що артикулюється у шифрованій, кодованій формі» (Žižek [1989] 2008, 79). У психоаналізі симптом кодується несвідомим аналізанта заради чистого задоволення від тлумачення, яке має здійснювати аналітик. Іншими словами, саме позиціонування суб'єкта як аналізанта відносно аналітика як суб'єкта, що знає про нього більше, за Лаканом пояснюється лише задоволенням. В кіно ця ж логіка реалізується так, що глядачі тлумачать кодування та шифри фільму через роздуми, сумніви, надання значення взагалі, заради цього ж задоволення.

Коллективний текст редакції *Cahiers du Cinema*, який був опублікований у 1970-му році – за рік після маніфесту «Cinema/Ideology/Criticism» ([1969] 1971) – має на меті застосувати метод симптоматичного читання до фільму «Молодий містер Лінкольн» Джона Форда. Аналізуючи історичні передумови виникнення проекту «Молодий Лінкольн», автори *Cahiers* наголошують на республіканській повістці Голлівуду на зламі 20-30х років ХХ ст.: «З 1928-1932 на чолі з президентом Хувером, Республіканська партія фінансувалась деякими Голлівудськими магнатами (Рокфеллер, Дюпон де Немур, Дженерал Моторс)». ([1970] 1972, 11) Зацікавленість у співпраці між республіканцями та Голлівудом були двосторонні, позаяк, як зазначають автори, компанія 20th Century Fox (що створила «Молодого містера Лінкольна») підтримувала Республіканську партію також через економічні інтереси у великому бізнесі. ([1970] 1972, 10)

Вибір Лінкольна як політичної фігури республіканців є не випадковим: «з усіх республіканських президентів він не тільки найбільш відомий, але і єдиний здатний залучати масову підтримку, через своє скромне походження, простоту, правоту, історичну роль та легендарні аспекти його кар'єри та смерті». (du

Cinema [1970] 1972, 11) Створенню фільма Джоном Фордом передував надзвичайний успіх на Бродвеї п'єси «Ейб Лінкольн в Іллінойсі» Роберта Шервуда. Задля його закріплення, посилення «впливу п'єси», а, відтак, задля утвердження «міфу про Лінкольна на користь Республіканської партії», Занук негайно пускає «Молодого містера Лінкольна» у виробництво. (du Cinema [1970] 1972, 11)

Автори тексту прямо зазначають об'єкт та методи своєї роботи. Розкриваючи об'єкт, редакція Cahiers говорить про фільм «Молодий містер Лінкольн» Джона Форда в контексті «класичного голлівудського кіно»: «ми можемо розрізнити історичність вписування: відношення цих фільмів до кодів (соціальних, культурних...), для яких вони слугують місцем перетину [croisement], та інших фільмів, що також знаходяться [із ними] в інтертекстуальному просторі; відтак, відношення цих фільмів до ідеології, яку вони виражають [véhiculent] [...]». ([1970] 1972, 6) Формулюючи власний метод, автори, по-перше, послідовно відмежовуються від сучасних їм підходів аналізу кіно: спершу – від критичного коментаря як «псевдо-читання, яке не вловлює реальність вписування, [...] заміщуючи його ідеологічним окресленням основних ідей фільму в кожен окремий момент». ([1970] 1972, 6) По-друге, автори наголошують на відмінності свого аналізу від інтерпретації як «перенесення елементів фільму на критичну систему: «метамову», в якій інтерпретатор претендує на абсолютне знання та не вписує свою практику в об'єкт інтерпретації» ([1970] 1972, 6). По-третє, проводиться критика структуралістського аналізу фільму як «закритої структури». В ході такого аналізу, на думку редакції Cahiers, «винаходяться елементи, які ігнорують призначення фільмів для його творців [...] [та] об'єкт деконструюється, а потім реконструюється без огляду на динаміку вписування». Автори називають таке читання «механістичним структуральним».

При цьому автори, посилаючись на альтюссерівську «теоретичну практику», відмежовують від неї «зовнішнє, механістичне застосування навіть строго розроблених концептів». Неможливо «лінійно, експресивно прив'язувати художній продукт до соціокультурного контексту згідно з експресивною

каузальністю» ([1970] 1972, 8) – це визнається «історичним детермінізмом». Ефективним читанням, натомість, автори називають таке, що «повертається до власної операції з дешифрування та інтегрує її функціонування в текст, який виробляє» ([1970] 1972, 7). Таким чином редакція *Cahiers* відмовляється судити про фільм через його історичний контекст та приховане значення, натомість постулюючи симптоматичне читання – «повторної перевірки [remarquage] фільмів у процесі активного читання, з тим аби змусити їх сказати те, що вони мають сказати, в неказаному». Об'єктом аналізу, звідси, не є «ані збої в роботі, [ані] авторський обман (навіщо йому обманювати), а *структуруючі відсутності*» ([1970] 1972, 8) Відтак, автори звертатимуть увагу на ті елементи оповіді, які містять сказане в неказаному.

«Молодий містер Лінкольн» розпочинається з вірша поетеси Розмарі Бенет, яка уявляє, що б спитала померла мати Авраама Лінкольна про свого сина, якби повернулася назад як привид:

If Nancy Hanks  
 Came Back As A Ghost,  
 Seeking News  
 Of What She Loved Most,  
 She'd Ask First  
 'Where's My Son?  
 What's Happened To Abe?  
 What's He Done?'

Розпочинаючи аналіз із цього вірша, автори встановлюють ефект оповіді в часі Future Perfect, «змушуючи глядача поставити собі "запитання", відповіді на які вже були дані; вірш спонукає дивитися на події історії так, ніби вони тільки мають статися». ([1970] 1972, 15) Оповідь ведеться так, наче глядач «все ще не знає, як усе розв'яжеться, так, наче Лінкольн ще навіть не увійшов в історію, а приймав кожне своє рішення «на місці» (du Cinema [1970] 1972, 16). У такому режимі оповіді автори вбачають класичну ідеологічну операцію, в якій уже після подій ставляться запитання, відповіді на які на які є умовою існування самого питання.

Прикладом того, що автори називають «структуруючою відсутністю», є план у першій сцені фільму, в якому Лінкольн говорить прямо в камеру: «Ви всі знаєте, хто я. Я – невивставний [plain] Авраам Лінкольн» (*Див. Додаток 1*). На думку авторів, відсутність в кадрі персонажа, до якого звертаються (і з яким можливо ідентифікуватися), залучає глядача фільму до кінематографічного простору та підтверджує намічене у вірші Розмарі Бенет на початку значення з ретроактивного тлумачення міфу (ви всі добре знаєте те, що вже знаєте про Авраама Лінкольна). (du Cinema [1970] 1972, 16)

Ще однією «структуруючою відсутністю» є політика, що не була б зведена Лінкольном до негачії, за винятком першої передвиборчої сцени: «Фільм працює так, що Лінкольн починає з політики, але дуже скоро переходить на моральний рівень, рівень божественного права». Так само відсутнім є шлях Лінкольна в політику: він приховується, створюючи міфічний характер героя (не в сенсі прихованого, а в сенсі вже відомого кожному). Відтак, демонструючи особливі стосунки Лінкольна із законом, мораллю та божественним законом (але не з політикою), на думку авторів, фільм утверджує його особливі стосунки з республіканською партією через «ідеологію американського капіталізму».

Іншим елементом структурного виключення є політичні погляди Лінкольна, в яких відсутнім є позиція щодо рабовласництва. Воно демонструється лише в економічному плані, коли персонаж говорить про приїзд рабів та безробіття, через які йому довелося виїхати з рідного штату. У цьому автори бачать протиріччя, адже Лінкольн вперше надає перевагу економічному на користь морального або божественного. «Несказане тут, це виключення одного з найбільш важливих політичних вимірів Лінкольна, не може бути випадковим ('упущення' було б надзвичайним) й мусить мати *політичне значення*». Авторі називають рабовласництво «домінантним знаком» ([1970] 1972, 18), відсутність якого є помітною через «вихолощеність» інших – закону, природи, права.

Конфлікт, довкола якого зав'язується сюжет фільму, – розслідування бійки, яка випадково закінчується вбивством – повторює структуру

психоаналітичного симптому. Учасниками конфлікту є брати Клей – Мет та Адам – і Скраб Вайт, які посварилися на місцевому ярмарку. Швидко змонтована сцена бійки, яка не дає змоги розібрати, хто саме та яким чином вбив Вайта, розпочинається, але згодом Вайт дістає пістолет. Брати кидаються на нього та намагаються роззброїти нападника, лунає постріл – і Клеї відскочують в сторону. Незрозуміло, куди саме поціливі постріл, іще живий Вайт лежить на землі, аж раптом з лісу вибігає найкращий друг Вайта, Джон Палмер Касс. Він кидається до Вайта, за момент підводиться та говорить до братів, що той мертвий. Мати Клеїв увесь час спостерігала за бійкою, і постає німе питання, котрий із її синів убив Скраба Вайта. (Lim 2009)

Паралель із детективним жанром та «читанням» симптому допомагає провести Славою Жижек: у будь-якому детективі, як і уві сні, завжди є «один парадоксальний елемент, “місце нестачі”, точка безглуздя [non-sense] означника» (1991, 53), яка дозволяє дешифрувати «ребус» сна. Редакція *Cahiers* називає таким місцем нестачі – «елементом, який протирічить каузальному ланцюгу» – руку Скраба Вайта, яка тримає зброю відвернутою в іншу сторону (Див. Додаток 2).

Ребусом у цьому випадку виступає саме робота з розшифрування мотивів кожного з братів – обидва поводяться як винуватці, оскільки хочуть врятувати одне одного від покарання, бо вважають, що вбивця – інший. Найкращий друг убитого, який підбігає в момент завершення бійки, промовляє «Він мертвий» – і цим засвідчує вину братів. Матір, вважаючи, що вона бачила момент вбивства та знає ім'я вбивці, відмовляється називати його, бо не може обирати серед двох синів. Збій у роботі означування, симптом якого створює «секрет», полягає в тому, що сама матір жодного секрету не знає, але відтепер – ретроактивно – конструює його.

