

УДК 791.43.01+159.964.2

Брюховецька О. В.

ПРОБЛЕМА СИМУЛЯЦІЇ В АНАЛОГІ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО АПАРАТА З ПЛАТОНІВСЬКИМ МІФОМ ПРО ПЕЧЕРУ

Аналогію кінематографічного апарата і платонівської печери, яку запровадив у психоаналітичну теорію кіно Ж.-Л. Бодрі, відкинули як ідеалістичну й аісторичну. На противагу цьому стаття доводить важливість такої аналогії для психоаналітичного розуміння кінематографічного суб'єкта.

Для пояснення кінематографічного «враження реальності» («l'impression de réalité») [1] Ж.-Л. Бодрі запровадив порівняння кінематографічного апарата з печерою, описаною Платоном у «Державі». У цьому філософському міфі Платон описує світ як темну печеру, в якій люди прикуті ланцюгами від самого народження. В'язні бачать лише тіні, що проєктуються на екран-стіну, але сприймають їх як справжню реальність [2].

У теорії кіно порівняння з платонівською печерою, як правило, ігнорують і сучасники

Ж.-Л. Бодрі (К. Метц, С. Гіс, Л. Малві [3]), і дослідники, які ретроспективно оцінюють теоретичні ідеї Ж.-Л. Бодрі (Д. Ендрю, С. Хейворд, В. Лебо, Е. Кові [4]). Значно більше уваги приділялося аналогії кіно і сну. Однак Ж.-Л. Бодрі не лише досить ґрунтовно розробив порівняння кіно з платонівською печерою, а, на нашу думку, це порівняння виступає суттєвим аргументом, що має важливе і ще не повною мірою розкрите значення. Крім того, звернення до платонівського міфа про печеру є оригінальним здобутком Ж.-Л. Бодрі, в той час як зі сном кіно почали по-

рівнювати вже в перші десятиліття його існування, хоча Ж.-Л. Бодрі й надав цьому порівнянню більш строгого метапсихологічного формулювання.

Навіть ті дослідники, які звертають увагу на порівняння апарата кіно з апаратом, описаним Платоном, незалежно від того, чи це популярний виклад теорії Ж.-Л. Бодрі (Б. Крід [5]), чи її критичний аналіз (М. Е. Доанн [6]), трактують це порівняння надто спрощено. Опишемо, наприклад, як проводить аналогію апарата кіно з платонівською печерою Б. Крід: «Глядачі в обох випадках перебувають у "нерухомому" стані, "прикуті до екрану", втуплені в "образи і тіні реальності", які не є реальними, а лише "симулякрами". Як глядачі кіно, вони хибно сприймають тіні за справжні речі. Згідно з Бодрі, - пояснює Б. Крід, - те, чого бажають платонівські в'язні - і люди загалом, - і те, що пропонує кіно, збігається: це повернення до певної психічної єдності, в якій межі між суб'єктом і об'єктом стираються... Далі Бодрі пов'язує печеру Платона, кінематографічний апарат, з "материнським лоном". Він стверджує, що "кінематографічний апарат спричиняє стан штучної регресії", яка повертає глядача на "попередню стадію розвитку» [7].

Опис, поданий Б. Крід, демонструє типовий спосіб тлумачення ідей Ж.-Л. Бодрі. Попри те, що цей виклад повторює авторські формулювання дослівно (на це вказує велика кількість лапок), він, на нашу думку, не відображає суті порівняння, як його розробляє Ж.-Л. Бодрі. У даному резюме спотворено два важливих моменти. По-перше, мета, з якою було запроваджено порівняння кіно і платонівської печери, не зводиться виключно до приписування кінематографічному апарату регресивного бажання повернутися до материнського лона, більше того, хід думки Ж.-Л. Бодрі саме відмежовується від такої інтерпретації, вказуючи на те, що вона «враховує лише місце» [8]. Мета аналогії була іншою, і нам слід її з'ясувати, помістивши в контекст проблеми «враження реальності» і кіно як апарата симуляції. По-друге, до порівняння кіно і платонівської печери Ж.-Л. Бодрі запроваджує третій елемент, що опосередковує два апарати, - це фрейдівська модель психічного апарату. Модель психічного апарату, як третій елемент порівняння, є необхідною для аргументації Ж.-Л. Бодрі, оскільки він розглядає апарат симуляції не в об'єктивному контексті «відтворення реальності», а в суб'єктивному контексті створення «враження реальності». Саме тому Ж.-Л. Бодрі важливо пов'язати роботу кінемато-

графічного і психічного апаратів, що відповідає його підходу до технічного через психічне.

