

- Ю./ за загальною редакцією Хрипко С. А./ – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. –402 с.
2. Посттравматичний стрес – Інтернет ресурс - <http://megasite.in.ua/61691-posttravmatichnijj-stres.html>
  3. Феномен "кризової ментальності" в духовному просторі України - Інтернет-ресурс – Релігія в Україні - <http://www.religion.in.ua/main/12192-fenomen-krizovoyi-mentalnosti-v-duhovnomu-prostori-ukrayini.html>
  4. Хрипко С. А. Аксиологія освіти в сфері міжпредметного дискурсу: цінне, ментальне, наукове / С. А. Хрипко. – К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. – 402 с.
  5. Цінності і константи української сакральної традиції – Інтернет ресурс – Релігія в Україні - <https://www.religion.in.ua/main/analitica/6382-cinnosti-i-konstanti-ukrayinskoji-sakralnoyi-tradiciji.html>
  6. Школа виживання в умовах війни, частина третя. Стадії стресу – Інтернет ресурс - Молодіжне перехрестя - <http://www.chasipodii.net/mp/article/2905/>
  7. Як не піддатися паніці та стресу: поради психолога –Інтернет ресурс – Вголос - [http://vgolos.com.ua/articles/yak\\_ne\\_piddatysya\\_panitsi\\_ta\\_stresu\\_porady\\_psyhologa\\_173719.html](http://vgolos.com.ua/articles/yak_ne_piddatysya_panitsi_ta_stresu_porady_psyhologa_173719.html)

УДК (091) 140

*Гончаренко К.С.*  
*Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова*

### **ВІДРАЗА ТА ПОРОЖНЕЧА В КОНЦЕПТОСФЕРІ КІНОТЕКСТУ**

*Кінематограф становить собою значний пласт матеріалу для філософського аналізу. Завдяки влучній візуальній картині/зображенню, ми маємо змогу проживати окремі відчуття та стани чи отримуюмо меседж на ментальному рівні, який дає змогу більш глибоко та, в меншій мірі, відсторонено, зрозуміти сутність окремих концептів, понять. В даній роботі ми спробуємо охарактеризувати та проаналізувати поняття «відрази» та «порожнечі» в просторі концептосфери кінотексту. Оскільки саме ці явища досить часто залишаються «безголосими» в силу власної незбагненності.*

***Ключові слова:** відраза, «abjection», Ж. Батай, Ю. Крістева, порожнеча, кінотекст, концептосфера, морок, «вільне місце», задоволення.*

***Гончаренко Е.С. Отвращение и пустота в концептосфере кинотекста.** Кінематограф являє собою додатковий джерело для отримання інформації і філософського аналізу. Благодаря візуальному зображенню глядач має можливість на чуттєвому або ментальному рівні отримувати певний меседж, з допомогою якого можна більш глибоко вивчати ряд філософських концептів/понять. В даному дослідженні нашої метою є вивчення таких понять*

как отвращение и пустота в концептуальной сфере кинотекста. Мы попробуем ответить на ряд вопросов, которые проистекают с заданной темы. Задаемся ли мы вопросом почему отвращение имеет столь великое влияние на человека? Почему оно увлекает зрителя своей невероятной силой? Почему каждый кричащий «это-не-я» все же видит себя в фильме? Etc.

**Ключевые слова:** отвращение, «abjection», пустота, Ж. Батай, Ю. Кристева, кинотекст, концептосфера, мрак, «свободное место», удовольствие.

**Honcharenko K. Disgust and emptiness in conceptosphere the film text.** Cinema is an additional source for information and philosophical analysis. And today, in the world of total visualization, it is also one of the main sources. Thanks to the visual image, the viewer has the opportunity, on a sensual or mental level, to receive a certain message with the help of which one can go deeper into explaining a number of philosophical concepts. In this study, our goal is to study such concepts as aversion and emptiness in the conceptual sphere of film text. We will try to answer a series of questions that stem from a given topic. Do we ask ourselves why disgust has such a great influence on a person? Why does it enthrall the viewer with its incredible power? Why does every screaming «it's-not-me» still see themselves in a film? Etc.