Відтак, в наративі фільму відбувається аналіз симптому: автори наголошують, що необхідно «замість пошуку прихованих значень проявити ті, які вже тут. Через аполітичність та структуруюче виключення політики автори бачать у фільмі «подвійне вписування». Йдеться про те, що детективний сюжет, в якому Лінкольн демонструє присутнім на судовому засіданні «ребус» –

Альманах, який доводить брехню – структуровано як симптом. Протягом усього розслідування, із самої сцени бійки, розгадка була на найвднішому місці: Джон Палмер Касс вбив найкращого друга у всіх на очах. Але означник «він мертвий» з вуст Касса поставив братів у позицію обвинувачених, які захищають секрет одне одного, і шукають розгадку загадкового вбивства. З іншого боку, структурно виключеною – окрім «очевидності» постаті вбивці – виявляється політика. Після розгадки вбивства, яка лежала на поверхні, створюється ефект ретроактивної вербалізації симптому – але другий ребус залишається нерозшифрованим. Відтак, хоч в сюжеті фільму міститься ефект ретроактивного тлумачення симптому, він має на меті радше приховати структурне виключення «політики» й «боротьби проти рабовласницьких штатів», які замінюються «Законом».

Симптоматичне читання, яке ми розглядаємо як специфічну глядацьку практику апаратної теорії, має на меті віднайти «структуруючі відсутності», створені симптомом, та вербалізувати їх у вигляді тексту. Сильною стороною цього методу є його герменевтичний потенціал, який дозволяє побачити те, що не відкривається без застосування інтерпретації. З іншого боку, саме в якості критичної глядацької практики кіно цей метод не уникає слабких місць структуралістського бачення фільму, визначаючи фільмічні образи, музику, звуки й текст як означники (а подекуди – синонімічно – і як знаки). Через цю ж проблему – тлумачення рухомого зображення як означуваного – симптоматичне читання фільму втрачає потенціал. Конлі, до прикладу, інтерпретує шлях Лінкольна ближче до принципу тлумачення снів. Він помічає, що вимовлена фраза у передвиборчому зверненні – «I'm plain Abraham Lincoln» – має бути витлумачена як «I'm playin' Abraham Lincoln» (Conley 2018). Слабким місцем є також використання ранніх текстів Лакана, в яких все ще допускається можливість вербалізації значення симптому, через яку він зникає, оприявнюючи свою відсутню причину. Надалі Лакан змінює таке розуміння симптому, локалізуючи його не в Уявному, а в Реальному, яке, як демонструє Жижек, не піддається символізації. (Žižek [1989] 2008)

#### I.4 Глядацька практика в апаратній теорії кіно

На відміну від симптоматичного читання, для апаратної теорії важливою була радше «складність Уявного та його ідеологічний функцій, ніж можливість «читання» фільму як конотативно багатого Символічного, що виробляє політичні ефекти». (Jay 1993, 476) Ідеологічний аналіз кіно, що фокусується на «складності Уявного», має на меті описати дію кіно як ідеологічного апарату (Andrew 1984, 12–14), створивши таким чином «<...> «ефект знання» через актуалізацію процесу роботи, викриття ідеології та критику ідеалізму» (Baudry [1970] 1974, 40).

Важлива для теоретичних дискусій 1970-х спроба здійснити подібний аналіз апарату кіно, показавши його роботу, належить Жану-Луї Бодрі. У двох статтях 1970-го та 1975-го року Бодрі описує роботу відповідно *апарату* кіно та його *диспозитиву*, демонструючи, яким чином суб'єкт ідентифікується із поглядом трансцедентного Іншого. Як демонструє Ольга Брюховецька, розрізнення між французькими термінами *appareil* та *dispositif* виявилось втраченим через те, що «в англійській мові слова «диспозитив» не існує і його перекладають як «апарат», а також добрим десятком інших субститутів: *arrangement, deployment, device, layout, machinery, mechanism, organization, system, setting, і навіть situation*». (2015, 24) Бодрі, натомість, використовував два терміни – апарат та диспозитив – у строгому значенні. Базовий кінематографічний апарат є оптичною *моделлю*, що здійснює «фантазматизацію суб'єкта» (Baudry [1970] 1974, 46) через специфічне виробництво кінообразів – із ним пов'язаний «процес (ре)продукції фільму». (Брюховецька 2015, 24) Диспозитив кіно, натомість, є буквально дис-позицією – специфічною абстрактною *позицією*, яку індивід (будучи завжди-вже суб'єктом) займає у кінозалі і яка не пов'язана із виробництвом фільму.

Замість застосування ідеї читання симптомів, пере-прочитування фільму, в апаратній теорії, яка значно більше зосереджена на вивченні технології виробництва кіно, проводиться суттєве розрізнення між текстом та образом. З

перших сторінок першої – «апаратної» – статті Жан-Луї Бодрі посилається на текст Жака Дерріда «Фройд і сцена письма». У цьому тексті Дерріда демонструє, як фройдівська думка про влаштування та функціонування психічного апарату суб'єкта еволюціонувала до «Магічного блокноту письма», в якому «[Фрейд] має на увазі модель письма, що не зводиться до мовлення і містить, як й ієрогліфіка, піктографічні, ідеограматичні та фонетичні елементи. Але він перетворює психічне письмо у настільки першочерговий виріб, що порівняно з ним [...] письмо, яке, здавалось би, можливо розуміти у власному сенсі словами, кодоване і видиме «у світі» виявляється не більше, ніж його [психічного письма] метафорою». ([1967] 2000, 266) Бодрі бачить, що можна спекулятивно продовжити шукання Фрейда, обґрунтовуючи це тим, що концептуалізація психічного апарату через оптичну модель стала певною нульовою точкою у західній науковій традиції.

Бодрі фіксує парадоксальну ситуацію: «[...] якщо ми візьмемо до уваги недосконалість цих [оптичних] інструментів, їхні обмеження, то за якими критеріями її визначати? Якщо, наприклад, говорити про обмеження глибини простору як один з недоліків, хіба цей термін не залежить від специфічної концепції реальності, для якої такого обмеження не існуватиме?». ([1970] 1974, 39) Бодрі, відтак, обґрунтовує, чому нейтральна «практика» перегляду фільму завжди є альтюссерівською ідеологічною практикою – в самій технології кіно, його апараті, вкорінена ціла мережа метафізичних припущень.

Обґрунтовуючи витоки оптичної моделі в кіно, Бодрі описує ренесансне осмислення простору через лінійну (або центральну) перспективу. В інтерпретації Бодрі основою ренесансної перспективи є концент перерервного та гомогенного простору, що містить центр як організоване «відношення між елементами, рівною мірою наближеними та віддаленими від 'джерела всього життя'». (Baudry [1970] 1974, 41) У живописі «джерело всього життя» є фіксованою точкою, як треба зайняти, аби монокулярне бачення відбувалося. Чи не найвідомішим ефектом зсуву точки суб'єкта через роздвоєння є анаморфоза черепа у «Послах» Ганса Гольбейна. У цьому зсуві, як зазначає Ямпольський, стає зрозумілим, що «суб'єкт приховує свою аморфність,

приписуючи собі уніфікуючу та структуруючу позицію в системі перспективи. [...] Анаморфоза черепа, однак, є віднайденням істинного стану суб'єкта в момент, коли перспектива, як маска, руйнується, коли суб'єкт зіслизає з центральної вісі» (2004, 204) Іншими словами, через зсув видимим (чи навіть очевидним) стає не лише череп як символ смерті, але й ілюзорність позиції суб'єкта, яку глядач займав у першочерговій точці. Аналіз подібних ситуацій у фільмі

Позиція суб'єкта в ренесансній перспективі, на думку Бодрі, передбачає подвійну трансценденцію: з одного боку, центральна перспектива «метафорично» відсилає до невідомого суб'єкта, який не знаходиться у просторі зображуваного; з іншого боку, перспектива «метаномічно» включає суб'єкта «як частину цілого». ([1970] 1974, 41) З одного боку, до суб'єкта-глядача звертаються як до Суб'єкта, яким він не є, але з іншого – суб'єкт-глядач є субституттом Суб'єкта, оскільки він займає його позицію.

Поки що ми розглядаємо лише сторону «апарата», тобто виробництва самих образів фільму, не розглядаючи «ідеальну» глядацьку практику. Таким чином в апаратній теорії виробництво образів завжди передбачає «нульову точку» – центральну перспективу, відносно якої інші глибини зображуваного є не руйнівними, а «змушують її виконувати роль норми. Відхилення від норми завдяки використанню ширококутного об'єктива чи телеоб'єктива є чітко маркованим у порівнянні із так званою 'нормальною перспективою'». ([1970] 1974, 41) Але окрім точки сходження для ідеї ренесансної перспективи важлива також неперервність і гомогенність зображуваного простору. Це дозволяє Бодрі інтерпретувати основний принцип теорії голлівудського монтажу – continuity – як елемент ренесансної перспективи, що має на меті утвердження трансцендентної точки поза простором зображення. Юрій Цив'ян виводить походження кінематографічного терміну continuity з перших посібників із сценарної майстерності, в яких з'являлася ідея неперервного плину фільму: «[термін continuity] ввійшов у мову на початку 1910-х років, коли розбивка на сцени та їх послідовне з'єднання входило в обов'язки сценариста, а не режисера та монтажера» (2013). Continuity як концепт складається і із загальних правил

незмінності сцени між різними планами та їх дублями, і за умови дотримання призводить до «плавного» плину фільму, який теоретики пізніше почали називати «американським монтажем» та пов'язали із влаштуванням людської перцепції.

Але виробництво фільму було пов'язане із уявленням про влаштування перцепції від самого початку існування кіно. Так, Цивьян припускає, що в ранньому кіно теоретики та сценаристи створили взаємне запозичення припущень про реакцію глядацького «розуму» та «перцепції» на монтажні практики. Віднаходячи у підручнику сценарної майстерності Маргарет Берч психологічні екскурси, Цивьян припускає, що вони «не обійшлися без впливу книги Мюнстерберга 'Фотоп'еса: психологічне дослідження' (1916) [...] Але хіба і сам Мюнстерберг не опирався на викладки з посібників на кшталт 'Мистецтво кінофільму' (1913) Болла? І назва книги Мюнстерберга, і цехова лексика, і взагалі ознайомленість із кіносправою, вказують на те, що автор, схоже, дійсно був знайомий з посібниками для сценаристів» (Цивьян 2013) Для Бодрі теоретична співвіднесеність між монтажною практикою continuity та перцепцією важлива, аби продемонструвати, яким чином апарат кіно приховує дійсну «перервність» зображень за допомогою руху, який «відновлює значення і свідомість».