Розглянемо міркування Ж.-Л. Бодрі стосовно порівняння кінематографічного апарата з апаратом печери. Нарис цієї аналогії подано в статті «Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарата» (1970 р.), загалом присвяченій іншій проблематиці - конструюванню кінематографічним апаратом центрованого суб'єкта. У зазначеній роботі він згадує про печеру мимохідь: «Облаштування різних елементів... - проєктора, темної зали й екрана, - окрім того, що дивовижним чином відтворює мізансцену печери Платона (прототип будь-якої трансценденції і водночас топологічна модель ідеалізму), відтворює також ситуацію, необхідну для здійснення "стадії дзеркала", відкритої Лаканом» [9]. Другу свою роботу «Апарат: метапсихологічні підходи до враження реальності в кіно» (1975 р.) Ж.-Л. Бодрі головним чином присвятив розробці процитованої вище тези, саме з неї - у невластивій для нього есеїстичній манері - почавши статтю: «Постійно повертаєшся до сцени печери: реальний ефект чи "враження реальності". Копія, симулякр чи навіть симулякр симулякра. Враження реальності, більш ніж реальне» [10].

Перш ніж перейти до кінематографічного апарата, Ж.-Л. Бодрі встановлює проміжну аналогію між двома іншими «топосами»: платонівською печерою і психічним апаратом, описаним З. Фрейдом. Як відомо, З. Фрейд не звертався до платонівського міфа про печеру для ілюстрації своєї топічної моделі психічного апарату (Несвідоме, Передсвідоме, Свідоме), яку він висунув у «Тлумаченні сновидінь» (1900). Більше того, З. Фрейд запропонував свою власну топографічну метафору, викладену у «Вступі до психоаналізу» (1916-1917 рр.). «Отже, - зазначає З. Фрейд, - ми порівняємо систему несвідомого з величезним передпокоюм, де тісняться, мов окремі живі істоти, психічні порухи. За цим передпокоюм іде друге, менше приміщення, своєрідний салон, де міститься свідомість. Але на порозі між двома кімнатами стоїть охоронець, який вивчає окремі психічні порухи, цензурує їх, а коли вони йому не подобаються - не пускає їх до салону» [11]. Як бачимо, фрейдівська топографія також передбачає різні відмежовані території, однак вони суттєво відрізняються від платонівських і, головне, виконують іншу функцію - опис роботи цензури, місце для якої у платонівському топосі знайти дуже важко. Ж.-Л. Бодрі ігнорує цю відмінність. Згідно з Бодрі, йдеться про те, щоб продемонструвати перенесення, трансфер від однієї системи до іншої.

(Поняття «трансфер» вживається тут у такому значенні, як його З. Фройд сформулював у «Тлумаченні сновидінь»; згодом це поняття позначатиме специфіку відносин між аналітиком і аналізантом.) «Навіть якщо Ідеї займають місце несвідомого, - пише Ж.-Л. Бодрі, - Платон постає перед проблемою, що є еквівалентною тій, яка насамперед цікавить З.Фройда у його метапсихологічних дослідженнях і яку міф про печеру має вирішити: перенесення, доступ з одного місця до іншого, включно із спотвореннями, які при цьому виникають» [12].