**Keywords:** Disgust, «abjection», emptiness, G. Bataille, J. Kristeva, conceptosphere, film text, pleasure.

У сфері кінотеорії аналізу особистостей режисерів чи критичних зауважень щодо техніки зйомки того чи іншого фільму присвячено чимало робіт. Значна та переважна їх кількість стосується переосмислення фільмографій та аналізу кожного фільму, режисерів або ж режисерських фільмографій. В даній роботі ми звернемося до окремих концептів, понять та безпосередньо фільмів таких режисерів як Олексій Балабанов та Андрій Звягінцев, що власне будуть виступати площиною для унаочнення та увиразнення концептосфери, а відповідно й окремих концептів.

Як зазначав Фредерік Уайт, концептосфера в кінематографі, в цілому чи в окремому фільмі, постає в якості ментальних, візуальних, акустичних та вербальних (жести, мова тіла, одяг) концептів, що явно виражені або ж мають на увазі кинотекстом [1]. Концептосфера – це неспостережувані ментальні сутності, які можна промислити, а також/або огорнути в наративну форму. Концептосфера кінокартин/кінотекстів – це та сфера, в яку може зануритися філософія з її методологічним інструментарієм та аналітичним апаратом. Також, концептосфера – це коло базових концептів і констант певного смислового горизонту. Для нас в даному аспекті важливим є те, яким чином на цій канві концептосфери, в цій матриці кінематографічного тексту будуть прослідковуватися, а відповідно й проступати такі явища як відраза та порожнеча.

Якщо поглянути на перспективу філософських визначень відразливого, то, насамперед, варто звернутися до запропонованого пояснення Ж. Батая. Говорячи про суб'єкт та можливості його становлення, французький мислитель зазначає, що він може формуватися сам по собі, але при спробі такої фіксації ми можемо зіштовхнутися з чимось «інерідним», «стороннім», з чимось, що: «що виключено з «нормального» життя суспільства: до таких відносяться та належать, наприклад, сміття, паразити, еротизм,

наси́льство, марення, божевілля, надмірність і багато іншого» [4, с. 347]. Те саме, abjection (а саме так він визначає відразливе) для нього – це «будь-який індивідуальний або колективний рух виключення (exclusion), результатом якого є створення області стороннього, інорідного» [3, с. 219]. «Відразливі речі можуть бути визначені як емпірично – у вигляді перерахування і наступних описів, так і негативно – як об'єкти, які скеровуються владним актом виключення» [3, с. 220]. Для дитини цим стороннім можуть бути бруд, слиз або паразити, до яких може відчуватися відраза, але в залежності від суспільства, в цілому, це соціальні низи, які таким чином принижуються. На даному етапі для нас першочерговим є простеження ходу думок щодо відразливого Ю. Крістєвої у своїй роботі «Влада жаху».

Щодо Ю. Крістєвої, то її точкою відліку в розмірковуваннях стосовно відрази та відразливого стає спроба пояснення можливих шляхів індивідуації суб'єкта. Відразливе – це те, що відкривається на межі суб'єктно-об'єктного розрізнення: ні «я», ні «воно», «ні суб'єкт, ні об'єкт», а скоріше/радше їх змішання на межі ідентифікації індивіда. Відразливе ставить її [тобто індивідуальність] під сумнів, як би загрожує їй ззовні і зсередини одночасно – нізвідки, але тим самим позначає її межі. Як говорить сама авторка: «відразливе одночасно творить і розпорошує суб'єкт» [5, с. 12]. До речі, для Ю. Крістєвої поняття «abjection», або ж відраза, містить в собі смислове навантаження, яке складається з огиди та мерзенності. Ідентичність для мислительки завжди є негативною, а поряд з цим - нестійкою та нестабільною. Суб'єкт, про якого говорить Ю. Крістєва, є реляційною структурою, «розпіркою» між відразою і зяючою безоднею нестачі (manque) якогось псевдооб'єкта – того, *що суб'єкт відкидає від себе, щоб виникнути в цій іностасі*. Це є ключовим моментом, оскільки, саме таким чином відбувається становлення відрази перед глядачем фільму, коли він розміщує себе на «вільному/звільненому місці», ідентифікуючи, а поряд з цим індивідуалізуючи себе. Саме про це буде йти далі мова.

