

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетитики і культурології

КІНЕМАТОГРАФІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОТВОРНОГО

Кваліфікаційна робота за напрямом підготовки 033 «Філософія»

на здобуття кваліфікаційного рівня бакалавра філософії

Студент-виконавець:

Чаус Валерія Олегівна

4 курс, 2 група

Науковий керівник:

Буцикіна Євгенія Олександрівна

канд. філос. наук

Допущено до захисту:

Зав. кафедри Маслікова Ірина Ігорівна

Київ-2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ЕСТЕТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ ПОТВОРНОГО	8
1.1. Класичний етап	8
1.2. Некласичний період.....	14
1.2. Піднесене – проблематизація жаху в естетиці.....	17
1.3. Сучасні естетичні ідеї щодо потворного	21
РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ МЕТОДИ ФІЛОСОФСЬКО-ІСТОРИЧНОГО АНАЛІЗУ КІНО	25
2.1 Марксизм, феноменологія, постструктуралізм.....	25
2.2 Психоаналіз.....	31
2.3 Когнітивізм.....	35
РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОТВОРНОГО В КІНО.....	41
3.1 Фільм жахів.....	41
3.2 Монструозне та огидне (monstrous and disgust).....	44
3.3 Моторошне та мерзенне (uncanny and abject).....	48
Висновки	53
Список літератури	56

Вступ

Потворне – це одна з класичних категорій естетики, яка впродовж історії естетичної думки мала різний статус. Такі категорії як потворне, прекрасне, піднесене, комічне, трагічне та інші, створюють традиційний категоріальний апарат естетики. Їх особливістю є те, що вони стоять біля витоків естетики як окремої філософської галузі, основою якої є чуттєве осмислення світу. Така особливість призводить до того, що ці класичні категорії естетики залишаються актуальними від початку свого становлення й до нині, але при цьому їхнє сприйняття та статус змінюються впродовж існування. Естетичні категорії залежать від контексту в якому вони знаходяться, тобто культурних та історичних чинників. Таким чином, сприйняття естетичних категорій змінюється впродовж історії.

Починаючи від Давньої Греції, мислителі, які цікавилися естетичною проблематикою, сприймали потворне як антипод прекрасного, тому потворне традиційно розглядається у дуальному стосунку із прекрасним. Але з часом, потворне та прекрасне отримали нове значення і їх почали сприймати по-новому. Таке нове сприйняття особливо актуалізується у дискурсі постнекласичної естетики ХХ сторіччя. Мистецтво цього періоду трансформує свої закони: більшої незалежності отримує категорія потворного, яка стає однією з центральних тем розгляду митців. Крім того, ХХ сторіччя принесло не тільки нові світоглядні умови але й нові технічні засоби. З'явилися нові види мистецтва, одним з яких є кінематограф.

Кінематограф постає на основі досягнень технічних засобів, перетворюючись на вид мистецтва з приходом художнього замислу. Митці, що прийшли в кінематограф отримали технічне обладнання за допомогою якого можна було репрезентувати свої ідеї більш реалістично та досконало, чого до винайдення такої техніки як фотокамера та кінокамера, було зробити набагато важче. Таким чином, отримавши технічні можливості, кінематографісти змогли експериментувати із репрезентаціями тих чи інших

жанрів та тих чи інших естетичних категорій. З'являються окремі жанри для яких притаманні певні естетичні категорії. Особливе місце в кінематографі займає жанр фільму жахів, який найкраще репрезентує потворне.

Фільм жахів стає одним з найпопулярніших жанрів кінематографу, який досі залишається актуальним. Будучи видом мистецтва, кінематограф працює у тому числі, із класичними естетичними категоріями. Від часів своєї появи і до сучасності фільм жахів створює нові поняття для репрезентації потворного, що притаманні тому чи іншому періоду часу та культурно-соціальному стану. Фільм жахів розширював межі протягом своєї історії, створюючи нові шляхи для репрезентації потворного в кіно, які б були цікавими для глядачів. Особливістю кінематографу як виду мистецтва є те, що він художньо переосмислює поняття огидного, низького, мерзенного тощо, та репрезентує їх за допомогою естетичної категорії потворного.

Актуальність теми дослідження пояснюється тим, що в естетиці ХХ-ХХІ сторічч естетична категорія потворного набуває нового значення і стає однією з центральних тем естетики, через цікавість цього періоду до нових ідей у мистецтві. У свою чергу, фільм жахів залишається одним з найпопулярніших жанрів кінематографу, який у особливий спосіб репрезентує потворне, що недоступний іншим видам художньої творчості завдяки технічним засобам.

Об'єктом роботи постають філософсько-естетичний дискурс довкола кінематографу

Предметом роботи є естетичний аналіз категорії потворного, її історичної динаміки та засобів репрезентації потворного в кінематографі.

Метою дослідження є визначення філософсько-естетичної методології та естетичної термінології, що позначає варіативність репрезентації потворного в кінематографі.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- висвітлити історію становлення та розвитку категорії потворного у філософсько-естетичному дискурсі;
- виокремити історичні етапи філософсько-естетичного дискурсу;
- проаналізувати естетичні поняття, що репрезентують категорію потворного в історії естетики;
- дослідити основні методологічні підходи філософсько-естетичного аналізу кінематографу;
- виокремити ключові поняття і характеристики кожного з досліджуваних методів;
- розглянути естетичні поняття, що репрезентують категорію потворного у кінематографі, відповідно до виокремлених методологічних підходів.