Отже, і на рівні апарату, а на рівні диспозитиву (який є частиною апарата) кіно працює із виробленням «ока-суб'єкта» поза простором кадру, який «'підноситься', абсорбується ширшою функцією, пропорційною до руху, який може здійснити око-суб'єкт». (Baudry [1970] 1974, 43) Рух, яким наділяється суб'єкт, «абсорбуючись» у кіно, для Бодрі є свідченням надання суб'єктові інтенціональності або ж, як назвав її Пешо, «підкореності у формі автономії». ([1975] 1982, 114) Як і Альтюссер, який обґрунтовує інтерпеляцію із Законом через лаканівську *стадію дзеркала*, Бодрі використовує цей концепт, який стає «екраном-дзеркалом». Ідентифікацію із екраном-дзеркалом, в ході якої виникає его, уможлиблюється на рівні диспозитиву. На думку Бодрі, кінематографічний диспозитив відтворює «дві взаємодоповнюючі умови: незріла фізична моторика та передчасна зрілість візуальної організації», яким у кіно відповідають

«тимчасова скутість моторики та домінування візуальної функції». ([1970] 1974, 45) Ідеться про затемнення кінозали, розташування крісел, та специфічні дискурсивні правила, пов'язані із цими рішеннями – збереження тиші, статичного положення в кріслі, що займає точку в просторі тощо.

Не зупиняючись детальніше на проблемі диспозитиву в кіно, якій присвячено багато публікацій, лише ще раз окреслимо його матеріально-дискурсивний характер, на який вказує Джорджо Агамбен: диспозитивом є «гетерогенний ансамбль, що однаково включає в себе все, лінгвістичне та не-лінгвістичне: дискурси, інститути, будівлі, закони, поліцейські заходи, філософські твердження [...] диспозитив є мережею, що формується між цими елементами». ([2006] 2012, 15) Отже, диспозитив відіграє функції структурування та організації – на думку Агамбена, якщо й варто взагалі говорити про «дещо», то ним будуть лише «дві великі категорії: живі істоти (сутності) та диспозитиви. Між ними – в якості третього елемента – суб'єкти». ([2006] 2012, 26) Жан-Луї Бодрі, застосовуючи до кіно саме концепт диспозитиву має на меті ствердити відтворення лаканівської стадії дзеркала на рівні диспозитива кіно.

Бодрі здійснив аналіз апарату кіно, але не торкається того, як він втілюється, підважується або підтримується окремими фільмами та режисерами. Його ідеї щодо апарату кіно та диспозитиву були розвинуті іншими представниками апаратної теорії. Тим не менше, Бодрі все ж намічає, яка глядацька практика може бути концептуалізована у апаратній теорії, посилаючись на «Людину із кіноапаратом» Дзиги Вертова. Ідеться про «оприявлення апарату у плоті і крові» через порушення неперервності, в якому «розкриття механізму, тобто вписування роботи фільму, руйнує дзеркальну непорушність та певність власної ідентичності». (Baudry [1970] 1974, 46)

Прикладом розкриття механізму може слугувати епізод із етнографічного фільму Луїса Бунюеля за назвою «Земля без хліба» (1933), знятого в іспанському регіоні Лас-Урдес. У титрах фільму зазначається, що до 1922-го року в Лас-Урдес не вела жодна дорога, тому він був невідомий для решти світу. Фільм супроводжує закадровий голос, який доповідає про успіхи та

результати дослідження «нашої знімальної групи» гірського регіону Лас-Урдес, «де люди ведуть постійну боротьбу за виживання». В одній зі сцен змальовується звичай сільських жителів вживати гірських козлів у їжу лише якщо вони випадково падають зі схилів. У першому плані гірський козел намагається спуститися з ухилу та стрибає вниз (див. Додатки 3, 4). В наступному плані козел продовжує рух та падає в гірське ущілля, але в першому ж кадрі (Див. Додаток 5) у правій частині помітно густий клубок диму, що тягнеться в сторону козла, а потім випаровується. Козел падає на скелю, відлітає від неї та продовжує провалюватися в ущілля, зняте в наступному плані з верхнього ракурсу (Див. Додаток 6).

План із клубком диму з'являється одночасно зі словами диктора: «Час від часу кози випадково гинуть на крутих ухилах», які закінчуються планом, на якому козел падає в ущілля з верхнього ракурсу. Клубок диму, який монтується зі словами про «випадкову» смерть гірських козлів, створює розрив у конвенційній для етнографічного фільму відповідності сказаного видимому. Цей розрив, через порушення конвенції та виняток із загального, вказує на саму конвенцію, тобто маркує зображене як «етнографічний фільм», в якому трапився збій. Надалі Бунюель лише посилює збій неперервності репрезентації, адже конвенція етнографічного фільму не передбачає неперервного «американського монтажу». Таким чином Бунюель використовує неперервність, яка є основою ігрового кіно, не за призначенням, та специфічно маркує момент, з якого невідповідність стає видимою (клубок диму).

На думку Бодрі, виявлення ідеологічного ефекту у глядацькій практиці «могло б дати ефект знання як актуалізацію процесу роботи, викриття ідеології та критики ідеалізму». ([1970] 1974, 41) У випадку «Землі без хліба» Бунюеля, фільм оприявнює і репрезентативні конвенції continuity-монтажу, і етнографічного фільму, співставляючи їх у невідповідності одна одній. Для апаратної теорії Бодрі «прочитання» процедур, які здійснює кіно як ідеологічний апарат, оприявнює не просто просто межі репрезентації або її ілюзорність – тобто формулу, але ідеологічну роботу апарату в його цілісності, починаючи із цілісності.

Звідси, згідно з апаратною теорією, Бунюель не лише розриває неперервність свідомих та усталених конвенцій (етнографічний фільм, ігровий фільм), але несвідому роботу апарату кіно, яка є умовою можливості цих конвенцій. Тобто в апаратній теорії йдеться про таку глядацьку практику, яка помічає перервність у роботі апарату кіно та створює «ефект знання». Ця інтенція була розвинута іншими представниками апаратної теорії, які досліджували механізми ідентифікації суб'єкта, концепти погляду (gaze) та шва, що пов'язаний із ідентифікацією та забезпечує «зшивання» монтажного стику двох планів фільму.

Так, Крістіан Метц продовжив розробляти механізми ідентифікації, критикуючи Бодрі за те, що глядач у «екрані-дзеркалі» не бачить «відображення свого власного тіла». (Цит. за Jay 1993, 480) Подібна критика будується на нерозрізненні між абстрактною позицією суб'єкта та індивідом – у вже зазначених термінах Агамбена, які описують диспозитив, варто завжди розрізняти «живих істот (сутності) та диспозитиви. Між ними – в якості третього елемента – суб'єкти». ([2006] 2012, 15) Надалі ми побачимо, що таке розрізнення часто є неможливим у теоріях, які концептуалізують глядацьку практику в категоріях пережитого досвіду або відчуття.

До прикладу, у впливовому англomовному есе «Візуальна насолода і нарративне кіно» Лора Малві стверджує, що кінематографічні коди – через монтаж, побудову нарративу, зміну дистанції – виробляють специфічний «погляд, світ та об'єкт [жінку]» (1975, 17). За Малві, дискурсивна побудова кіно не просто підкреслює еротичну привабливість жінки, а «грає» із «скопофілічним інстинктом (задоволенням від погляду на іншу особу як на еротичний об'єкт) та, на противагу йому, еголібідо [egolibido] (що формує процеси ідентифікації). Образ жінки як (пасивного) сирого матеріалу для (активного) погляду чоловіка здійснює наступний крок у структурі репрезентації, додаючи ще один шар, затребуваний ідеологією патріархального припису» (1975, 17–18).

Підсумовуючи глядацькі практики, які пропонувалися апаратною теорією та симптоматичним читанням, ми маємо пам'ятати про альтюссерівську ідею протиставлення ідеології та науки. І теоретики симптоматичного читання фільму, і теоретики, що аналізували кіно як ідеологічний апарат, спиралися на неї, аби обґрунтувати можливість виходу з ідеології в межах самої ідеології, через здійснення зсуву з позиції суб'єкта.

Спільним для цих підходів – як і для більшості теорій кіно, що спиралися на марксизм та психоаналіз – є критика ідеології як уявного, що створює «нейтральний» рівень очевидного. Основою такого підходу є фундаментальна установка на парадоксальність («існує те, що не існує»), яка має на меті продемонструвати тавтологічність ідеологічних операцій («існує те, що існує; «закон є закон», «очевидне це очевидне»). Так, метою Бодрі є показати, що оптична модель суб'єкта, яка використовується у виробництві кіно (апарат) та спосіб, в який виробляється абстрактна позиція, із якою ідентифікується глядач у кінозалі (диспозитив), не є «просто технологіями» та «просто переглядом фільму».

В той же час симптоматичне читання претендує на те, аби дослідити структуруючі відсутності фільму разом із його роботою означування. Ми вже згадували, як Славою Жижек обґрунтовує перформативність та матеріальність ідеології в Альтюссера: метафізичні припущення, замість того аби втілитися у суб'єктах, втілюються у речах, які для суб'єкта не є наділеними агентністю та видаються об'єктами ([1989] 2008, 31). Концепт ідеології Альтюссера, відтак, дозволив теоретикам кіно поставити запитання: що (насправді) відбувається в матеріальному світі тоді, коли нам здається («уявне відношення»), що воно відбувається? Інакше кажучи: чим є перегляд кіно, в якому суб'єкти, специфічно організовані через диспозитив та апарат кіно, спостерігають рухомі зображення?

Надалі ми розглянемо підстави, на яких підставах глядацькі практики недовіри до фільму, підозри його ідеологічної природи, були переглянуті в пост-ідеологічних теоріях кіно.

## РОЗДІЛ II. ГЛЯДАЦЬКА ПРАКТИКА У ПОСТ-ІДЕОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЯХ КІНО ТА ПІДОЗРА ДО ГЕРМЕНЕВТИКИ ПІДОЗРИ

### II.1 Від ідеології до пост-теорії

Занепадові апаратної теорії в теорії кіно присвячуються окремі дослідження, які демонструють, що спільною основою для теоретиків був психоаналіз. Скоріш за все, потенційне дослідження занепаду апаратної теорії матиме за мету побачити сліди плідної дискусії у взаємних звинуваченнях, аргументах *ad hominem* та карикатурах теорій. Ми не ставимо собі за мету здійснювати подібне дослідження. Натомість нас цікавить те, яким чином із критикою апаратної теорії та її способу відкривати у фільмах не лише видиме та доступне перцепції, зникла й «ідеологія», без якої складно уявити собі будь-яку критичну теорію 1970-х років. Отже, з огляду на наш фокус – «ідеальні» глядацькі практики, які постулюють теорії кіно – нас цікавить те, яким чином вони видозмінюються разом із відкиданням концепту ідеології.