Відраза в кінематографічному тексті, в найбільш виразній своїй формі, застигла та беззвучна, інколи навіть безобразна, але на чуттєвому рівні постулює себе, виголошує та зображує згустком відкритого рота/роззявленої пащі «Крику» Мунка. Сама по собі вона є досконалістю, що не потребує зайвого загортання в лялькову павутину наративу, в обкладинку, яка привабила б та спровокувала глядача поринути у вир своєї незбагненої природи. Відраза поглинаюча. Вона здатна згущуватися та розріджуватися. Згущення («condensation», термін з філософської спадщини постструктуралізму), як одна з провідних характеристик відрази, – це завжди розширення «пащі» крику, поглинання всього чорною дірою, місце якої пізніше займе порожнеча.

Якщо спробувати образно відтворити, а також зафіксувати/захопити відразу знаком, то відраза радше виникне/постане як метафора, яка виринає з глибин свідомості на коротку мить, а потім таким же чином і зникає, залишаючи за собою «ефект випаленого поля» (ефект, який зображено на знаменитій фотографії Ніка Ута «Діти, що втікають з села спаленого напалмом американськими солдатами. Або Напалм у В'єтнамі», 1972). Відраза – це чистий спирт для межового пацієнта; це смітник, який дивиться на тебе твоїми ж власними очима; це ніж ката, а одночасно й вирок, який вже неможливо оскаржити; це ганебний стовп, біля якого можливо лише «сам-на-сам»; це

явка з повинною після очної ставки з власним «Я»; це таємниця, захована в найпотаємнішому закутку пам'яті власного дитинства; це дитячий «секрет», що увиразнює власне існування навіть (і в більшій мірі) при вимкненому світлі; це міжклітинна рідина, що просочується щоденними, вчорашніми, дитячими страхами «бути розсекреченим»; це мутаційна форма з напівембріону, напівмумії, що сидить в кожному з нас, поринувши в мішок з мертвими кістями того, що зветься еством; це...; це пограничний феномен, який знаходиться на згині, стику, в проміжку, в-розриві, що засвідчує наявність кордонів та меж свого поставання. Відраза – це тінь, яка прослизає в кімнату з настанням сутінок та поступово заповнюючи її витісняю світло аж до його повного витіснення/поглинання.

Відраза неможлива без порожнечі. Якщо розглядати кінотекст, то порожнеча з'являється наступною після «приступу відрази» сцен, сюрреалістичних пейзажів, пустель, жахаючих своєю безлюдністю та безжиттєвістю багатоповерхівок. Це, а саме «нейтральну» порожнечу, зображено у вигляді дороги та нав'язливої мелодії, такої знайомої і водночас такої, яку нібито складно пригадати, але яка зненацька, періодично вривається в кадр, стираючи найменший натяк на присутність героя фільму. Фредерік Уайт вважає, що фільмі А. Балабанова [мова йде про фільм «Замок»] виникає багатоскладний (акустичний, вербальний, невербальний) концепт «музика», який попри свою обособленість багато в чому визначає концептосферу кінотексту. Наприклад, якщо звернутися до фільму О. Балабанова «Груз 200», в якому епізоди розсічені/розмежовані дорогою і мелодією; або фільм «Я теж хочу», в якому дорога акцентує на собі увагу на стільки, що всі ті головні сцени одразу втрачають сенс першорядних, відтискаються на периферію, стають другорядними та неважливими, а сама ж дорога, як символічно-порожнє, стирає обличчя героїв/акторів. Це може виражатися в чорних точках воронів, які маячать на білому засніженому тлі, а може взагалі виказувати себе обшарпаністю урбанізованих архітектурних споруд, в яких панує вітер, як показник безлюдного, але такого відтінково-багатомірного простору. Незрима порожнеча, яка слідує за «приступом відрази», є більш загрозливою, аніж та, яка є очевидно-присутньою.