У Платона в'язні обмануті, вони є жертвами ілюзії, і, на думку Ж.-Л. Бодрі, якщо ці ілюзії розглядати з точки зору психоаналізу, то вони «є нічим іншим, як спотвореннями та симптомами ... того, що відбувається деінде». Отже, Ж.-Л. Бодрі порівнює симптоми з тінями у платонівській печері. Чи можна погодитися з таким порівнянням? Тією мірою, якою симптом є означником несвідомого бажання, що піддалося витісненню (вірніше, є компромісним утворенням між витісненням і несвідомим бажанням), така аналогія спрацьовує. Однак чи саме про це йдеться у Платона? У міфі про печеру те, що здається в'язням реальністю (тіні), є повною ілюзією, або точніше, гомогенною і неперервною реальністю, яку в'язні сприймають як істинну реальність. Чи можна знайти в топографії печери місце для симптому? Ми вважаємо, що це неможливо, оскільки симптом не є «реальністю», хоч би й ілюзорною. Симptom, як його розуміє психоаналіз, навпаки, є тим, що в реальність не може «вписатися» - якщо основною характеристикою цієї (людської) реальності є більш-менш цілісне і не-суперечливе поле значень. Симptom - це те, що своєю позірною безсенсовністю розриває зв'язність поля значень, гомогенність реальності. Але, як показав психоаналіз, симптом-таки володіє значенням, хоча воно й не підлягає звичній логіці, а, отже, симптом володіє, певною мірою, істинністю, що належить до реєстру психічної реальності. Тепер стає цілком зрозуміло, чому в платонівській печері немає місця симптомові (якщо, звісно, не вважати таким самого філософа), адже істинністю володіють виключно Ідеї.

У цьому контексті слід перечитати порівняння кіно і платонівської печери через поняття симулякра у Платона, як його аналізує Ж. Дельоз у роботі «Платон і симулякр». Ж. Дельоз зазначає, що мета платонівської теорії ідей - відрізнити істинних претендентів від хибних. Критерієм відбору є «Причетність». Звідси походить тріада неоплатоніків: «непричетне», «причетне» й «учасник», або: «підстава», «об'єкт претензії», «пре-

тендент», або: «батько», «донька», «наречений» [13]. Симулякр - фальшивий претендент, чії претензії базуються на несхожості, отож слід відокремити правильні «копії-ікони» від неправильних «симулякрів-фантазмів» [14]. При цьому Ж. Дельоз наголошує, що симулякр - це не деградована копія копії, симулякр і копія відрізняються за природою. Копія - образ із подібністю, симулякр - образ, позбавлений подібності. Цю відмінність він ілюструє прикладом із Біблії: Бог створив людину за власним образом і подобою, після Гріхопадіння людина втратила подобу і залишилась тільки образом, отже, людина - симулякр Бога. У цьому прикладі, зазначає Ж. Дельоз, підкреслюється демонічний характер симулякра, який виникає завдяки його зовнішній подібності. «Без сумніву, - продовжує Ж. Дельоз характеризувати симулякр, - він виробляє ефект подібності, але тут виникає швидше вплив цілого, яке цілком і повністю є зовнішнім, яке утворене зовсім не тими засобами, що задіюються всередині моделі» [15].

Ж. Дельоз підкреслює, що основне розрізнення Платона припадає не на відокремлення Ідей і копій, а на розмежування копій і симулякрів. Копія відтворює Ідею (модель), вона є істинним продуктом, оскільки створена за пропорціями, що відповідають конститутивній сутності. В хорошій копії завжди присутні продуктивна операція і правильна думка. Натомість симулякр має лише зовнішній і зовсім не продуктивний результат подібності, який досягається завдяки хитрошам. «Симулякри, - пише Ж. Дельоз, - вказують на гігантські сфери, глибини і дистанції, якими спостерігач не може оволодіти, оскільки переживає потяг подібності. [...] Спостерігач стає частиною самого симулякра, який змінюється і деформується під впливом його точки зору» [16]. Мета платонізму - «забезпечити повну перемогу зображень над симулякрами». Завдання, яке визначає для себе Ж. Дельоз, полягає в тому, щоб підірвати платонізм, «перевернути його догори ногами». Це означає повернення симулякра і утвердження його прав поряд з копіями. Підрив платонізму веде до того, що симуляція вже не вважається ілюзією [17].

Психоаналіз у цьому напрямі робить важливий, - хоча й, на думку Ж. Дельоза, недостатній, крок (ми не будемо звертатися до дельозівської критики психоаналізу). Психоаналіз підриває платонізм у тому, що відкриває «істину» симулякрів: істеричні симптоми, сни, обмовки, - усе те, що для раціоналізму видавалося прикрими, позбавленими сенсу помилками, психоаналіз робить джерелом істини про суб'єкта.