Під підходом, що спирається на ідеологію, ми маємо на увазі перш за все прискіпливу увагу до уявного в процесі перегляду фільму, та підозру в його ідеологічній детермінованості. У попередньому розділі ми побачили, що для симптоматичного читання основною практикою є пошук та тлумачення «несказаного у сказаному», певного структурно виключеного, що, тим не менше, містить свої сліди у наявному та видимому. Важливим є нагадати, що симптоматичне читання фільму спиралося на лінгвістичну модель знака із семіології Соссюра, тому для теоретиків 1970-х років «читання» фільму як текст не викликало особливих протиріч. (Stam, Burgoyne, і Flitterman-Lewis [1992] 2005, 201) Привілейованим об'єктом симптоматичного читання як глядацької практики є (нарративний) фільм як дискурс, який не обмежується лише зображенням на екрані та включає до аналізу політичні умови вироблення фільму.

Глядацька практика апаратної теорії містить не меншу підозру до рухомого зображення, оскільки перш за все виявляє розриви у репрезентації, тобто моменти, в яких апарат зіштовхується з деяким перериванням своєї роботи. Як зазначає Бодрі, це переривання відбувається «в тілі» ([1970] 1974, 42) суб'єкта, який у момент перегляду фільму позиціонується як частина апарату.

Спільним для цих підходів є концепт ідеології, який дозволяє припускати фундаментальну хибність нашого уявного, що вимагає критичної інтерпретації. Звідси центральними глядацькими практиками є «стратегії читання, що покликане оприявнювати видозмінене, зміщене, інакше кажучи перекручене ідеологією» (Mayne [1993] 2002, 54), але, як ми з'ясували, оприявнення означає не заміну явного доступним для нас прихованим, а спробу прояснення специфічного кодування між явним та прихованим. Разом із відкиданням концепту ідеології в теорії кіно можна зафіксувати й відмову від підозри такого типу. Частково це можна пов'язати із тим, що пояснення специфічних кодувань стали аксіоматичними, певним «загальним місцем». Спробуємо проілюструвати ситуацію, що сприяла відмові від апаратної теорії, на сучасному прикладі.

В одному з епізодів останнього сезону «Гри престолів» глядачі помітили грубе порушення принципу continuity в ході зйомок та монтажу. У сцені серіалу, в якому конструюються специфічні історичні інтер'єри та костюми, приблизно на дві секунди з'являється одноразове горнятко кави Starbucks. (Savov 2019) Цей приклад дозволяє поставити цілу питань, які існують перед апаратною теорією сьогодні – але наразі ми зосередимося лише на одному.

Чи можна вважати, що інтерпретація плану, в якому серед середньовічного інтер'єру знаходиться паперовий стакан Starbucks, як «оприявнення апарату у плоті і крові» за Бодрі, є теоретично значимою? Іншими словами, чи можна відділити таку інтерпретацію як продукт теорії від повсякденного дискурсу про кіно? У цьому запитанні для нас є важливою думка Антуана де Компаньона, який вважає, що «будь-який повсякденний дискурс, маркуючи мішені для теорії, дозволяє краще її перевірити». (2001, 29) Можливо, глядацька практика, яка через підозру про ідеологію інтерпретує

побачене, дійсно стала певною мовою повсякдення. На думку Томаса Ельзасера, сьогоднішні «більш проактивні та інтерактивні глядачі» практикують герменевтику підозри «або з метою похизуватися своїм тяжко здобутим знанням експерта, або будучи звабленими до герменевтики загадковими сценами або неоднозначними кінцівками, дивною мотивацією персонажа або ходами сюжету» (2019, 24) Теоретична ситуація, яка обстоювала модерністські жести оприявлення роботи ідеології та підозру до режиму репрезентації як «економіки задоволення», змінилася задоволенням від підозри.

Ситуацію, в якій теоретична підозра стає «загальним місцем», описує в соціологічній науці Ніклас Луман. У останній промові на посаді професора Білефельдського університету він наводить приклад «культури підозри мотивів»: «Можна приходити в захват від елегантності рисунка та розчиненням обрисів хмар у тумані. Але можна також установити, що хмари на картинах завжди бувають поміщені там, де необхідно приховати, що китайці не володіють центральною перспективою». ([1993] 2007, 100–101) Луман наводить цей приклад, аби продемонструвати метод підозри вульгарної критичної теорії, в якій розрізнення між запитаннями «Що відбувається?» і «Що за цим приховується?» стає «загальним місцем» та скасовує будь-яку критичну релевантність. Основна складність цієї ситуації, на думку Лумана, полягає в тому, що при проведенні розрізнення сфера «прихованого» – наприклад, дійсні виробничі відносини, яких не помічає капіталіст, для вульгарної марксистської критики – є не менш видимою, ніж сфера «видимого». За такою логікою будь-який живопис, що не будується за центральною перспективою, містить видиме приховування її відсутності – як детальне пропрацювання хмар, про яке говорить Луман. Таким чином теоретичний концепт стає певною алегоричною сіткою, яку можна застосувати до будь-якого об'єкту, уникнувши при цьому «сліпих зон».

Критикуючи психоаналітичні концепти в кіно за елітарність (Bordwell 1996, 11) та «теоретичний жаргон» (Carroll 1996, 42), у 1990-х роках постав проект пост-теорії. Її представники, переважна більшість яких обстоювала когнітивізм, пропонували відмовитися від єдиного підходу на користь

плюралізму методів у межах емпіричного дослідження фільму. Під атаку потрапили не лише методи інтерпретації апаратних теоретиків, але й механізми ідентифікації суб'єкта із персонажами та Суб'єктом, концепт шва й диспозитив, описаний Бодрі. У вступі до збірки «Post-Theory: Reconstructing Film Studies» Девід Бордвел стверджує, що «Протягом 1970-х дослідники кіно закріпили те, що теорія кіно є неможливою, якщо вона не вкорінена у експліцитній теорії суспільства та суб'єкта». (1996, 19) Для Бордвела розробка експліцитної теорії є зайвою, тому що «у своїй глядацькій практиці критики насправді використовують набір «наче-ремісничих [craft-like] міркувальних навичок, які не покладаються на жодну абстрактну теорію». Теорія кіно, що не була б «абстрактною» Гранд-теорією (таку назву Бордвел дає теоріям, що спиралися на психоаналіз), на думку теоретиків, має змінитися середньо-зваженими [middle-level] теоріями: наприклад, частинною теорією [piecemeal theory], когнітивною теорією перцепції або неформалістським аналізом фільму. Подібна недовіра до теорії, яку Лесяк та Баумбах назвали «підозрою до герменевтики підозри» (Baumbach 2019, 30; Carolyn Lesjak 2013), базується на недовірі до вже зазначеної Луманом напруги між запитаннями «Що відбувається?» і «Що за цим приховується?» на користь «іманентного» та «емпіричного» аналізу.

До прикладу, «частинна теорія», яку пропонує Ноель Керол – одна з версій емпіричного підходу до кіно – передбачає аналіз, в ході якого фільм розбирається на «конкретні феномени [...] саспенс у хорорі, емоційна експресивність, жанри, специфічні питання фемінізму. Монографічні дослідження точки зору [point of view], жанрів та споріднених феноменів вже дали чіткі позиції та плідні дискусії». (Bordwell 1996, 29) Відтак, пост-теоретична глядацька практика здатна певним чином виділити у фільмі частини (piecemeals) та зосередитися на їх дослідженні шляхом «методологічно надійного плюралізму, [...] щоб мати змогу помістити теорії в умови конкуренції». (Bordwell і Carroll 1996, 63) Емпіричний та спрямований скоріше на історичні дослідження (наративного) кіно підхід Керола містить певну

логіку, за якою відбувається поділ кіно на «конкретні феномени», хоча й імпліцитну.

У «*piecemeal theory*» глядацькою практикою є членування фільму на елементи, тобто певна пильність, що спрямовується на емпіричний аналіз. Але, на відміну від апаратної теорії, у методах пост-теорії та – ширше – когнітивістів існує ідея верифікації теорії через когнітивні дослідження уваги аудиторії. До прикладу, Карл Плантаґа говорить про те, що в когнітивізмі дослідження «того, як фільм по-різному сприймається в передмісті на противагу місту, або в Далласі на противагу Парижу, або Сао Пауло, наприклад, залучатиме культурний аналіз ментальних моделей, які використовує аудиторія». (2007, 31) Відтак, когнітивна теорія передбачає дослідження, що мають за мету виробництво позитивного знання, що є верифікованим та підтверджується дослідженнями аудиторії. Фактично через це «ідеальною» глядацькою практикою у теоріях, що базуються на когнітивізмі, є така, що відповідатиме сучасним дослідженням нейронаук, психології та інших дисциплін. Основним слабким місцем, яке відкриває когнітивізм для критики, є виключення теоретика з поля власного об'єкту.

У розрізі глядацької практики критика догматичного застосування альтюссерівського марксизму та лаканівського психоаналізу передбачала можливість іншого *досвіду* «інстанції глядача», який фактично і мислився в якості «ідеальної» глядацької практики. Вона полягала у тому, аби відійти від «алегоричної» психоаналітично-альтюссерівської сітки, яка визнавалася подібною до луманівської «латентної підозри», тобто створювала приховане, що яке є видимим лише для того, хто знає лаканівську мову опису.

Подібну критику єдності та замкненості мови опису на користь «фабрики емпіричних досліджень» фіксує і Ніклас Луман. Аналогом пост-теорії в соціології для Лумана є, до прикладу, статистичні дані, для яких методологією є «латентна структура» – таке розрізнення між питаннями «Що відбувається?» і «Що за цим приховується?», при якому воно повертається до однієї зі своїх сторін як до соціального факту. Відтак, якщо виробити гіпотезу про нерівність

у суспільстві й задати відповідні параметри, нерівність завжди виявиться віднайденою – але при цьому вона аж ніяк не була «прихованою».