Незрима порожнеча тисне на глядача моментальним відчуттям відсутності. В кінотестовій формі ця моментальність відбивається, наприклад, через чорну фігуру, яка віддаляється в сутінках, яка ось-ось зникне, але камера, яка вчепилася за неї та ретельно стежить, не дозволяє цього зробити до останнього, коли ж її око втрачає напругу погляду, ця точка силуету зовсім втрачається. І все, що залишається глядачу, це фіксація очевидної порожнечі. Порожня кімната, порожній зал, навіть порожня дошка, з якої стерто всі надписи, – це все очевидна присутність порожнечі. Якщо дорогу в кадрі перетинає зупинка, то фіксування камери на порожній кімнаті спустошує, автоматично легітимує та визнає порожнечу (робить її очевидно присутньою), а відповідно вона вже не є лякаючою та не є лякливою. Ця зафіксована порожнеча більше не вислизає, не тікає в невідомість, безвісність, вона стає визнаною, а відповідно більше не може зашкодити. Порожня кімната в фільмі О. Звягінцева «Нелюбов», як свідчення невиправної і очевидної «останньої точки», тієї катастрофи, вище якої вже більше нічого не може бути; облуплені спорожнілі хатини, порожні та безжиттєві руїни «дзвіниці щастя» з розмитими часом фресками в фільмі О. Балабанова «Я теж хочу» - змушують задуматися,

зупинитися, прислухатися. Відразу та порожнеча йдуть пліч-о-пліч та лише на рівні відчуттів залишають глядачеві хиткі натяки на код розрізнення («code de différences»).

В концептосфері кінотексту відразу, а наступна за нею й порожнеча, пов'язані з кольором картини: режисерська гра зі світлом та кольором кадру, це своєрідне знування над глядачем, якого поступово втягують в цю гру, правил якої він не знає. Якщо надія, віра приходять разом зі світанком та відповідною кольоровою гамою, то відразу і порожнеча пронизані сутінковою палітрою, яка на стільки згущується, що варто напружувати зір, допоки кадр не перетвориться в одну «сліпу» пляму. Згущений, сутінковий морок, кольорове рішення, яке приймає режисер, виступає як маніфестація порожнечі, як фіксація вже «не-пам'яті», але ще й «не-забуття». Морок, який граничить зі сліпою точкою, є безнадійним.

Найбільш вражаючою, густою на нависаючою є «незрима порожнеча». Незрима присутність не може залишити нікого байдужим, не може не збуджувати, не дразнити, не змушувати. Незрима порожнеча – це елемент невизначеності. Це замовчування, намагання щось приховати, а водночас і відкрити, щоб це випадково-навмисно помітив погляд допитливого «глядача-вуайєриста». Цим сповнено кінотексти А. Звягінцева, до цього тяжіє О. Рогожкін зі своїм «Життям з ідіотом». Окремі критики подібне «замовчування» визнають основою методу А. Звягінцева, осередком його драматургії та візуальної мови. Однак, те, що так намагаються назвати «методом Звягінцева» несе надзвичайно важливий заряд та посилення (можливо, й надаючи режисерові тієї самої родзинки).