Для повноцінного розкриття теми дослідження було використано наступні **методи**: порівняльно-історичний метод, метод аналізу та синтезу, метод узагальнення та порівняння у галузі філософсько-естетичного дискурсу. Специфіка предмету дипломної роботи вимагає використання історичного підходу, що пов'язаний із порівняльно-історичним методом дослідження. Завдяки цьому методу можна простежити становлення та формування естетичної категорії потворного у конкретний історичний період. Метод аналізу та синтезу дозволив виявити основні підходи у аналізі кіно. Метод узагальнення та порівняння дав змогу простежити естетичні поняття, які притаманні кінематографу для представлення естетичної категорії потворного.

Ступінь розробки теми. Тема дипломної роботи має конкретний характер: акцентується на певному жанрі фільмів та на певній естетичній категорії. Історію розвитку та становлення категорії потворного в різні періоди естетичної думки розглядають: Аристотель у «Поетиці», І. Кант у «Критиці естетичної здатності судження», К. Розенкранц в «Естетиці потворного», Г. Е. Лессінг у «Лаокооні або про межі живопису і поезії», Т. Адорно у «Теорії естетики», А. Данто у «Зловживання красою: Естетика та концепт мистецтва», У. Еко у роботі «Історія потворного». Осмислення категорії потворного у

мистецтві, серед українських дослідників представлене наступними роботами: І. Бондаревська «Некрасиве мистецтво», Є. Буцікіна «Трансформація категорії «потворне» в межах постнекласичного естетичного дискурсу», О. Вербівська «Естетичний досвід як патологічні дискурси відрази і меланхолії у творчості З.Бекінського». Методологічні підходи філософсько-естетичного аналізу кінематографу представлені роботами: В. Беньяміна «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності», М. Мерло-Понті «Кіно і нова психологія», Ж. Дельоза «Кіно 1 образ-рух; Кіно 2 образ-час», С. Жіжека «Кіногід збоченця: Кіно, філософія, ідеологія: збірка есе». Категорія потворного у поняттях огидного та монструозного представлена роботами: Н. Керролла «Філософія жаху або парадокс серця», «Природа жаху», «Залучення рухомого зображення», Дж. Ханіч «До поетики кінематографічної огиди». Поняття моторошного та мерзенного розглядається у працях Ю. Крістевої «Сили жаху: Есе про мерзенне», З. Фройда «Моторошне», Т. Чантер «Зображення мерзенного: кіно, фетиш та природа відмінностей», Б. Крід «Жах та монструозне жіноче. Уявна мерзенність».

Незважаючи на детальну розробку окремих питань, що тотожні до теми дипломної роботи можна простежити неповний огляд особливостей саме кінематографу як виду мистецтва та засобів за допомогою яких здійснюється презентація потворного. Визначення феномену потворного у кінематографі вимагає вичерпного аналізу історії естетичної категорії потворного та філософсько-естетичних методів розгляду кіно, які в найкращій спосіб здійснюють дослідження естетичних аспектів кіно. Це і зумовлює необхідність даної роботи.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів, висновків та списку літератури. Перший розділ висвітлює еволюційне становлення естетичної категорії потворного та роз'яснює як сприймали цю категорію починаючи від Давньої Греції і закінчуючи сучасністю. Другий розділ презентує основні методи філософсько-естетичного аналізу кіно. Третій розділ розглядає естетичні поняття, завдяки

яким у кінематографі представлено категорію потворного на основі методів філософсько-естетичного аналізу кіно.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ЕСТЕТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ ПОТВОРНОГО

1.1. Класичний етап.

Потворне – це одна з категорій естетики. Вона як і інші категорії (такі як прекрасне, трагічне, комічне, тощо) впродовж своєї історії трансформується. Важливість розуміння категоріального характеру потворного та його місця в класифікації категорій може вказувати на сутнісний характер та специфіку потворного. Статус потворного в естетичній думці мав досить мінливу природу. Потворне сприймалося у різних контекстах в історії естетики: від антипода прекрасного до більш самостійної естетичної категорії.

Естетика загалом та потворне як частина естетики, мало для людства та для філософії вагоме значення. Естетика пов'язана із почуттєвим світом людини, репрезентує особливе світосприйняття. Естетичне існувало поруч з людиною ще з первісних часів та символізує пробудження у людині чогось особливого, що виділяє її з тваринного світу. Усвідомлене перетворення довкілля та його застосування не тільки задля практичних цілей постулює становлення нового типу відносин зі світом. Естетичне почуття стає для людини однією з найфундаментальніших її рис.

Потворне має незвичайну репрезентацію у предметному світі та особливо сприймається на чуттєвому рівні. Якщо говорити про дуальні поняття прекрасного та потворного, то потворне цікаве тим, що емоційно сприймається сильніше, аніж прекрасне. У примітивних культурах потворне могло виконувати прикладну функцію. У цьому випадку, потворне – це естетичний сигнал, основне завдання якого – попередити про щось, звернути на себе увагу. Тому на примітивному рівні культури потворне може постулювати наявність індивідуалізму, незалежності від інших категорій, зокрема від прекрасного.

В античності мислителі розуміючи важливість осмислення чуттєвого сприйняття людини, відводять їй окреме місце у філософії. Платон, Плотін,

Аристотель та інші давньогрецькі мислителі починають осмислювати окреме поле проблем, яке належить до естетики [11, с. 189]. Таким чином, з'являються безпосередньо естетика як філософська дисципліна, так і категоріальний апарат естетики. Протягом історії естетики її категоріальний апарат трансформується – починаючи від визнання та становлення якоїсь категорії і закінчуючи зміною її статусу.