Промова Лумана, вимовлена за три роки до публікації збірки Керола та Бордвела «Post-Theory: Reconstructing Film Studies», стосується конфліктного спадку «культури підозри» та «емпіричних досліджень». Луман підводить до того що «[...] і математика, і фізика, і лінгвістика, навіть філософія [...] ставлять питання, що відбувається зі світом, коли у нього з'являється спостерігач». ([1993] 2007, 106) Відтак, під сумнівом – розрізнення між об'єктом спостереження та спостерігачем, при якому останній не є включеним у спостереження. Для Лумана важливо, що об'єкт спостерігача завжди конструюється в самому спостереженні – у соціології це формулюється у таку проблему: «як суспільство має бути описане зсередини, якщо опис відбувається в описуваному, тобто змінює те, що він описує?» (Луман [1993] 2007, 114) Цю ж проблему стосовно «Пост-теорії» формулює і Славою Жижек: «коли пост-теорії наголошує на зрозумілих теоретичних класифікаціях та покрокових узагальненнях, що базуються на емпіричних дослідженнях, ми маємо пам'ятати, що ця позиція залучає значно більш безпосередню позицію висловлювання, з якої виступає пост-теоретик як спостерігач, вилучений з об'єкту свого дослідження». (Žižek 2001, 16)

Відмінність теорій кіно, що спираються на альтюссерівський концепт ідеології, полягає у локалізації власних суджень в ідеології. Ні для Альтюссера, ні для Лакана неможливо стабільно зайняти позицію «вільного критика», «незалежного спостерігача» або «справжнього марксиста». Ці позиції будуть не меншою мірою ідеологічними.

Певною мірою до такої критики підводять самі теорії Альтюссера та Лакана. Для Альтюссера, як ми пам'ятаємо, основною характеристикою роботи ідеологічного апарату є її тавтологічність, що приховує відсутню причину: суб'єкт існує лише тому, що існує суб'єкт. Відтак у альтюссерівській теорії не може бути жодного іншого фундаменту, окрім «першої очевидності» ідеологічного самоусвідомлення – «визнання того, що ми є суб'єктами та функціонуємо в практичних ритуалах елементарного повсякдення [...] дає нам

лише «усвідомлення» нашої безперервної (вічної) практики ідеологічного впізнавання [...] воно [усвідомлення] ні в якому разі не дає нам (наукового) знання про механізм цього впізнавання» ([1970] 2014, 263). Впізнання, разом із невпізнанням, є механізмом ідеології, через який індивіди інтерпелюються як суб'єкти. Звідси, за Альтюссером, можливість описання механізмів ідеології відкривається, коли ми «всередині цієї ідеології виробляємо такий дискурс, який поривав би з ідеологією», тобто знаходимо позицію, що здійснювала б зсув відносно механізмів інтерпеляції.

Цей зсув можна співставити із уже згаданим зсувом відносно точки суб'єкта, який в живописі демонструє анаморфоза в «Послах» Гольбейн – суб'єкт бачить ілюзорність позиції, що приписувала йому «уніфікуючу та структуруючу позицію в системі перспективі» (Ямпольский 2004, 204) За Альтюссером, для необхідно постійно сходити з перспективи суб'єкта через «ефект знання» – наприклад, коли апарат оприявнюється «у плоті і крові» та руйнує неперервність фільму та ідентичності суб'єкта, .

Батлер імпліцитно критикує альтюссерівську ідею Суб'єкта (з великої літери), ототожнюючи її із позицією науки: «Критичною задачею фемінізму є не встановити точку зору поза сконструйованими ідентичностями; це означало б побудову такої епістемологічної моделі, яка б заперечувала власну культурну позицію [Батлер використовує слово location, так само й ідеологічний апарат вона замінює культурним апаратом] й, таким чином, просувала б себе в якості глобального суб'єкта, позиція якого саме й розгортає [deploys precisely] імперіалістичні стратегії, які фемінізм має на меті руйнувати». ([1990] 2006, 201)

Подібна теоретична ситуація складається і з лаканівським психоаналізом. Як демонструє Жижек, розуміння симптому в пізнього Лакана належить уже не до сфери Уявного, а до Реального. Будь-який аналіз, відтак, завжди не наблизатиметься через симптом (Уявне) до його причини (Символічне), а ретроактивно конструюватиме причину: «Таким чином, відповідь Лакана на питання «звідки повертається витіснене» парадокальний: 'із майбутнього'. Симптоми не несуть самі по собі значення – значення їх не відкривається, не

виймається з глибин минулого, а ретроактивно конструюється: істина виробляється самим аналізом, тобто аналіз задає кордони значення, які наділяють симптом його місцем у символічному» ([1989] 2008, 58). Звідси, якщо представники симптоматичного читання пристають на аналіз несвідомого фільму, його структуруючих відсутностей, вони завжди припускають існування значення й утворюють його у власному об'єкті. Жижек називає це «презумпцією знання» в іншому (фільмі), котра є «ілюзорною, але ця ілюзія необхідна; тільки за умови такого припущення може бути досягнуте хоч якесь розуміння [значення симптому]». ([1989] 2008, 210) Звідси, для симптоматичного читання фільму необхідно завжди припускати існування в ньому значення – і ця «презумпція знання», в поєднанні із альтюссерівською монополією діалектичного матеріалізму на науку, неодмінно викликає алузії на Іншого. Дійсно, в лаканівському психоаналізі аналітик займає позицію «суб'єкта, що ймовірно знає» [sujet supposé savoir] – і, як демонструє Лакан, покидає її через етику психоаналізу, завершуючи терапію. (Мазин 2016, 61–66) Власне, позиція другого прочитання, яку висловили автори аналізу «Молодого містера Лінкольна», має на меті створення такої інтерпретації фільму, яка б звільнила його від симптому, який адресується глядачеві як необхідність тлумачення.

Основним теоретичним завданням теоретиків кіно, які спиралися на Лакана та Альтюссера, було розвінчення ідеології як уявного, а відтак – концепції самосвідомості та безпосередньої даності будь-якого значення. Ця теоретична традиція тягнеться від Маркса, Фрейда та Ніцше, яких Поль Рікер назвав «філософами підозри» через їхній сумнів щодо « <...> найбільш авторитетної ілюзії – самосвідомості <...> [в якій] сенс і усвідомлення сенсу збігаються» ([1969] 2008, 223). За Рікером, Маркс і Фрейд, вважаючи ілюзію неминучою, все ж бачили можливість пізнати, як ця ілюзія була «шифрована» ілюзія – і вважали шляхом до її свідомого «декодування» інтерпретацію. Кожен із цих філософів припускав, що симетрія між сенсом та його усвідомленням неможлива. Подолати цю неможливість, за Рікером, дозволяє процес тлумачення семантики, який створює ясність довкола першочергового

«кодування», але ніколи не пояснює його остаточно. ([1969] 2008, 225) Пост-теорія, натомість, містить інтерпретацію лише імпліцитно, наголошуючи на нейтральному аналізі, але маючи в якості теоретичної рамки верифіковані позитивні дослідження уваги.

## II.2 Неофеноменологія та афективна теорія

Неофеноменологія й афективна теорія розділяє із пост-теорією спільну критику глядацької практики апаратної теорії. (Brinkema 2014, 27) Для когнітивістів, як ми побачили, позиціонований суб'єкт апаратної теорії не відповідає даним емпіричних досліджень уваги, пам'яті та розуму з нейронаук і когнітивної психології. Концепт ідеології, натомість, відкидається у зв'язку із «політизацією» досліджень.

Основною гіпотезою неофеноменології є те, що описаний апаратною теорією суб'єкт не охоплює всієї множини тілесного досвіду, яка наявна у світі. Афективна теорія – у її більш дельозівській варіації – взагалі не спирається на суб'єкта та його тілесний досвід, відмовляючись від нього на користь самих образів. На відміну від проекту пост-теорії, що є спорідненим із «новим історизмом» у шуканні «middle-level research», неофеноменологія та афективна теорія наголошують на тілесній глядацькій практиці, яка не обмежується оптичною схемою апаратної теорії. Проекти неофеноменології та афективної теорії кіно інспіровані, переважно, теорією образної пам'яті Анрі Бергсона, яку Жіль Дельоз поклав в основу двотомника «Кіно» разом із семіотикою Чарльза Пірса.

Розпочинаючи свою «Матерію і пам'ять», Бергсон дає зрозуміти, наскільки широким – і водночас сконцентрованим – є його поняття образу: «Уявімо собі на хвилину, що ми не знаємо ніяких теорій матерії та теорій про дух, жодних суперечок про реальність або ідеальність зовнішнього світу. Отже, я знаходжуся в присутності образів [...] Серед цих образів є один, котрий виділяється серед інших тим, що я знаю його не лише ззовні через сприйняття,

але й зсередини через відчуття: це моє тіло». ([1896] 1999, 416) Бергсон обґрунтовує образне сприйняття дійсності, яке б не обмежувалося свідомістю, відчуттям або сприйняттям – і стверджувало б, що «наше сприйняття в чистому вигляді дійсно входить у склад речей». ([1896] 1999, 467) Таким чином філософ відкидає матеріалізм, стверджуючи, що перцепція та всі наші чуття є образами – не репрезентаціями онтологічно привілейованої матерії, але й не матерією. Вони є чимось «меншим, ніж речі, але більшим ніж репрезентація». З іншого боку, Бергсон прикріплює свідомість до матерії через ідею перцепції: в ній відбувається перехід від образу як буття-в-собі до образу як буття-для-себе, але цей перехід не додає до образу нічого нового (тобто не є лише репрезентацією).

Із поширенням дельозівського прочитання Бергсона пов'язують проекти нової феноменології та афективної теорії кіно. Спираючись на Бергсона та семіотику Пірса, Жіль Дельоз розробив теорію кіно, яка суттєво відрізнялася від апаратної теорії мовою опису, завданнями та концептуалізацією простору кіно і його стосунку до перцепції. Дельоз, як він зазначає в обох томах свого «Кіно», переймається класифікацією знаків, «спробою таксономії» ([1983] 2012, 13) у кіно, яке «саме через його автоматичні або психомеханічні якості є системою домовних образів і знаків, [...] що відображається у власному змісті, у своїх темах, ситуаціях, персонажах». (Делёз [1985] 2012, 532–33) При цьому концепти знаку та образу у Дельоза відрізняються від тих, які мислилися семіологією Соссюра, лаканівським психоаналізом та альтюссерівським марксизмом. Ми не маємо на меті детально зупинитися на цих проблемах, але ще раз зафіксуємо вкоріненість бергсонівського образу в тілі через перцепцію, яку переймає Дельоз.

Як ми з'ясували у попередньому розділі, апаратна теорія розглядає сприйняття фільму через ту модель, яка лежить у його технологічному базисі – оптичну модель ренесансного суб'єкта (точки сходження центральної перспективи). Суб'єкт розглядається, з одного боку, як дискурсивний – зобов'язаний своїм конституюванням плину ланцюжків означників, тобто лише тому, що є «суб'єктом, що говорить». З іншого боку, вже Фрейд – як це помітив Жан-Луї Бодрі – розробляв концепцію психічного апарату, що спирається не

лише на мову, але й на образну пам'ять. У пост-теорії психоаналітичний суб'єкт критикувався за пасивність (Prince 1996, 79), яка не підтверджувалася у дійсних емпіричних дослідженнях. Тобто вважалося, що глядачі дивляться фільми зовсім не так, як це припускає оптична модель Жана-Луї Бодрі.

