

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Магістерська робота

освітній ступінь - магістр

на тему: **«ПРОЕКТ «ІСТЕРИЧНОГО ТІЛА» П'ЄРА ЖАНЕ:
ВИНАХІД ТА КРИТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,
спеціальності
034 Культурологія

Терновська Марія Едуардівна

Наукові керівники: Собуцький М. А.,
доктор філологічних наук, професор,
Івашина О. О.,
старший викладач

Рецензент Гавриленко В. В.
пост-докторантка у Практичній школі
вищих досліджень, Париж

Магістерська робота захищена
з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____
« ____ » _____ 20 ____ р.

Київ 2018

ЗМІСТ

<i>Вступ</i>	3
<i>I. Проект «істеричного тіла» П'єра Жане</i>	9
<i>1.1. Інтегральна властивість тілесності</i>	9
<i>1.2. Зв'язок тіла та слова: до питання перцептивного перекладу</i>	17
<i>1.3. Розшарування психіки та дисоціація особистості</i>	20
<i>II. Технічне виробництво «істеричної тілесності» новими медіа</i>	28
<i>2.1. Просвітницький проект людини-машини</i>	28
<i>2.2. Фрагментація жесту та пасивізація погляду засобами фото-/кінематографії</i>	36
<i>2.3. Запис голосу: екстерналізація пам'яті та уваги</i>	43
<i>III. Аналіз образів істерії з позицій З. Фрейда та П. Жане на прикладі серіалу «Stranger things»</i>	48
<i>3.1. Випадок Джойс Байєрс: доля чергового жіночого Едипа</i>	49
<i>3.2. Випадок Вілла Байєрса: фіксована ідея та розкол особистості</i>	59
<i>Висновки</i>	70
<i>Список використаної літератури</i>	75
<i>Додатки</i>	82

ВСТУП

Наразі говорити про істерію – не тільки проявляти принизливу нетактовність, але й майже неминуче натрапити чи то на сексистське кліше, чи то на легко припасовувану абстракцію. Те, що істерію було викреслено з усіх медичних довідників понад півстоліття тому, тоді як ще на початку ХХ ст. це був один з найпоширеніших діагнозів (говорили навіть про епідемії цієї хвороби), дозволяє спробувати політизувати питання відповідного феномену. Під політизацією ми маємо на увазі постановку питання про системний характер стану тіла/свідомості, котрий свого часу отримав «зв'язку» із істерією, на противагу персоналізації її, зведенню винятково до індивідуального внутрішнього конфлікту. Тож **актуальність** дослідження полягає у створенні такої перспективи та знайденні такого теоретичного апарату, які дозволили б говорити про сьогодення феномену (істерії), якому офіційний медичний дискурс відмовляє в існуванні, незважаючи на те, що його характеристики (симптоми) легко зчитуються з тілесності/повсякденної поведінки пересічної людини, якій могло б і не спасти на думку звертатись до терапевта.

На нашу думку, джерелом таких розшуків могли б були теоретичні розробки П. Жане на противагу монополії фрейд-лаканівського психоаналізу, який, звісно, від питання про істерію не відмовляється. **Об'єктом** даного дослідження є феномен істерії, **предметом** – концепція істерії П. Жане.

Мета роботи полягає у розкритті специфіки трактування феномену істерії П. Жане та визначенні критичного потенціалу цього трактування і відповідного йому словника/теоретичного апарату. Відповідно до обраної мети, було поставлено такі **завдання**:

- визначити специфіку трактування феномену істерії у ранніх роботах П. Жане;

- концептуалізувати «істеричну тілесність», якою вона постає у тексті «Психічного автоматизму» П. Жане та визначити ключові її характеристики;
- продемонструвати аналогію між описами симптоматики істерії та властивостей «істеричного тіла» у розумінні П. Жане із формами тілесності, пов'язаними із взаємодією людини з новими медіа, в історичному зрізі 1880–1890-х рр.;
- порівняти версії пояснення феномену істерії П. Жане та З. Фрейда, визначити основні моменти розходження цих позицій;
- проілюструвати можливість критики візуального засобами словника, розробленого П. Жане;
- аргументувати доцільність постановки питання щодо істерії у якості системного (пов'язаного із системою, а не спадковістю, індивідуальними психічними особливостями чи хімічним дисбалансом) стану/захворювання.

У зв'язку із зазначеним, робота передбачає використання таких **методів** дослідження:

- аналітичний (розбір специфічних ознак істерії, що було запропоновано П. Жане; детальний розгляд словника/теоретичного апарату, введеного П. Жане для визначення даного захворювання);
- порівняльний (порівняння підходу до визначення та опису феномену істерії П. Жане та З. Фрейдом);
- метод аналогії (зіставлення описів симптоматики істерії із описами станів свідомості/змін тілесності людини під впливом нових медіа);
- метод теоретичного узагальнення (формування пропозиції щодо того, свідченням чого (якого явища/закономірності) може бути

існування зазначеної пропозиції: теза про системний характер істерії);

Ступінь розробки наукової проблеми. Наразі роботи, які було б присвячено дослідженню теоретичних розробок П. Жане, практично, відсутні. Серед авторів, котрі систематично звертаються до робіт П. Жане можна відмітити хіба що Н. Федуніну, яка захистила у 2003 році дисертацію з психології із темою «Еволюція психологічних поглядів П'єра Жане» [52]. Проте, і дисертація, й інші тексти авторки мають, радше, описовий характер. Решта авторів звертаються до фігури П. Жане, як правило, епізодично, в контексті створення панорамного погляду на історію розвитку психіатрії (А. Лоренцер, Г. Еленбергер) чи для використання оригінальної ілюстрації до власної гіпотези (Дж. Крері), оскільки П. Жане цитують, порівняно, не так часто. Тож **новизна** роботи полягає в актуалізації теоретичних розробок П. Жане як таких, що мають достатній критичний потенціал для аналізу сучасних нам явищ та ситуацій і демонстрації цього критичного потенціалу в дії.

Огляд літератури. Ключовим текстом для побудови методології роботи став J. Crary «Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture» [68], звідки було взято ідею зіставлення описів симптоматики психічних захворювань, що розроблювались у межах експериментальної психіатрії XIX ст., і станів тіла та свідомості, що їх виробляли/потребували нові технічні засоби (у першу чергу, йдеться про фото-/кінематографічні за своєю логікою апарати). Цей тест дав змогу виходу на рівень медіа-археологічного конструктивізму із теоретичним апаратом ранніх робіт П. Жане.

Важливими джерелами для розробки медіа-археологічної лінії нашого зіставлення стали «Машини бачення» П. Віріліо [10], «Розуміння медіа: зовнішні розширення людини» [40], «Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги» [39] М. Маклюєна та спільна робота М. Маклюєна із К. Фіоре «Війна та мир у глобальному селі» [41]; а також «Нотатки щодо

жесту» Дж. Агамбена [1], книга «Грамофон, фільм, друкарська машинка» [74] та стаття «Світ символічного – світ машини» [22] Фр. Кіттлера та ін.

Зважаючи на подібність багатьох ідей П. Жане до фрейдівських (сюжет, що користується популярністю серед істориків психоаналізу) а також на те, що психоаналіз став одним із найбільш розроблених критичних підходів і найбільш широко застосовуваних серед гуманітаріїв, порівняння інтерпретації істерії П. Жане та З. Фройдом стало наскрізною лінією-стратегією даної роботи. У зв'язку із цим для ознайомлення із контекстом розвитку психіатрії протягом ХІХ – початком ХХ ст. було використано дослідження Г. Еленбергера «Відкриття несвідомого: історія й еволюція динамічної психіатрії» [65] та А. Лоренцера «Археологія психоаналізу: інтимність та соціальне страждання» [32]. Серед робіт З. Фрейда особливу увагу було приділено його ранній роботі у співавторстві із Й. Бройєром «Дослідження істерії» [57] та курсу лекцій «Вступу до психоаналізу» [55], а також в важливим для розуміння методології текстам «Аналіз нескінченний та скінченний» [54] і «Проблема дилетантського аналізу, або дискусія зі стороннім» [60] тощо.

Серед робіт П. Жане – центральної фігури нашого дослідження – до яких ми звертались: «Психічний автоматизм (експериментальне дослідження нижчих форм психічної діяльності)» [18], курс лекцій «Основні симптоми істерії» [72], стаття «Шокові емоції» [19] та перекладене лише англійською «Psychological healing. A historical and clinical study» [71].

Хронологічні межі. В центрі нашої уваги перебуватиме історичний зріз 1880–1890-х рр. Саме до цього часового інтервалу відносяться події найбільшого значення для нашого дослідження: від захисту П. Жане дисертації з філософії із темою «Психічний автоматизм (експериментальне дослідження нижчих форм психічної діяльності)» (1889 р.) і з медицини – «Ментальний стан істериків» (1892 р.) та публікації «Досліджень істерії» З. Фрейда у співавторстві із Й. Бройєром (1895 р.) до експериментів із хронофотографією Е. Мейбріджа та поширення серед широкої аудиторії «оптичних розваг»:

апаратів т.з. імператорської панорами А. Фурмана (1880-ті рр.) і кінетоскопу Т. Едісона (1890-ті рр.). Така концентрація на співіснуванні певних технічних винаходів та нових способів постановки питання щодо етіології деяких захворювань (йдеться, передусім, про істерію) дозволить, у свою чергу, і нам поставити питання щодо способів виробництва форм тілесності та їхньої нормалізації.

Звісно, ми не обмежуватимемось винятково подіями даного історичного зрізу. Так для нас будуть важливими деякі з епізодів історії фотографії, що пов'язані, зокрема, із винайденням дагеротипу та відносяться до першої половини ХІХ ст., як і пізніші роботи самого П. Жане (курс лекцій «Основні симптоми істерії» 1906 р., як приклад). Крім того, спроба застосування теоретичного апарату П. Жане у якості альтернативи/критики щодо психоаналітичного підходу до аналізу візуального (кіно), як і спроба постановки питання про системний характер істерії завдяки використанню словника відповідного автора, є, вочевидь, проекцією розробок П. Жане на сучасність.

Структура роботи відповідає логіці викладу та обґрунтування робочої гіпотези. Так робота складається з трьох основних розділів, вступу та висновків. Перший розділ являє собою нарис феномену істерії через теоретичний апарат П. Жане і складається з трьох підрозділів, в яких послідовно оговорюються основні моменти розуміння істерії зазначеним автором. Так у якості ключових аспектів проаналізовано інтегральну властивість тілесності істериків, явище перцептивного перекладу (способів зв'язки відчуттів та творення перцептивних «пристібок»), феномен розшарування психіки та дисоціації особистості (явище автоматичного письма як ілюстрація).

Другий з розділів присвячено питанню виробництва «істеричної тілесності». Він має три підрозділи, перший з яких є історичним екскурсом ідеї людини-машини від ранньопросвітницьких версій К. Ліннея та Ж. Ламетрі до

сучасних варіантів прочитання когнітивної метафори та технологічного детермінізму маклюєнівського та кіттлерівського штабу. Другий та третій підрозділи ілюструють зміни форм тілесності, що пов'язані із використанням нових медіа, а також демонструють подібність описів цих форм тілесності із симптоматикою істерії, зокрема, у розумінні цього захворювання/стану П. Жане. У другому підрозділі увагу зосереджено на розладах моторики та пасивізації погляду, тоді як третій містить опис трансформацій людського виміру у зв'язку з можливістю записувати та відтворювати звук. До цього розділу для більшої наочності додано декілька ілюстрацій-додатків.

Третій розділ є прикладною частиною дослідження, він містить аналіз двох сезонів серіалу «Stranger things» з двох позицій тлумачення феномену істерії – П. Жане та З. Фрейда (і, відповідно, складається з двох підрозділів). Наведення двох паралельних інтерпретацій однієї кінооповіді, при яких навіть центральні персонажі-аналізанти не співпадають (доросла жінка Джойс, чий кастраційний комплекс реактивізується у ситуації пропажі сина, – за версією З. Фрейда, та тринадцятирічний хлопчик Вілл, який потерпає від фіксованої ідеї-страху чудовиська, – у прочитанні за П. Жане) створює ефект альтернативного погляду та дає можливість побачити, що там, де звично знаходимо можливість фрейдівського погляду, могло би мати місце і тлумачення за П. Жане.

I. ПРОЕКТ «ІСТЕРИЧНОГО ТІЛА» П'ЄРА ЖАНЕ

1.1. Інтегральна властивість тілесності

Феномен істерії ставить нас у незручну позицію: ми можемо говорити про нього лише в ретроспективі. Один з найпопулярніших діагнозів ХІХ ст. на зламі ХІХ–ХХ ст. переріс у справжню епідемію (у перший та єдиний раз) [69], щоб у другій половині ХХ ст. зникнути з усіх медичних довідників, розчинившись в оновлених версіях характерологій («Акцентуйовані особистості» К. Леонгарда) та розпорошившись у нових витках нозології. Проте, ці інтерпретативні перипетії не дають жодного уявлення про долю істеричних (чи істеризованих?) тіл, які так активно виробляв медичний дискурс ще півстоліття тому.

Протягом ХІХ ст. сформувалось певне очікування, пов'язане із тілом істерички. Так М. Фуко, відмічаючи маршрути зсуву й становлення диспозитиву сексуальності, вводить чотири привілейовані об'єкти пізнання, серед яких є і фігура істеричної жінки [62, с. 206]. Проте, ця первинно притаманна жіночому тілу патологічна надлишковість сексуальності не єдиний проект істини, до реалізації якого під ярликом істерії це тіло було залучено. Недарма в «Історії сексуальності» М. Фуко повсякчас згадує Ж. Шарко (саме йому ми завдячуємо галереєю образів демонічної спокуси відомої як «Іконографія Сальпетрієру») та З. Фрейда (зрештою, не тільки клініциста, але й успішного письменника-модерніста, який працює в жанрі «нарис еротичної сповіді»), але оминає увагою найвизначнішого з суперників останнього – П. Жане.

Мова досліджень П. Жане демонструє можливість по-іншому говорити про тіло істерички. Ця альтернативна можливість, виказує себе у тій квапливості, з якою З. Фрейд відводить нашу увагу від Олімпії, відмовляючи їй у статусі піднесеного/моторошного об'єкта в аналізі гофманівської «Піщаної

людини» (справа не тільки й не стільки у цьому «вдалому образі»: «епізод з Олімпією сприймається з легкою сатирою та використовується як насмішка з любовної переоцінки з боку юнака» [56]); тією «непереконаністю у висновках автора», що нею резюмує він припущення Е. Йенча щодо відчуття моторошного від епілептичного нападу (один з найбільших здобутків динамічної психіатрії XIX ст. – відмежування епілепсії від істерії та формування уявлення про різноманіття приступів [72]), котрий «пробуджує у глядачеві здогадки про автоматичні – механічні – процеси, ймовірно, приховані за звичним образом одушевленого», щоб швидше перейти до опису історії чергового Едипа [56].

За їдким зауваженням про те, що «припущення щодо сексуальної етіології неврозів могло виникнути тільки в атмосфері такого міста як Відень» [32, с. 123], можна легко зрозуміти, що П. Жане обирає іншу матрицю для зв'язки психіки та соматки за власне психоаналітичну. Його дослідження явищ, які знаходяться нижче за рівень свідомості, і котрі П. Жане йменує сприйняттями або перцепціями [18, с. 50], зосереджується на виявленні можливостей та специфіки тілесності хворих істерією, із зауваженням, що ключовим симптомом істерії є сомнамбулізм, основа якого – схильність до душевної дисоціації [32, с. 132]. Незважаючи на те, що слабкість психічного синтезу П. Жане таврує як вроджену ваду, в тому, яким образом він запускає оповідь «Психічного автоматизму», вгадуються пігмаліонські інтенція і зачарування. Обґрунтовуючи вибірку пацієнтів, історії хвороб та експерименти з якими він використовує як ілюстративний матеріал, П. Жане запозичує витончену модель для аналізу людської психіки з «Трактату про відчуття» сенсуаліста Е. Кондильяка. Останній придумав такий трюкацький спосіб для аналізу людської психіки: він уявляв наділену душею статую, спроможну відчувати всі емоції та розуміти всі думки, проте, первинно, позбавлену їх; до абсолютно порожньої психіки статуї Е. Кондильяк хотів поступово вводити окремі відчуття одне за одним, що дозволяло б досліджувати й розпізнавати

залежність та зв'язок різних психічних явищ – чистота експерименту, якої на практиці досягнути вкрай важко, адже людина постає у вигляді вже даного складного комплексу [18, с. 25]. П. Жане впізнає цю позбавлену свідомості, але потенційно «насичену» психічними явищами статую у тілі істерички [18, с. 26]. «Психічний автоматизм», зрештою, можна розглядати як таке переписування «Трактату про відчуття», де ідеалістична модель статуї, тіло якої ще не пройшло муштри досвідом, персоніфікується під іменами Рози, Люсі, Леонії та ін., та оприявнює можливість створення різних варіантів перцептивних зв'язок.

На цьому варто наголосити: П. Жане переймається і конструктивістським запалом, характерним для Е. Кондильяка, хоча і не розвиває цю ідею далі в тексті. «Твердження, що ми навчилися бачити, чути, відчувати смак, запах, доторк, здається нам дивним парадоксом внаслідок того, що наразі ми не змушені вчитись користуватись своїми органами відчуття; здається, наче природа наділила нас здатністю користуватись ними у той же момент, коли вона їх створила, і що ми завжди користувались ними без будь-якого вишколу» [23, с. 191]; проте, «природа надає нам органи... і обмежується цим, дозволяючи досвіді навчити нас набувати навичок й закінчити розпочату нею роботу» [23, с. 192]. Ця траєкторія думки Е. Кондильяка дозволяє П. Жане зберегти багатовимірну тілесність, яку ми можемо протиставити зачаклованому тілу в психоаналізі (одне з фрейдівських визначень симптому: «слово, схоплене тілом» [55]).

Проте, ця тілесність врівноважена не симетрією п'яти відчуттів (уявлення, що тягнеться, як мінімум, від аристотелівського трактату «Про душу»), а інтегративною властивістю тактильності. Відчуття дії частин тіла одної на одну, рухів грудної клітини, що супроводжують дихання – найменший можливий рівень відчуття за умови позбавленості нюху, зору, слуху та відчуття смаку, Е. Кондильяк пов'язує із доторком, який він називає *основним відчуттям* (*sentiment fondamental*), відзначаючи, що життя тварини розпочинається саме з цих функцій та залежить винятково від них [23, с. 247].

Причому Е. Кондильяк відмічає, що це вихідне відчуття і я первинно нероздільні [23, с. 247–248]. Аналогічним жестом П. Жане відносить до найбільш примітивних проявів психічного конвульсивні рухи, зміни дихання та кровообігу [19], а також вказує на особливу м'язову рухливість, специфічно притаманну сомнамбулам (особам із звуженим полем свідомості) [18, с. 203]. Психіка у версії П. Жане не просто секулярний варіант душі, чим, як приклад, вона уявляється у межах матеріалістичного/технологічного детермінізму кітлерівського штабу [77], психічне первинно отілеснене, його найнижчий з рівнів є нічим іншим як чистою фізіологією, котра опирається будь-яким спробам її подальшого розкладання.

Ми могли б сказати, що йдеться про таку фізіологію, де кожен з органів ще не знайшов свого функціонального призначення-обмеження, про особливе відчуття внутрішності тіла, при якому тіло відчувається *від* організмом, де виникають перехідні органи *від* організацією органів стаціонарних [15, с. 63], де частини тіла та органи часто не виправдовують очікування щодо них. Інтегральність *основного відчуття* проявляється, у першу чергу, неупередженістю енергетичного (якщо вдатись до словника Ж. Дельоза, числом версією ідеї тіла без органів ми мали нагоду послугуватись) розподілу чи розподілу збудження (за термінологією вже самого П. Жане), ігноруванням меж, заданих картографією організму. І йдеться зовсім не про поетику потенційності фізичної присутності, як і не про привілеювання деяких фрагментів тіла через їхнє підпорядкування певній функції (як відбувається із фройдівськими номадичними статевими органами/ерогенними зонами/фетишами, що є нічим іншим як результатом лібідінозної надінвестиції).