Традиційно можна зустріти дефініцію щодо естетики як науки про прекрасне, а головна її категорія (безпосередньо прекрасне) є її предметом [24, с. 152]. Прекрасне, у свою чергу, пов'язане із потворним, тому можна поставити питання щодо статусу потворного у такому випадку. Воно може мати негативну естетичну цінність: розглядатися як заперечення краси, виступати як категорія протилежна прекрасному або стверджувати нелюдське, гріховне [26, с. 503]. Така варіативність визначення та різниця у сприйнятті потворного пояснюється історичними та культурними контекстами. Як пише Умберто Еко, прекрасне в деякій культурі може асоціюватися із співмірністю та гармонійністю, але що саме ховається за цими термінами важко сказати. Навіть протягом історії Європи ці поняття мали різне значення, тому поняття прекрасного та потворного визначаються відносно того чи іншого історичного періоду тієї чи іншої культури [16, с. 10].

Огляд категорії потворного у класичний період може бути комплексним за рахунок історично-філософської реконструкції, яка розгляне дефініцію потворного, зв'язок потворного та прекрасного, основні характеристики потворного, ставлення мислителів певної епохи до категорії потворного.

Перші спроби зрозуміти потворне, як уже було зазначено, почалися ще в античності. Мислителі того часу намагалися переосмислити не тільки прекрасне, але й поставити питання щодо потворного. У діалогах античних філософів можна знайти роздуми не тільки щодо дуальних категорій прекрасного та потворного, але окремо одне від одного. Одним з перших, хто робить цілісний огляд не тільки прекрасного, але зачіпає тематику потворного є Платон. Його естетичні погляди можна простежити у таких діалогах як

«Гіппій Більший» (286с-289 в), «Парменід» (130), «Держава» (III, 401). Особливістю філософії Платона є те, що він вбачає у світі Ідей єдину реальність, у той час як матеріальний світ є лише тіню та імітацією. Тому в діалозі «Парменід» Платон заперечує можливість існування ідей речей низьких на зразок плям, бруду волосатості. Існування потворного, таким чином, визнається тільки у почуттєвій сфері у якості однієї із рис недосконалості світу фізичного щодо світу ідеального [16, с. 24]. У іншому своєму діалозі «Держава», філософ вбачав у потворному відсутність гармонії та протиставляє його благородству душі [16, с. 30]. Платон критикує та засуджує зображення потворного, прирівнюючи його до злого, але при цьому так само як і Сократ, вбачає прекрасне у його доцільності. У діалозі «Гіппій Більший» Платон ще раз підкреслив схожість поглядів із поглядами Сократа на прекрасне. Платон визнає, що кожна річ робить прекрасною те, що для кожної речі підходить.

Платон не єдиний філософ античності, який має естетичні уявлення щодо потворного. Ще один мислитель античності, який має ідеї щодо прекрасного та потворного – це Плотін. Власні естетичні твердження він представив у діалозі «Енеади» (II, 6). У своїх філософських поглядах Плотін іде далі Платона, і постулює матерію як зло та хибу, при цьому ототожнює потворне із матеріальним світом [16, с. 25]. Також важливим буде зазначити плотінівську характеристику прекрасного, яка разом із тим виявляє потворне як заперечення краси. Згідно Плотіну, канони краси можливі завдяки долучення до ейдосу. Таким чином, усе що може прийняти форму, «долучитися до ейдосу» є прекрасним, і навпаки все, що не має форми є потворним [24, с. 154].

Зовсім інше твердження має Аристотель. В «Поетиці» філософ представляє незвичну для Греції тієї епохи позицію. На відміну від згаданих вище Платона і Плотіна, Аристотель розглядає естетичне не тільки у сфері чуттєвого, але прив'язує його до мистецтва. Ще одним важливим переосмисленням Аристотеля стає наслідування. Давньогрецький філософ

вдало підкреслює цікавість людей до потворного та отримання задоволення від споглядання неприємних речей: «Як здається, поезію створили взагалі дві

причини, притому природні. По-перше, наслідувати притаманне людям з дитинства; вони відрізняються від інших живих істот тим, що надзвичайно схильні до наслідування, і перші пізнання людина набуває за допомогою наслідування. По-друге, наслідування всім приносить задоволення. Доказом цього є те, що ми відчуваємо перед творами мистецтва. Ми із задоволенням

дивимося на найточніші зображення того, на що в дійсності дивитися неприємно, наприклад, на зображення огидних звірів і трупів. Причиною цього є те, що здобувати знання надзвичайно приємно не тільки філософам, але також і всім іншим, тільки інші приділяють цьому мало часу» [2, с. 1069].

Три вищенаведені філософи ілюструють найважливіші для періоду античності естетичні уявлення про потворне. На їхньому прикладі можна виокремити три різні методологічні підходи до виникнення потворного. Якщо у Платона та Плотіна зустрічається негативне розуміння потворного, то Аристотель постулює інтерес людей до потворного. Платонівська філософія продовжує Сократа та говорить про доцільність. Сократа та Платона можна підпорядкувати під функціональний підхід, за яким невідповідність функції предмета визначається як потворне [24, с. 154]. Плотін деякою мірою продовжує позицію Платона, а також розуміє потворне як те, що не долучене до ейдосу. Плотіна можна охарактеризувати за допомогою формально-організаційного підходу, за яким потворне визначається як порушення органічної єдності [24, с.154]. Аристотель же вирізняється на фоні інших філософів та стверджує важливість наслідування як психологічної риси людини і зв'язує потворне із мистецтвом. Він стверджує інтерес людини до потворного, тому його можна віднести до позитивного підходу.