Афективна теорія та феноменологія розходяться із психоаналізом в іншому. У феноменології ставиться під сумнів оптична модель та концептуалізація тілесного досвіду, який переживає глядач під час перегляду фільму. Звідси, конвенційний нарративний фільм, який для апаратної теорії є перш за все ідеологічним ефектом репрезентації та способом дослідити сучасну ідеологію, у феноменології є таким самим кіноматеріалом, як і будь-яке інше кіно.

Афективна теорія, натомість, – через можливість широкого тлумачення афекту – може бути ближчою до дельозівського «іманентного» розуміння образів у кіно або наближатися до феноменології та її досліджень тілесного досвіду. Подвійність спадку «кінософії» (Frampton 2007) Дельоза – його коливання між бергсонізмом та феноменологією у мисленні перцепції – дозволяє нам провести розрізнення між концептуалізаціями глядацьких практик у афективних та феноменологічно спрямованих теоріях: «Для Лафау та Дюфрена, феноменологів, яких він [Дельоз] цитує, перцепція естетичного об'єкта (яким є перегляд фільму) контрастує із активним залученням у світ. Кінематографічна перцепція світу на екрані, яка є перцепцією «без умов», також пасивна, і тому *пориває з кінематографічною ілюзією*» (2013, 277)

Для афективних теорій основою глядацької практики є «наголошення на [...] спрямованості афекту: він є інтенціональним і він є діючим [effective]. Афект, зрештою, мислиться як завжди для-нас [taken as always being, in the end, for us]». (Brinkema 2014, 31) Таке розуміння афекту зближує його із відмовою від підозри у пост-теорії, оскільки, визнаючи афект автономним та інтенціональним, шлях його інтерпретації – тобто трансформація у мову опису – є радше імпліцитним. Частково це пов'язане із дельозівським розумінням іманентності образів кіно, які є не ілюзією, яку виробляє кіноапарат, а

автономними агентностями, такими, що не передбачають для своєї роботи існування суб'єкта або перцепції.

Натомість для Бергсона – і Жана-Луї Бодрі – рух образів, кінематографічна неперервність, була перш за все ілюзією, яку створює апарат кіно, відтворюючи людську перцепцію (але не реальність). (Lim 2009, 59) У цьому розуміння природи кінообразу Бергсона розходиться із дельозівським – адже в Дельоза кіно, створюючи неперервність через рух, більше не імітує перцепцію, а дає нам образи-рухи. Розходження між Дельозом та Бергсоном, через яке Дельоз скоріше погоджується із феноменологією, полягає саме в ідеї пасивності, що не передбачає можливості підозри до кіно як до ілюзії. Дельозівську глядацьку практику, таким чином, можна представити, вслід за Патрісією Маккормак, як «активне становлення-пасивним» (2010, 161) на протигагу пасивного становлення (активним суб'єктом) у апаратній теорії.

У цьому сенсі немало досліджень, інспірованих дельозівською теорією, наближаються до пост-теоретичної глядацької практики, в якій відмова від герменевтики – як і від значення та оптичної схем за «поглядом» – дає можливість здійснювати дослідження «конкретних феноменів», але без верифікації з боку нейронаук чи когнітивної психології. Такою, до прикладу, є впливова праця Лори Маркс, яка обґрунтовує можливість «гаптичної візуальності» у фільмах. Так, на думку Маркс, існує цілий пласт кіно вимушено переселеного кіно [cinema of displacement], в якому, окрім візуальних образів, закарбовуються також інші сенсорні відчуття. Ці відчуття є не схопними мовою та зображенням, тож «коли зображення провалюються у відновленні пам'яті, ми можемо [...] віднаходити пам'ять відчуттів, розгортаючи секрети, закодовані в образах та об'єктах». (2000, 195)

### II.3 Глядацька практика в онтології кіно Жан-Люка Нансі

Іншим шляхом рухається Жан-Люк Нансі, який, хоч і окремо займається проблемою дотику<sup>1</sup>, береться за осмислення концепту погляду, критикованого, як ми побачили, у феноменології. Якщо все ще залишатися в межах зауваженого розрізнення між становленням-пасивним та пасивним становленням [суб'єктом], ми маємо дещо розширити контекст інтелектуальних проектів теорії кіно та дельозівської кінофілософії. Як ми побачили, в глядацькій практиці, яка передбачається теорією кіно 1970-х, існувала необхідність тлумачення, тобто створення додаткового значення та опису механізмів його створення. Теорія, що мала на меті розвінчати ідею самосвідомості та даності нашого досвіду, визнавши їх результатами роботи ідеології, не могла визнати останні видимими й доступними нам як речі-в-собі.

Саме тому дельозівський проект радикально пасивної глядацької практики, що блукає поверхнею екрану між потоків майже дофігуративних образів, має на меті оминати те, що світ втратив значення після «розриву сенсомоторної схеми». У Нансі, натомість, значення або його неможливість, збої у процесі репрезентації, не мають ані бути інтерпретованими, ані оминатися через становлення-пасивним: «[...] філософський хід Нансі полягає в тому, що ця втрата значимого світу взагалі-то є здобутком, тому що світ без значення – це і є сам світ. [...] Подолання того, що бачили як втрату, буквально дає нам світ». (Kretzschmar 2002) У цьому Нансі насправді зближується із Дельозом у тлумаченні механічної природи кіно та перцепції, адже образи кіно для Нансі – як і для Дельоза – є не технологічною ілюзією, що наслідують перцепцію, а частиною світу. Так, для Нансі «очевидність фільму – це існування погляду, через який світ може повертати назад своє реальне» (2001, 44)

---

<sup>1</sup>Концепту дотику Нансі присвячена книга Жака Дерріда: Derrida, Jacques. 2000. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. *Incises*. Paris: Galilée.

Аналізуючи фільми іранського режисера Аббаса Кіаростамі, Жан-Люк Нансі у роботі «Очевидність фільму» відмічає «важливість погляду та використання погляду». На його думку, фільми Кіаростамі працюють із ситуацією, в якій кіно «перевищило всі свої можливості репрезентації». (2001, 14) Кіно більш не вражає нас «як дитину перед чарівним ліхтарем» – сучасна свідомість, як давно помітив Дельоз, стала кінематографічною. Нансі бачить у фільмах Кіаростамі (але не лише в них) появу нового кіно, яке «замість чергової проблематики репрезентації» утверджує нову аксіоматику погляду [axiématique du regard]. (2001, 13) Осмислюючи «перевершення» всіх можливостей репрезентації, Нансі говорить, що кіно було (в минулому часі) «мистецтвом уявного» та «семіологією». За Нансі, воно і сьогодні продовжує відповідати цим двом «різнорідним» регістрам: «<...> розриваючись між ними, кіно стає іншою формою презентації, якою воно було від початку, але яку тільки сьогодні оприявнює як таку» (2001, 18). Не пориваючи із уявним та знаковим регістрами, кіно «усюди ... мобілізує [образи і знаки] у погляд, а погляд – у реальність». (2001, 30) Нансі теоретично оформлює таку глядацьку практику, яка виходила б за межі кіно як регістру знаку й образу до реального як «абсолютного зовнішнього». Замість того, аби надавати фільмам зміст або підозрювати про його існування, «інстанція» глядача має «випробовувати себе повагою до значення, котре не піддається опануванню» – тобто визнавати за глядацьким поглядом можливість «комунікувати» із реальним світу, мислячи його. (2001, 38)

Для Нансі фільми Кіаростамі є прикладом кіно, яке реалізує можливість комунікації зі світом, вони здобувають реалізацію<sup>2</sup> – доступ до реального поза регістрами образу та знака – саме через погляд, структурований кінематографічним апаратом. Нансі прямо не посилається на теоретиків апаратної теорії, але обґрунтовує специфічне використання погляду в фільмах Кіаростамі через диспозитив кіно, описаний Жаном-Луї Бодрі: «<...> в кіно не може йтися про зміну кута зору <...> або про те, аби дивитися і в той же час

---

<sup>2</sup>Нансі наголошує на цьому слові, підмічаючи також французьке слово на позначення режисера – réalisateur

помічати оточення речі, на яку спрямовано погляд». (2001, 14) Важливо, що у Нансі позиція (дослівно – поза [posture]) спрямовує погляд глядача, а простір кінозали осмислюється як «пристрій погляду» [boîte à regard], що відповідає апарату кіно за Бодрі. Зображення є не всередині кінозали, а утворює одну з його стін, яку Нансі називає «ящиком-вічком».<sup>3</sup> Отже, простір зали, утворюючи «вічко» [regard], структурує глядацький погляд, спрямовуючи його на «репрезентацію або видовище». (2001, 14) У теорії Бодрі цей погляд завжди відсилає до трансцедентного Суб'єкта, а диспозитив кіно є аналогію платонівської печери.

Як показує Нансі, кіно Кіаростамі взаємодіє зі сруктурованим простором погляду, «про-зорим ящиком», специфічним чином: воно «змушує екран і фільм <...> грати роль отвору («вічка»), що відкривається на певний простір або світ, <...> [екран і фільм постійно] продовжують вимірювати його отвір (погляд)». (Nancy і Kiarostami 2001, 14–17) У кінематографічному «ящику-вічку» або «про-зорому ящику», Суб'єктом у розумінні апаратної теорії стають персонажі-глядачі. Так, у фільмі «Крізь оливи» (1994) із «Кокерівської» трилогії Кіаростамі актор, що називає себе «актором, що грає режисера», влаштовує відбір актрис до майбутнього фільму. Надалі глядач, що, за Нансі, ідентифікується із ним як із персонажем, влаштовується [франц. s'emboîte, англ. fits into] у погляд на актрис, які претендують на роль у майбутньому фільмі. Для Нансі цей погляд стає одночасно й поглядом Суб'єкта кінематографічного апарату. Структура погляду «ящика-вічка» змінюється так, що «погляд більше не спрямовується спочатку на репрезентацію або видовище [un spectacle], а влаштовується в погляд режисера» (Nancy і Kiarostami 2001).