Наведемо приклад. Так під впливом постгіпнотичного навіяння (неусвідомленої думки) у Розі, однієї з істеричних пацієнток П. Жане, випадок якої – один із центральних у роботі «Психічний автоматизм», утворилась червона пляма за шкірі, котра за формою нагадувала зірку. При цьому таке

почервоніння неможливо було пояснити подразненням чи пошкодженням вазомоторного нерву, оскільки немає нерву, який би розгалужувався саме на цьому місці і чиє розгалуження мало б хоч скількись схожу форму на ту, що її мала виразка. У даному випадку мало місце часткове й системне збудження кількох нервів, котре пояснити на рівні фізіології організму видається неможливим. «Я весь час думала про ваш гірчичник» – зізнається жінка лікареві, виказуючи справжній стимул, що спричинив це пошкодження шкіри, порушуючи всі закони анатомії людини [18, с. 267–268]. Нерідко істериків характеризують як порушників правил ввічливості/режимів дистанціювання, як тих, хто втручається до дій інших та нав'язує власну присутність [6, с. 104]. Як бачимо, це діє і в зворотному напрямку: самі тіла істериків повсякчас невтомно нагадують їхнім власникам про свою присутність. Хвилі збудження, що прокочуються істеричним тілом, вихоплюють його фрагменти з централізованого органічного порядку, щоб підпорядкувати їх деяким альтернативним режимам/ритмам.

Важливо відмітити, як таке неприручене, неорганізоване тіло, зведене до власної пульсуючої наявності, змушує кожного, хто береться його описати і хто відкрито чи натяком висловлює віру у можливість переробки анатомії людини, відчутти, як легко обертає мова опису цього «невизначеного» тіла сказане на його протилежність, як легко надії потенційності/конструктивізму вивертаються своєю зворотною стороною – відразую детермінізму. Пам'ятаємо, що А. Арто, автор ідеї тіла без органів, котре пізніше розроблятиме Ж. Дельоз у «Логіці смислу» та «Капіталізмі і шизофренії», у радіопрограмі «Покінчити з Божим судом», де він вперше звертається безпосередньо до цієї ідеї, висловлює, водночас, і сподівання, пов'язане з тілом, і пекучу ненависть щодо нього. Так А. Арто, який так глибоко вірив у місію тіла-вмістилища відчуттів, через яке життя тільки і може досягнути себе до кінця, у той же час демонструє відразу до статевих органів, носіїв чи не найбільш інтенсивної чуттєвості, через їхню біологічну «відданість» репродуктивній функції та

функції дефекації, котрі змушують ці органи надто випинати свою ницу індивідуальність [66, с. 317].

Але до А. Арто ми звертаємось не для того, щоб попліткувати щодо природи його неприяні до найінтимніших тілесних потреб, в якій нескладно впізнати податливий матеріал для заочного психоаналізу; цікавішим є те, що й у нього ми знаходимо артикуляцію того ж амбівалентного очікування щодо тіла (навіть у тих самих термінах), яке виднітиметься крізь міркування про властивості істеричного тіла і в П. Жане:

... немає нічого більш марного, ніж орган.

Якщо даси людині тіло без органів,

тим ти звільниш її від всіх *автоматизмів*

і повернеш їй правдиву свободу.

[66, с. 317]

Органи і частини тіла, якими ще не навчилися користуватись, які ще не було вимуштрувано під певне призначення, у П. Жане парадоксальним чином стають заручниками автоматизмів (щоправда, на відміну від А. Арто, він не пов'язує їх із прагматикою біологічної потреби). Пам'ятаємо, що автоматизми П. Жане визначає як рухи, підпорядковані строгому детермінізму, певним встановленим законам, як рухи, котрим не властиві відхилення чи випадковості [18, с. 15–16]. Але, що ще важливіше, ці рухи мають принаймні видаватись самовільними, тобто, розпочинатись у самому рухомому предметі, без участі зовнішнього імпульсу (або справляти враження таких) [18, с. 15]. І тут П. Жане знов повертається до образу механічної ляльки, котру зовсім не випадково, як він сам наголошує, на відміну від механічної помпи, називають автоматом [18, с. 15]. Тож автоматизми відповідають не стільки поглядіві ззовні (стороннього спостерігача до останнього мучитиме моторошна неспроможність пересвідчитись у наявності/відсутності самосвідомості у такої філігранної машинерії з людським обличчям), скільки погляд самого суб'єкта на себе, погляд нібито ззовні, який не впізнає тіло, що рухається перед ним і начебто

безвідносно до нього. Хоча й А. Арто, і П. Жане говорять про звільнення тіла від автоматизмів, свободу людини тлумачать вони по-різному: теоретик театру шукає шляхи для нової чуттєвості, тоді як терапевт переосмислює норму як ідеал людини, здатної до тотального контролю щодо власного тіла.

Зрештою, це внутрішнє протиріччя набуде у П. Жане форми скептичного неприйняття: потенційність тіла бути чимось ще тавруватиметься як вроджена вада, а «функціональну визначеність» організму, навпаки, буде зведено до мало не моральної чесноти, оскільки вольове зусилля, завдяки якому тільки і можна підтримувати психічний синтез (ту саму визначеність) проявляється, водночас, і як фізіологічна скоординованість, і як цілісність свідомого вольового суб'єкта. Звісно, це неприйняття лише відвертатиме увагу від неготовності прокоментувати спостереження: «ненавчене» тіло може чинити систематичний супротив. І якщо від того, чому опирається тіло, можна відмахнутись, мимохідь вказавши на нього як на травму чи дещо пов'язане із шоковою емоцією, то «нерозчаклована» дисфункціональна тілесна методичність, протиставлена раціональності нормального організму, зберігає містичний шарм накрутної ляльки.

Повертаючись до Е. Кондильяка та П. Жане, ми можемо відмітити зв'язок із конструктивізмом іншого штибу, котрий буде важливим для нас у подальшому викладі. Так М. Маклюен висуває припущення, що тактильність є необхідною для інтегрального існування («це не просто контакт шкіри із речами, але саме життя речей у розумі»), і пов'язує її із т.з. *спільним/загальним відчуттям* (*sensus communis*), котре перекладає кожне з відчуттів на будь-яке інше та дарує людині свідомість [40, с. 124]. При цьому М. Маклюен ігнорує аристотелівську логіку введення поняття спільного/загального відчуття як такого, що уможливорює сприйняття загальних властивостей (серед яких – рух, спокій, фігура, число, єдність тощо) як таких, що не мають виняткової приналежності до певного відчуття (хоча важко зрозуміти, наскільки М. Маклюен був уважним читачем Арістотеля: посилання в тексті, як і сам стиль

автора, не дають можливості це з'ясувати) [6], залишаючи від нього лише інтегративну властивість та потугу до творення перцептивних перекладів.

На такій синестетичній ролі тактильності у взаємодії між органами чуттів наголошував у своїй праці «Проблема форми в образотворчому мистецтві» і визнаний скульптор А. фон Гільдебранд (вперше її було опубліковано у 1893 році у Німеччині, через рік після захисту П. Жане дисертації з медицини, – ми досліджуємо один синхронічний зріз): саме тактильність забезпечує найповніше сприйняття, оскільки має низький рівень розпізнавання образів; вона передбачає рухову активність спостерігача у процесі сприймання [39, с. 64]. А. фон Гільдебранд акцентує увагу на тому, що власне зорове представлення вимагає дистанції, із якою пов'язане відчуття глибини, коли ж йдеться про об'єкти близькі, то їхнє сприйняття вимагає великої кількості рухів ока, а сама цілісна оптична картина розпадається на низку фрагментів образів. Так зорове перетворюється на тактильне. Тож уявлення щодо форми/образу/явища утворюється винятково завдяки доторкові (таким чином відбувається виробництво пластичних форм/представлень), при цьому не так принципово, чи буде це доторк/рухова діяльність руки або ж ока [11, с. 11–12]. А. фон Гільдебранд у своєму теоретичному нарисі окреслює «перцептивне поле» скульптури/барельєфу/архітектури в образотворчому мистецтві. Аналогічно обстоює сприйняттеву специфіку своєї статуї-сомнамбули і П. Жане, говорячи про базову м'язову активність та вводячи оптичну метафору свідомості, на чому ми ще детально зупинятимемось далі.

Для П. Жане відзначена інтегральна властивість тактильності і питання перцептивного перекладу – теми найбільшого зацікавлення його ранніх робіт. Згодом він і сам говоритиме про ці тексти доволі скептично та зауважуватиме, що «опубліковані й популяризовані вони були занадто рано», і що саме ці роботи (а не більш пізні дослідження його як зрілого психолога та психіатра) «широко цитувались з тих пір не без зловживань колишніми спостереженнями» [49]. Дійсно, у зачаруванні можливостями істеричних пацієнтів, що ним

пронизано «Психічний автоматизм», вгадуються і «містичні схильності», і «релігійне відчуття», яке «так важко було примирити із науковою схильністю», якщо вірити спогадам з автобіографії самого П. Жане [49]. Проте, звучання цих тем і робить П. Жане оригінальним автором, який парадоксальним чином зміг поєднати позитивістський/біхевіористський метод зі збереженням тональності месмеричної традиції.

1.2. Зв'язок тіла та слова: до питання перцептивного перекладу

Звісно, явища, що їх ми беремося описати далі не відповідають поняттю перекладу, взятому у строгому розумінні. Сказати, що тіла істериків промовляють деяке «майже те ж саме» [45] або відлунням повторюють те, що можна було б виразити у більш звичний та прийнятний спосіб (розділяючи долю жесту у фоно-логоцентричної традиції), все одно, що звести ці тіла до «побічної репрезентації» (Ніцше), до ілюстрації-подвоєння деякої усної мови (почутої чи ні) [25]. Справедливим і доречним тут було б хіба що порівняння Ж. Женетта перекладу із палімпсестом, тобто, пергаментом, з якого «зіскрібають» первинний напис, щоб нанести новий, тоді як старий напис все ще просвічується через новий і його все ще можна прочитати [45], у тому сенсі, що з істериків спущено, напевно, всі сім шкір.

Йдеться не про те, щоб запропонувати деякий словник, де ієрогліфізм пози (пам'ятаємо, що П. Жане називає пози характерною ознакою істериків, оскільки, в цілому, тривале завмирання людини у нерухомості є неприродним станом [18, с. 29]) знаходив би свій словесний відповідник, а про те, як мати справу з істеричною розв'яз(а)ністю як неспівмірністю індивідуального та соціального вимірів тіла, а також відчуттєвою нескоординованістю (нетиповим її режимом)?

У своєму другому семінарі «Я в теорії Фрейда та техніці психоаналізу» Ж. Лакан згадує, як отримав на питання «Чому зірки не говорять?» від якогось філософа (ім'я останнього не уточнюється) неочікувану відповідь: «Тому що вони не мають рота» [44, с. 6]. Зірки буквально не відмічено надрізом ротової порожнини, вони не мають у собі розколу-мітки функції мови. Чи завжди забезпечує ця відсутність ротової порожнини цілісність? Чи тому може говорити піхва у романі Дідро «Нескромні скарби», що має (статеві) губи [36, с. 21–22]? На противагу «біхевіористсько-хімічним» трактуванням людської тілесності, тіло в психоаналізі за замовчуванням зачакловане. Варто згадати хоча б те, як у хрестоматійному аналізі випадку Анни О. З. Фрейд рефреном повторює: «після того, як пацієнтці було надано можливість виговоритись, симптоми зникали і більше ніколи не повертались» [57]. Пізніше це спостереження він узагальнить в афористичному «симптом – це слово схоплене тілом» [55]. Радикалізуючи цю інтуїцію ще більше, Ж. Лакан стверджуватиме, що симптом структуровано як метафору. Таким чином у психоаналізі симптом як форма знання про тіло отримує вихід на питання перекладу, щоправда, інвертуючи його: йдеться не про конвертування психічного/ глибинного/ травматичного у соматичне, а про те як лібідінальна (у випадку Фрейда) надінвестиція вихоплює фрагмент тілесності (чи тільки фрагмент?) з планової функціональної економіки. На контрасті із психоаналітичною версією психосоматичного перекладу ми спробуємо придивитись уважніше до «перекладацької оптики» П. Жане.

Питання перцептивного перекладу перебуває у центрі уваги П. Жане під двома ракурсами. Перший, аналогічний фрейдівському погляді на тіло, захопленому життєвою історією суб'єкта, із тим зауваженням, що П. Жане зосереджується більше на самій структурі маячення, притаманній йому регулярності та ригідності, і обирає стратегію не помічати відверто еротичних мотивів значної кількості таких історій. Проілюструємо це одним із найвідоміших випадків з лікарської практики П. Жане, відомим як «випадок

Марії». Хвороба цієї дев'ятнадцятирічної дівчини полягала у періодичних проявах, котрі регулярно відновлювались у неї під час менструацій. Серед симптомів, крім загального «псування характеру», притаманних відповідним епізодам, варто відмітити такі: нервові спазми, судоми, сильне тремтіння, яке охоплювало все тіло, тривале маячення та різкий біль, що поступово підіймався від живота до горла та зникав, зрештою, після кількаразового блювання кров'ю. Під час гіпнотичного сеансу П. Жане вдалось віднайти спогад про травматичний інцидент, який дівчина тілесно й переживала знов і знов у період менструацій. Коли Марії було 13 років, у неї почалась перша менструація, проте, внаслідок дитячого нерозуміння, вона вбачила у цьому щось ганебне і спробувала якомога швидше зупинити її. Дівчина потай вийшла у двір та сіла у баддю з льодяною водою. Менструація припинилась, а змерзла дитина через сильне тремтіння ледве змогла повернутись додому. Після цього вона сильно хворіла та кілька днів провела у маяченні. Протягом п'яти років після описаної ситуації менструації у дівчини не було, коли ж цикл відновився, то у зв'язці із відтворенням сцени «купання у холодній ванні» (та усіма наслідками від неї) [32, с. 125–130]. Біологічні ритми отримали симптоматичну перцептивну пристібку.

Другий ракурс полягає у такому спостереженні: у сомнамбулічних станах хворі істерією здатні створювати нетипові зв'язки та шляхи каналізації перцептивного досвіду. Як приклад, П. Жане звертається до опису однієї з його пацієнок лікаря Мене: під час приступів сомнамбулізму весь чуттєвий досвід жінки зводився до відчуття доторку, завдяки якому вона й орієнтувалась у довкіллі. При цьому у неї неможливо було викликати функціонування інших органів відчуття – вона нічого не бачила й не чула. Коли ж її увагу, завдяки відчуттю доторку, було спрямовано на якийсь предмет, вона починала бачити його. «Хвора, – говорить Мене, – бачить лише деякі предмети та не бачить решту. Її зорові доступні всі предмети, яких вона торкається, і, навпаки, недоступні ті, що є ніби сторонніми стосовно неї: вона бачить сірник, який

тримає сама, і не бачить того, котрий тримаю я» [18, с. 287]. Ця ілюстрація демонструє, що «розв'язана» через нерівномірний розподіл збудження чуттєвість істериків не функціонує винятково у режимі поламки, але й винаходить нові, альтернативні режими чуттєвості (звісно, все ще йдеться про інтерпретацію П. Жане).

Втішно відмітити, з якою точністю З. Кракауер, змальовуючи ситуацію «перетворення нас на власність безмежного імперіалізму» [24, с. 68], та режимів такого співіснування тіл, що відповідає «відтворенню капіталістичного режиму виробництва» [24, с. 43], проговорює і очікування розв'язки «класичних» перцептивних відповідностей, що нею супроводжується механічна екстерналізація *відчуттів*: «поки відчуваєш на собі всі різновиди долі людини-антени, *п'ять континентів* сходяться все ближче» [24, с. 68]. Досвід вже згадуваної нами Люсі демонструє, що самих очей може бути і недостатньо для того, щоб бачити [18, с. 287], тож чи є тоді сенс у традиційному облікові відчуттів? Чи дійсно цих відчуттів всього-на-всього п'ять? З. Кракауера ми згадали тут не випадково, адже зв'язок чуттєвих досвідів, їхніх режимів із їхньою екстерналізацією через технічні апарати – один з ключових моментів нашого дослідження. Наразі відмітимо його, повернемося до цієї теми ми трохи згодом, коли матимемо нагоду розглянути її в історичній перспективі.

1.3. Розширення психіки та дисоціація особистості

Хоча П. Жане визначає сомнамбулізм як основний симптом істерії, і саме під цим «гаслом» читає серію з 15 лекцій у Медичній школі Гарвардського університету в Бостоні (1906 рік), симптомом, у строгому розумінні, сомнамбулізм аж ніяк не є: зрештою, визначити його як характерну ознаку вдається, радше, ретроспективно, коли діагноз вже було визначено. Говорити про сомнамбулізм було б значно логічніше як про серію циклічних станів, де

кожен із них має певну співвіднесеність стосовно інших. Ці стани, нормальний та сомнамбулічний, відрізняються амнезією та анестезією. Причому амнезію зумовлено анестезією, подібно до того, як пам'ять залежить від відчуття: якщо втрачено здатність до певного відчуття, то неможливо і пригадати відповідний образ [18, с. 192]. Тож особистість для П. Жане визначається через її спроможність до самоусвідомлення чи самозабуття, які виступають у зв'язці із певною конфігурацією перцепцій.

Цікаво відмітити тут знов перегукування ідей П. Жане із М. Маклюеном, котрий відзначає, що «свідомість (раціональність) – це пропорція або співвідношення між чуттєвими компонентами досвіду, а не дещо таке, що до цього чуттєвого досвіду додається» [40, с. 128]. Незважаючи на те, що саме неможливість скоординованого сприйняття і є відзначною рисою сомнамбулізму, функцію свідомості (її звуження) П. Жане пояснює через візуально-просторову фігуру *області або поля свідомості*: як поле зору є об'ємом простору, з якого ми можемо сприймати візуальні відчуття, за умови нерухомості ока та фіксації погляду, так само об'ємом свідомості є максимальна кількість простих чи відносно простих образів, котрі одночасно можуть перебувати в межах однієї свідомості [18, с. 199]. Тож неспроможність створення нормального рівномірно деталізованого знімку-досвіду протиставляється сомнамбулічній тілесній надчутливості (Моро де Тур у зв'язку з цим говорить про м'язове маячення [18, с. 120] – колоритне визначення, яке, однак, даремно відвертає увагу від інших шляхів каналізації сприйняття, завертаючи нас до стереотипів лунатизму як ходіння уві сні та істеричних приступів як нерозрізаних із епілептичним приступом).

З іншого боку, сомнамбулізм можна описати як деформацію зорової чутливості, потенційно вимірювану: кількість образів, що їх водночас може сприймати людина, + «периметр картинки», котру під відповідним кутом зору можна охопити. Сучасні когнітивісти могли б зробити чимало закидів щодо такої інтерпретації свідомості П. Жане: від явища т.з. саккадичного

пригнічення, що унеможлиблює будь-яку реальну фіксацію погляду (око неперервно перебуває в русі, перестрибуючи у полі зору з однієї точки на іншу 3–4 рази на секунду, під час цих «стрибків» має місце короткочасне блокування зорового сприйняття, внаслідок чого візуальна інформація набуває форми чергування «знімків» та «затемнень») [42, с. 64], до ефектів «сліпоти до змін», що підважують будь-яке припущення щодо синхронного перебування деяких «простих образів» «в межах однієї свідомості» (якщо коротко: дивитись ще не означає помічати, бачення визначають зосередження уваги та контекст) [42, с. 68–69], проте, для нас саме ця віра в «інтенсивність» нормальності, що може бути врегульована і, нехай навіть приблизно й доволі умовно, підрахована, є тут принциповою. Принциповою, зокрема, тому, що вона оголює вихідну суперечність самої моделі: хоча і йдеться про своєрідний облік спроможності до сприйняття, нормою тут виступає ідея надлюдини, яка завжди може ще розширити своє «поле зору» і утримати ще більше образів під владою власної пильності (перед нами знов постає фігура статуї Е. Кондильяка/істерички П. Жане, ліміт відчуттів якої не оговорюється). Так П. Жане певною мірою повторює діогенівський жест пошуку людини з ліхтарем серед білого дня або, ми могли б сказати і так, переказує на свій лад просвітницький проект *просвітлення* через введення такої оптичної моделі свідомості [10, с. 23]. Тільки що джерелом світла виступає у цьому разі сама спроможність до вольового зусилля концентрувати увагу, зосереджуватись на об'єктах-образах і тим не стільки вихоплювати ці об'єкти-образи з темряви непізнаного, скільки себе ж у якості цілісного доцентрового *я* з безвісти дисоціації.

І хоча П. Жане вбачає в різноманітних «інтелектуальних активностях» спосіб до натренування синтетичної душевної здатності [19], схильність до дисоціації *я*, в його версії, є фатумом індивіда: навіть якщо пропрацювати травматичний спогад із таким суб'єктом, він швидко «зафіксується» (від *фіксованої ідеї*) на деякому новому (чи віднайденому у власному минулому) досвіді, центруючи свою крихку особистість вже докола нього [18].