Дивно, до якої міри невідрефлексований платонізм панує в теорії кіно, яка незмінно коливається між платонівським протиставленням копії (що базується на мімезисі) і симулякра. Для А. Базена (так само, як і для Р. Арнгейма, але в трохи іншому сенсі) кіно цінне тому, що воно є копією, продуктивною подібністю. Натомість для марксистської критики (згадаймо знаменитий вислів М. Горького, який описав свій перший візит до сінематографа як прихід у царство тіней) кіно є безперечно симулякром у платонівському значенні, тобто несе в собі небезпеку маніпуляції, втрати автентичності суб'єкта, фальшивої компенсації, ілюзійності, відчуження. Відголоски такої критичної позиції ми знаходимо і в Ж. Бодріяра, який найповніше розробив концепцію симулякрів. Критика симулякрів залишається дієвою, якщо ґрунтуватися на ідеї повноти, що передує будь-якій нестачі. На протигагу цьому в лаканівському психоаналізі первинним є поняття нестачі, що конститує суб'єкта. Відмова від концепції автентичного суб'єкта не лише не відкидає критику ідеології, а й допомагає краще зрозуміти механізми її функціонування.

Позиція, яка ґрунтується на імпліцитному протиставленні повноти на боці реальності й нестачі на боці кінематографічного відтворення реальності, виходить з невідрефлексованого платонівського поділу на копії і симулякри. Ж.-Л. Комоллі в роботі «Машини видимого» послідовно обстоює ідею, що ідеологічний ефект кінематографічного апарата полягає у «невизнанні» відмінностей між репрезентацією і реальністю, запереченні «кастрації реальності» [18]. Слід підкреслити, що тут вживається психоаналітичний термін «disavowal», який позначає форму захисту, притаманну фетишизму. На нашу думку, звернення до фетишизму для визначення позиції глядача неправомірно зводить кіно до кастрованої реальності. Ж.-Л. Комоллі пише: «Аналоговість кіно є обманом, фікцією, яка встановлюється завдяки невизнанню [disavowing], знанню і одночасно небажанню знати, прагненню глядача вірити» [19]. Тут ми можемо погодитися з феміністичною критикою застосування психоаналітичних понять «кастрації» і «фетишизму» (як форми невизнання кастрації) в контексті проблеми «враження реальності». Як зазначає Ж. Роуз у статті «Кінематографічний апарат: проблеми біжучої теорії»: «Парадокс полягає у тому, що інстанція невизнання (disavowal) має сенс у зв'язку з питанням статевої відмінності, але використовується теорією лише щодо акту сприйняття як такого» [20].

Однак якщо кіно - це кастрована копія реаль-

ності, копія, якою глядач повинен вдовольнитися, оскільки не може отримати самої реальності (за компенсаторною версією), то це неминує мало б призвести до невдоволеності. Не кажучи вже про те, що є фільми (і таких, мабуть, значно більше), де зображається ситуація, яку глядач, безперечно, не хотів би пережити в реальності. Психоаналітичний підхід, на нашу думку, передбачає інше: умовою репрезентації, яка базується на нестачі, є нестача, що визначає реальність суб'єкта. Саме нестача, закладена в суб'єкта від початку (суб'єкт «перекреслюється» входженням у символічне, в мову), є причиною його зачарованості образами, які розігрують для нього цю нестачу. Справа не в тім, щоб сказати, що кіно обманює суб'єкта, а в тім, що кіно вказує на обман, ілюзію, яка лежить в основі суб'єкта.

Що є головною метою порівняння кінематографічного апарата з апаратом печери, з «технічною фантазією» Платона? Безперечно, це порівняння слід розглядати в контексті проблеми «враження реальності», в контексті проблеми симулякрів, тієї необхідності, укоріненої в людині, що породжує симулякри. Саме цей збіг «технічної фантазії» Платона із сучасною технікою вражає Ж.-Л. Бодрі. В одному місці, на яке часто посилаються критики апаратної теорії, Ж.-Л. Бодрі стверджує: «Той самий апарат, що відповідає за винайдення кіно, вже був присутній у Платона» [21]. Платон, на думку Ж.-Л. Бодрі, конструюючи своєю «технічною фантазією» апарат печери, «передбачив» винайдення кіно і ту зачарованість образами, прикутість до екрана, яку відчуватимуть в'язні/кіноглядачі: «Тому ми пропонуємо розглядати алегорію печери як текст означника бажання, яке переслідує винахід кіно й історію його винайдення» [22]. Широком «телеологічним» (як його згодом назвуть критики) жестом Ж.-Л. Бодрі продовжує свою думку, за якою кіно виявляється здійсненням того (створення «враження реальності»), чому інші мистецтва - живопис, театр, - слугували лише «начерками».