Такі плани, як вважає Нансі, не порушуючи неперервності базового ідеологічного ефекту репрезентації, використовують останню з тим, аби точкою Суб'єкта завжди був спостерігач. Інакше кажучи, концепти первинної та вторинної ідентифікації все ще застосовні до фільмів Кіаростамі, але саме тому, що його фільми змушують їх збігатися. Лише здійснивши підміну точки, з якої відбувається репрезентація, Кіаростамі демонструє неминучий провал

<sup>3</sup>Олексій Гараджа влучно перекладає його на російську як «про-зрачний ящик» (Нансі [2001] 2016)

репрезентації – важливий елемент його фільмів. Основним і незмінним сюжетом Кіаростамі є жадібний до образів світу погляд (етнографа, режисера, журналіста, письменника, що має написати нову книгу), в якому жага репрезентації завжди відділяється від погляду.

При підміні точки, після якої первинна та вторинна ідентифікація збігаються, «<...> йдеться не про пасивність чи захопленість [captivité], а про те, аби відповідати деякому погляду, з тим щоби самому, в свою чергу, мати можливість поглянути. Наш погляд не сковується, а якщо й захоплюється, то лише тому, що він затребуваний, мобілізований. [...] Це пов'язано з певним тиском, що діє як зобов'язання: захоплення образу безсумнівно є декотрим етосом, диспозицією та поведінкою відносно світу» (Nancy і Kiarostami 2001). Але захоплення образу та мобілізація погляду, за Нансі, не є кінцевою метою Кіаростамі, адже основна його задача – виводити кінематографічний погляд у реальне, абсолютно зовнішнє.

З формальної точки зору такий погляд мобілізується через кадрування, в якому виникає іще один кадр – як у планах, наче підглянутими режисером крізь вікно автомобіля у «Крізь оливи» та «Вітер понесе нас». У цих планах, за Нансі, погляд «чинить спротив поглиненню всілякими баченнями («світоглядами», репрезентаціями, уявленнями)», які структурують його у «ящику-вічку». Але цей спротив чиниться не через модерністський провал репрезентації (демонстрацію її неможливості), а навпаки – через можливість «влаштуватися» у саму інстанцію репрезентації, відокремивши її від погляду, тобто мати можливість «дивитися і водночас помічати» цю репрезентацію. (2001, 56) Так, у фільмі «Крупний план» (1991) Кіаростамі розгортає історію про безробітного Сабзіана, який ледь зводить кінці з кінцями. Одного разу, їдучи в автобусі, Сабзіан читав сценарій фільму «Велосипедист» відомого іранського режисера Мохсена Махмальбафа та видав себе за нього жінці, яка почала розпитувати про книгу. Сабзіан погодився завітати до них в гості, аби познайомитися з синами жінки, один із яких дуже любить фільми Махмальбафа та мріє стати режисером. Зрештою, Сабзіан потрапляє в родину, успішно навчає одного з синів режисурі, їздить із ним на локації, продумає сценарій фільму та

починає готуватися до зйомок. Кожного вечора Сабзіан повертається додому до свого звичайного життя, де на нього чекають дружина із малою дитиною.

Ми дізнаємося про Сабзіана ретроспективно: через розслідування журналіста, який намагається схопити його історію та першим сфотографувати злочинця для місцевої газети. Сабзіана арештовують і готують до суду, напередодні якого до нього приїжджає поспілкуватися Аббас Кіаростамі, прочитавши статтю про «другого Махмальбафа» в газеті. У сцені зустрічі Кіаростамі розпитує у Сабзіана, чи визнав він спробу шахрайства, яку йому інкримінують:

- Визнав, але я не аферист
- Навіщо ви тоді визнали спробу шахрайства?
- Те, що я зробив, зі сторони схоже на нього.
- А як насправді?
- Я цікавився мистецтвом та кіно.

Після зустрічі Сабзіан просить у Кіаростамі передати Мохсену Махмальбафу повідомлення: «"Велосипедист" став частиною мене». Вже в суді, де Сабзіан на камеру відповідає на питання судді та знімальної групи, його питають, навіщо він видав себе за Махмальбафа. Сабзіан відповідає, що йому було важко грати роль Махмальбафа, навіть зважаючи на ту кількість уваги та поваги, яка була до нього прикута, і режисерську владу, яку він відчував. Сабзіан демонструє розірваність свого положення: режисер не може прокидатися із думкою, що в нього немає ані крихти, аби нагодувати власну дитину, тому йому було важко повертатися до ролі режисера у родині постраждалих. Зрештою, Сабзіан дійсно почав готуватися до зйомок фільму, позичаючи гроші у родини, облаштовуючи їх дім для зйомок – і підготовка просувалася добре, доки сім'я не викрила «другого Махмальбафа». Сабзіана, зрештою, виправдовують, зважаючи на його матеріальний стан та необхідність опікуватися малою дитиною. В останні хвилини процесу Сабзіана вкотре питають про мотиви його злочину:

- Чому ви вдавали із себе режисера, а не актора?
- Грати роль режисера це вже виступ, сам по собі. Для мене це гра.

— Яку роль ви хотіли би зіграти?

— Самого себе.

— Хіба ви цього не зробили?

За Нансі, «Крупний план» Кіаростамі має на меті не продемонструвати ілюзію, умовність та перформативність позиції режисера чи здійснити модерністську гру довкола проблеми репрезентації. На його думку, спростування кінематографічної ілюзії у фільмі здійснює не режисер, а поліція та журналіст через зібрання свідчень [les évidences] про режисера-самозванця. Після засідання камера, що знімає через скло автомобіля, помічає біля будівлі суду справжнього Мохсена Махмальбафа. Він зустрічає Сабзіана, питає, як той себе почуває і забирає його на мотоциклі. Камера знімальної групи полює за їхньою поїздкою «на перший погляд на поліцейський лад, розслідуючи, цікавлячись, полюючи за видом самозванця» (Nancy і Kiarostami 2001). За Нансі, задум Кіаростамі полягає у тому, аби через нерозрізнення між рівнями обману та ілюзій «розкрити на реальність все кіно, котре, як могло би здатися, застрягло у власному хитросплетінні» (Nancy і Kiarostami 2001). Розкриваючи апарат кіно, постійно перериваючи неперервність його роботи, Кіаростамі демонструє кінематографічну ілюзію, але лише з тим, аби відокремити її репрезентативні коди від погляду. Ідеться про погляд членів родини, який наділяє Сабзіана повагою та увагою, та погляд Сабзіана, який зав'язує із ними потенційні стосунки – але лише до моменту, поки погляд не перетворюється на бачення та репрезентацію, й Сабзіана не впізнають на фотографії в журналі.

Концепти, які актуалізує Нансі – очевидність, погляд [regard] (співзвучний із «повагою» – *égard*, але також і з «вічком» – *regard*, в яке можна подивитися), сенс, мобілізація – мають на меті ствердити нову онтологію, яку привносить у світ погляд кіно. За Ельзасером, вона «відновлює віру або довіру до світу поза даними конвенціями, фіксованими категоріями та встановленими значеннями – навіть поза прагненням до “смыслотворення”». (2019, 69) На відміну від афективної теорії та феноменології, Нансі вибудовує свою пост-ідеологічну теорію кіно через концепт погляду у глядацькій практиці.

Сам Кіаростамі, який прочитав текст Нансі після виходу тексту Нансі та дав філософу інтерв'ю, схоже, підтверджує ідею мобілізації погляду із тим, аби дати йому можливість роздивитися. У більш лаконічній, неконцептуальній формі, Кіаростамі формулює це так: «Одного разу я сидів на бульварі європейського міста та побачив величезну чергу в галерею, де були виставлені фотографії дерев. Але ніхто в черзі не звертав уваги на дерева, які знаходились біля них, посеред бульвару, а замість того відстоювали довжелезну чергу, аби подивитися на них у галереї, де погляд буде наділений інституційним значенням». Ці слова залишаються влучними майже в кожному фільмі Кіаростамі, який – через дану йому владу в кіно – завжди змушує погляд покидати «пристрій погляду» із тим, аби навчитися бачити. Підваження влади режисера, яке можна побачити у його «Кокерівській» трилогії, має у Кіаростамі лише одну мету – виносити кінематографічний погляд у світ.

Очевидність, яку відстоює Нансі, має на меті, через рух погляду повз репрезентацію (а звідси – і повз ідеологію), відкривати можливість нового значення. При цьому його концепти, вкорінені у феноменологічній традиції, здійснюють рух до цього значення без заперечення або відмови від концептуального існування «знакового» та «уявного» реєстрів кіно. Така глядацька практика, з одного боку, не є становленням-пасивним, тому що вимагає мобілізованого погляду, а з іншого – дає «можливість роздивитися самому».

Ідея відмови від значення та «складного» на користь повернення до «першооснови» важлива для всієї західної традиції філософії. Чи не найкраще вона була проаналізована Жаком Деріда у його спробі показати Жан-Жака Руссо як першого представника деконструкції. Для Деріда Руссо – як і Хайдеггер – чудово розуміли, що ідея «фізики до метафізики» завжди є метафізичною (у значенні Деріда), але вони все одно припускали можливість повернутися до «первісної простоти». Звідси для Деріда чуттєвий досвід «<...> зберігає свою залежність від ідеї першородного гріха <...> [досвід], через який намагаються зруйнувати метафізику або спекулятивне мислення <...> залишається вписаним в онто-теологію щонайменше у своєму значенні

присутності, від неявних наслідків якої воно ніколи не могло позбавитися» (Деррида [1967a] 2000, 471).

Підсумовуючи, пост-ідеологічні теорії кіно, попри свою гетерогенність та теоретичну неспівмірність, мають можливість бути поєднані через зауваження їхньої спільної відмови від концептів психоаналітичного суб'єкта та ідеології. Нас у цій відмові цікавили перш за все глядацькі практики, які – експліцитно чи імпліцитно – постулювалися пост-ідеологічними теоріями замість розглянутих у першому розділі симптоматичного читання та аналізу роботи апарату. Першою із них є глядацька практика у пост-теорії, яка спирається на «емпіричний» підхід до аналізу окремих елементів фільмів та відмежовується від «Гранд-теорій».

Також на відмові від концепту ідеології та психоаналітичного суб'єкта наголошують афективна теорія та неофеноменологія, для яких він представляється, по-перше, вкоріненим у оптичній моделі ренесансної перспективи, по-друге, суб'єкт критикувався як – відповідно – репресивний та позатілесний. Дещо в стороні знаходиться онтологія кіно Жан-Люка

## ВИСНОВКИ

Метою цієї роботи було дослідження концептуалізації «ідеальних» глядацьких практик у теоріях кіно, які відмовляються від концепту ідеології, з тим аби співставити. Перш за все нас цікавила динаміка зміни одних глядацьких практик іншими залежно від концептів, які є суперечливими для пост-ідеологічних теорій та тих, що спираються на концепт ідеології.