Говорячи про таке розшарування психіки, де губиться єдність суб'єкта, ми не можемо залишити поза увагою один з найефектніших сюжетів, до якого неодноразово звертається П. Жане у своїх психіатричних розвідках щодо природи людини. Йдеться про феномен т.з. автоматичного письма. Нам принципово зробити це зважаючи на те, що має місце певна історична несправедливість: автоматичне письмо, як правило, асоціюється із мистецькою практикою сюрреалістів, при якій передбачається, що особа під час писання перебуває в неусвідомленому стані (під дією трансу чи внаслідок вживання певних речовин) і не контролює рухи своєї руки, хоча це мало відповідає тому, що визначав через це поняття його автор. Згадаємо, що у «Маніфесті сюрреалізму 1924 року» саме явище сюрреалізму (недарма деякий час епітет «автоматичний» використовували як синонім-замінник «сюрреалістичного» [63], що вже саме по собі говорить про надії, які сюрреалісти покладали на відповідну практику), А. Бретон визначає як «чистий психічний автоматизм, що має на меті виразити чи усно, чи письмово, чи іншим способом, реальне функціонування думки. Диктування думки поза будь-яким контролем з боку розуму, поза будь-якими естетичними чи моральними міркуваннями» [7]. Усе бретонівське писання пронизано волюнтаристською амбіцією, де свобода, уява та думка виступають у якості взаємозамінних понять, де сюрреалістами проголошено спадкоємців пригнічених способів вираження [64]. У тому ж маніфесті А. Бретон так визначатиме завдання «автоматичного досвіду»: «Я вирішив домогтися від себе... можливо, більш швидкого монологу, про який критична свідомість суб'єкта не встигає сформулювати жодного судження та який, відповідно, не обмежений жодними недомовками» [63].

Звісно, для П. Жане в автоматизмах немає ніякого прояву свободи людини, оскільки вони відповідають рівню нижчому за «поріг» інтеграції «я» (нижчим формам психічної діяльності людини) і «реальне функціонування думки» навряд чи має зміст тоді, коли йдеться про градації звужень та розширень свідомості та їхньої співвідносності зниженню та підвищенню рівня

чуттєвості. Однак, зважаючи на те, що А. Бретон за освітою був психіатром, таке спрощення і, по суті, повернення до спіритуалізму вже не видається випадковим: його інтерпретація автоматизму значно більше відповідала прагненню вилікувати все людство завдяки революції, до якого він дійшов у роки роботи у військовому госпіталі [12, с. 111–112]. Тоді як ведення поняття автоматичного письма дозволяє П. Жане описати багатоканальність та розшарування психіки, що супроводжують її (психіки) дисоціацію.

Єдина інтуїція, що її розділяють у зв'язку із автоматичним письмом і П. Жане, і сюрреалісти – це підозрілива недовіра до ока. Автоматичне письмо – практика із «заплющеними очима» [26], що «покладається» на автономію руки. Автономія ж ця, у версії сюрреалістів, може виявлятися не самим лише письмом у строгому розумінні: автоматичний текст може створюватися та відтворюватися різними техніками-«еквівалентами» звичайного писання від руки. Серед таких художніх технік-прийомів варто згадати, зокрема, фроттаж, який першим випробував М. Ернст, вільний автоматичний рисунок А. Масона, та екстравагантну літографічну техніку С. Далі – булетизм тощо [64]. Ставка на рефлексивно-м'язову активність, дійсно, наближає сюрреалістичні шукання до експериментів із сомнамбулами П. Жане, а відмова митця від контролю щодо образів, які він створює, може слугувати аналогією до стану істеричної нездатності координувати образи у полі зору завдяки концентрації уваги.

М. Бланшо доволі влучно якось назвав автоматичне письмо сюрреалістів пониженням мови, якій відтак відмовлено у здатності до адекватного вираження [26], підкреслюючи цим некомунікативну властивість технік автоматизму. Це і є точка максимального наближення інтерпретацій феномену автоматизму митцями-сюрреалістами та П. Жане: у будь-якому випадку йдеться про індивідуальний інтимний досвід автора/мовця, а не глядача чи того, хто має нагоду нав'язати діалог чи стати свідком «автоматичного дійства» (адресатом, як ми ще побачимо, цю фігуру «другого» називати неспівмірно до тієї ролі, яку цей «другий» відіграє). Автоматизми нівелюють функцію

вираження будь-якої семіотичної чи потенційно семіотичної структури. Проте, для А. Бретона, котрий чи не найбільше опікувався артикуляцією завдань та здобутків техніки автоматичного письма, метафора глибини все ще буде важливою і матиме конотації більш природного стану людини, звільненої від задушливого тиску соціальних умовностей. Людина П. Жане соціальна за визначенням. Інша справа, як вона дає собі раду із власною «соціальністю».

Повертаючись до центральної фігури нашого дослідження, зосередимось тепер на тлумаченні феномену автоматичного письма самим його, цього феномену, «першовідкривачем». Оскільки одна з відзначних рис робіт П. Жане – насиченість описів та скрупульозний індивідуальний аналіз поведінки його пацієнток, ми наведемо як приклад один з багатьох згаданих П. Жане випадків, дослівно цитуючи автора, тим більше, що без мінімальної наочності важко скласти враження від явища автоматичного письма.

Хвора на істерію Люсі, розмовляє із кимось і, водночас та не відволікаючись, письмово відповідає на питання свого лікаря (при цьому два діалоги тематично не мають нічого спільного):

- Чи чуєте Ви мене? – питає Жане.

Люсі письмово відповідає: «Ні».

- Але ж, щоб відповідати, необхідно чути, – говорить Жане.

- Так, звісно, – відповідає жінка.

- Тоді як же Ви це робите?

- Я не знаю.

- Але ж необхідно, щоб був хтось, хто чув мене, – наполягає і далі Жане.

- Так, – відповідає Люсі.

- Хто ж це?

- *Інша*, а не Люсі, – відповідає пацієнтка.

- Ах, інша особа. Хочете, щоб ми дали їй якесь ім'я?

- Ні, – пише Люсі.

- Але так буде зручніше, – наполягає Жане.
- Ну, добре, Адрієнна, – погоджується Люсі.
- Адрієнна, чи чуєте Ви мене? – знов питає Жане.
- Так, – відповідає на це Люсі.

[18, с. 10].

Як бачимо, у дисоціативному стані відбувається і таке собі *альтерування* я. В літературі його доволі нюансовано і виразно зобразив Л. фон Захер-Мазох у новелі «Місячна ніч» (у листі автора видавцеві журналу «Salon», графові Емеріху Стадіону, де вперше і було опубліковано твір, Л. фон Захер-Мазох сам додатково наголошує: «Сомнамбулу цілком і повністю списано з натури, всі обставини її історії правдиві і були пережиті в реальності» [20, с. 170]), де головна героїня на ім'я Ольга у стані сомнамбулічного трансу зізнається у своїй подружній зраді сторонньому, випадковому гостеві маєтку, гіпнотичним медіатором при цих сеансах (жінка з вражаючою методичністю відвідує Леопольда щонаочі) виступає місяць.

Ми вже відмітили об'єктивуючий потенціал звуженої свідомості сновиди: так і мазохівська Ольга говорить про себе у третій особі, набуває голосу тільки через артикуляцію дихотомії «я» – «вона» [43, с. 19]. Проте, якщо Люсі від імені *іншої* готова налагодити із П. Жане ще один, паралельний, контакт і визнає себе як акторку в ньому, не-Ольга об'єктивує і свого співбесідника («Я маю розповісти йому все... інакше це не може скінчитися добре. Я не хочу, щоб Леопольд погано думав про Ольгу, адже вона така бідна» – звертається безпосередньо до чоловіка [20, с. 183]), виключає будь-яку «соціалізацію» себе.

Ми могли б вбачити «психоаналітичні нотки» у тому, з якою впевненістю героїня наполягає на необхідності проговорити свою трагічну історію попри Леопольдове небажання бути утаємниченим у чужі секрети, і в тому, з яким успіхом цей сторонній виконує функцію «світського священика» – функцію, до якої може бути зведено роль аналітика відносно своїх пацієнтів, адже під час сеансу не відбувається нічого, крім звичайної бесіди, на чому наполягає сам

3. Фройд [60]. Але й Ольжина інструкція, що нівелює весь терапевтичний ефект: «Він повинен нікому не розповідати про те, що почує... навіть самій Ользі, інакше вона позбавить себе життя від сорому» [20, с. 183], і банальний факт того, що публікація новели (1868 рік) передує фройдівській діяльності, утримують нас від таких спроб раціоналізації. Опис, представлений Л. фон Захер-Мазохом, є спрощеною і пом'якшеною версією того, з чим кількома десятиліттями пізніше матимуть справу та що практикуватимуть П. Жане та З. Фройд. Тим не менше, ця новела є передвісницею змін, яких зазнає традиція європейського моралістичного роману (жінка-зрадниця залишається живою, тоді як функцію спокути провини виконує її коханець, котрого вбивають на дуелі). Більше того, «Місячна ніч» демонструє нам те очікування щодо фігури істеричної жінки як «місця прориву знання», що його на момент написання твору вже було сформовано [43, с. 15–17].

Ці дві ілюстрації ми навели для того, щоб продемонструвати механізми артикуляції розшарування психіки та дисоціації особистості істериків: по-перше, йдеться про збивання режимів мови через втрату індивідом привілейованої позиції мовця першої особи однини (питання «чи у всіх мовах може бути зафіксований такий збій?» ми залишаємо поза увагою, оскільки із джерелами, котрі дозволяли б сформулювати відповідне судження, у нас не було нагоди ознайомитись); по-друге, має місце послаблення візуального сприйняття: захер-мазохівська Ольга сновидою ходить із заплющеними очима, тоді як Люсі, пацієнтці П. Жане, вдається підтримувати багатоканальний діалог саме завдяки послабленню зорової концентрації (її реагування на співрозмовника оминає зорове відреагування). Як бачимо, альтерування *я* є ефектом, що ним супроводжується дезінтеграція чуттєвості та збиття співвіднесеності між сприйняттями, координованої приматом візуального, адже саме візуальний досвід являє собою матрицю свідомості (звісно, все ще йдеться про тлумачення, запропоноване П. Жане).

II. ТЕХНІЧНЕ ВИРОБНИЦТВО «ІСТЕРИЧНОЇ ТІЛЕСНОСТІ»

2.1. Просвітницький проект людини-машини

Наразі ми перебуваємо в ситуації, коли інтимність зв'язку між людиною та «машиною» є настільки безсумнівною, що спроби опису технічних засобів суто як інструментів у руках вправного homo faber справляють враження не просто невігластва, а грубуватої нетактовності. Це з одного боку. З іншого, – важко не дивуватись тому, з яким завзяттям та відчуттям обов'язку знов і знов розгортаються дослідження, результат яких наперед визначений: звісно ж жодна технологічна новація не зможе замінити людину. Те, що все, крім людини, не-людина, необхідно повторювати як мантру – самоочевидність цього твердження швидко «затирається».

Так у 2017 році було опубліковано книжку, в якій Г. Каспаров через два десятки років після славетного поєдинку проти шахової машини *Deep Blue* повертається до моменту своєї поразки та міркує щодо неусувної відмінності між людиною та машиною, аналізуючи і порівнюючи їхні стратегії прийняття рішень та мислення: G. Kasparov, M. Greengard «Deep Thinking: Where Machine Intelligence Ends and Human Creativity Begins» [73]. Автор робіт на тему інформаційної безпеки Дж. Маркофф ставить питання «Чи машини допомагатимуть нам, чи посядуть наше місце?» у своїй розлогій розвідці 2015 року (J. Markoff «Machines of Loving Grace: The Quest for Common Ground Between Humans and Robots» [75]), наголошуючи на тому, що надзвичайно важливо чітко проводити межу між тим, чим є людина, і тим, чим є машина, наразі, коли ми перебуваємо на межі технологічної революції (як Дж. Маркофф визначає історичний момент сьогодення). Якщо ж цього не робити, ми ризикуємо втратити крихкий баланс між ними, як і їхнє принципове розрізнення. І таких досліджень, що культивують відмінність людини від комп'ютерно-механічного, віднаходячи її (відмінність) у здатності до творчості,

у стратегіях навчання, у здатності керуватись морально-етичними принципами тощо, щорічно видається чимало.

Ця амбівалентність інтересу та тривоги виявляється не лише у потребі продукувати тексти на відповідну тему, вона обернулась й одним з найпопулярніших лейтмотивів сучасної нам масової культури: як приклад, кінофільми «Вона» (2013 р.), «Люсі» (2014 р.), продовження культового фільму Р. Скотта «Той, хто біжить по лезу 2049» (2017 р.), серіал «Світ Дикого Заходу» (прем'єра першого сезону відбулась у 2016 році) та ін.

Звісно, таке уявлення про людину мало своїх передвісників. Тут ми згадаємо два ранньопросвітницькі проекти, які багато в чому і задали координати означеної перспективи.

Загалом, слід зазначити, що XVIII ст. – час, на який припали сутнісні зміни у тлумаченні людської природи, після яких проект гуманізму було приречено на пастку замкненого кола іронії самовизначення. Перше відкриття (а, радше, спостереження), до якого ми звернемось, належить К. Ліннею, славетному систематизатору природного світу, і полягає воно в тому, що для виокремлення людини у вид немає якоїсь таксономічної підстави-характеристики (це і дозволяє їй посісти «пересічне» місце у ряді приматів). Прикметно, що родове позначення людини К. Лінней робить не через специфічну біологічну ознаку, а через філософський вираз *nosce te ipsum* (лат. пізнай самого себе) [2, с. 37–38]. Як бачимо, людська ідентичність, в такій інтерпретації, не лише не субстанційна, але й визначається через імператив певного ставлення до себе. Тож *homo sapiens* – радше, формула або машина котра продукує самопізнання [2, с. 38–39] і заклик до реалізації відповідного проекту (і тут закономірно постають питання щодо критеріїв успішності такої реалізації та можливості/статусу «поразки» – питання, котрі не дарма доведуть новоєвропейську філософську думку до розколу суб'єкта).

Інший новаційний погляд на сутність людської природи запропонував Ж. Ламетрі у своїй роботі «Людина-машина». Перегукуючись із К. Ліннеєм в

іронізації дихотомії людини і тварини («вона (людина) відрізнялась від інших тварин тим, чим мавпа відрізняється і нині, тобто, фізіономією, що свідчить про більшу тямущість» [29]), Ж. Ламетрі стверджує, що людське тіло – це машина, котра сама себе заводить, живе втілення безперервного руху [29]. Заводиться ж цей механізм завдяки інстинкту харчування (тільки їжа може відновити сили як тіла, так і душі), тоді як думки, манери, настрої – все залежить від того, як заведено машину [36, с. 16]. Однак, крім закладення такого функціоналістського підходу до опису виміру людського та людськості, Ж. Ламетрі висуває радикальне припущення: всі прояви душі можна звести до уяви й, безсумнівно, сприйняття відбувається винятково завдяки уяві. Більше того, якщо все може бути сприйнято і пояснено через уяву, то нівелюється фундаментальне платонівське протиставлення чуттєвого та розумового («мислячого») [36, с. 16]. Це твердження Ж. Ламетрі (котрий розпочинав свої міркування з такого методологічного зауваження: він спирається на «посох досвіду» аби дистанціюватись від «безплідних пошуків філософів» [29]) відкриває шлях до нових форм не-емпіричного досвіду себе для людини: з одного боку, будь-який погляд людини на себе є уявним (тож, хоча антропогенез – це завжди *вже* техногенез, оскільки виходить за межі дарвінівської еволюції та пов'язаний із еволюцією неорганічної матерії – знарядь праці [36, с. 9]); з іншого, – тілесність є «місцем правди/істини» про людину, оскільки саме функціонування її організму або характер збоїв цього функціонування викривають «людський вимір» існування найбільш достеменно.

Невипадково таку проблематику у спадок по собі залишили медик-природничник (К. Лінней) та філософ (Ж. Ламетрі) – на цьому перехресті і залишатиметься питання щодо людини, як мінімум, протягом всього ХІХ ст. Тож зовсім не дивно, що «Психічний автоматизм» – класична робота з психології та психіатрії, хоча і написана на основі матеріалу, зібраного в лікарні, насправді є дисертацією з філософії, над якою П. Жане працював коли

ще не мав ступеню з медицини (через три роки після виходу «Психічного автоматизму» він захищатиме дисертацію з темою «Ментальний стан істериків») [18, с. 472–473].

Нині ж на слуху більш оновлена версія технологічної метафори людини-машини: йдеться про комп'ютерну метафору у пізнанні, що обертається до нас жорстокою вимогою нелюдської ефективності. Ця риторична фігура слугує у якості моделі для дослідження відношення між розумом та мозком і передбачає, що останній можна розглядати як обчислювальний механізм подібний до комп'ютера, коли розум, у свою чергу, є нічим іншим як набором програм, котрі забезпечують функціонування мозку. Така осучаснена машинерія передбачає, що «апаратне забезпечення» мозку, підпорядковане «програмному забезпеченню» розуму, здійснює певну квантитативну роботу, яку традиційно називають пізнанням [38, с. 366–377]. Напевно, як ніхто інший насильницьку штучність такого опису людини відчувають на собі гуманітарії, у яких необхідність роботи із інформацією (дослідження її – осереддя кібернетики) та базами даних нерідко викликають опір та нерозуміння, котре просто є інтуїтивним відчуттям, що за терміном інформація ховається вимога статистичного прогнозу ймовірностей – саме таке завдання ставила перед собою поймаєнана у 1947 році Н. Вінером наука кібернетика (грецькою *kybernetike* – мистецтво управління; воно часто трапляється у Платона, де позначає мистецтво керувати човном, мистецтво керманича) [36, с. 83].

Цікаво відмітити, що до цієї проблематики виявляв інтерес і дядько П'єра Жане, свого часу доволі відомий французький філософ, Поль Жане. У своїй роботі 1867 року «Мозок і думка», крім вже згаданої нами недостатності анатомічного/френологічного аргументу для визначення чіткої межі розрізнення між приматами та людиною (максимально подібна до людської фізіологічна організація так і залишається непоясненим парадоксом) [17, с. 31–32], він вводить і технічну метафору мозку як локомотиву, знання будови/анатомії якого недостатньо хорошому механіку/досліднику, –

необхідним є аналіз і пояснення дії цієї машини, а також вміння співвіднести структурне влаштування із характером дій, котрі у випадку мозку і є думками [17, с. 85], хоча від «загадки душі» він при цьому все ще не наважується відмовитись.

Загалом, XIX ст. із його інтенсивним розвитком психіатрії та стрімким поступом в області технічних новацій (як і співіснування цих двох тенденцій) значно оновило портрет людини-машини, запропонований ще Ж. Ламетрі. Деякі прикметні інтуїції щодо зв'язку/аналогії психосоматики людини із електрикою, висловлені ще задовго до М. Маклюена, П. Жане та З. Фройдом, ми наведемо нижче.

У текстах іноді трапляються уривки думок, які так і не знаходять свого подальшого розвитку та, часто, справляють враження невмісне сказаного слова чи то риторичної фігури-контрасту. Епізодична поява схожих лейтмотивів у П. Жане та З. Фрейда дозволяє припустити, що, незважаючи на протистояння у питаннях «щодо пріоритету» (принципових саме серед природничників) [32, с. 124–125], очікування, яке вони пов'язували з «проектом» динамічної психіатрії мало схожу тональність, й очікування це перевищувало суто лікарську амбіцію створення більш дієвої терапії. «Не варто вводити себе в оману щодо можливості ефективного застосування психоаналізу в медичних цілях. Електрика та рентгенівські промені також знайшли своє застосування у медицині, однак, і те, й інше відноситься до фізики. Аргументи, що їх можна взяти з історії, також нічого не можуть змінити у цій приналежності. Первнечення про електрику є спостереження за нервово-м'язовим апаратом, проте, нині ніхто не стане стверджувати, що воно є частиною фізіології» [60] – відстоюватиме самотність психоаналізу З. Фройд у вже згадуваному нами тексті «Проблема дилетантського аналізу».

У «Психічному автоматизмі» П. Жане в описі способів зміни чутливості шляхом безпосереднього впливу на тіло, дає такий коментар: «Я переконаний, що в майбутньому електричні апарати будуть справжніми науковими

інструментами, за допомогою яких можна буде за бажання викликати всі різновиди сомнамбулізму» [18, с. 121], і вже через кілька абзаців він наголошуватиме, що сомнамбулізм є розширенням психіки [18, с. 122], оскільки він (сомнамбулізм) «завжди додає нові відчуття та образи, але ніколи не віднімає їх» [18, с. 121].