Продовження класичного періоду в естетичному дискурсі відбувається у середні віки. У Середньовіччі естетика, як і уся філософія, підпорядковувалася релігійній думці. На відміну від античності, середні віки були часом домінування християнства, де на перший план вийшли цінності

раціональності, протиставлення природи і людини, віри у Бога. Основою для тогочасного суспільства була Церква, яка контролювала усі сфери життя людини. Таким чином, філософія та естетика могли використовуватися у якості інструменту управління людьми. Потворне може виступати як наочний приклад маніпулювання людською свідомістю як зображення низького [12, с. 252].

Остаточне розділення тілесного та духовного постулювало особливе ставлення до тіла. Важливими у християнській традиції є тілесні страждання, яким піддавалися мученики та святі. Страждання Ісуса на Христі зображуються максимально реалістично, на відміну від зображення інших мучеників. Це мало підкреслити наскільки великою була жертва Ісуса Христа. При цьому, мученики також були представлені з жорстокістю, але у їхньому випадку таке зображення несло інший посил. Головним було підкреслити безтурботність з якою вони приймають катування, та разом із тим, стимулювати дотримуватися прикладу мученика [16, с. 56].

Аврелій Августин вбачає у стражданнях Христа не потворне, а прекрасне. Філософ підкреслює важливість розуміння образу Ісуса на Христі як християнський символ жертви, а разом із тим піднесеність образу. Августин наголошує на тому, що потворність, яка передається за допомогою жорстокості катування Ісуса не повинна відлякувати та навпаки, повинна стверджувати завзяте бажання віри: «Щоб зміцнити тебе в вірі, Христос зробився потворним, залишаючись вічно прекрасним... ми бачили Його, і не було в Ньому виду, який привертав би нас до нього... Отже, Він був потворний, коли висів на хресті, проте Його неподобство склало нашу красу... На своєму чолі ми носимо знак Його неподобства. Та не засоромимося ми неподобства Христа!» [16, с. 51]

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель розглядаючи образ Ісуса, розп'ятого на Христі пише про зображення болю. Страждання Ісуса, фізичний біль, який він відчуває завершує його земне життя та наповнює змістом перехід у інший світ. Гегель звертає увагу на те, що настільки жорстокий образ неможливо уявити

у традиції грецької естетики, у той час як у християнській традиції таке зображення має місце бути: «Справжнім поворотним пунктом в цьому житті Бога є припинення його існування у вигляді одиначної певної людини, історія страстей Господніх, його страждання на хресті, Голгофа духу, смертні муки...Христос, що піддався бичуванню, обвитий терновим вінцем, що несе хрест до лобового місця, прикутий до хреста, вмираючий страдницькою, повільною смертю, не може бути зображений в формах грецької краси» [16, с. 52].

В своєму трактаті «Про порядок» Августин називає потворне «образою погляду», але зауважує, що навіть те що випадає з пропорційної гармонії є частиною загального порядку. У «Сповіді» він пише, що потворності не існує в божественному плані, оскільки якщо річ втрачає повністю позитивну характеристику, то вона перестає існувати. Схоластичне вчення підхоплює погляди Августина та виправдовує потворне. Схоласти вказували на те, що потворне має таку ж цінність як і прекрасне, порівнюючи їх з пропорціями світла та темряви, з яких з'являється гармонія цілого [16, с. 46].

Увага на тілесному також криється у інтересі середньовічних мислителів до пропорційності. Для Середньовіччя характерно розуміння того, що всі люди мають різну будову тіла, але при цьому на думку середньовічних філософів будь-яке тіло є пропорційним. Людське тіло стає потворним у тому випадку, якщо одна з його частин або відсутня або в ній порушена пропорційність. Таким чином, для середньовічної естетики притаманна органічність. Роберт Гроссетест запевняв, що потворність не є злом. Він ілюструє свою думку тим, що пропорційність здорового тіла під час хвороби не зникає, а лише видозмінюється, тому потворність та хвороби є меншими благами, а не злом [31, с. 125].

Підводячи підсумки, можна зазначити, що потворне у естетичній думці з'являється у античності, де вводиться класичне розуміння потворного. Потворне виступає у дуальному ставленні із прекрасним. Для Сократа та Платона важливим є поняття доцільності, Плотін визначає потворне як

порушення органічної єдності, а Аристотель постулює цікавість людини до потворного. В середньовічній естетиці потворне постає як невід'ємне від прекрасного. Мислителі того часу підпорядковували ці дві категорії одним і тим же принципам та не протиставляли їх одна одній, а навпаки намагалися отримати щось єдине. Основними інтересами середньовічної естетики щодо потворного були тілесність та пропорційність.

1.2. Некласичний період.

Естетична теорія, хоча і має свій початок в античності та закріплює позиції в епоху середніх віків, не стоїть на місці. Більшість філософських поглядів на потворне іде у дуальному співвідношенні із прекрасним. В межах античного та середньовічного періодів, естетика ще не має власного предметного поля, а тому внутрішньою присутня в будь-якій фундаментальній філософській концепції як проекція філософії прекрасного [12, с. 195]. Проблематизація питання щодо прекрасного і потворного ускладнюється тим, що естетика дорівнює дискурсові про прекрасне.