Що стосується поставлених завдань, нам вдалося окреслити концепцію ідеології, яка лежить в основі апаратної теорії кіно та симптоматичного читання, і дослідити, які «ідеальні» глядацькі практики постулюють ці теорії. Також ми експлікували «ідеальну» глядацьку практику з апаратної теорії кіно Жана-Луї Бодрі та проілюстрували «оприявлення апарату у плоті і крові» на прикладі фільму «Земля без хліба» Луїса Бунюеля.

У другому розділі ми з'ясували теоретичні підстави для появи пост-теорії, а саме закладені в альтюссерівській та лаканівській теоріях можливості для тлумачення їх як догматичних, та з'ясували «ідеальну» глядацьку практику пост-теорії.

Меншою мірою виконаним виявилось завдання описати «ідеальну» глядацьку практику в афективній теорії. Така ситуація пов'язана, з одного боку, із відсутністю на цій інтелектуальній території гомогенності у тлумаченні афекту, процесу перегляду (або, у випадку афективної теорії, радше становлення-іншим) та ідеї афекту як тілесного досвіду, а не іманентного феномену. Через це у нашій роботі підступ до афективної теорії залишився на стадії розмежування між собою концептуалізацій «інстанції» глядача, але не вийшов на рівень виведення «ідеальної» глядацької практики. З іншого боку, першочергове завдання – співставлення критичної герменевтики підозри, яка практикувалася в теоріях 1970-х років, із афективним розумінням кіно – виявилось не настільки продуктивним, як нам видавалося від початку. Це пов'язано в тому числі і з особливим режимом аналітичної роботи, який притаманний афективній теорії, зокрема – помічений Прамаром у Дельоза постійний рух від метафори до концепту і назад.

Попри те, що нам вдалося передати на рівні концептів та фільмічного матеріалу ідею «Очевидності фільму» Жан-Люка Нансі, його іронічна апропріація феноменологічних термінів і метафор Гуссерля та Хайдеггера у цій роботі залишилася незачепленою.

## БІБЛІОГРАФІЯ

- Агамбен, Джорджо. (2006) 2012. «Что такое диспозитив?» В *Что современно?*, пер. Августин Соколовски, 13–44. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Альтюссер, Луи. (1972) 2005. *Ленин и философия*. Пер. Нина Кулиш. Москва: «Ад Маргинем».
- Бергсон, Анри. (1896) 1999. «Материя и память». В *Творческая эволюция. Материя и память*, 414–643. Классическая философская мысль. Минск: Харвест.
- Брюховецька, Ольга. 2015. «‘Апарат’ чи ‘диспозитив’? Нотатки про виробництво образу і виробництво суб’єкта в кіно». *Apparatus Journal*, вип. No 1: 23–32. <https://doi.org/10.17892/APP.2015.0001.1>.
- Делёз, Жиль. (1983) 2012. «Кино-1: Образ-движение». В *Кино*, пер. Борис Скуратов, 13–248. Москва: «Ад Маргинем Пресс».
- . (1985) 2012. «Кино-2: Образ-время». В *Кино*, пер. Борис Скуратов, 249–554. Москва: «Ад Маргинем Пресс».
- Деррида, Жак. (1967) 2000. «Фрейд и сцена письма». В *Письмо и различие*, edited by Виктор Лапицкий, пер. Алексей Гараджа и Сергей Фокин, 252–92. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Компаньон, Антуан. 2001. *Демон теории*. Москва: Издательство им. Сабашниковых.
- Лакан, Жак. (1986) 2006. *Этика психоанализа (Семинары: Книга VII (1959–60))*. Ред. Жак-Алэн Миллер. Пер. Александр Черноглазов. Семинары. Москва: Гнозис; Логос.
- Луман, Никлас. (1993) 2007. «‘Что происходит?’ и ‘Что за этим кроется?’». Две социологии и теория общества». *Социологическое обозрение* 6 (№3): 100–117.
- Мазин, Виктор. 2016. «Практическая теория». *Логос* 26 (6): 57–70.
- Рикёр, Поль. (1969) 2008. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*. Пер. Ирина Вдовина. Философские технологии. Москва: Академический Проект.

- Цивьян, Юрий. 2013. «Теории монтажа: Америка — Советский Союз». *Сеанс*, 2013. [https://seance.ru/articles/montage\\_theories/](https://seance.ru/articles/montage_theories/).
- Ямпольский, Михаил. 2004. *Физиология символического*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Althusser, Louis. (1965) 2005. *For Marx*. Radical Thinkers. London; New York: Verso.
- . (1970) 2014. «Ideology and Ideological State Apparatuses». In *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, 232–72. London; New York: Verso.
- Andrew, Dudley. 1984. *Concepts in film theory*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Baudry, Jean-Louis. (1970) 1974. «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus». Translated by Alan Williams. *Film Quarterly* 28 (2): 39–47. <https://doi.org/10.2307/1211632>.
- Baumbach, Nico. 2016. «Shareable cinema: The politics of Abbas Kiarostami». В *The global auteur: the politics of authorship in 21st century cinema*, 271–86. New York: Bloomsbury Academic.
- . 2019. *Cinema-politics-philosophy*. Film and culture. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David. 1996. «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory». В *Post-theory: reconstructing film studies*, 3–36. Wisconsin studies in film. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, and Noël Carroll, ed. 1996. *Post-theory: reconstructing film studies*. Wisconsin studies in film. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brinkema, Eugenie. 2014. *The forms of the affects*. Durham; London: Duke University Press.
- Butler, Judith. (1990) 2006. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge classics. New York: Routledge.

- Carolyn Lesjak. 2013. «Reading Dialectically». *Criticism* 55 (2): 233. <https://doi.org/10.13110/criticism.55.2.0233>.
- Carroll, Noël. 1996. «Prospects for Film Theory: A Personal Assessment». In *Post-theory: reconstructing film studies*. Wisconsin studies in film. Madison: University of Wisconsin Press.
- Cinema, Cahiers du. (1970) 1972. «John Ford's Young Mr Lincoln: A Collective Text by the Editors of Cahiers Du Cinema». *Screen* 13 (3): 5–44. <https://doi.org/10.1093/screen/13.3.5>.
- Comolli, J.-L., and P. Narboni. (1969) 1971. «Cinema/Ideology/Criticism». *Screen* 12 (1): 27–38. <https://doi.org/10.1093/screen/12.1.27>.
- Conley, Tom. 2018. «Apparatus Theory, Plain and Simple». B *The Anthem Handbook of Screen Theory*. London: Anthem Press.
- Diefenbach, Katja, ред. 2013. *Encountering Althusser: politics and materialism in contemporary radical thought*. London; New York: Continuum International Pub. Group.
- Elsaesser, Thomas, and Malte Hagener. 2015. *Film theory: an introduction through the senses*. Second edition. New York: Routledge.
- Elsässer, Thomas. 2019. *European cinema and continental philosophy: film as thought experiment*. Thinking cinema, volume 8. New York: Bloomsbury Academic.
- Frampton, Daniel. 2007. *Filmosophy: A Manifesto for a Radically New Way of Understanding Cinema*. Reprint. London: Wallflower.
- Hagin, Boaz. 2013. «Inverted Identification: Bergson and Phenomenology in Deleuze's Cinema Books». *New Review of Film and Television Studies* 11 (3): 262–87. <https://doi.org/10.1080/17400309.2013.779794>.
- Jay, Martin. 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
- Kretschmar, Laurent. 2002. «Is Cinema Renewing Itself?» *Film-Philosophy* 6 (1). <https://doi.org/10.3366/film.2002.0015>.
- Lim, Bliss Cua. 2009. *Translating time: cinema, the fantastic, and temporal critique*. Durham: Duke University Press.

- Livingston, Paisley, and Carl R. Plantinga, ред. 2009. *The Routledge companion to philosophy and film*. Routledge philosophy companions. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Mayne, Judith. (1993) 2002. *Cinema and Spectatorship*. London & New York: Taylor and Francis.
- Mulvey, L. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16 (3): 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Nancy, Jean-Luc, and Abbas Kiarostami. 2001. *L'évidence Du Film: Abbas Kiarostami; Suivi d'une Conversation Entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy*. Bruxelles: Gevaert.
- Patricia, McCormack, ed. 2010. «Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought». In *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, 157–76. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Payne, Michael, and Jessica Rae Barbera, ed. 2013. *A Dictionary of Cultural and Critical Theory / Dited by Michael Payne and Jessica Rae Barbera*. Paperback second edition. Malden, MA Oxford: Wiley-Blackwell.
- Pêcheux, Michel. (1975) 1982. *Language, Semantics, and Ideology*. New York: St. Martin's Press.
- Plantinga, Carl. 2007. «Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal». *Cinémas* 12 (2): 15–37. <https://doi.org/10.7202/024878ar>.
- Prince, Stephen. 1996. «Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator». In *Post-theory: reconstructing film studies*. Wisconsin studies in film. Madison: University of Wisconsin Press.
- Savov, Vlad. 2019. «Is That a Starbucks Cup in Game of Thrones?» *The Verge*. 06, Травень 2019. <https://www.theverge.com/2019/5/6/18530917/game-of-thrones-got-season-8-hbo-final-last-of-the-starks-starbucks-coffee-cup-blooper>.
- Sinnerbrink, Robert. 2011. *New Philosophies of Film Thinking Images*. London; New York: Continuum International Pub. Group.

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?>

[direct=true&scope=site&db=nlebk&AN=403688](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&AN=403688).

Stam, Robert, Robert Burgoyne, and Sandy Flitterman-Lewis. (1992) 2005. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*.

Reprinted. Sightlines. London; New York: Routledge.

Žižek, Slavoj. 1991. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge, Mass: MIT Press.

———. 2001. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. Reprinted. London: BFI Publ.

———. (1989) 2008. *The Sublime Object of Ideology*. Nachdr. The Essential Žižek. London: Verso.

## ДОДАТКИ



Додаток 1. «Молодий містер Лінкольн», Джон Форд



Додаток 2. «Молодий містер Лінкольн», Джон Форд



Додаток 3. «Земля без хліба», Луїс Бунюель



Додаток 4. «Земля без хліба», Луїс Бунюель



Додаток 5. «Земля без хліба», Луїс Бунюель

Додаток 6. «Земля без хліба», Луїс Бунюель