Як бачимо, З. Фройд відстоює автономію психоаналітичної практики відносно медичного дискурсу («... вороже сприймали лікарі психоаналіз від моменту його виникнення. З цього випливає, що лікарі і сьогодні не мають на нього жодних прав» [60]) і його порівняння електрики та психоаналізу є, радше, позою протестуючого, тоді як П. Жане з цікавістю досліджує творчий потенціал застосування електрики. Схоже, що у першому випадку ми маємо епізод переосмислення месмеричного спадку та тактовної його інкорпорації до модерного медичного дискурсу (хоча це почуття такту подекуди й обертатиметься у З. Фрейда відвертим запереченням) – ще один прояв фрейдівської схильності до філософування, котру він, як ми вже можемо зрозуміти, безуспішно намагався притлумлювати. Тоді як для П. Жане зв'язок психіки та електрики перевищує метафоричний: тут ми маємо щось на кшталт точки трансформації традиції магнетизму в маклюєнівський підхід технічного розширення відчуттів. Але в обох випадках йдеться про претензію на створення деякої техніки/практики, що переростає сферу свого первинного застосування, та вихідний для обох підходів «енергетизм»: більш піддатливі до зовнішніх впливів та вольових зусиль збудження, які регулюють рівень чутливості тіла та окремих його ділянок (П. Жане), і вільні потоки лібідо, скерувати які «самотужки», переважно, безнадійна справа (З. Фройд).

Прикметно, що сам М. Маклюєн, автор ідеї електрики як розширення людської психіки, з яким прийнято пов'язувати антигуманістичний проект людини, форми існування якої повністю визначаються тими медіа, що ними вона (чи вони нею) користується («Людина – робот не тільки в своїх рефlekсах, але й у культурній поведінці, й у всіх реакціях на продовження тіла, що їх ми

називаємо технологіями. Продовження людини, з усім їхнім оточенням є очевидними сферами прояву процесу еволюції» [41, с. 23]), не без іронії вказує на застарілість власне механістичної метафори: «Це, звісно, відверте глядіння у дзеркало заднього виду – дивимось на старий світ довкола у дзеркало нового, і при цьому ігноруємо новий» [41, с. 22].

«На відміну від тварин, людина має не власну природу, а тільки власну історію – повну історію... Ми зосереджуємось на «вигадці вічності» і розкидаємо свою нервову систему по всій земній кулі. Перший супутник завершив «природу» у старому розумінні. «Природа» стала змістом рукотворного середовища. З цього моменту всі земні феномени перетворюються на артефакти, що програмуються, і кожна грань людського життя тепер сприймаються у масштабі художнього бачення» [41, с. 203–204]. Ми могли б сказати, що цим пасажем М. Маклюєн робить, водночас, спробу історизації суб'єкта подібної до закріплення індивіда у конкретному історичному моменті через травму П. Жане та З. Фройдом, та спробу історизувати істину, що її доволі різко кидає Ж. Лакан радянському психологу О. Леонт'єву: «... немає ніякого космосу. Космос – це точка зору» [35, с. 28–29]. «Вигода вічності» – розширюваний до нескінченності всесвіту, що не знає чогось такого, що перебувало б за його межами [44].

У якості передочікування (чи, навпаки, запізнілого нарису) такої нової природи людини, котра б відповідала «масштабам всесвіту», раптово відкритим для людства ми могли б пригадати оригінальний проект – спільну книгу першого космонавта Ю. Гагаріна та космопсихолога В. Лебедева «Психологія і космос». Написано її було у кінці 1960-х рр. Згідно із текстом цієї книги, психологія нового штибу (космопсихологія) мала в своїй основі дві теорії: гіппократове вчення про темпераменти та концепцію рефлекторної біомашини Павлова [35, с. 23]. Йдеться про вдосконалену породу людей, котрі завдяки тренуванню та вольовому зусиллю можуть подолати всі «зайві» емоції (зокрема, вроджений «страх висоти»), і які мають «колективістський дух» [35,

с. 24–26]. Цікаво відмітити тут схожу методику психічного «натренування» шляхом вольового зусилля не може не нагадати нам культивування здатності до концентрації, чітко артикульоване П. Жане у його дослідженнях, котра, у свою чергу, дозволяє перекинути місток вже до сучасного нам «нового біологізму», який так невтомно критикує психоаналітик В. Мазін.

Ми пам'ятаємо, що, незважаючи на біологізм З. Фрейда (відмінність між статями як відмінність, у першу чергу, будови статевих органів, що виявляється у жінок у заздрості до пеніса – позитивне прагнення до оволодіння чоловічими геніталіями, а у чоловіків – у боротьбі проти свого пасивного чи жіночого ставлення до інших чоловіків [54]), завжди був чи не основним предметом критики психоаналізу. Проте, не слід забувати, з якою недовірою сам З. Фрейд ставився до примату фізіології у вченнях про людину, багато в чому провіщаючи сучасну нам ситуацію: «Беручи до уваги тісний зв'язок між явищами, що їх ми розділяємо на фізичні та психічні, можна передбачити, що буде день, коли шляхи пізнання, а, ймовірно, і вплив з боку біології органів, а також зі сторони хімії, захоплять також область прояву неврозів. Однак, схоже, до цього ще доволі далеко, і в наші дні до таких станів не можна підійти з фізичної сторони» [60].

Фрейдівська далечінь виявилась нашою сучасністю. У зв'язку із цим вже згаданий нами В. Мазін повсякчас і наголошує, що позитивістсько-когнітивістський поворот редукував людину до двовимірної похідної від сукупності зовнішніх та внутрішніх факторів, тобто: людина = людина хімічна (Менделєєва) + людина біхевіористська (Павлова) [36, с. 33–34], не залишаючи місця для власне психоаналітичної практики. У цій ситуації увага до тілесного виміру, до можливостей організму та контролю цих можливостей, притаманна П. Жане, погляди якого прийнято вважати більш-менш синонімічними до фрейдівських, викликає особливе зацікавлення [16, с. 70–73]. Схоже, так перед нами відтворюється давній конфлікт природничників. Щоправда, тепер

переможні позиції вже не за про-психоаналітичним розумінням природи людини.

Як ми могли переконатись, доля людини-машини має складну історію, проте, не менш неоднозначною є і її сучасність. Далі ми зосередимось на одній з можливих версій технологічного/технологізуючого погляду на людське як таке та проаналізуємо аналогію режимів «машинного» та психічного.

2.2. Фрагментація жесту та пасивізація погляду засобами фото-/кінематографії

Одне з визначень істерії, що його пропонує П. Жане, – це форма психічної дезінтеграції. Істерики нездатні узгоджувати різноманіття відчуттів, що переживаються ними (точніше, їхніми тілами, щодо яких істерики завжди перебувають нібито осторонь), і, відповідно, підтримувати неперервність психічного життя [18, с. 479–480]. Синтетична функція як така, що забезпечує єдність я та скоординованість перцептивних досвідів, пов'язана зі здатністю до вольового зусилля суб'єкта, необхідність якого (вольового зусилля) не видаватиметься мета-необхідністю, якщо ми кинемо побіжний погляд на ті трансформації людської тілесності, які Фр. Кіттлер гуртує під назвою «зламу 1900» або «дискурсивної мережі 1900» («discourse network» – версія Дж. Вінтропа-Янга, перекладача Фр. Кіттлера англійською) [77] та асоціює із занепадом т.з. монополії письма та диференціацією медіа. Чи не могли б ми у такій ситуації дозволити собі розвинути думку, яку поквапом залишає П. Жане, ледь встигнувши її виголосити на одній зі своїх лекцій: «Якщо схильність до гіпнозизму виявляється лише у істеричних пацієнток, чи не могли б ми припустити, що кожен, кого можна загіпнозизувати, істерик?» [72, с. 5]? Перефразовуючи, стан тіла/свідомості, який звично асоційовано із істерією, можна було б розглядати без його патологізації, якщо звернути увагу на

частоту виявлення «епізодичної» симптоматики та зв'язки, з якими ця епізодичність має місце.

Отже, висунемо припущення: властивості «істеричного тіла» у версії П. Жане мають подібність до характеристик тілесності та чуттєвості людини, що пов'язані із використанням нових медіа. Початок масового використання відповідних апаратів (ті з них, що керуються логікою фото-/кінематографічного, перебуватимуть у центрі нашої уваги) прикметно співпадає у часі із найактивнішим зацікавленням та дослідженням феномену істерії (і не менш активним її діагностуванням). Щоб не втрачати ефект цього співпадіння, ми зосередимось на історичному зрізі 1880–1890-х рр. Пам'ятаємо, що саме до цього часового інтервалу відноситься захист П. Жане дисертації з філософії із темою «Психічний автоматизм (експериментальне дослідження нижчих форм психічної діяльності)» (1889 р.) і з медицини – «Ментальний стан істериків» (1892 р.), а також публікація «Досліджень істерії» З. Фрейда у співавторстві із Й. Бройером (1895 р.); у цей же час все ще продовжує читати свої славетні «театралізовані» лекції Ж. Шарко, а у Сальпетрієрі у період 1888–1898 рр. видається «Нова іконографія Сальпетрієру» із фотографіями А. Лонга, котра приходить на зміну «Іконографії Сальпетрієру», що мала кілька видань у другій половині 70-х рр. XIX ст. [46] тощо.

Оскільки, як ми вже відзначали, для П. Жане важливою метафорою спроможності до підтримання психічної єдності є ідеалізована модель структури погляду, то до фізичних змін зорової активності ми і звернемося у першу чергу. Так П. Вірілію описує перехід від сконцентрованого та «рухливого» ока до розсіяного погляду, зумовленого актуалізацією пасивного візуального сприйняття завдяки кіно, яке відмічає в одному зі своїх інтерв'ю О. Роден: правдивість реалістичних полотен не має жодного зв'язку із «бездоганністю механічного свідоцтва» (дії/жести, схоплені камерою, як правило, створюють протилежний очікуваному ефект: незграбні актори ніби «уражені паралічем», ніби втрачають контроль над власними жестами),

оскільки її переконливість зав'язана на самій темпоральності зчитування (руху дешифруючого ока) [10, с. 6–7]. Темпоральність тут є принциповою, адже можливість зупинки часу – це абсолютна ілюзія, конструкт. Цю природу фотографії виразно демонструє дагерротип «Boulevard du Temple», котрий прийнято вважати першим в історії фотографічним зображенням людини (рис. 1). Срібна пластинка зображує бульвар дю Тампль, який Дагер сфотографував з вікна своєї студії в годину пік. Здавалося б, вулиця мала би бути переповненою натовпом й екіпажами, проте, оскільки апарати тієї доби потребували тривалого часу експозиції, ми не бачимо абсолютно нічого з цієї рухливої людської маси. Нічого, за винятком маленької чорної фігурки на тротуарі зліва внизу знімка. Це чоловік, котрий зупинився почистити своє взуття, і тому досить довго стояв нерухомо, настільки довго, що цього вистачило для фіксації зображення на дагерротипі [3, с. 24–25].

Дж. Агамбен завдяки цій ілюстрації поетично визначає функцію фотографічного зображення щодо людини як режим «страшного суду» (кінця часів) [3, с. 25]. Загалом, апокаліптичний погляд на природу фотографії притаманний багатьом теоретикам, які звертають увагу на політичний характер її механіки. Так З. Кракауер визначає зачарованість світу «сфотографованим теперішнім» як ознаку страху смерті, а одержимість накопиченням знімків – як спробу цей страх подолати, тоді як насправді відзнятий світ є лише «відданим смерті на відкуп» [24, с. 30]. Р. Барт порівнює погляд на фотографію зі станом смерті, як ситуацією зворотного руху відносно часу історії (мати своє минуле перед собою і значить бути мертвим) [5]. Інтуїтивно розуміючи, що робота камери виключає людину зі сфери певної діяльності людини, пов'язаної із самим її єством, біологічним існуванням, ці автори цілком слушно і своєчасно виносять вирок людині християнської темпоральності.

Отже, із виникненням фотографії і, особливо, кінематографу «рухомі зображення» позбавляють суб'єкт активної позиції щодо «часового» структурування візуального – так конститується симптом

«відсутнього»/апатичного погляду [10, с. 6–7]. Тож деперсоналізація як стан пасивного споглядання та відчуття невключеності у «час світу», нездатності до самостійної, вольової, концентрації на предметі мав би, з огляду на це, бути описаний як новий стандарт чуттєвості. Цей момент «негативно відтіняє» перехід від суспільства споживання до т.з. суспільства переживання (термін Г. Шульце), основною цінністю якого є активне вчування, накопичення максимальної кількості досвідів та емоцій байдуже якого характеру – так втрачене повертається у подібні фантазії.

Однак, ця «симптоматична зв'язка» з кіно не єдина. Через кінематограф «формулюється» та легітимується й інший розлад рухової діяльності, а саме: моторики. Відтак ми можемо говорити про атаксію – порушення узгодження рухів, їхньої співмірності, котру можна описати як таку собі неспроможність довершити жест (найяскравішим прикладом є нервові тики). Тут парадоксально поєднуються автоматична повторюваність і внутрішній розкол (у сумі, повторення недоконаного). Про те, що наразі описана поведінкова особливість перестала бути винятковою і переросла статус розладу свідчить спостереження відомого психолога О. Сакса, який крокуючи вулицями Нью-Йорку відзначив три випадки туретизму (розлад центральної нервової системи, що характеризується моторними та вокальними тиками) з інтервалом у кілька хвилин [1]. Більше того, саме зацікавлення і спосіб опису рухової активності людини у другій пол. ХІХ ст. не тільки уможливило фіксацію таких розладів, а й створює саму «оптику» їхнього існування: фрагментує жест на визначену послідовність більш дрібних порухів. Так у 1886 році Жиль де ля Турет (ще один з учнів Ж. Шарко) опубліковує «Клінічний та фізіологічний етюд про ходіння», де вперше створює структурний словесний опис людського кроку. Згаданий опис супроводжується й ілюстративним матеріалом. Це були репродукції відбитків, отриманих завдяки такому експерименту: рулон білих шпалер завдовжки близько семи чи восьми метрів і завширшки п'ятдесят сантиметрів був прикріплений до підлоги й розділений вздовж лінією; стопи

пацієнта змащували порошком оксиду заліза, котрий надавав їм кольору іржі; відбитки, які лишав учасник експерименту, крокуючи прямо вздовж лінії, дозволяли точно виміряти різноманітні параметри ходи (довжина кроку, бічний нахил тощо) [1].

Ці експерименти з медичної архівації людської тілесності завдяки фрагментації жесту співіснують зі схожими експериментами Е. Мейбріджа з дослідження послідовних фаз руху завдяки методів-передвіснику кінематографу – хромофотографії (найвідоміший з таких дослідів Е. Мейбріджа – зйомка бігу коня) (рис. 2). І, цілком закономірно, саме у цей період з'являються спортивні змагання у сучасному розумінні. Журнал «Ля Натюр» так пояснює пошук інтересу тогочасних фізіологів та гігієністів до фізичних вправ (на прикладі бігу, оскільки саме він передбачає найдовше тривання вправи і найбільш «інтегральне» залучення всього організму до її виконання): «Біг – це вправа, що вимагає межової напруги сил (*violant*), але не можна посперечатись із тим, що вона цілком співмірна із людською природою, і передусім в тому сенсі, що людина досягає максимального виробітку – вона переносить максимальну кількість кілограмів на максимально можливу кількість метрів з мінімально можливою при цьому втратою» [47, с. 68]. Спортсмени викликають захоплення саме через їхню здатність до максимального опанування тілом завдяки вольовому зусиллю і вмінню створювати правильний баланс енергетичних витрат (здатності до синтетичної діяльності), котрі можна навіть вимірювати за шкалою ефективності.

Ми могли б припустити, що саме з другої половини XIX ст. відбувається закостеніння та буквалізація метафори «людини-машини»: тіло не подібне до механізму, але ним і є, і вимагає відповідного ставлення. Догляд за собою – це виконання чітких інструкцій, що мають гарантувати результат. Це розуміння й артикулює швейцарський гігієніст Л. Зондерегер у своїй книзі «Передові пости піклування про здоров'я» (1874 року), доволі популярній свого часу: «Тіло людини – це машина, яка працює точніше за будь-який хронометр, і вона

відповідає на певні завади певними відхиленнями. Життя – це хіміко-фізичний експеримент, що може бути вдалим тільки якщо його умов дотримано з точністю» [48].

Але повернемося до апаратів нових медіа, оскільки саме інтенсивність їхнього входження до життів людей XIX ст. і деметафоризувала ідею людини-машини. Звісно, недооцінювати методи медичної та криміналістичної «нарізки» тілесності не варто, оскільки ці способи документації, зрештою, перетворились на нові механізми/техніки ідентифікації суб'єкта, дієвими і понині: біополітичні інтенції і ґертільонівських антропометричних параметрів та сигналітичних фотознімків, і ґальтонівських відбитків пальців, котрі первинно слугувати для архівування злочинців/більш оперативної ідентифікації у разі повторного злочину та перепису населення у деяких колоній (зокрема, тогочасною Англією) [76], легко впізнати у біометричних паспортах, мати який – загальноприйнята норма, а не стигма; у камерах автоматичного розпізнавання облич, що вже протягом кількох років тестуються в аеропортах США та Японії як засоби виявлення терористів (форма відеоспостереження, яка дійсно більше не потребує оператора для повноцінного виконання своєї функції – таке собі втілення «мрії про звільнену від суб'єкта машину» [22, с. 6]). Так, недооцінювати розроблювані протягом XIX ст. методи обліку фрагментованих тіл, за якими губилась цілісність особистості з власною версією своєї життєвої історії (відтак слова свідків чи підозрюваних мають все менше цінності), аж ніяк не варто, проте, існували практики більш буденні та більш масові, котрі виробляли «комплексно дисоціативну» тілесність, як мінімум, не менш ефективно, до них ми тепер і звернемося.

Йдеться про дві публічні розважальні машини, які мали неабияку популярність свого часу. Першим відзначимо винахід А. Фурмана – т.з. імператорську панораму (нім. Kaiserpanorama), «оптичне видовище», що мало чималий успіх у 1880-х рр., і яке насправді не мало нічого спільного із попередньою традицією панорам (рис. 3). Дещо середнє між стереоскопом та

піп-шоу, імператорська панорама являла собою дерев'яний циліндр (діаметром завбільшки близько чотирьох метрів), у стінах якого було розміщено, як правило 24–25 пар вічок, оснащених лінзами, так, що глядачі, котрі, відповідно, розміщувались по периметру циліндра, могли спостерігати діапозитиви, підсвічувані таким чином, що створювався ефект об'ємного, тривимірного зображення. Завдяки внутрішньому механізму, схожому за принципом дії на годинниковий, слайди кочували по колу від глядача до глядача із інтервалом у дві хвилини. Шоу могло тривати до 50-ти хвилин, якщо відвідувач виявляв на те бажання. У момент найбільшого попиту близько 250 імператорських панорам функціонувало у містах Німеччини, Австрії та інших європейських країн [68, с. 134–136].

На зміну кайзерпанорамі приходять кінетоскоп Т. Едісона – розвага вже 1890-х рр.(рис. 4). Кінетоскоп – пристрій раннього кінематографу, будова якого (ще не пристосована для колективного перегляду) була така: це був доволі громіздкий дерев'яний ящик, горішня стінка якого мала вічко-окуляр, перед яким неперервно прокручувалась плівка із зображенням, створюючи ефект руху добре знайомий усім нам [68, с. 31–33].

Ці розважальні апарати не лише урізноманітнили дозвілля публіки, як показує практика, приреченої на те, щоб сумувати, – передвісники кіноіндустрії, імператорська панорама та кінетоскоп стали «тренажерами» дисоційованої тілесності. Пам'ятаємо, що П. Жане називає *позу* характерною ознакою істериків, оскільки, в цілому, тривале завмирання людини у нерухомості є неприродним станом [18, с. 29]. Згадані нами оптичні прилади, у першу чергу, виконували седативну функцію: щоб побачити зображення, необхідно було завмерти у статуарній нерухомості сновиди, завмерти і тілом, й оком. Функція *daydreaming*, що її описує З. Фройд і пов'язує зі схильністю до істерії [57], або схильність до душевної дисоціації, як можна було б її перейменувати, слідуючи за П. Жане, тут виконується/реалізовується технічними засобами: увага суб'єкта розпорошується автоматично, адже це

умова того, щоб побачити шоу. Сам апарат переймає на себе роль вольового суб'єкта, котрий вправно жонглює підвладними йому образами, позбавляючи глядача змоги брати участь у координації власного поля зору/свідомості.