Як доречно підмічає один з кінокритиків, А. Долін, у А. Звягінцева присутнє те, що безмірно драгує одних глядачів і заворює інших: в кожному фільмі режисера приховано порожнє (скажемо інакше: вільне) місце, на яке пропонується розмістити самого себе [3]. Кожен «ти» або береш участь в грі, або відразу вибуваєш, але не можеш бути просто пасивним споживачем/глядачем, який отримує задоволення від перегляду. Голлівудські фільми/Hollywood Film прищепили кожному глядачеві відповідне бажання отримувати задоволення, перетворили вибагливого та вишуканого глядача в «рядового-райена», якому більше не потрібно змагатися за кадр, вишукувати щось за кадром, напружувати мозок чи зір. Глядач не хоче більше переживати інших емоцій, окрім задоволення. «У наших постмодерних, як би ми їх не називали спільнотах, ми зобов'язані насолоджуватися! (Хоча цього давно не-недостатньо!). Насолода стає якоюсь дивною, збоченим обов'язком! Парадокс «Coca-Cola» полягає в тому, що ти хочеш пити і п'єш її, але як усім відомо, чим більше ти її п'єш, тим більше хочеться» [6]. Це кіно не «того» формату, щоб просто отримати «кайф». Звідси тоді ми маємо й бурхливу реакцію, й надмірну кількість критики щодо фільмів. Але мова зовсім про інше. Порожнє або ж «вільне» місце, це те місце, де постає вже глядач. Він виринає з нівідкіль і, немов під дією гіпнозу, нашіптує свою мантру «не-я». Дещо в дотичній формі подібне явище зображує С. Жижек в «Кіногиді збоченця. Ідеологія», коли веде мову про каву зі Starbucks. Знаєте, коли ви заходите в «Starbucks», зазвичай на великих плакатах написано таке: так, наш капучіно дорожчий, ніж у інших, але... А потім йде розповідь: ми віддаємо який-небудь 1% наших доходів дітям десь в Гватемалі або на поставку води кудись, фермерам в Сахару, або на порятунок лісів, на органічне вирощування кави і т.д. Я

захоплююся цим рішенням. У минулі дні Простого-Чистого-Споживання ви купували продукт, а потім переживали про це: Господи, я все купую-і-купую, а в Африці голодують люди. Тому виникла ідея, що потрібно зробити щось для балансу цього чистого споживання і задоволення. Наприклад, брати участь в добродійності. «Старбакс» одночасно дозволяє вам бути споживачем і бути споживачем без докорів сумління» [6]. Звісно, що для С. Жижека більш цінним є спроба показати те, яким чином працює ідеологія. В нашому випадку цінним є інше: глядач, який нашіптує мантру «не-я», це глядач, який не хоче бути співпричетним, це той, хто хоче відмовитися від звільненого для нього місця, той глядач, який боїться розбудженої совісті, свого заплямованого сумління (чи боїться його заплямувати співпричетністю). Чому це страшно? Тому, що «це-не-я» стосується не лише подій чи ситуацій, а ще й тих демонів та монстрів, яких зображує режисер, яких відтворюють/демонструють актори. Глядач обурюється, все його ество вивертає назовні, він безголосно кричить: це «не-я» хочу віддати дитину до інтернату (О. Звягінцев «Нелюбов»), це «не-я» взяв додому «ідіота» та показую його, немов в цирку, так званому вищому колу «інтелегентної» еліти (А. Рогожкін «Життя з ідіотом»), це «не-я» вбачаю себе у всіх тих чудовиськах та монстрах, яких хочеться саме так назвати. Глядачі, кожен окремих і всі разом, – бояться поглянути собі у вічі, бояться зазирнути в дзеркало, бо кожен неодмінно знайде там себе.

Згущення сутінкового мороку в кінокартинах/кінотекстах, який передається через колір, може проявлятися у різних формах. Наприклад, в фільмі Олексія Балабанова «Я теж хочу», морок згущується та скупчується вже майже в пункті призначення, в пункті, де порожнеча безапеляційно виказує свою присутність в точці тут-і-зараз. Вона, немов висвічує ще живими, але водночас такими далекими та мертвими обличчями, вона зіє крізь сутінки (майже ніч) та проблиски вогнища, вона загрожує поглинанням всього щойно багаття згасне. І хоча фільм в цілому сповнений мороком, все ж лише в кінці фільму його обриси стають надмірно очевидними. Зіяюча діра порожнечі в кінці фільму дарує глядачу те «вільне місце», яке є і надією, і безнадією одночасно. З одного боку, глядач хоче бути «обраним», хоче стати «я», яке має право на казку, концептуально схематичний і умовний смисловий центр, на той чарівний артефакт, що дарує людям щастя, а з іншого, відверте розуміння нестерпності протилежного. Морок, а поряд з ним і порожнеча, на заключному акорді даного фільму поглинають все. Вони поглинають глядача та всі ті дихотомічні протиріччя, якими сповнений кінотекст, та які супроводжують героїв до останнього: життя та смерть, реальне та неможливе, сила та безсилля, змученість та надія. Фільм переповнений втомою, яка виступає нульовим нервом, що стримує глядача протягом фільму. Порожнеча, яка згодом все поглинає, дає змогу зробити видих, закрити очі, з полегшенням зануритися в п'тьму.