Хоча тотальний вплив Церкви, а разом із тим релігійних догматів, закінчився у середньовіччі, але релігія залишилася важливим чинником суспільної та культурної парадигми. Аж до XVIII століття естетична теорія була залежною від телеологічної і етичної настанови. Таким чином, філософи до XVIII століття не мали повної свободи у поглядах на естетику – вони повинні були спиратися на релігійні та етичні орієнтири. Часто потворне відносилось не тільки до низького естетичного (як антипод прекрасного), так і пов'язувалося із низьким етичним [12, с. 205].

Естетична теорія перестає бути проекцією філософської думки про прекрасне і виділяє самодостатнє теоретичне поле, що має дві складові: перша розглядає теорію чуттєвого пізнання і категоріальний апарат; друга стає філософією мистецтва та розглядає специфіку художнього поля [12, с.205]. Нарешті, у XVIII столітті з'являються перші праці суто естетичного характеру,

незалежні від етики, релігії та певною мірою філософії. У мислителів вже не було необхідності спиратися на догмати, ідеали та норми, та з'явилася можливість осмислити теми, що їх цікавлять самостійно. Важливими для цього періоду є роботи Готгольда Ефраїма Лессінга «Лаокоон або про межі живопису і поезії» (1766) та Карла Розенкранца «Естетика потворного» (1853). В обох роботах філософи розглядають категорію потворного в контексті естетики.

Г. Е. Лессінга у своєму творі розглядає скульптурну композицію часів античності – «Лаокоон та його сини», яка являє собою безпосередньо Лаокоона, троянського жреця, та його синів, яких пожирають дві змії. Центральний персонаж зображений з гримасою болю та жаху на обличчі. Лессінг звертається до цього образу у скульптурі, при цьому зазначаючи, що будь-які емоції (навіть такі, що відштовхують як у скульптурній композиції Лаокоон) не можуть бути потворними, оскільки вони не можуть конкурувати з красою скульптурного зображення [21].

У контексті дискурсу про потворне, у Лессінга також варто підкреслити, що він розробляє комплекс феноменологію потворного, аналізуючи як воно виражається в різних видах мистецтва та наскільки складно зобразити потворне художньо [16, с. 271]. При цьому, філософ не відкидає ідею прекрасного, для нього потворне не є самоціллю, навіть якщо є центральною темою твору мистецтва. Мислитель не виключає ідеал краси, але і не ігнорує наявність категорії потворного як окремої, яка не є обов'язково антиподом прекрасного.

В 1853 році Розенкранц у своїй роботі «Естетика потворного» здійснює повноцінний огляд категорії потворного. Особливістю його твору є те, що філософ ставить питання щодо потворного у контексті метафізики прекрасного. Філософ розглядає потворне у природі, мистецтві (та певних його видах) та духовну потворність. Крім того, він класифікує потворне згідно розуміння важливості форми, тобто Розенкранц вбачає у прекрасному єдність, тотожність форми. Філософ розуміє важливість висвітлення не тільки

категорії потворного, у рамках метафізики прекрасного, але також зачіпити категорії піднесеного комічного, ординарного, огидного, грубого, низького.

Потворне, у Розенкранца, так само виступає як антипод прекрасного, але філософ залишає право на окреме існування потворного як деформації прекрасного наприклад: піднесене – вульгарне, приємне – огидне, ідеал – карикатура. При цьому, парадоксально, потворне є відносним до прекрасного, а прекрасне є абсолютним. Цікавим нововведенням у метафізиці прекрасного Розенкранца є не тільки дуальність категорій прекрасне та потворне, але й створення філософом своєрідного трикутника, де є місце комічному. Комічне таким чином, постає як синтеза тези прекрасного та антитези потворного.

Також варто наголосити, що важливим для «Естетики потворного є розуміння потворного як негативного прекрасного: «Цей внутрішній зв'язок прекрасного і потворного як самозаперечення, що включає можливість того, щоб потворне зависало в бутті як негативне прекрасне передбачає анулювання протиріччя прекрасного з потворним, а також їх нове з'єднання.» [29, с. 39]. Як і Лессінг, Розенкранц наполягає на тому, що розглядаючи твір мистецтва центральною темою якого є потворне глядач насолоджується не безпосередньо потворним, а прекрасним яке долає представлену в творі власне невстановлення [29, с. 62].

Згідно короткого аналізу робіт Г. Е. Лессінга «Лаокоон або про межі живопису і поезії» (1766) та К. Розенкранца «Естетика потворного» (1853), можна зробити висновок, що вони пов'язані. У Розенкранца можна знайти схожу думку як і у Лессінга, згідно якої насолоджуватися потворним неможливо. При цьому, варто підкреслити, що ці обидві праці піднімають питання щодо потворного та розглядають його. Лессінг акцентується на скульптурній композиції та через цей витвір мистецтва пояснює особливості потворного. Важливою для дискурсу про потворне є робота Розенкранца, що здійснює ґрунтовний аналіз естетичної категорії потворного, яку автор розглядає з філософсько-естетичної позиції метафізики прекрасного.

1.2. Піднесене – проблематизація жаху в естетиці.

Створення окремого поля естетичних проблем, яке втратило моралісне підґрунтя прийшлося на час історичного переходу Європи у Просвітництво. Ця епоха принесла нові виклики та способи вирішення проблем з якими стикалася людина. На території Франції та Великобританії відбуваються революції, у той час як дух свободи та братерства вносить свої зміни не тільки у політику, але й загалом на становлення тогочасної людини. У філософській думці з'являються нові течії, які критикують традиційні інститути та звичаї. Простежити важливість відмирання старих традицій, їх несприйняття тодішніми філософами, водночас із тенденцією до свободи, можна у знаменитій тезі Іммануїла Канта «Просвітництво – це вихід людини зі стану свого неповноліття» [18, с. 27]. У своїх закликах, Кант наголошує на важливості свободи у користуванні власним розумом. Таким чином, можна виокремити ще одну характерну рису епохи, а саме раціоналізм та здатність до критичного мислення.