Ми могли б порівняти функцію імператорської панорами та кінетоскопу із тією, що її виконували паноптикуми у вікторіанському суспільстві: деформовані тіла підтримували впевненість леді та джентльменів у власній нормальності; крім того, ті виразні емоції, які демонструвала публіка при спогляданні чудернацьких «експонатів», не були прийнятними ніде більше, тільки під час участі у спектаклі паноптикуму [21]. Так само і зі згаданими нами приладами: лише під час фото-/кінематографічних оптичних шоу дисоційована тілесність мала право на існування, в інших ситуаціях вона зчитувалась як симптоматична, як ненормальна. З огляду на це, не дивує той факт, що т.з. епідемії істерії так чітко співпали у часі із поширенням кінематографу (початок ХХ ст.).

2.3. Запис голосу: екстерналізація пам'яті та уваги

Окремої уваги, зважаючи на все вищесказане, вимагає феномен голосу, котрий так довго був останньою барикадою і осереддям людськості в процесі фрагментуючого техно-антропо-генезу. Голос у якості первинного до-сміслового шуму довго не підлягав негації: телефон і фонограф як аналогові медійні засоби, більш чи менш спотворено, але транслювали звук, котрий видає цілком реальна людина [22, с. 15–16] (рис. 5). Хоча, слід відмітити, що голос цієї цілком реальної людини часто губився у шумі середовища (звукозаписні прилади «не чують так, як це робить вухо», вони доволі довго «не вміли розставляти пріоритети», відфільтровувати звуки, що видаються певним джерелом), крім того, додаючи до цього шумовиння ще й власні звуки пущеного в хід приладу-механізму [74, с. 23]. Аналогічно до згаданих нами

телефону і фонографу й мікрофони, від перших зразків 1925–1926 рр., котрі ще «зрізали» низькі голоси та фіксували далеко не всі модуляції (саме тому актори першого звукового кіно говорять в одному діапазоні, без перепадів та високими голосами), до появи магнітної плівки у 50-ті рр. ХХ ст. – подія настільки значна, що її називають «другою звуковою революцією», – яка призвела до повернення тілесного виміру голосу (відтворюються всі дефекти вимови, сторонні шуми, шепіт, фіксуються навіть звуки, що супроводжують ковтання слини та наповнення грудей повітрям та ін.) [9].

Ці винаходи нібито підтримували фоноцентризм фундаментального розрізнення живого та мертвого (звідси й уявлення про те, що в царстві мертвих немає голосів, – мертві не дихають), незважаючи на те, що стверджували можливість «технічної відтворюваності» навіть самої вітальності як такої («культурний» статус голосу) [8]. Ми говоримо «нібито», оскільки трансляція звуку, всупереч враженню «того самого», яке вона звичайно справляє на слухача, первинно передбачає ефект «зіпсованого телефону»: запис та автоматичне відтворення звуку підмінюють логіку інтервалів та гармоній логікою частот-вібрацій, вимірюваних вже не арифметично, а логарифмічною функцією [74, с. 24]. Цей злам в історії «звукової логіки» не формальний, хоча, на перший погляд, і йдеться лише про способи опису-документації. Така зміна знаменує екстерналізацію деяких з людських психічних властивостей (уявлення про психіку, що формується на зміну уявленню про душу, не випадково відбувається синхронно до винайдення відзначених технічних приладів [77]): запис звуку передбачає, що функція запам'ятовування може програватись поза людським організмом, а логіка інтервалів (пришвидшення чи сповільнення програвання записаного голосу чи мелодії) – можливість автоматичної концентрації чи, навпаки, розсіяння уваги, що знов-таки відбуваються поза людським тілом.

Тут варто навести таке показове спостереження: у своїх лекціях зі «Вступу до психоаналізу» З. Фройд із вражаючою легкістю переходить від

однієї імпровізації до іншої та наводить «дослівні» приклади: він сам зізнавався, що оволодів за шістдесят років «абсолютно необхідною для психоаналітика фонографічною пам'яттю» [22, с. 10]. Фр. Кіттлер відмічає, що З. Фройд неодноразово вихвалявся здатністю відтворювати розповіді пацієнтів з максимально високим рівнем достовірності, використовуючи порівняння з фонограмою [22, с. 9]. Воно (це порівняння) з'являється не випадково: як ми вже відзначали, звукозаписні прилади діють за принципом частот, а це означає, що фіксують всі шуми (навіть ті, що створює сама машина запису), не створюючи градацій значущості між голосами та звуками, що переповнюють простір. Звісно, сказати, що перехід від практики гіпнозу до психоаналізу був поворотом на 180 градусів, де психоаналітик, обираючи специфічну пасивну позицію, помінявся місцем із пацієнтом, було б занадто радикальним твердженням. Однак, така перспектива дозволяє повернути до центру уваги сомнамбулічний стан і поставити питання про нього як про основу психоаналітичної практики як такої. Адже фігура аналітика відносно аналізанта, котрий буквально заколисує свого терапевта мовленнєвими потоками, доводячи останнього до стану напівтрансу (автоматичного стану), посідає місце «не-місця». Цю ідею пізніше розвине Ж. Лакан, стверджуючи, що метою психоаналізу є істеризація дискурсу, умова чого – неможлива позиція аналітика. Прикметною така заувага є з огляду на те, що П. Жане, активного практика гіпнозу (застарілої техніки відносно психоаналізу, принаймні, у плані хронології змін пріоритетів у межах медичного дискурсу), його учні та колеги, фактично, пов'язували/асоціювали зі старим медіумом, котрий якраз у цей період активно здавав свої монополістичні позиції, – письмом, жартівливо називаючи його «Доктор Олівець» – так ретельно П. Жане документував слова та дії своїх пацієнтів [49]. Аналогії типів запам'ятовування/роботи з інформацією доволі красномовно співвідносяться із практиками, до яких вдавались З. Фройд і П. Жане відповідно.

Повертаючись до основної лінії нашої оповіді, зауважимо, що сприйняття феномену голосу не могло не зазнати змін після його оцифрування. Наверемо два приклади цього явища. Перше – це голосові помічники Siri, Alexa та Google Assistant (найвідоміші та найбільш вдалі варіанти). Голоси цих додатків є результатом настільки вдалої аудіо-комбінаторики, а реагування відповідних програм на діалог, котрий провокує користувач, настільки доречним, що їхнє звучання майже неможливо відрізнити від мови та вимови живої людини. У такому разі, можливо, останню межу між машинним і живим звучанням розробники поки що не знищують навмисне (серед них, зокрема, дотримання логічних пауз та наголосів, дефекти вимови тощо) аби зберегти за іншістю статус іншості, не перетворити її на жахаючу монструозність [8].

Друге, – створення приладів звукозапису, які дозволяють довести вокальні можливості виконавців до їхньої межі, котрі у режимі реального часу за інших обставин так продемонструвати неможливо. Для того, щоб проілюструвати, про що йдеться, наведемо приклад вокального виконання американської співачки Крістіни Агілери, котре створюється штучно завдяки монтажу мікроелементів, де кожна півфрази записано в різних голосових режимах (то грудний голос, то фальцетний, то посилення цього голосу завдяки техніці belting тощо), і миттєвому переходу від одного режиму до іншого, котрий, звісно, неможливо відтворити з такою легкістю в реальності, що і створює ефект такого собі химеричного звучання [30]. Наразі важко передбачити, які наслідки матиме позбавлення людини останньої з її «чуттєвих реальностей» – реальності голосу, ілюзорність так довго ховалась за неочевидністю; ще важче уявити, яку владу щодо регулювання тілесності та контролю над людською ідентичністю це дає. Але те, що наразі говорити про подвоєння чи продовження/доповнення людини технікою вже недоречно, стає очевидно з того, що відповіді на питання «що транслюють?» та «що репрезентують?» більше неможливо.

Зважаючи на відзначені нами відповідності між процесом поширення нових медіа, специфікою типів тілесності, вироблюваних ними, та перевизначенням істерії, навколо якого було центровано дослідження психіатрів та психологів протягом всього ХІХ ст., ми могли б поставити питання про системний характер психосоматичного стану, котрий отримав асоціативну прив'язку до істеричного захворювання. Цей жест не має на увазі зневаги до очевидності страждань пацієнток психіатричних лікарень чи нехтування тим фактом, що випадки «класичної»/клішованої істерії могли мати і, вочевидь, мали місце і до, і після винайдення фотографії, кінематографу, грамофону та ін. Крім того, у даному випадку важливо не забувати про комплексний характер проявів симптоматики (а також і про їхню інтенсивність), адже дієвість банального визначення ненормального/хворобливого стану як такого, що заважає людині жити, незважаючи на всі застереження, зі всією різкою очевидністю демонструє доречність вдавання до стратегій, котрі формувались у межах нового медичного дискурсу. Перефразовуючи, демонізувати фігуру лікаря чи наївно висміяти її на меті ми не маємо.

Проте, виняткові приватизація та патологізація відповідного стану свідомості/тіла виключає можливість розгляду їхнього соціального/політичного виміру. Зведення причин істерії до хімічних дисбалансів в організмі, вроджених схильностей та індивідуальних неврологічних проблем (травми, як приклад) [70, с. 21] нейтралізує системний характер явища. Тобто, «проблема» може вбачатись не в окремому я та його історії, а в самому характері соціального, практик, до яких воно залучає індивіда, ритмами, якими регулює його тіло. Особливої тональності набуває це питання, якщо ми пригадаємо новий технічний «виток»: шоломи/окуляри/рукавиці віртуальної реальності – ще одна технологічна іпостась функції daydreaming, ще один спосіб штучного дисоціювання тілесності.

III. АНАЛІЗ ОБРАЗІВ ІСТЕРІЇ З ПОЗИЦІЙ З. ФРОЙДА ТА П. ЖАНЕ НА ПРИКЛАДІ СЕРІАЛУ «STRANGER THINGS»

Обираючи шлях психологічної/психоаналітичної інтерпретації, перше, що ми маємо зробити, – визначитись із фігурою найбільшого співчуття або, перефразовуючи, відповісти на питання: хто страждає більше за всіх (пацієнт від лат. *patiens* – той, хто терпить, страждає)? Іноді видається, що страждання випадає забагато, як на одну долю, і тоді воно стає тягарем інтерпретатора, адже колективної терапії робота з текстом не передбачає. Тим не менше, ніщо не заважає нам вдатись до обхідної стратегії, а саме: спробувати двічі. Ці спроби, до яких ми тут і вдаватимемось, не справлятимуть враження звичайного двоїння в очах, оскільки за основу ми візьмемо два абсолютно різні розуміння феномену істерії, П. Жане та З. Фрейда, вже доволі детально проаналізовані нами, щоб подивитись, чи дійсно потужний психоаналітичний інтерпретативний інструментарій міг би мати альтернативу і що нам ця альтернатива обіцяє.

Матеріалом для нашого порівняльного аналізу слугуватиме серіал «Stranger things», перекладений українською як «Дивні дива». З двох сезонів, які відзнято на даний момент, ми детально зупинятимемось на подіях першого сезону, звертаючись до другого лише епізодично, заради запозичення найбільш влучних ілюстрацій.

Коротко про сам сюжет. 6 листопада 1983 року в невеликому американському містечку Хокінс за загадкових обставин зникає дванадцятирічний Вілл Байерс. Його перелякана мати, Джойс, звертається по допомогу до начальника поліції Джима Гоппера, котрий одразу починає розслідування. Друзі-однокласники Вілла (Лукас, Майкл та Дастін) також відправляються на пошуки, проте, замість зниклого приятеля знаходять у лісі дівчинку з надприродними здібностями і дивним іменем – Одинадцять (англ.

Eleven або скорочено E1, як називають її друзі і будемо називати ми надалі), яка, схоже, щось знає про Вілла. Незабаром з'ясується, що до справи якось причетна секретна лабораторія, що розташована неподалік містечка, і діяльність якої пов'язана із ЦРУ. Потроху історія Вілла Байєрса втягує все більше людей.

3.1. Випадок Джойс Байєрс: доля чергового жіночого Едіпа

Кінооповідь серіалу за своєю суттю є і найбільш реалістичним матеріалом, і найменш вдячним водночас. Подібно до того як під час психоаналітичного сеансу аналітик «просто дозволяє пацієнтові розпочати свою розповідь звідти, звідки йому самому захочеться, і спокійно чекає, поки той сам не підійде до питання статевих стосунків» [60], візуально/сюжетно рясні смислові ряди не обіцяють не обірватись на півслові і не зобов'язуються зробити свій внесок до історії душевної хвороби, яку аналітик намагається почути. «Ваша діяльність чимось нагадує технологічний процес, коли з руди видобувають цінний метал шляхом виконання певних дій. Ви набуваєте навички переробляти велику кількість руди, яка, ймовірно, містить найбільш незначну кількість бажаного цінного матеріалу» [60] – окреслює психоаналітичну діяльність З. Фройд у все тій же «Проблемі дилетантського аналізу». Тож, щоб почути очікувану історію, нам доведеться дистилювати її з потужного шуму порожньої мови.

Згадуючи лаканівське «симптом завжди лежить на поверхні», ми не можемо не помітити той резонанс, котрий оживлює штиль ідилічного життя невеликого містечка, і джерелом якого у певний момент стає Джойс. Подію щезнення Вілла можна розглядати як рецидив істерії. «У неї були проблеми з тривожністю і в минулому» – зізнається Джонатан, старший син Джойс, шерифові Гопперу. Ми пам'ятаємо, що істеричний невроз структуровано

питанням статевої ідентичності «хто я, чоловік, чи жінка?» [33], а у біологізованому фрейдівському варіанті розуміння істерії єдиним способом компенсації вихідної жіночої неповноцінності (нестачі пеніса) є народження дитини [59]. Тож не дивно, що зникнення Вілла активізує наново цю «машину запитування», дію якої ми бачимо у тій нав'язливій та агресивній претензії, що її висуває Джойс всім чоловічим персонажам, до яких «може дотягнутись». Від «Я більше за годину на тебе чекала, мало не збожеволіла!», яким вона зустрічає шерифа, та незмінної вимоги до нього: «Знайди мого сина, Гоппер, знайди його!» до звинувачення Мартіна Бреннера (один з очільників таємничої лабораторії), щодо особистості якого Джойс має дуже приблизне уявлення: «... я знаю, що ви зробили. Ви розлучили мене з моїм хлопчиком!». Прикметно, як тон жінки змінюється, коли йдеться про її колишнього чоловіка: надривну вимогу знайти Вілла затьмарює благаання не контактувати із Лонні (колишнім чоловіком) – єдиний принцип, яким Джойс не готова поступитись за будь-яких умов. Цей опір вона виговорює вже у першому діалозі із шерифом:

Дж.: Він тут взагалі ні до чого!

Г.: Дай-но мені його номер.

Дж.: Годі, Гоппер, повір, він тут ні до чого.

Г.: Джойс, у 99 випадках зі 100 зникла дитина виявляється у родичів.

Дж.: А останній випадок?

Г.: Що?

Дж.: Ти сказав «у 99 випадках зі 100». Це останній випадок! Це він!

Керуючись настановою, яку З. Фрейд артикулює у статті «Заперечення» («При тлумаченні ми дозволяємо собі не звертати увагу на відхилення і вихоплювати чистий зміст ідеї» [58]), робимо висновок: отже, справа саме у чоловікові Джойс. Оскільки тонкощі сімейних перипетій залишаються за кадром, ми можемо лише висунути припущення, озираючись на ту багату симптоматику, яку демонструє жінка у зв'язку із ситуацією зникнення сина. Схоже, що Лонні свого часу було відхилено як незадовільний замісник батька

(рання фіксація лібідо, пов'язана із дитячим сексуальним бажанням, виявилась занадто сильною) [59]. Водночас, саме він, цей «поганий об'єкт», міг би бути тим, хто позбавив Джойс цноти, вивільнена агресія від чого, за умови попередньо сформованих схильностей, могла конвертуватись у настільки потужний опір – мотив, який розвиває З. Фройд у «Нарисах психології сексуальності» [59]. Так чи інакше, з певністю можна стверджувати, що саме сексуальний партнер жінки найбільш тісно пов'язаний із травматичним ядром її неврозу, що цілком вписується в класичну картину істерії.

Як ми вже відзначали, наша аналізанта успішно компенсує свій кастраційний комплекс народженням дитини. Прикметно, що об'єктом її любові є саме Вілл. Джонатан, старший син, який вже досяг віку дорослого юнака, перебуває зовсім в інших стосунках із матір'ю: Джойс і Джонатан нагадують, радше, співмешканців, людей, котрі за певних обставин виявились змушеними ділити простір одного помешкання. Проте, взаємної емпатії між ними практично немає, якщо вона і виникає, то, як правило, за посередництва образу Вілла. Квота Джонатана в економічному розподілі любовних інвестицій матері незрівняно скромніша за квоту його брата.

Загалом, цікаво відмітити як специфічно істерична зачарованість власним симптомом (маятникова структура відхилення бажання) виказується відволікаючою ритуалізуючою діяльністю (спроби налагодження контакту із сином через електричні прилади) на тлі реального перешкоджання розслідуванню. Крім вже згаданого пручання шерифові у його спробах перевірити найбільш ймовірні варіанти розвитку подій, ми, як свідки сцени загадкового зникнення Вілла, не можемо не дивуватись тому, з якою вправністю Джойс неусвідомлено відвертає увагу Гоппера від тих деталей, що могли б відіграти роль доказів у справі розшуку хлопця. «Діра тут давно?» – питає шериф, демонструючи, що вм'ятина у стіні могла виникнути внаслідок сильного удару, від ручки дверей. «Що? І гадки не маю. У мене два хлопчики, чого ти хочеш?» – відповідає на це Джойс. Аналогічно реагує вона і на гавкіт

собаки, який намагається привернути увагу до сараю (місця, де ми востаннє бачили Вілла): «Просто їсти хоче» – коментує поведінку тварини Джойс і поквапом забирає її подалі від Гоппера. Щоб вийти з цього зачаклованого кола, жінці доведеться не лише знайти свого сина, але й спромогтися наново привласнити бажання мати дитину, у чому ми переконаємось далі.

Як слушно зазначає А. Юран, «топічні метафори – важлива складова психоаналізу», оскільки «ідея локалізації місць, їхньої протяжності і просторовості невіддільна від ідеї системності чи структурованості психічного апарату» [67, с. 98]. Тож для того, щоб, принаймні, спробувати відповісти на питання «що відбувається?» (у душі Джойс), нам необхідно пильно придивитись до того «де?» зображувані події мають (чи знаходять) своє місце, і якими є співвідношення між цими місцями [67, с. 99–100].

Так важливою для структурування просторів розгортання подій є опозиція «ліс/лабораторія – місто» (протиставлення «лицьової сторони» і «зворотного боку» – що і демонструє Ел хлопцям на прикладі дошки настільної гри), де «ліс/лабораторія» виконує функцію «іншої психосцени»: саме у лісі губиться Вілл (попередньо бачимо таблички з написами «Національна лабораторія Хокінс. Міністерство енергетики США» та «Заборонена зона. Проникнення заборонено. Власність уряду США»), у лісі знаходить вхід до паралельного виміру, де живе Демогоргон, і Ненсі тощо; водночас, все, що відбувається на території лабораторії, цілком відповідає ще фрейдівському визначенню несвідомого як такого, про яке ми можемо дізнатись та яке можемо пізнати лише перетворивши його на свідоме [61, с. 96]: уявлення про діяльність лабораторії ми отримуємо лише через проєкції страхів Джойс (та травми від смерті доньки Джима Гоппера).

Однак, варто віддати належне сценаристам, топологіка просторів у цьому серіалі не така вже банальна; координати, зазначені нами, виступають, радше, у якості орієнтирів, що задають логіку викручування та перегортання просторової стрічки Мебіуса: лицьова сторона може у певний момент

виявитись зворотною і навпаки, а зображуваний простір набути нових властивостей, щоб у певний момент повернутись до вихідного стану. Так тільки для Барбари будинок Стіва, хлопця Ненсі, виявляється пасткою, тільки Ненсі знаходить вхід до паралельного виміру у вигляді затягнутого червоною пульсуючою м'язистою плоттю душла у дереві, що затягується корою одразу ж після того, як Джонотан допомагає дівчині вилізти з нього. Зрештою, виявляється, що і Вілл весь час перебуває вдома чи поблизу, про що він повідомляє матері за допомогою тієї чудернацької системи комунікації, що її змайструвала Джойс з новорічної гірлянди та алфавіту, прописаного фарбою на стіні вітальні. Саме такі просторові «перегортання», паморочливі моменти краху логіки поверхні з непроникними краями (або уявного), виявляються і найбільш моторошними та визначають горрор-онейричний пласт кінооповіді [61, с. 110–111]. Чи не найстрахотливішим для глядача стає викриття оманливого очікування щодо місць і речей, які знаходять не на своєму місці: коли починають прогинатись стіни будинку або коли камера фіксує те, чого не побачило око.