В очах наступних дослідників це твердження робило самого Ж.-Л. Бодрі «ідеалістом» [23]. Справді, на перший погляд, судження його про кіно, як «вінець» усіх мистецтв, зближує його з «головним ідеалістом» від кінотеорії А. Базеном, який обстоював приблизно в такій самій формі тезу, що кіно вже було готовою Ідеєю на платонівських небесах. Ми не можемо заперечувати часткову справедливість цієї критики на адресу Ж.-Л. Бодрі, однак хочемо звернути увагу на істотну відмінність його поглядів від позиції

А.Базена, для якого кіно відповідало прагненню подолати смерть («комплекс мумії»), зафіксувати реальність. Згідно з Ж.-Л. Бодрі, йдеться про інше - про зачарованість ілюзією, яка притаманна суб'єкту. Звернімося до його розмірковувань. «Чому історики кіно, - запитує Ж.-Л. Бодрі, - не зупиняються у пошуках "предків" кінематографа? Від магічного ліхтаря до праксіноскопа й оптичного театру аж до камери обскури, у міру нагромадження здобичі, розкопки зростають: відкриваються все нові об'єкти і різноманітні винаходи. [...] Але якщо кіно було справді відповіддю на бажання, притаманне нашій психічній структурі, як ми можемо датувати його першопочатки?» - запитує Ж.-Л. Бодрі [24].

Про що саме запитує автор, що саме привертає його увагу? Певна історична неможливість, неможливість знайти початок, вказати точну дату чи об'єкт, який би зупинив нескінченне ковзання, який би, іншими словами, став тим моментом, коли з нічого з'явилося б щось. Зрозуміло, що знайти такий момент неможливо, оскільки він належить фантазматичному реєстру. Саме тому сучасна історія відмовилася від пошуку першопочатків. Тут діє нелінійна причинність, проясненню якої значною мірою сприяло психоаналітичне поняття «ретроактивності», післядії. В історичному плані це поняття можна розглядати як форму рефлексивності, схильність того, що утворюється, постулювати себе як таке, що вже завжди було.

На таку особливу форму нелінійної причинності звертає увагу Ж. Лакан: «Коли щось з'являється на світ, щось, що ми змушені визнати новим, коли виникає інший лад речей, перед нами одразу відкривається нова перспектива в минулому, і ми кажемо собі: "це ніколи інакше й не могло бути, так було споконвіку!"» [25]. «Наприклад, - зазначає Ж. Лакан, - ми допускаємо виникнення мови, момент, коли на цій планеті почали говорити. Ми знаємо, що відбулось певне виникнення, але тоді, коли те, що виникло, нами засвоєне, ми абсолютно нездатні, розмірковуючи про те, що йому передувало, обійтись без символів, які могли б застосовуватись завжди. Нам завжди уявляється, що те, що виникло, існує в часі невизначено довго, виходячи за свої власні межі. Це можна стверджувати про що завгодно, включно з виникненням світу» [26].

Розмірковує на цю тему Ж. Лакан з приводу проблеми, яка у нашому контексті - контексті апаратної теорії і її гаданого аісторизму - є принциповою. Проблема ця стосується виникнення реєстру «власного Я», виникнення суб'єкта в

сучасному розумінні. Ж. Лакан зазначає: «Точно так само не можемо ми, коли думаємо, обійтись без набутого нами в ході історії реєстру власного Я, хоча й маємо справу іноді зі слідами роздумів людини про саму себе в ті епохи, коли реєстр цей як такий активно не використовувався» (...) [27].