На відміну від фільму О. Балабанова «Я теж хочу», де морок є всепоглинаючим та тотальним, у фільмі О. Звягінцева – «Нелюбов», морок, а відповідно і порожнеча є фрагментованими, такими, що здаються глядачеві окремими дозами/шматками, які не менш жахають та огрядні.

Фільм «Нелюбов» - це фільм про манекенів, які ніколи не зможуть стати людьми через відсутність важливих та стержневих елементів людського, справжнього. Ці напівлюди не викликають жодного співчуття. І це не тому, що вони себе так поведуть, чи не

тому, що винні в ситуації, що сталася. А тому, що вони огидні та відразливі власною неповноцінністю. Неповноцінністю, яка тягнеться червоною ниткою крізь весь фільм, неповноцінністю, що прориває кінотекст та виривається назовні, неповноцінністю, яка є джерелом інфікування та епідемічної кризи. Неповноцінністю, яка в силу останніх кадрів фільму, стверджує своє подальше існування та проголошує маніфест своєї життєздатності.

Таким чином, те, що ми можемо бачити в концептосфері окремих фільмів, те, що є настільки очевидно поглинаючим, що відштовхує, але водночас поглинає силою власного магнетизму, та є не чим іншим, як відразу, можна вважати справжньою реальністю, такою реальністю, якою, наприклад, може постати лише смерть. Можна припустити, що завдяки відразі та порожнечі, глядач, а саме прискіпливий, «вдячний» глядач, постійно «вмирає задля нового народження»...

### *Література:*

1. *Уайт Фредерик Х.* Бриколаж режиссера Балабанова. – Нижний Новгород: Деком, 2016. – 240 с.
2. Інтерв'ю. «Нелюбовь»: фільм о пустоте Антон Долин посмотрел в Каннах новую картину Андрея Звягинцева // [Електронний ресурс]. – [Режим доступу]: <https://meduza.io/feature/2017/05/18/nelyubov-film-o-pustote>
3. *Bataille G.* L'abjection et les formes misérables. Œuvres complètes, t. II. – Paris: Gallimard, 1970. – PP. 217-221.
4. *Bataille G.* La structure psychologique du fascisme. Œuvres complètes, t. I. – Paris: Gallimard, 1970. – PP. 339-371.
5. *Kristeva J.* Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. – Paris: Editions du Seuil, 1980. – 219 p.
6. *Sophie Fiennes.* Writer: Slavoj Zizek. The Pervert's Guide to Ideology // [Електронний ресурс]. – [Режим доступу]: [https://www.imdb.com/title/tt2152198/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2152198/?ref=fn_al_tt_1)
7. Film: *Andrey Zvyagintsev.* «Нелюбовь» («Nelyubov»), 2017 // [Електронний ресурс]. – [Режим доступу]: [https://www.imdb.com/title/tt6304162/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt6304162/?ref=fn_al_tt_1)
8. Film: *Aleksey Balabanov.* «Я тоже хочу» («Ya tozhe khochu»), 2012 // [Електронний ресурс]. – [Режим доступу]: [https://www.imdb.com/title/tt2456536/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2456536/?ref=fn_al_tt_1)

**УДК 330:304.444**

*Глушко Т.П.*

*Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова*

## **НОВА ЕКОНОМІЧНА ІДЕОЛОГІЯ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ВЕКТОР УКРАЇНИ**

*У статті аналізується сучасна економічна політика в Україні як така, що надмірно орієнтується на доктрину неолібералізму і не має власної унікальної економічної ідеології. Тоді як актуальність останньої означена необхідністю*