Окремо слід відзначити специфічну позицію жіночих образів щодо зазначених просторових трансформацій. Саме жіночі персонажі мають привілей «персональних» видінь, вони стають свідками спроб «проривів» іншого виміру. Ми можемо пригадати такі ситуації за участі Джойс, Ненсі і навіть трьохрічної Голлі, молодшої сестри Майкла та Ненсі Вілер. Важко не помітити вагінальну символіку, притаманну цим «дірам у потойбіччя»: вони являють собою щось середнє між кроненбергівською живою плоттю та мереживом слизоподібних виділень, якими стягнуто вхід до т.з. зворотного боку. Ця особлива чутливість жіночих персонажів до проявів паралельного виміру слугує у якості доволі прозорої вказівки на правдивий характер «жахів» та травми, що вони екранують.

Наразі ми впритул наблизились до травматичного ядра неврозу Джойс, буквально, розгледіти яке ми маємо чудову можливість, адже воно

(травматичне ядро) породжує свої колоритні зорові відповідники. Так образ монстра є візуалізацією страху кастрації Джойс, саме тому він фігурує у специфічній зв'язці із Віллом, якому напрочуд довго вдається ховатись від чудовиська у паралельному вимірі. «Ця потвора його (Вілла) переслідує... Майже людина, але не людина... у нього не було обличчя» – описує Джойс Демогоргона, невипадково вказуючи на вихідну неповноцінність цього фантастичного створіння: чудовисько не лише не має очей, сама голова його – бутон, що розкривається п'ятипелюстковою червонуватою квіткою (по периметру кожної пелюстки – кайма щільного рядочка маленьких зубів), замість серцевини у якого зяє чорна діра пащі. Промовистий образ, котрий інвертує влучне жижеківське нагадування про те, що сама по собі квітка – ніщо інше як статевий орган [78], а також апелює до міфологеми *vagina dentata* (каструючої піхви з зубами), описаної К. Леві-Стросом на основі фольклору індіанських племен [31, с. 123].

Цілком логічно, монстр акумулює і страх дефлорації: цьому звірові, подібно до акули, достатньо краплі крові, щоб відчутти її запах і навіть на значній відстані вистежити жертву. Однієї краплі крові, що падає з випадково пораненої руки Барбари в басейн, стає на те, щоб накликати Демогоргона. При цьому сцена першого сексуального контакту Ненсі, її подруги, подається як паралельна до сцени боротьби з чудовиськом самої Барбари. Так реалізується типова моралістична функція слешеру, хоча і опосередковано: Ненсі карається за своє «гріхопадіння» відчуттям провини за смерть подруги, яке визначатиме, як ми побачимо, всі її мотивації і дії надалі.

Але, на що ми вже вказували, тепер Джойс недостатньо просто знайти Вілла для того, щоб дійсно його повернути. «Я не знаю, що у вас там, але це не мій син!» – так реагує жінка на тіло хлопчика у морзі, об'єктивних причин не впізнати яке у неї немає. Ж. Лакан у своєму одинадцятому семінарі «Чотири основні поняття психоаналізу» влучно відзначає, що «найкращий спосібвилікувати істеричного суб'єкта від її симптомів полягає в тому, щоб

задовольнити її істеричне бажання, суть якого в тому, щоб представити нам своє бажання як бажання незадоволене» [28, с. 19]. Ця сцена демонстративного відкидання відповіді на своє тероризуюче питання стає поворотною в історії душевної хвороби Джойс. Відтак їй надано можливість отримати чергову відстрочку одержимості власною «допитливістю», для чого необхідно всього-на-всього проробити процедуру, до якої вона вдавалась вже, як мінімум, двічі: народити дитину.

Слід відмітити, що більш типова стратегія для жінки-жертви у фільмі жахів у випадку Джойс виявляється недієвою: в одній зі сцен ми бачимо, як вона сидить на дивані із сокирою в руках (фалічно конотована зброя), втупившись поглядом у стіну, з якої вже одного разу намагалось прорватись чудовисько; більше того, Джойс навіть готова використати свою зброю супроти монстра, проте, це застосування аж ніяк не допомагає вирішити ситуацію – у підсумку жінка лише пошкоджує стіну власного будинку. Такий прояв бігендерності не відлякує звіра і не змінює вихідного стану, адже, по суті, Джойс якраз і потерпає від хворобливої невизначеності питання про свою стать, тому «хапання за субститути пеніса» є всього-на-всього подвоєнням/поверненням її симптому [50, с. 72].

Тож не випадково у сцені-кульмінації ми стаємо свідками воскресіння Вілла. Втрачене може повернутись до Джойс тільки у подібі нового, тож, щоб знов стати матір'ю хлопцеві, їй необхідно знов пережити його народження. Сам похід Джойс і шерифа «зворотною стороною» символічно відтворює ситуацію пологів: від акцентованих намагань Гоппера внормувати раптово збите дихання Джойс (спокійно вдихати і видихати разом із ним) до вивільнення Вілла з павутиноподібної плоті-мережива, що сповиває все «по той бік», і видалення з рота хлопчика щупальця-черва (пуповини). При цьому важливо, що Вілла знайдено вже бездиханим, тож його реанімацію і оживлення можна з певністю сприймати як друге народження. Слід зауважити і те, що ця сцена подається як

паралельна до сцени нейтралізації (взаємної) Ел Демогоргона: симптом зникає одночасно і символічними пологами.

Якщо від обговорення долі більшості персонажів ми легко могли б ухилитись, мимохідь відзначивши, що нічого цікавого вони нам запропонувати не можуть, то, вочевидь, таке лицемірство безсиле перед непересічною фігурою Ел. Ким вона є в історії Джойс? Ми могли б вказати на те, що стосунки дівчинки із доктором Бреннером можуть слугувати дзеркалом травми жінки. Так Ел усвідомлює себе як втрачений доктором, якого вона дуже доречно знає тільки як «Папу», об'єкт [59] – безцінний експеримент винахідника – і завдяки своїй дуже відносній втечі (зупиняється Ел у найближчому до лабораторії містечку і не виявляє жодної зацікавленості в тому, щоб змінити місце свого перебування, підтримуючи цим динаміку перегонів, полювання на назавжди актуальну втрату) утримує бажання Іншого наявним та незадоволеним. Однак, крім такого подвоєння ситуації, ми не можемо не помітити, що фігура Ел задає пунктуацію історії Джойс, її (не-)дії завжди мають відбиток фатальності. Ця «паранормальна» дівчинка не випадково привносить розбрат у міжособистісні стосунки всіх героїв, які наважуються зробити лібідіозну інвестицію в неї (Майкл свариться зі своїм найкращим другом, Лукасом, через неї; клопти доктора Бреннера і взагалі навряд чи підлягають підрахунку). Тож, зважаючи на специфічну позицію Ел на всіх рівнях кінооповіді, ми можемо припустити, що вона являє собою ніщо інше як персоніфікований симптом Джойс.

«Симптом – це, у першу чергу, німота – німота суб'єкта, що здогадно спроможний говорити» [28, с. 18]. Перебування Ел у полі мови має доволі суперечливий характер: дівчина розуміє переважно все, що їй говорять, її дикція, здатність будувати речення та підтримувати діалог спростовують будь-які припущення щодо наявності у неї мовних розладів; тим не менше, Ел майже німа, вона практично нічого не говорить. Це пояснюється, у першу чергу, амбівалентністю позиції Ел відносно Вілла: з одного боку, дівчинка є єдиною, хто точно знає, де перебуває Вілл, з іншого, – вона робить все для того, щоб він

не повертався. Мовчання Ел перекриває шлях до зцілення Джойс. Німота симптому замовчує знання щодо нестачі.

«Симптом – це метафора. Причому, те, що симптом – метафора, метафорою не є» [33]. Симптом діє як метафора, він виконує селективну функцію, підміняє одне іншим. Так за ритмами подій кінооповіді чітко простежується альтерування персонажів Вілла та Ел. Саме у лісі, місці, пов'язаному зі зникненням Вілла, одразу після цього зникнення друзі хлопця знаходять Ел. Сцени звільнення Вілла та боротьби Ел із монстром, після якого вона щезає, загалом, відмічено паралелізмом. Відсутність Вілла є умовою появи Ел. Недарма дівчинка, зрештою, зізнається одному зі своїх нових друзів: «Майкле, пробач! Ворота... це я їх відчинила. Я монстр». Що не так вже далеко від правди. Достатньо пригадати сцену протистояння Ел «агентам» лабораторії у школі в фінальній серії першого сезону. Дівчина виявляє ту ж «каструючу» спроможність, якою відрізняється чудовисько, що тероризує мешканців Хокінса: силою думки вона знерухомлює та вбиває своїх супротивників, при цьому ми бачимо, як їхні очі стікають кров'ю. Ел і Демогорген у психічному житті Джойс є утвореннями однієї природи. Тож і в поєдинку із монстром переможців, насправді, немає. Ми могли б сказати, що Ел разом із чудовиськом заходить за куліси або, точніше, повертається назад, на «іншу психосцену».

«Симптом – слід несвідомого, компромісне утворення, що виникає в результаті конфлікту між бажаннями» [33]. Важливо вказати на те, що істерична позиція об'єкта (пасивного бажання бути бажаною) є лише однією стороною історії, оскільки істеричка, у той же час, ідентифікується і з чоловіком, з яким парується, і бажає так якби була ним [59]. Тож у випадку істеричного суб'єкта на місці одного бажання завжди два. Цей істеричний, «гендерний», конфлікт бажань Джойс у якості прихованої рушійної сили пошуків (не менш ніж завади їм) й артикулює шериф: «Весь час я думав, що ми шукаємо хлопчика, тоді як ми шукали дівчинку».

Таку структуру бажання відтворено й у тексті улюбленої пісні Вілла групи The Clash «Should I stay or should I go?», яку хлопчик наспівує у ті рідкісні моменти, коли ми маємо нагоду його побачити:

Should I stay or should I go now?

If I go, there will be trouble

And if I stay it will be double

So come on and let me know.

Показово, що це зачакловане риторичне питання, відповідь на яке за замовчуванням є неправильною (зацитовано приспів) і є основним саундтреком до серіалу, невтомним нагадуванням про те, що з пошуками, довкола яких центровано всі події, не все так просто.

Аналогічно і з Ел, котра самою своєю присутністю вносить плутанину до справи розшуку Вілла, – це дівчинка, яку весь час плутають із хлопчиком, і якій навіть необхідно театральню вбратись дівчиною, щоб її розпізнали як ту, ким вона і без того є – симптом Джойс унаочнює конфлікт і суперечність тих двох бажань, що розривають її суб'єкт.

У цій ситуації кумедним співпадінням видається та деталь, що Ел з найбільшим задоволенням поїдає «Eggo». Воно (Id) (у тому сенсі, що дівчинка є візуалізацією «сил несвідомого», і в тому, водночас, що її стать завжди викликає питання в інших персонажів: надто вона схожа на хлопчика) буквально прогризає шкарлупу Я (Ego) [61, с. 102–103]. Звісно, «Eggo» – це реальна назва фірми заморожених вафель, що була особливо популярна у часи, до яких віднесено події фільму; назва ж ця походить від основного інгредієнту продукту – ячної муки, тож немає підстав вибудовувати додаткову параноїдальну конструкцію довкола цього хоча і промовистого, проте, абсолютно випадкового нюансу, як немає підстав і ховати той подив, що його завжди спричиняє ненавмисне чутливе підігрування історії тому чи іншому тлумаченню.

Можливо, історія душевної хвороби, запропонована тут до уваги, подекуди позбавлена тієї стрункості та систематичності, очікування яких, як правило, закладає в нас ставка на аналіз. Проте, як показує нам стиль фрейдівського опису «випадку Дори», коли йдеться про жіночу сексуальність, ми стикаємось із неможливістю лінійної оповіді («чоловічої моделі оповіді», як сказали б гендерні критики) [34]. Тож нехай фрагментарність і, подекуди, строкатість цього нарису буде даниною співчуття авторки тій нелегкій долі, яку приготувало Джойс її несвідоме [27, с. 74].

3.2. Випадок Вілла Байєрса: фіксована ідея та розкол особистості

В кінці 1880-х років З. Фройд робить спроби сформуванню єдиного чіткого визначення істерії, свідченням чого і є публікація його спільної з Й. Бройєром роботи «Дослідження істерії». І навіть пізніше, у листах до свого берлінського колеги та друга, В. Флісса, З. Фройд все ще говоритиме про бажання написати фундаментальну роботу про істерію, яка б містила вичерпне пояснення цього феномену. Проте, як ми вже знаємо, З. Фройд так ніколи і не написав такої книги [59].

Діаметрально протилежною є ситуація П. Жане, який не лише повсякчас озиратиметься на випадки істерії у своїх дослідженнях, але й послідовно створюватиме деталізовану картину самого захворювання, історичну періодизацію методів діагностики та лікування якого він також згодом запропонує [72, с. 13–14]. Ми пам'ятаємо, що П. Жане захистив дві дисертації, присвячені істерії: з філософії, яку буде видано під назвою «Психічний автоматизм» (автоматизм як і сомнамбулізм стануть ракурсами під якими П. Жане дивитиметься на хворих на істерію), та з медицини із темою «Ментальний стан істериків», а пізніше навіть читатиме курс лекцій у Медичній школі Гарвардського університету в Бостоні під назвою «Основні

симптоми істерії». Тож, незважаючи на те, що свого часу З. Фройд полонив серця гуманітаріїв, і в розробку психоаналітичної критики інвестували свої зусилля кращі інтелектуали ХХ ст., спроби визначення засобів риторики П. Жане та її застосування, зокрема, щодо аналізу візуального матеріалу, не лише не позбавлені сенсу, але можуть розглядатись і як своєрідне відновлення історичної справедливості, а також спроба критики вже щодо самого психоаналітичного підходу.

Ми розпочинали наш аналіз із питання про фігуру найбільшого страждання. З довірою дослухаючись до сказаного, ми зробили ставку на відоме «тільки жертва може описати свої катування» [14, с. 193]. Проте, крім велеслівної плакальної матері, неможливо не помітити фігуру, якій відмовлено у доступі до слова і яка саме завдяки своїй формальній відсутності інфікує власним стражданням всі сюжетні розгалуження кінооповіді. Звісно, йдеться про Вілла, до якого ми і спробуємо придивитись уважніше тепер.

«В осіб, яких ми досліджуємо, спостерігаємо таку характерну властивість психіки – надзвичайну довірливість... коли розповідаєш цим хворим різні історії, вони всьому вірять і все сприймають за дійсність» – так визначає П. Жане загальну «сприйняттеву налаштованість» істеричних хворих [18, с. 213]. Зрештою, саме така підвищена чутливість до думки, довірливість до слова і стають причиною зтяжнього приступу Вілла, багатовимірним зображенням якого і є всі події серіалу. «Їхні думки не тьмяні й абстрактні, як у нас, а живі та яскраві образи; їхня думка – майже завжди галюцинація» [18, с. 211], у чому ми з легкістю переконаємось, якщо пригадаємо, яка безневинна сцена стає початком трагедії.

У настільній грі про чудовиськ Вілл іде на ризик і програє партію. Проте, цей момент залишається «зім'ятим» і непоміченим його друзями, оскільки кубик кудись закотився, усією галасливою юрмою хлопці кинулись шукати його по кімнаті, а тут і місіс Вілер прийшла нагадати, що вже пізно, а завтра ж школа і треба рано вставати. Хлопці розходяться по домівках, і тільки Віллові

не дає спокою фінал гри, у чому він вже наодинці зізнається своєму приятелю, Майклу, перед тим як пережити цей програш у вигляді маячення:

В.: Випало 7.

М.: Га?

В.: На кубуку випало 7. Демогоргон, він вбив мене.

Саме це чудовисько з дитячої настільної гри і стане тим монстром, який перестріне хлопця тут же, дорогою додому, і який відтоді не полишатиме мучити свідомість Вілла. І перше, що він, зрештою, скаже друзям по пробудженню/завершенню приступу: «Демогоргон мене зцапав».

Саме ця фіксована ідея, страх чудовиська, і стає центром нової особистості [18, с. 400]. Ми вже відзначали альтерування персонажів Вілла та Ел і невіддільність Ел від горрор-окейричного пласту кінооповіді, тепер ми могли б додати, що саме цей *другий вимір* є нічим іншим, як психікою чи психічним життям *іншої* особистості. «Ворота... це я їх відчинила. Я монстр» – зізнається Ел Майклові, що є правдою лише наполовину: психіка Вілла, звісно, передувала існуванню ідеї Демогоргона, і саме вихідний стан цієї психіки, зі схильністю до дисоціації, створив умови, за яких ця ідея «змогла стати фіксованою»; у той час як Ел існує лише у співвіднесенні із чудовиськом, але не є причиною його появи. Тож не дивно, що пропорційно до того як збільшується сила та здібності Ел, слабшає Вілл. П. Жане звертав увагу на те, що друга особистість, як правило, вирізняється саме тим, що може користуватись тими відчуттями, які в нормальному стані анестезовано. Тепер пригадаємо: коли з'являється Ел, сам Вілл перебуває у стані близькому чи подібному до сну: ті два рази, коли ми бачимо його «на тому боці», хлопець або лежить, згорнувшись калачиком, або перебуває непритомний у «плетиві-плоті потойбіччя». Поки Ел активна (весь час намагається втекти від переслідувачів та демонструє «паранормальну» силу і спритність), стан Вілла – стан пасивної маріонетки (недарма його присутність візуалізовано як мертве тіло або ляльку, набиту ватою).

Проте, позиція Вілла не обмежується лише фігурами репрезентації його відсутності та фігурою його *іншої*. Окрім них ми маємо і зображення специфічно сомнамбулічної перцептивної децентралізованості, яку представлено глядачеві через ототожнення Віллової нервової системи із електричною мережею. Так нестійка спроможність каналізувати збудження дозволяє хлопцеві інколи прориватись крізь шум у слухавці огуком «Мама!» та передавати матері прості повідомлення через миготіння ламп новорічної гірлянди, які, зрештою, зводяться до банального підтвердження своєї присутності. Саме ця безсуб'єктність і збиває з пантелику його рідних та друзів: «Весь цей час я відчувала його» та «Справа не в електриці... я лише знаю, що Вілл поруч» (Джойс); «Він десь поряд. Залишається тільки знайти його» (Майкл) – ряд таких інтуїтивних зауважень ми могли б розширити: із загостренням хвороби симптоматика стає очевидною для більшості персонажів.

Так ми можемо пересвідчитись, що вже згадана нами одного разу фонографічна метафора є дієвою не лише щодо функції психоаналітика, котрий із масивів шуму інформації має відфільтровувати значущі образи та сюжети. Звертаючись до травматичної істерії у якості загальної моделі дослідження психічного апарату людини і явища дисоціації, П. Жане на її прикладі демонструє як частина проявів особистості і деякі її переживання залишаються ніби не асимільованими нею [18, с. 480]. Таке не асимільоване, те, на що не поширюється синтетична активність, приходить ніби ззовні, у якості відчуженого шуму. Шуму у слухавці, в якому Джойс впізнає дихання свого сина, шуму телевізора, що нагадує Ел про той шум у вухах, який вона відчувала протягом чергового експерименту із доктором Бреннером, шуму або розсіяної енергії, яка дозволяє Віллові гратись із мерехтінням ліхтариків гірлянди, порушуючи всі закони фізики.

Цікаво відмітити, як у кінооповіді інвертовано важливе для П. Жане спостереження: «Особливо я був вражений схожістю сомнамбулічного стану із дитинством... Дійсно, доволі цікаво спостерігати, як тридцятирічні, спокійні

наяву жінки при сомнамбулізмі набирають вигляду дитини, жестикулюють, грають, сміються з будь-якого приводу, розмовляють, гаркавлячи, і називають себе різними зменшувальними іменами так, ніби перетворюються на маленьких дітей» [18, с. 203]. Наш пацієнт, Вілл, як і його друга особистість, Ел, є дітьми буквально. Проте, ці діти вирізняються з-поміж своїх однолітків та напрочуд схожі на дорослих – їхня «ненормальність» артикулюється через таку поведінкову особливість. Це важливо з огляду на те, що, як ми пам'ятаємо, що П. Жане був біхевіористом і вбачав об'єктивний рівень психологічного дослідження саме у створенні деталізованих описів специфіки поведінки індивіда (за свою скрупульозність у такому прискіпливому фіксуванні всіх мовних та рухових проявів хворого П. Жане навіть прозвали «Доктор Олівець») [51]. Така поведінкова невідповідність, принаймні, у даному випадку, вказує Віллову «дисоціативну схильність», сумніватись у якій, з огляду на подальші події кінооповіді, у нас менше підстав ніж урахувати її.