На перший погляд можна сказати, що Ж.-Л. Бодрі робить наївну помилку, екстраполюючи сучасного суб'єкта в епоху Платона. Однак як це сумістити з тим, що у своїй попередній статті «Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарата» він пов'язує появу суб'єкта (як центральної точки у полі видимого) з ренесансним відкриттям лінійної перспективи [28]?

Подібність між кінематографічним апаратом і апаратом платонівської печери захоплює Ж.-Л. Бодрі настільки, що він ігнорує промовисті відмінності між цими двома технічними конструкціями, відмінності, які саме й можуть допомогти встановити історичну дистанцію, запровадити історичний вимір. На нашу думку, відмінність між ефектом реальності, що здійснюється апаратом печери і кінематографічним апаратом, полягає не стільки в здатності останнього записувати і похідних від них можливостей маніпуляції образом (хоча ці властивості кіно також необхідні для створення «враження реальності»). Суттєва відмінність в іншому. Загалом «технічна фантазія» Платона є досить точною і деталізованою. Наприклад, на що звертає увагу Ж.-Л. Бодрі, Платон враховує, що «машиністи», які носять фігури перед вогнищем, повинні перебувати за ширмою, щоб їхні тіні не відбивались на екрані, а також з тієї причини, що глядачі повинні розміщуватися нижче променів. Однак впадає в око «недбалість» Платона в одному аспекті конструювання свого апарата. Йдеться про перспективу як умову «враження реальності». Адже з опису Платона незрозуміло, яким чином створюється глибина на екрані, якщо вона взагалі створюється, інакше тіні накладатимуться одна на одну. Цікаво, що Ж.-Л. Бодрі тут не побачив особливої проблеми, зазначивши з цього приводу: «Платон нічого не говорить стосовно якості образів: чи підходить двомірний простір для репрезентації глибини, що виробляється образами об'єктів? Ймовірно, це пласкі тіні, але їхні рухи, перетини, накладання і зміщення дозволяють нам припустити, що вони рухаються вздовж різних площин» [29]. Ж.-Л. Бодрі не звертає уваги на те, що в платонівському апараті відсутнє будь-яке вписування перспективного коду. Якби він помітив цю відсутність, це дало б йому змогу зробити наступний крок, тобто запитати:

чому Платон, який так детально описує машинерію свого апарата, не звернув уваги на таку, здавалося б, елементарну проблему? Відповідь ця саме й перебуває в полі історії, оскільки винайдення перспективи, як певного коду реалізму, відбулося пізніше. Для Платона «враження реальності» не визначалося наявністю перспективи.

Щоб підкреслити значення цієї аргументації, звернемося до радикально відмінного досвіду дописемних культур, який наводить М. Мак-Люен. «Як невербальна форма досвіду, - пише він, - кіно, а також фотографія, є формою висловлювання без синтаксису. Насправді, однак, кіно - так само, як друк і фотографія - передбачає наявність у своїх споживачів високого рівня письмової грамотності і для людей неписьемних виявляється неосяжним» [30]. До того ж з'ясувалося, що неписьемні люди не знають, як зафіксувати свій погляд на певній відстані від екрана чи фотографії, як це робимо ми. Вони «нишпорять» очима по екрану чи фотографії так, як

могли б їх обмацувати руками. Тільки високописемне, абстрактне суспільство, - робить висновки М. Мак-Люен, - привчається фіксувати очі так, немов при читанні друкованої сторінки. Для тих, хто фіксує свій зір подібним чином, виникає перспектива. «В туземному мистецтві є велика витонченість і синестезія, але немає перспективи. Стара думка, мовляв, насправді в перспективі бачить кожен, але тільки художники епохи відродження навчилися її зображати, помилкова» [31].

Отже, перспектива є історичним кодом реалізму, а не властивістю реальності. Щоб надати історичного виміру аналогії з платонівською печерою, слід доповнити її концепцією перспективи, на якій ґрунтується кінематографічний апарат. Таким чином, при порівнянні кінематографічного апарата з платонівським міфом про печеру не лише запроваджується історичний вимір, а й доводиться, що прагнення до симуляції реальності є первинним щодо історичної зміни кодів реалізму.