Потяг до раціоналізації не був притаманний для естетичної теорії, а тому важливо простежити витоки цього явища. Традиційна побудова правил прекрасного у творах мислителів того часу відходить на другий план – для них центральною тематикою розгляду стає вплив прекрасного на людину. Джерелом такої цікавості може бути притаманний для Просвітництва раціоналізм та бажання пояснити механізм впливу тих чи інших чуттєвих афектів, що виходять із цього.

Революції Просвітництва, зокрема Велика Французька Революція, були однією з найважливіших відмінностей епохи. Велика Французька Революція принесла із собою не тільки позитивні моменти, але й питання щодо терору та жаху наслідків. Одночасно поряд із зміною влади, кривавий терор реваншизму можуть викликати різноманітні почуття, які в першу чергу ґрунтуються на страху. Ця основоположна подія є джерелом естетичного розгляду піднесеного у Едмунда Берка.

Естетичні погляди Берка можна назвати психологічними [23]. Він розглядає чуттєвість за допомогою поділу на відчуття та афекти. Афектами люди не можуть керувати, але відчуттями, у свою чергу – так. Відчуття можна контролювати, стимулювати, уникати, тощо. Афекти можуть мати руйнівну силу, а відчуття вибіркові і не завжди викликають афекти [23]. Берк вважає, що піднесене пов'язане з афектом викликаним природою. Природа для нього є рушійною силою піднесеного, що ґрунтується на глибокому психологічному сприйнятті.

Страх, за Берком, є найсильнішим афектом. На відміну від інших афектів, страх та навіть жах володіє найбільш паралізуючою дією серед всіх. Страх є передчуттям небезпеки, а афект який викликає небезпечне, не може здаватися чимось малим або зневажливим. Оскільки для беркової естетичної теорії основоположним є психологізм, то він підкреслює важливість уяви. Філософ зазначає, що для того, щоб зробити предмет максимально страшним, його варто приховати від очей та створити відчуття невідомого. Таким чином, людська уява може домалювати те, що є прихованим. Таким є метод функціонування афекту страху за Берком [5, с. 89-90].

Крім того, Берк відстоює позицію фізіологічної дії афекту. Для філософа афект страху іде із впливу на органи чуття суб'єкта. Зовнішній подразник впливаючи на орган сприйняття людини створює надмірне навантаження, що призводить до неможливості органу швидко сприйняти інформацію. Надмірне навантаження створює певну реакцію організму, який сповільнює процеси та направляє усю силу на усвідомлення зовнішнього подразника. Подразником може слугувати як різкий шум, так і тиша; як різке світло, так і темрява; як самотність, так і натовп людей. Таким чином, можна сказати, що піднесене пов'язане із жахом та фізіологічною реакцією шоку [5, с. 154-155]. Як можна простежити із уявлення Берка про фізіологічну природу піднесеного, філософ вбачає у суб'єкті сприйняття пасивного спостерігача. Тобто, головними у сприйнятті піднесеного та афекту, який впливає на людину, є органи

сприйняття та зовнішній подразник, у той час, як безпосередньо людина (раціональний суб'єкт) не відіграє важливої ролі.

Піднесене, за Берком, може викликати шок та жах, тому для того, щоб насолодитися піднесеним людині потрібно усвідомлювати власну безпеку. Будь-який піднесений образ, як наприклад: гроза, шторм, скелі, темрява, тиша, буря, самотність, можуть приносити насолоду, за умови, що вони не можуть завдати шкоди [16, с. 275-276].

Ще однією важливою точкою у розгляді піднесеного є кантіанське уявлення. Кант розбираючи у своїй «Критиці здатності судження» естетику, окремо приділяє увагу категорії піднесеного. На відміну від Берка, для Канта суттєвим є порівнянням піднесеного і прекрасного і як ці категорії виявляються у природі. Для обидвох категорій притаманна задоволеність. Першою та найголовнішою ознакою прекрасного та піднесеного є форма: якщо у випадку прекрасного у природі для предмету форма має велике значення, то у випадку піднесеного у природі для предмету має значення якраз безформність предмету. Завдяки безформності предмету уявляється його безмежність. Таким чином, для прекрасного притаманна задоволеність через якість, а для піднесеного задоволеність через кількість [17, с. 65]. Прикладом піднесеного у природі як безформного та безмежного можна назвати зоряне небо. При його спогляданні створюється враження, що те, що ми бачимо виходить за межі чуттєвого сприйняття і розум постулює безкінечне, таке що неможливо вловити чуттєво і у єдиному образі [16, с. 276].

За Кантом, піднесене виявляється у природі за допомогою безформності. Саме усвідомлення нескінченості природи робить її піднесеною для людини. На цьому можна було б завершувати огляд піднесеного в естетичній теорії, але Кант як представник Просвітництва іде далі та визначає як і Берк, механізм впливу піднесеного на людину. Говорячи про піднесене у природі, Кант описує страх або навіть жах перед величчю природи. Таким чином, людина стикається із безоднею, схиляється перед природою, лякаючись її сили: «Душа при уявленні про піднесене в природі почуває себе схвильованою, тоді як в

естетичному судженні про прекрасне вона перебуває у спокійному спогляданні. Це хвилювання (переважно на початку) можна порівняти з потрясінням, тобто із швидким чергуванням відштовхування і притягання того самого об'єкта. Надмірне для уяви (до якого вона спонукається при схоплюванні споглядання) є немов безодня, в якій сама вона боїться заблукати» [17, с. 82].