Тепер придивимось уважніше до *іншої* Вілла: чим вона вказує себе як сомнамбулу? Відсутність/слабкість уявлення про цілісне, інтегроване *я* викривають мовні вирази, що їх використовує Ел. Зазвичай, це короткі фрази на два-три слова, які, в залежності від інтонації, перетворюються на питання чи констатацію. Що важливо, Ел уникає таких конструкцій, де вона виникає у якості суб'єкта мови. Так дівчинка має буквально вказати на себе пальцем, щоб пояснити, що «Одинадцять» – це її ім'я (цікаво, що при цьому вона завжди показує на горло, тобто, саме джерело голосу). Пройде доволі багато часу, перш ніж Ел скаже *я*, що цілком співвідноситься із спостереженням П. Жане: у сомнамбулічному стані особа починає нове психічне життя, і друга особистість також може розвиватись [18, с. 200–201].

«Дії сомнамбул мають ті ж властивості, що і їхні думки. Вони надзвичайно швидкі і ніби миттєві. Як тільки думка була зрозуміла, необхідно здійснити її – і рухи здійснюються подібно до конвульсивного розряду» [18, с. 213]. Дивитись на паранормальні здібності Ел варто саме з цього ракурсу: те,

що представлено глядачеві як здатність до телекінезу, в основі своїй є тотожністю думки і дії: втупити погляд у вентилятор і підійти та вимкнути його; уявити, що двері захлопнулись, і грюкнути ними перед носом у Лукаса для Ел – явища одного порядку.

Пригадаємо і таку закономірність, що її П. Жане визначає як доказ звуження свідомості у істериків: оскільки відчуття у них послаблені, то для того, щоб ввести їх у стан трансу, достатньо буває закрити їм очі чи вуха [18, с. 200]. Щось схоже відбувається із Ел, коли Майкл зачиняє її у шафі – у темряві дівчина одразу автоматично стає заручницею своїх тероризуючих спогадів. Аналогічно проводить вона і свої «пошукові роботи» зниклих Вілла та Барбари: достатньо зав'язати Ел очі, щоб вона провалилась в транс.

При цьому ми стаємо свідками того, як працює оптична метафора П. Жане щодо поля свідомості як простору, який можна охопити поглядом і об'єм якого вимірюється кількістю образів, що їх одночасно здатна сприймати особа [18, с. 199]: вона буквалізується в тому як зображено стан трансу Ел. Дівчинка перебуває у безвимірному чорному вакуумі, де вона спроможна побачити лише один образ, на сприйняття якого вона попередньо налаштовується. Цей образ, як правило, має галюцинаторну автономію: Ел – лише стороння глядачка щодо нього, і встановити будь-який контакт із власним видінням не може. У такому трансі дівчині властива і специфічна сомнамбулічна перцептивна «пристібка» через тактильність: Ел чує «безджерельний» голос Джойс у темряві своєї звуженої свідомості (єдиний голос, що сягає її з назовні), поки жінка тримає її за руку, або, ми могли б сказати, що Ел перебуває в даній ситуації у стані гіпнотичного *rapport*'у відносно Джойс [18, с. 284].

Паралельно до подій основного наративу зображено епізоди гіпнотичних сеансів Ел зі своїм лікарем, доктором Бреннером. Тож не випадково, що саме Мартін Бреннер постає перед нами як фігура найбільшого авторитету серед усіх персонажів (у глядача весь час підтримується відчуття, що він володіє якоюсь загадковою владою і знанням: чи завдяки зв'язку із ЦРУ, чи завдяки

причетності до якогось фантастичного наукового експерименту). Це ампула цілком відповідає його ролі в класичній терапевтичній ситуації, що розігрується перед нами: позиція терапевта (доктора Бреннера) – агентивна (активного діяча), позиція пацієнта (Вілла/Ел) – пацієнтна (пасивна, з ним «щось відбувається») [51]. Саме динаміка відносин між Ел та доктором Бреннером і задає ритми розвитку подій.

Цю пасивність Ел засвідчено і тим, що вона, вочевидь, постійно перебуває у стані *rapport*'у відносно свого лікаря: він – єдиний з ким контактує і на кого реагує дівчинка протягом свого перебування у лабораторії, вона завжди беззаперечно виконує всі його команди. Більше того, між Ел та доктором Бреннером ми можемо відмітити той особливий зв'язок інтимної довіри, котрий звичайно встановлюється між пацієнтом та терапевтом, і який дозволяє Ел називати свого лікаря «Папою», при усвідомленні того, що про родинні зв'язки між ними йтися не може. П. Жане, і в цьому він не один, у своїх роботах неодноразово відмічає ту прихильність, яку виявляють хворі винятково щодо свого лікаря, навіть поза дією гіпнотичного впливу. Цю прихильність, що проявляється навіть на фізичному рівні, він йменує розбірливістю (пацієнтка може буквально не чути і не бачити нікого, крім свого терапевта) [18, с. 285–287].

Тут ми зупинемось, щоб відзначити ще одну точку наближення і, водночас, розходження психоаналітичної практики та практики П. Жане – питання щодо гіпнозу та впливу. Хоча З. Фройд рішуче стверджує у «Проблемі дилетантського аналізу», що психоаналіз заслуговує кращої долі ніж місце серед таких методів як самонавіювання, навіяння (сугестія) та гіпноз у розділі «Терапія» підручника з психіатрії (П. Жане міг би висунути протест проти такого безапеляційного відкидання згаданих практик: «навіювання використовує відповідний психічний стан, а не створює його» [18, с. 108], тоді як «несвідомі акти самі по собі мають певний гіпнотичний вплив та сприяють виникненню сомнамбулізму» [18, с. 327]), котрі створено лише завдяки нашому

невігластву, і які своїм впливом зобов'язані інертності та боягузтву людства в цілому [60]; а образ більш-менш популярної версії психоаналізу ми формуємо з поширених формул «психоаналіз розпочинається там, де завершується гіпноз» [37, с. 59] і «де було Воно, має стати Я», З. Фройд розпочинає свою практику саме як гіпнотерапевт, і лікування першої з найвідоміших своїх пацієнток, якій ми і завдячуємо однією з назв психоаналізу – *talking cure*, – т.з. Анни О. відбувалось з інтенсивним, мало не щоденним застосуванням гіпнозу [57]. Месмеричний спадок інкорпоровано як у практику П. Жане, так і З. Фрейда.

Але повернемося до нашої кіно історії. Більшість сеансів М. Бреннера та Ел нагадують експерименти П. Жане із його пацієнтками: це такі собі дослідження здатності до судження та відчуттів. Проте, саме останній серед них стає ключовим і поворотним, під час якого Ел реконструює свою першу «зустріч» (тобто, йдеться про травматичне ядро неврозу) із Демогоргоном. «Сьогодні особливий день. Знаєш чому? Сьогодні ми ввійдемо в історію, сьогодні відбудеться контакт» – готує лікар до сеансу свою маленьку пацієнтку та додає: «Воно кличе тебе тому, що ти йому потрібна. Воно кличе тебе і цього разу не відвертайся. Я хочу, щоб ти його знайшла». Дійсно, Ел як *інша* Вілла стає історичною, отримує існування саме завдяки фіксації ідеї чудовиська; пригадати це – дістатись ядра неврозу. З цього моменту пошуки Вілла вперше зсунуться з мертвої точки. Повернення ж хлопця до нормального життя, як пам'ятаємо, вартуватиме Джойс угоди із доктором Бреннером: Вілла можна вивільнити лише обмінявши його на Ел.

Хоча і обмін цей виявиться дієвим лише тимчасово. «Після завершення сомнамбулічного стану знов з'являється перша особистість, а друга скорочується. Але вона не щезає цілковито, а й надалі існує підпільно більш чи менш тривалий час...» [18, с. 335]. Тож не дивно, що зображення рецидиву у Вілла (весь другий сезон) невід'ємне від зображення пригод Ел, яка просто не могла б зникнути остаточно.

Окремого зауваження вартує один з епізодів другого сезону серіалу, де ми стаємо свідками феномену автоматичного письма за участі Вілла, його родичів та друзів. У цій сцені на свій лад змодульовано ситуацію гіпнотичного сеансу: завдяки тому, що приміщення сараю перетворено на не-місце, місце, яке неможливо ідентифікувати (стіни його зсередини обклеєно картоном та старими газетами), а, отже, і відреагувати на нього; а в очі хлопцеві спрямовано яскраве сліпуче світло ламп, Вілл автоматично потрапляє в «ситуацію» т.з. звуженої свідомості (через все ту ж візуальну метафору). Відтак він сприйматиме лише поодинокі образи мовців, котрі звертатимуться до нього зі своїми оповідками, та захоплюватимуть за раз всю його увагу.

Поки Вілл у стані штучного сомнамбулізму слухає промови своїх рідних та друзів (до діалогу хлопець не вступає, а в моменти пауз між зверненнями до нього він може лише надривно кричати, вимагаючи, щоб його негайно відпустили – під час цього «сеансу» хлопця прив'язано до стільця), його пальці вистукують азбукою Морзе повідомлення рідним. Саме так Вілл нарешті відповідає матері на її прохання: «Вілле, якщо ти там, поговори з нами», засвідчуючи свою присутність: «Тут».

Ми пам'ятаємо, що істеричні випадки характерні ще й тим, що часто конденсують у собі не один травматичний спогад (хоча серед них є центральний), а кілька – саме така багат шаровість і проявляється у складній симптоматиці. Під час «сеансу автоматичного письма» функцію нагадувача та виголошувача тривожних спогадів Вілла переймає його брат, Джонатан: «Ти пам'ятаєш, як пішов батько? Ми не спали всю ніч, будували замок Байєрс. Таким, як ти його намалював. Вийшло довго, адже користуватись молотком ти не вмів і весь час промахувався. Потім пішов дощ, але ми все не йшли додому. Після цього ми з тиждень хворіли, але ж ми його закінчили, правильно? Ми мали». Під час першого епізоду хвороби (він же перший сезон серіалу) ми були свідками екрануючої галюцинації Вілла: від чудовиська хлопчик ховатиметься так само як і від факту, що батько його покинув: у власноруч збудованій

халабудці із гордою назвою «замок Байєрс»; а протягом рецидиву (він же другий сезон) Вілла мучитиме галюцинація жару (він проситиме мати зробити так, щоб удома було якомога прохолодніше, хоча температура його тіла не буде підвищеною): хлопчик знов переживатиме ту сильну застуду, котра отримала асоціативну зв'язку з відходом батька з сім'ї.

«Пам'ятаєш, як я ввімкнув це вперше? Тато з мамою сварились у сусідній кімнаті. Тому я ввімкнув цю добірку. Ти вперше захопився музикою. Справжньою музикою.» – нарешті надає нам розгадку до ролі головного саундтреку в історії хвороби Вілла Джонатан. Це нав'язливе наспівування приспіву у ті рідкі моменти, коли ми мали нагоду бачити або лише чути нашого маленького пацієнта «по той бік» протягом першого епізоду, стали для Вілла прив'язкою до стану тривоги, що переживав він зовсім дитиною, коли намагався не чути криків батьків із сусідньої кімнати. Ця ритуалізована діяльність у моменти емоційної напруги ставатиме тим шляхом каналізації збудження та сприйняття, що дозволить Віллу бути сліпим до небажаних образів та глухим до тривожних шумів. Сама пісня функціонуватиме у якості симптому.

Все, що нами було зазначено, переконливе чи не дуже, залишає нас із певним незадоволенням, із відчуттям незавершеності. Відчуття це зумовлене тим, що історію Вілла ми навряд чи могли б назвати історією успішного лікування, а ще більше тим нерозумінням, яке приходить на зміну спробам усвідомлення динаміки хвороби нашого маленького пацієнта. Складається ситуація, що її нічим іншим як порочним колом назвати не можна: Вілл знов і знов наближається до самого осереддя свого неврозу, вдало деконструє супутні симптоми, проте, цього, зрештою, завжди виявляється замало, і періоди ремісії видається більш логічним приписати характеру плину самої хвороби, ніж якимось зовнішнім маніпуляціям.

«Вміти забувати не менш важлива властивість, ніж вміти набувати, оскільки вона є умовою руху вперед, прогресу, самого життя. Одним із

відкриттів патологічної психології буде те, що у нас з'явиться засіб викликати забування...» – говорив П. Жане у випадку Ахілла (один з найвідоміших пацієнтів у практиці П. Жане) [51]. У зв'язку із цим П. Жане і наполягав на використанні гіпнозу в якості терапевтичної практики: саме він дозволяв функціонувати парадоксальній «машині забутого пригадування» (згадане у стані штучного сомнамбулізму неможливо відтворити наяву, у стані нормальному) [51]. Тож і Вілл, завдяки надмірним старанням своїх близьких, схоже, потрапляє до цієї пастки пам'яті: йому б забути, але всі довкола тільки те й роблять, що нагадують і вказують на його травму. Цим і докорятиме хлопець своєму братові, Джонатану, вже перебуваючи в ауратичному стані, на порозі нового приступу (початок другого сезону):

В.: Перестань так зі мною поводитись!

Дж.: Що? Як?

В.: Як і всі інші. Ніби зі мною щось не так.

Дж.: Про що ти?

В.: Мама, Дастін, Лукас... всі! Всі носяться зі мною так, ніби я зламаюсь. Ніби я дитина, наче я сам не можу впоратись, але це не допомагає! Я лише відчуваю себе божевільним.

У хрестоматійному аналізі випадку Анни О., описаному в «Дослідженнях істерії», З. Фройд не втомлюється повторювати: «після того, як пацієнтці було надано можливість виговоритись, симптоми зникали і більше ніколи не повертались» [57]. Тим не менш, згодом симптоми все ж наганятимуть БERTУ Паппенгейм (справжнє ім'я анонімної Анни), викриваючи відносність техніки *talking cure*. У цьому сенсі, наполегливість, з якою П. Жане стверджуватиме, що слабкість психічного синтезу властива істери(ч)кам є вродженою, і що вилікувані пацієнти швидко знаходять нові фіксовані ідеї, довкола яких центрують свою особистість [18], є не таким вже «рудиментом біологізму», як це здебільшого характеризують автори, котрим ми завдячуємо нарисами історії динамічної психіатрії (А. Лоренцер, як приклад). Схоже, що й описаний нами

випадок Вілла Байєрса свідчить на користь П. Жане, адже навіть після проговорення травматичних ситуацій і відступу симптоматики ми все ще чекаємо на третій сезон серіалу, який, у нас є всі підстави припускати, знаменуватиме завершення періоду ремісії.

ВИСНОВКИ

У нашому дослідженні ми змогли детально ознайомитись зі змістом ранніх робіт відомого французького психолога та психіатра П. Жане. Таке ознайомлення, опанування словником дослідника і виявлення критичного потенціалу відповідного теоретичного апарату дозволило нам зробити деякі узагальнення та висновки, з якими ми і пропонуємо ознайомитись у цій заключній частині роботи.

У нашій розвідці ми змогли окреслити особливості трактування феномену істерії П. Жане та з'ясувати, що зазначена версія інтерпретації є оригінальним поєднанням позитивістсько-біхевіористського підходу із гіпнотично-месмеричною традицією, а також відмітити, що П. Жане послідовно продовжує лінію його вчителя Ж. Шарко у розумінні істерії як, у першу чергу, певного фізіологічного стану. І хоча П. Жане відкрито критикує своїх попередників і навіть власного наставника за визначення істерії як суто фізичного захворювання, головною ознакою якого є конвульсії/приступи (це тривалий час не дозволяло відокремити істерію від епілепсії, як приклад) [72, с. 22], сам він описує її (істерію) через низку поведінкових особливостей, притаманних специфічно пацієнт(к)ам із таким діагнозом. Крім того, хоча П. Жане і наголошуватиме повсякчас, що основним симптомом істерії є сомнамбулізм, і навіть ставитиме риторичне питання на одній зі своїх гарвардських лекцій: «Чи не є кожен, хто виявляє схильність до гіпнотизму/кого можна загіпнотизувати, істериком?» [72, с. 5], нижчі рівні психіки (про які йдеться у випадку істерії) у його розумінні є апіорно отілесненими, являють собою чисту фізіологію: це зміни дихання та кровообігу, а також ті ж самі конвульсивні рухи.

Ми змогли концептуалізувати «істеричну тілесність» на основі матеріалу ранніх робіт П. Жане, зосередившись, зокрема, на тексті, основою якого стала

перша дисертація П. Жане «Психічний автоматизм (експериментальне дослідження нижчих форм психічної діяльності)». Це введене нами поняття ми повсякчас брали у лапки, так як самим автором, чії роботи були основним матеріалом нашого дослідження, воно не використовується; більше того, воно може розглядатись як надлишково тавтологічне, оскільки істерія, як ми вже зазначали вище, для П. Жане є винятково отілесненим станом психіки: нижчі рівні психіки являють собою фізіологію, впорядковану певними режимами та ритмами, що і дозволяє П. Жане говорити про автоматизми. Тим не менше, саме такий наголос дає можливість говорити про специфіку авторської розробки філософа та психіатра, вкоріненого у культурно-історичний контекст своєї доби.

Серед специфічних ознак тіл істеричних пацієнтів, що на них наголошує у своїх роботах П. Жане, і які дали нам можливість говорити про «істеричну тілесність», ми виділили такі: інтегративна властивість, здатність до творення нових перцептивних зв'язок (перекладів) та «пристібок», а також супровідні розшарування психіки та дисоціація особистості. Завдяки виділенню інтегративної властивості тілесності, ми змогли описати ключову роль тактильності у координації відчуттів, котру закріплює саме за цією перцепцією П. Жане, і яка «оголюється» у випадку спостереження за поведінкою та реакцією на різноманітні подразники істериків. Цю ідею про відчуття доторку у якості основного/загального П. Жане запозичує у Е. Кондильяка з його трактату «Про відчуття». Вона ж є центральною для матеріалістичного/технологічного детермінізму, що ми продемонстрували завдяки аналізу основних текстів М. Маклюєна, ідеї якого стали підставою для проведення аналогії між описами симптоматики при істерії та форм тілесності, пов'язаних із використанням нових медіа, на чому ми ще зупинимось далі.

Те, що ми виділили як окрему характеристику «істеричного тіла» спроможність до творення нових перцептивних «зв'язок», дозволило нам показати не лише співзалежність форм чуттєвості із життєвою історією

суб'єкта та його/її думками, але й продемонструвати, що нерівномірний енергетичний/збудженнєвий розподіл перетворює тіла істериків на дисфункціональні, що їхні органи та частини тіла відтак починають керуватись автономними ритмами, а не узгоджуватись завдяки логіці централізованого організму: переклад тут ми застосували для зазначення цього не виправданого очікування щодо певного значення, яке мала б передбачати тілесність (для окреслення такого розуміння ми запозичили образ у Ж. Женетта, котрий порівнює процес перекладу із зішкрябуванням з пергаменту попереднього напису та нанесенням нового).

Виділення дисоціації особистості як ознаки «істеричної тілесності» дозволило нам продемонструвати, що фрагментація чуттєвого досвіду, що її експериментально доводить П. Жане, супроводжується розшаруванням психіки, при якому відбувається розкладання психіки на психіки кількох особистостей, які альтеруються, та кожна з яких розвивається своїм шляхом, виявляючи (до певної міри) незалежність одна щодо одної. Ми змогли показати, що прикладом даного явища може слугувати феномен автоматичного письма. Крім того, ми провели чітку лінію розмежування практики автоматичного письма у мистецькій діяльності сюрреалістів, яка передбачає, що особа має перебувати в неусвідомленому стані (під дією гіпнозу, в результаті вживання певних речовин та ін.) та не контролювати дії власної руки (перша асоціація, котра виникає із даним поняттям), і феноменом автоматичного письма, який описав у «Психічному автоматизмі» П. Жане, і який полягає в тому, що сомнамбула у стані трансу може вести два синхронні паралельні діалоги від імені двох різних особистостей, які жодним чином не залежать один від одного (письмові відповіді на питання та усний діалог із двома різними співбесідниками).

Також ми змогли показати, що таке уявлення про істеричність як слабку здатність до психічного синтезу, слабку спроможність до інтегративного вольового зусилля стало наслідком вибору специфічної оптичної моделі

свідомості, що визначає рівень розвитку свідомості через кількість образів, на яких водночас здатен зосереджувати свою увагу індивід, а також завдяки аналогії із «полем/кутом зору», що дозволяє ввести поняття поля свідомості. У зв'язку із цим ми відзначили і вихідну ставку П. Жане на надлюдину, оскільки нижня межа спроможності до психічного синтезу є фіксованою (один образ), тоді як верхня навіть не оговорюється: цю планку завжди можна поставити ще вище.