1. «Враження реальності» (від фр. - «l'impression de réalité») - термін, введений в теорію кіно Ж.-Л. Бодрі у роботі «Апарат: метапсихологічний підхід до враження реальності в кіно» (1975), вказує на специфіку кінематографа - реалістичність зображення та ефект присутності, який виникає у глядача. В класичній теорії кіно для позначення цієї специфіки використовували словосполучення «ілюзія реальності». На нашу думку, заміна формулювання, здійснена Ж.-Л. Бодрі, є вдалою, оскільки слово «ілюзія» має негативні конотації.
2. Платон. Держава / Пер. з давн.-гр. - К.: Основи, 2000. - С. 207-214.
3. Metz Ch. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema - Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1982. - 327 p. Heath S. The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form II The Cinematic Apparatus I Ed. by T. de Laurentis and S. Heath. - University of Wisconsin-Milwaukee, 1980. - P. 1-13. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema II Film and Theory. An Anthology I Ed. by R. Stam, T. Miller. - New York: Blackwell Publishers, 2000. - P. 483-494.
4. Andrew D. Concepts in Film Theory. - New York, 1984. - 239 p. Hayward S. Key Concepts in Cinema Studies. - London, New York, 1996. - 467 p. Lebau V. Psychoanalysis and cinema. The Play of Shadows. - New York, London: Wallflower, 2001. - 137 p. Cowie E. Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. - 397 p.
5. Creed B. Film and psychoanalysis II The Oxford Guide to Film Studies. - Oxford UP. 1998. - P. 77-90.
6. Doane M.A. Remembering Women: Psychological and Historical Constructions in Film Theory II Psychoanalysis & Cinema I Ed. by E. A. Kaplan. - New York, London: Routledge, 1990. - P. 46-63.
7. Creed B. Op. cit. - P. 80.
8. Baudry J.-L. The Apparatus: Matapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema II Film Theory and Criticism. Introductory readings I Ed. by L. Braudy, M. Cohem. - New York, Oxford: Oxford UP, 1999. - P. 767.
9. Бодрі Ж.-Л. Ідеологічні ефекти базисного кінематографічного апарата / Пер. з англ. // Кіно-Театр. - 2004. - № 5. - С. 23.
10. Baudry J.-L. Op. cit. - P. 760.
11. Фройд З. Вступ до психоаналізу I Пер. з нім. - К.: Основи, 1998. - С. 294.
12. Baudry J.-L. Op. cit. - P. 763.
13. Делез Ж. Логика смысла - Фуко М. Teatrum philosophicum / Пер. с фр. - М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. - С. 329-332.
14. Там само. - С. 333.
15. Там само. - С. 335.
16. Там само. - С. 337.
17. Там само.
18. Comolli J.-L. Machines of Visible II The Cinematic Apparatus I Ed. by T. de Laurentis and S. Heath. - University of Wisconsin-Milwaukee, 1980. - P. 131.
19. Ibid. - P. 139.
20. Rose J. The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory // Ibid. - P. 174.
21. Baudry J.-L. Op. cit. - P. 767.
22. Ibid.
23. Kaplan E. A. Introduction: From Plato's Cave to Freud's Screen I Psychoanalysis & Cinema I Ed. by E. A. Kaplan. - New York, London: Routledge, 1990. - P. 10. Doane M. A. Remembering Women. - P. 50, 55.
24. Baudry J.-L. Op. cit. - P. 767.
25. Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и технике психоанализа. (1954/55) / Пер. с фр. - М.: Гнозис; Логос, 1999. - С. 10.
26. Там само. - С. 10-11.
27. Там само. - С. 11.
28. Бодрі Ж.-Л. Вказ. праця. - С. 20.
29. Baudry J.-L. Op. cit. - P. 764.
30. Маклюен М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. - М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. - С. 324.
31. Там само. - С. 327.

O. Bryukhovetska

**THE PROBLEM OF SIMULATION IN THE ANALOGY
OF CINEMATIC APPARATUS AND PLATO'S MYTH OF CAVE**

The analogy of cinematic apparatus and Plato's Cave, introduced to the psychoanalytic film theory by J.-L. Baudry, was rejected as idealistic and ahistoric. On the contrary to this the article argues the importance of this analogy for the psychoanalytic understanding of the cinematographic subject.