В своєму естетичному аналізі категорії піднесеного Кант акцентує увагу саме на природному чиннику, та яким чином він впливає на спостерігача. Постулювання відносин між людиною і природою, яке створює особливі почуття підпорядкування, хвилювання, трепету перед величчю природи. Кант вбачає у такому піднесеному стані негативну насолоду. Цікавим є те, що піднесене існувало та займало важливе місце у доцвілізаційному періоді історії людства. Це ставлення людей тієї епохи до природи ілюструє страх, своєрідний трепет перед природою, міфологізація її станів, бачення у них богів. Розуміння своєї нікчемності перед природою, страх перед нею можна назвати передтечією піднесеного як чуттєвої, естетичної категорії.

Як можна простежити із невеликого огляду праць вищезазначених філософів, починаючи з XVIII сторіччя естетика зазнає суттєвих змін. Філософи, які цікавилися темою естетики починають переглядати її традиційні категорії. Класична категорія прекрасного переосмислюється у текстах Канта та Берка, при цьому змішуючись із іншими чуттєвими станами людини та перетворюючись на піднесене. Хоча прекрасне продовжує існувати як самостійна естетична категорія та може розглядатися окремо (наприклад у Канта), але також характерною рисою цього періоду стає виокремлення піднесеного. Піднесене у просвітників отримує чуттєвий характер та пов'язується із страхом та жахом. Разом із тим, з'являється категорія низького, яка стає своєрідним антагоністом піднесеного та включає в себе всі негативні якості, які можна протиставити піднесеному та прекрасному.

1.3. Сучасні естетичні ідеї щодо потворного.

Краса остаточно втрачає домінуючу позицію в естетиці після епохи Просвітництва. Розенкранц, Кант, Берк та інші мислителі того часу виокремили та звернули увагу на протиставлені категорії щодо прекрасного. Якщо у епоху античності уся естетична думка підпорядковувалася метафізиці, у середні віки релігії, то остаточно постулювання незалежності естетики можна пов'язати із XVIII сторіччям. Вона закріпила свої позиції, а разом із тим відкрила нові можливості для розгляду як класичних категорій, так і створення нових. Потворне, хоча і виступає у дуальному відношенні із прекрасним, починає отримувати нові виміри існування. Окрім, безпосередньо потворного в естетичному дискурсі Просвітництва з'являються нові виміри розуміння некрасивого. Постає забутий трепет, який був притаманний доцивілізаційному періоду, глибоко міфологічному світосприйняттю. Естетика рефлексує щодо трепету та виводить його на новий ціннісний рівень представляючи піднесене. Можна говорити про трансформацію категорії потворного у філософії, зв'язок її з іншими естетичними категоріями. Уявлення філософів про потворне та більш загальну категорію некрасивого розширюється обростаючи новими значеннями.

Основоположним твердженням нового уявлення естетики стає напруга між прекрасним і потворним [6, с.14]. Тепер не можна ігнорувати або заперечувати наявність та значимість потворного в естетиці. Напруга, яка утворюється між цими двома категоріями є суттєвою для мистецтва, створюючи виклики для культури. Якщо говорити загально, то філософія (та естетика як її частина) звільнившись від зразку на який має спиратися (а також і цензури) може мати власну точку сприйняття світу. Естетика стала на бік того, що світ не є довершеним і ідеальним, тому його варто сприймати таким яким він є. Така позиція не могла не позначитися на мистецтві: темах, які його цікавлять, засобах за допомогою яких воно їх репрезентує.

З'являються нові поняття, які значно доповнюють традиційні категорії. Уявлення про сталість категорій змінюються, разом із ставленням до них. Раніше, у XVIII столітті з'являється нова, своєрідна категорія пов'язана з прекрасним, а разом з тим і потворним, а саме піднесене. Піднесене створює нові умови розгляду естетики та постулює появу протилежної естетичної категорії низького, яке вбирає в себе негативні прояви чуттєвості, що можуть бути викликані за допомогою мистецтва та естетики. Низьке може проявлятися за допомогою таких понять як потворне та жахливе [11, с.106]. Піднесене та низьке співвідносять одне з одним так само як прекрасне з потворним та займають одне з центральних місць в естетичному дискурсі XX століття.

Таким чином, сучасні естетичні ідеї щодо потворного отримали нове значення через потрапляння у їхнє поле нових понять, які не були висвітлені раніше. Категоріальний статус потворного значно розширився, отримавши нові види у вигляді безформного та мерзенного [7, с.146]. Поняття безформного актуалізується у французького філософа та теоретика мистецтва Жоржа Батая. Він виходить з класичного дуалізму прекрасного і потворного і піднімає питання про безформне. За Батаєм, безформне – це термін який вказує на пониження речі в світі, де як правило існує вимога форми до предмету [33,с.31]. Безформне таким чином, пов'язується з низьким, яке постулює усі естетичні поняття, що мають негативний ефект. Безформне стає частиною низького як негативним проявом вимоги форми до предмету.