Крім того, ми змогли виявити та продемонструвати подібність властивостей «істеричного тіла» у версії П. Жане до характеристик тілесності та чуттєвості людини, що пов'язані із використанням нових медіа (у першу чергу йдеться про ті з них, в основі яких – логіка фото-/кінематографічного) в історичному зрізі 1880–1890-х рр. Як приклад, пасивний погляд, що його продукують апарати на кшталт т.з. імператорської панорами А. Фурмана та кінетоскопу Т. Едісона завдяки тому, що механічно виконують функцію роботи із візуальним образом, його зчитуванням, котре мало б виконувати дешифруюче око; цей пасивний погляд відповідає стану, котрий З. Фройд пов'язував із функцією *daydreaming*, а П. Жане означав як нездатність до концентрації уваги та самостійного утримання образів у полі зору/свідомості в істериків. Аналогічною є доля моторної діяльності: так цілісність і скоординованість жесту фрагментується кінематографічною нарізкою окремих стаціонарних кадрів на низку поз (пам'ятаємо, що П. Жане називає пози характерною ознакою істериків, оскільки, в цілому, тривале завмирання людини у нерухомості є неприродним станом [18, с. 29]) або виявляється у неспроможності до довершення жесту – автоматизмі конвульсій/треморі.

Для того, щоб аргументувати доцільність зіставлення режимів людської тілесності з ефектами, продукованими технічними засобами, ми додатково зробили невеликий історичний екскурс щодо ідеї людини-машини: від ранньопросвітницьких проектів К. Ліннея та Ж. Ламетрі до сучасних

модифікацій когнітивної метафори, що тримається на аналогії мислення та пізнавальних процесів із обчислювальною роботою комп'ютера.

Ми продемонстрували можливість використання концепції істерії П. Жане та його словника для аналізу візуального на прикладі серіалу «Stranger things».

Завдяки зазначеному аналізу кінооповіді ми змогли на практиці показати відмінність психоаналітичного підходу та підходу П. Жане. Серед відмінностей, які ми виявили внаслідок порівняння цих двох позицій, варто відзначити такі: для З. Фрейда істерія є відповіддю на кастраційний комплекс та результатом конфлікту бажань, тоді як П. Жане вважає істерію проявом вродженої слабкої здатності до творення психічного синтезу і вбачає зв'язок зі схильністю до центрації особистості довкола певної фіксованої ідеї. П. Жане зберігає розподіл ролей класичної терапевтичної ситуації, де актором виступає сам терапевт, тоді як пацієнт залишається пасивним, З. Фрейд змінює цю ситуацію до навпаки. У зв'язку із зазначеним, для П. Жане важливою є робота із травматичними подіями у гіпнотичному стані (суб'єкт не має пам'ятати про те, що проговорювалось, у стані притомності); у випадку З. Фрейда ситуація є діаметрально протилежною: травматичне має виказувати себе у звичайній, як він сам називає її, бесіді пацієнта зі своїм лікарем, без жодного примусу з боку останнього (для П. Жане гіпнотичний вплив є ключовим терапевтичним методом).

Завдяки детальному аналізу концепції істерії П. Жане ми змогли аргументувати доречність постановки питання щодо істерії у якості системного стану (а не «приватного») як такого, що зумовлений винятково індивідуальними особливостями суб'єкта. Основним нашим аргументом стала аналогія описів специфіки функціонування «істеричних тіл» П. Жане із тілесністю, що активно вироблялась новими медіа починаючи, як мінімум, з другої половини XIX ст. Крім того, на користь нашої гіпотези свідчить і така закономірність: з другої половини XX ст. істерія як окреме захворювання

зникає з усіх медичних довідників (у назві вбачають дискримінаційно-принизливу «жилку», а в самому діагнозі недостатню специфікацію), тоді як форми тілесності/психічні стани, що свого часу асоціювались із істерією (чи схильністю до неї) стали настільки поширеними, що могли б розглядатись як новий варіант норми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агамбен Дж. Заметки о жесте. *Средства без цели: заметки о политике* / Пер. с итал. Э. Саттарова. Москва: Гилея (планы на будущее), 2015. С. 55–66.
2. Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное / Пер. с итал. и нем. Б. М. Скуратова, под ред. М. Маяцкого и Дм. Новикова. Москва: РРГУ, 2012. 112 с.
3. Агамбен Дж. Профанации / Пер. с итал. К. Токмачева, под ред. Б. Скуратова. Москва: Гилея, 2014. 111 с.
4. Аристотель О душе. *Библиотека Гумер*. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/arist/01.php
5. Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 192 с.
6. Бауман З. *Текущая современность* / Пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 240 с.
7. Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года. URL: <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>
8. Булгакова О. *Голос та сліди часу* URL: https://www.youtube.com/watch?v=yRZ7Anyc_3Q
9. Булгакова О. *Фабрика жестов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 302 с.
10. Вирилио П. *Машина зрения* / Пер. с фр. А. В. Шестакова; Под ред. В. Ю. Быстрова. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 139 с.

11. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / Пер. Н. Б. Розенфельда, В. А. Фаворского; Вступ ст. А. С. Котлярова. Москва: Логос, 2011. 144 с.
12. Голомшток И. Н. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 296 с.
13. Гольшбах С. Від пристрасних образів до симптомних зображень: про дві парадигми візуалізації на прикладі «фотографічної клініки» Шарко. Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. Київ: Медуза, 2014. С. 142–161.
14. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. *Венера в мехах* / Л. фон Захер-Мазох / Пер. с нем. и франц. Москва: Культура, 1992. С. 189–313.
15. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения / Под ред. С. Л. Фокина. Санкт-Петербург: Machina, 2011. 176 с.
16. Єрмоленко В. Далекі близькі: есеї з філософії та літератури. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 299 с.
17. Жане П. Мозгъ и мысль / Пер. с франц. Санкт-Петербургъ: Типографія Головачова, 1868. 160 с.
18. Жане П. Психический автоматизм. Экспериментальное исследование низших форм психической деятельности человека. Санкт-Петербург: Наука, 2009. 500 с.
19. Жане П. Шоковые эмоции. *Флогистон*. URL: <http://flogiston.ru/library/jane>
20. Захер-Мазох Л. фон Лунная ночь. *Демонические женщины: повести, рассказы* / Пер. с нем. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2011. С. 165–244.
21. Карпенко Л. «Очарованность ужасным»: притягательный мир викторианского паноптикума / Пер. с англ. Е. Канищевой. *Журнальний*

- зал русского журнала: *НЛО*. 2004. №70. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/kar13.html>
22. Киттлер Фр. Мир Символического – мир машины Москва: Логос, 2010. № 1 (74). С. 5–21.
23. Кондильяк Э. Трактат об ощущениях. Сочинения: в 3 т. Т. 2. / Пер. с франц.; Общ. ред. и примеч. В. М. Богуславского. Москва: Мысль, 1982. С. 189–400.
24. Кракауэр З. Орнамент массы. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 92 с.
25. Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? *Избранные труды: Разрушение поэтики*. / Пер. с фр. Г.К. Кошелева и Б.П. Нарумова. Москва: РОССПЭН, 2004. С. 114–135.
26. Кулик И. Выколотый глаз сюрреализма. *Проект классика*. URL: http://www.projectclassica.ru/culture/11_2004/2004_11_01a.htm
27. Лакан Ж. Телевидение / Пер. с фр. А. Черноглазова. Москва: ИТДК «Гнозис», Издательство «Логос», 2000. 160 с.
28. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI (1964)) / Пер. с фр. А. Черноглазова. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2004. 304 с.
29. Ламетри Ж. Человек-машина. URL: <http://n355317.narod.ru/lib/lametri.doc>
30. Ларионов Д. Оксана Булгакова: Голос как культурный феномен. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*. URL: <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/79/113>
31. Леви-Строс К. Происхождение застольных обычаев. Мифологии: в 4 т. Т. 3. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга. 2000, 461 с.
32. Лоренцер А. Археология психоанализа: интимность и социальное страдание / Пер. с нем. А. М. Руткевича. Москва: Прогресс-Академия, 1996. 304 с.

- 33.Мазин В. Введение в Лакана. Москва: Прагматика культуры. 2004. 196 с.
- 34.Мазин В. Жак Лакан в современном искусстве: лекция в 3 ч. Ч. 3. Реальное. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CpA5YBZz9hU>
- 35.Мазин В. Лакан и космос. *Лакан и Космос* / Под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. С. 19–96.
- 36.Мазин В. Машина по имени «Человек» / Ред. С. Г. Уварова. Нежин: Аспект-Поліграф, 2008. 214 с.
- 37.Мазин В. Практическая Теория. Москва: Логос, 2016. №6 (26). С. 57–70.
- 38.МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры. *Теория метафоры: Сборник* / Пер. с англ. А. Д. Шмелева. Москва: Прогресс, 1990. С. 358–386.
- 39.Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги / Пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. Київ: Ніка-Центр, 2015. 388 с.
- 40.Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Г. Николаева. Москва: Кучково поле, 2003. 464 с.
- 41.Маклюэн М., Фиоре К. Война и мир в глобальной деревне / Пер. с англ. И. Летберга. Москва: АСТ: Астрель, 2012. 219 с.
- 42.Ноэ А. Является ли видимый мир великой иллюзией? Москва: Логос, 2014. №1 (97). С.61–78.
- 43.Полубояринова Л. Демонические женщины Леопольда фон Захера-Мазоха. *Демонические женщины: Повести, рассказы* / Пер. с нем. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2011. С. 5–28.
- 44.Рисков В. Жак Лакан Out of space. *Лакан и Космос* / Под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. С. 5–18.
- 45.Роженцов К. «Сказать почти то же самое»: Умберто Эко о трудностях перевода. *Теории и практики*. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10785-eco-translation>

46. Руйе А. Фотография: между документом и современным искусством. Санкт-Петербург: Издательство «Клаудберри», 2014. 712 с.
47. Саразин Ф. Открыто видимые тела. От анатомического театра к «психологическим курьезам» Москва: Логос, 2010. №1 (74). С. 51–77.
48. Саразин Ф. «Mapping the body»: история тела между конструктивизмом, политикой и опытом / Пер. с нем. М. Сокольской *Журнальный зал русского журнала: НЛО*. 2005. №71. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/sara2.html>
49. Степанов С. Забытый конкурент Фрейда: Пьер Жане. URL: <http://download1.libgen.io/ads.php?md5=24C7A6B2DD743EBF0C7D9D8E77E07F8B>
50. Уильямс Л. Телесные жанры: гендер, жанр, эксцесс. Москва: Логос, 2014. №6 (102). С. 61–84.
51. Федунина Н. Теория и практика в ранних работах Пьера Жане. *Психологические исследования*. URL: <http://psystudy.ru/index.phedunina38.html>
52. Федунина Н. Эволюция психологических взглядов П. Жане: дис. ... кандидата психолог. наук. Москва, 2003. 175 с.
53. Финк Б. Лакановский подход к диагнозу. *Dreamwork*. URL: <http://dreamwork.org.ua/лакановский-диагноз-невроз/>
54. Фрейд З. Анализ конечный и бесконечный / Пер. с нем. и англ. Москва: МГ Менеджмент, 1998. 224 с.
55. Фрейд З. Введение в психоанализ. *Психоаналитические этюды* / [сост.: Д. И. Донского и др.]. Минск : Попурри, 1997. С. 5–150.
56. Фрейд З. Жуткое. *Проект «Весь Фрейд»*. URL: <http://freudproject.ru/?p=723>
57. Фрейд З., Брейер Й. Исследования истерии. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1041582/12/Freyd_-_Issledovaniya_isterii.html

- 58.Фрейд З. Отрицание. *АНО ДПО «Институт Психологии и Психоанализа на Чистых прудах»*. URL: <http://psychic.ru/articles/classic83.htm>
- 59.Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / Пер. с нем. М. В. Вульфа; предисл. И. Д. Ермакова. Киев: Здоровья, 1990. 143 с.
- 60.Фрейд З. Проблема дилетантского анализа, или дискуссия с посторонним. URL: <https://studfiles.net/preview/4381346/>
- 61.Фрейд З. «Я» и «Оно» / Пер. с нем. Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга» ; Белгород : ООО «Книжный клуб “Клуб семейного досуга”», 2012. С. 85–146.
- 62.Фуко М. Жага пізнання. Історія сексуальності: у 3 т. Т. 1. Харків: Око, 1997. 240 с.
- 63.Шеньє-Жандрон Ж. Автоматизм. *Сюрреализм*. URL: <http://www.dali-genius.ru/library/shenye-zhandron-surrealizm9.html>
- 64.Шеньє-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с франц. С. Дубина. Москва: НЛО, 2002. С. 10–24.
- 65.Элленбергер Г. Психотерапевтические системы конца XIX – первой половины XX века. Открытие бессознательного: история и эволюция динамической психиатрии: в 2 т. Т. 2. / Под ред. В. В. Зеленского; пер. с англ. К. М. Бутырина, В. В. Зеленского и др. Санкт-Петербург: Издательство «Янус», 2004. 671 с.
- 66.Эслин М. АРТО (главы из книги). *Театр и его Двойник* / Пер. с франц.; составл. и вступит. статья В. Максимова. Санкт-Петербург: «Симпозиум», 2000. С. 237–328.
- 67.Юран А. Топология Лакана. *Лакан и Космос* / Под ред. В. Мазина и Г. Рогоняна. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. С. 97–134.
- 68.Crary J. Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture. Cambridge Mass., The MIT Press, 1999. 397 p.

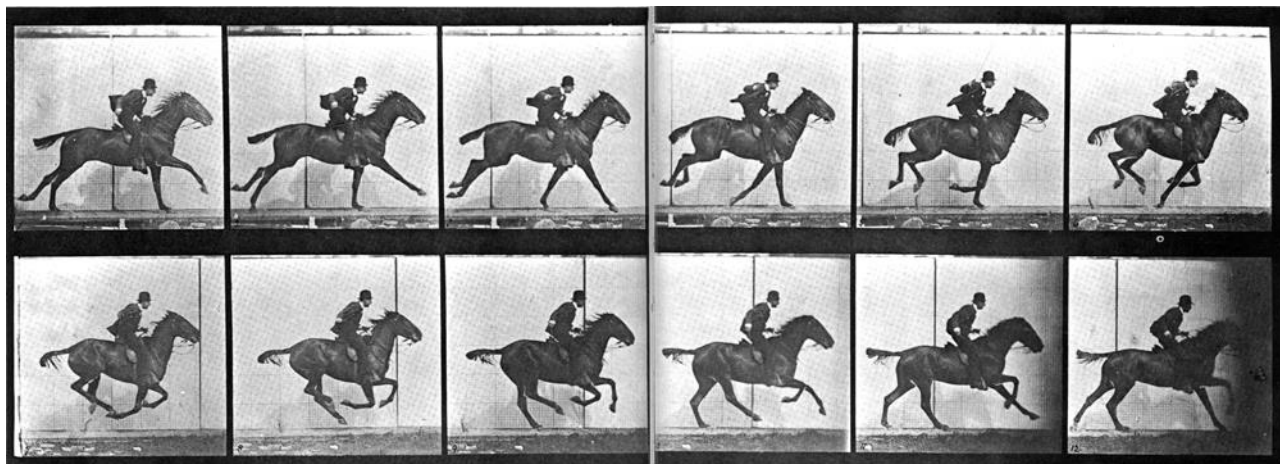
69. Didi-Huberman G. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière* / Trans. by A. Hartz. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. 373 p.
70. Fisher M. Capitalistic realism: is there no alternative? URL: <http://ua.bookfi.net/book/1203560>
71. Janet P. *Psychological healing. A historical and clinical study* / Transl. from french by Eden and Cedar Paul. London: George Allen & Unwin LTD; New York: The Macmillan Company, 1925. 698 p.
72. Janet P. *The major symptoms of hysteria*. New York: The Macmillan Company, 1920. 345 p.
73. Kasparov G., Greengard M. *Deep Thinking: Where Machine Intelligence Ends and Human Creativity Begins*. New York: PublicAffairs, 2017. 304 p.
74. Kittler F. *Gramophone, film, typewriter* / Trans. by G. Winthrop-Young, M. Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999. 315 p.
75. Markoff J. *Machines of Loving Grace: The Quest for Common Ground Between Humans and Robots*. New York: Ecco Press, 2015. 400 p.
76. Sekula A. The body and the archive. *October*. 1986. №39. p. 3–64.
77. Winthrop-Young Translators' introduction: Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford, California: Stanford University Press, 1999. P. XI–XXXVIII.
78. Zizek S. The pervert's guide to cinema. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CLPc5RoJllw>

ДОДАТКИ

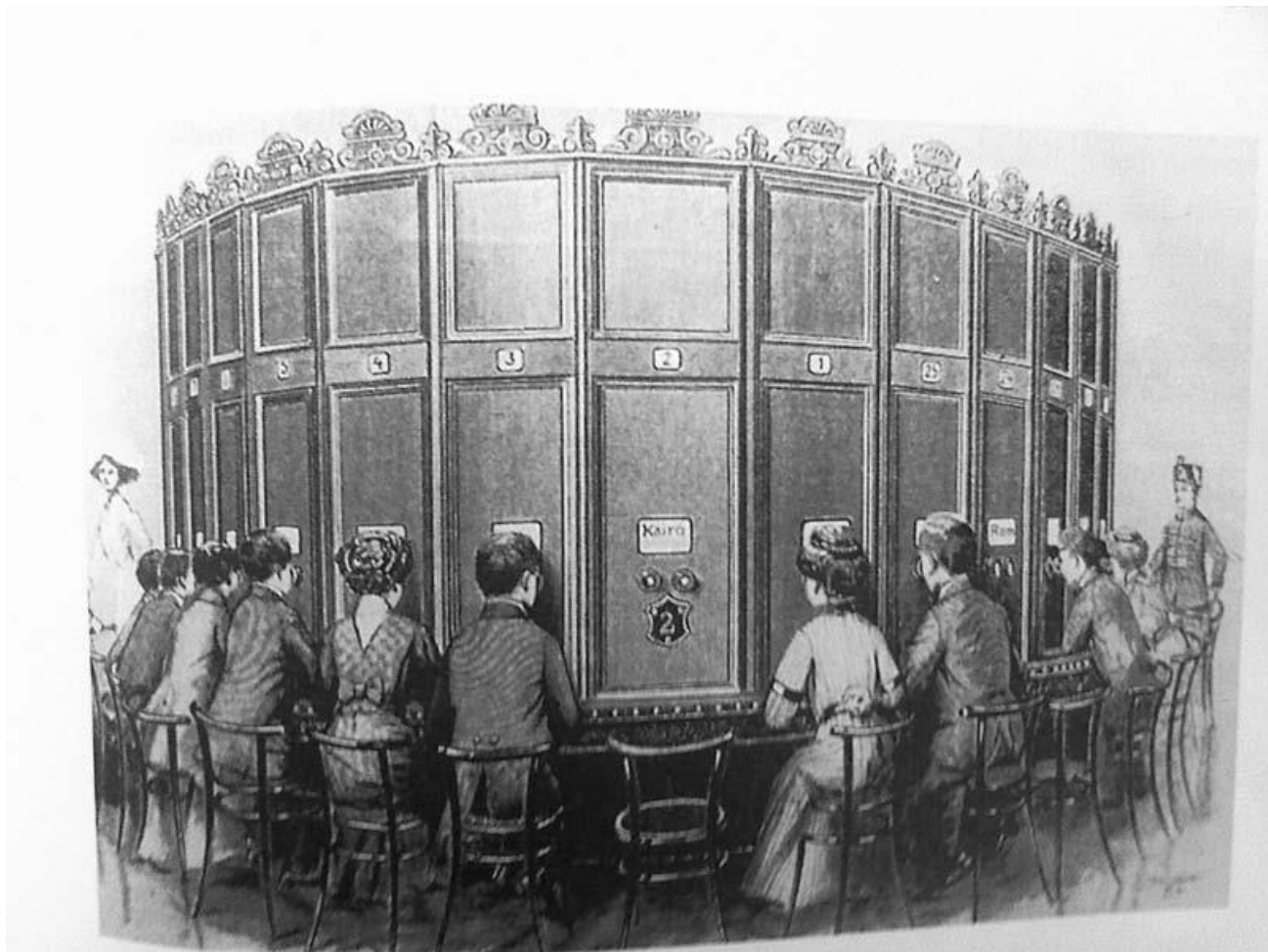


Л. Дагер «Бульвар дю Тампль» (1818 р.)

Перше фотографічне зображення людини



Е. Мейбрідж «Кінь у русі», хронофотографія



А. Фурман імператорська панорама (нім. kaisergrotte), 1880-ті рр.



Т. Едісон *кінетоскоп*, 1890-ті рр.



Одна з перших конструкцій *фонографа* Т. Едісона
Винахід було запатентовано у 1887 р.