Ще однією модифікацією потворного стає мерзенне, яке представлено у роботі Юлії Крістевої «Сили жаху: Есе про мерзенне». Особливістю огляду цього поняття у Крістевої є те, що вона представляє не суто філософсько-естетичну позицію, а психоаналітичну. Виокремлюючи таку модифікацію потворного, Крістева пов'язує її з оскверненням в язичництві або з біблійним табу в іудаїзмі, а також з оскверненням себе в християнстві. Крістева, однак, не ставить відразу виключно в рамках ритуального або релігійного контексту. Наприклад, розглядаючи питання щодо художнього досвіду, вона проводить

паралель із очищення від мерзенного як це відбувається у християнстві [44, с. 17]. При цьому модифікація потворного у вигляді мерзенного пов'язується у Крістєвої з жахом і отримує значення негативного чуттєвого сприйняття, яке також пов'язується із низьким.

Потворне постає у вигляді огидного, яке зустрічалося у естетичній традиції до сучасності, наприклад у епоху Середньовіччя, де була представлена низка художніх образів зображення потворного тіла. Схоже значення модифікації потворного має огидне. У своєму історичному огляді естетичних категорій Теодор Адорно пише: «Те, що мистецтво не тотожне уявленню про красу, а вимагає для своєї реалізації ще й уявлення про огидне як його заперечення, — банальність. Але це аж ніяк не означає скасування категорії огидного як канону заборон. Цей канон забороняє порушувати не загальні правила, а іманентну послідовність художнього твору. Універсальність цього канону — це тільки примат одиничного: більше не має бути нічого неспецифічного. Заборона огидного стала заборонаю того, що не сформоване *hic et nunc*, не до кінця розвинене, сире» [1, с. 68]. У сучасних мистецьких практиках, у свою чергу, немає не тільки канонів створення твору, але й не існує заборони на відтворення огидного.

Сучасні естетичні ідеї щодо потворного відрізняються від інших епох тим, що мистецтво, яке логічно пов'язане із естетикою, значно розширило свої засоби та теми для відтворення. У мистецтві XX – XXI століть у митців з'явилася можливість презентації своїх ідей у більш різноманітні способи, аніж це було до того. Разом із тим, естетична теорія піддалася релятивістським настроям, які значно вплинули на її категоріальний апарат. Традиційні уявлення про мистецтво як репрезентацію прекрасного перестали бути актуальними, їм на зміну прийшли уявлення про важливість напруги між прекрасним та потворним. Натомість і безпосередньо класична категорія потворного піддалася змінам та стала включати в себе велику кількість різноманітних понять, таких як огидне, мерзенне, безформне та інші.

Згідно короткого огляду найважливіших понять у переосмисленні категорії потворного, можна сказати, що вона звертається до почуттєвого світу людини. Дослідники естетики помічають тенденцію до розширення естетичного поля негативних проявів естетичного і синтезують та виокремлюють з цього синтезу нові естетичні поняття. Важливим стає виокремлення категорії піднесеного, поряд із категорією прекрасного, а разом із тим виокремлення категорії низького як антипода піднесеного. Низьке дає можливість переглянути негативні прояви естетичного сприйняття та значно поглибити поняттєвий апарат. Потворне разом із низьким створюють дуальне відношення із категоріями прекрасного і піднесеного, які стають центральними для мистецтва у XX – XXI століттях. Виходячи із всіх вищезазначених етапів історії потворного, можна зробити висновок, що ця категорія розвивається протягом свого існування, отримуючи нове значення.

РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ МЕТОДИ ФІЛОСОФСЬКО-ІСТОРИЧНОГО АНАЛІЗУ КІНО

2.1 Марксизм, феноменологія, постструктуралізм.

Розглядаючи естетику XX сторіччя та її основну тематику, варто постулювати той факт, що ця епоха суттєво відрізняється від попередніх. Процеси, які відбувалися в суспільстві кінця XIX – початку XX сторіч, вплинули на історію людства, змінивши її та створивши новий тип життя. Класовий тип суспільства потроху відступає у минуле, науково-технічний прогрес впевнено самостверджується, географічні відкриття нових земель та їх колонізація призвели до збільшення кількості людей – ці всі виклики потребували їх вирішення та появи нового не тільки на суспільно-політичному рівні, але й на культурному.

Звертаючись до історії можна простежити якісні зміни у житті людей, що відбувалися занадто швидко у порівнянні із попередніми сторіччями. Тепер європейців дивувало не те як люди живуть у неприбутанному для Європи культурному середовищі, а безпосередньо європейське культурне середовище. Технічний прогрес, який ствердив ці зміни у культурі, відкрив ще одну важливу рису кінця XIX – початку XX сторіч, а саме екзистенційне питання. Занадто швидкі зміни у науково-технічному прогресі та суспільно-політичні зворушення призвели до саморефлексії. З одного боку, позитивізм створив тенденцію до нових винаходів, що полегшило життя людей, а з іншого боку, людство постало перед питаннями, що пов'язані із місцем людини. Людина втратила стабільне уявлення про світ, а тому виокремився запит на культурне оновлення.

Філософія, естетика, психологія та інші галузі гуманітарного дослідження підхоплюють цей запит і відкривають нові сфери для рефлексії, переосмислюючи людську екзистенцію та притаманні їй прояви. Серед іншого, до проявів, які притаманні людському існуванню належить і

мистецтво. В ньому у цей час відбувається трансформація, що зачіпає не тільки види мистецтв, але й естетичні теорії. Естетику ХХ сторіччя називають постнекласичною і для неї характерними є включення у теорію розгляду мистецтва, не тільки суто естетичних поглядів, але й філософських, психологічних та художніх, що постулюють новий естетичний аналіз [11, с. 365]. Характерною особливістю мистецтва ХХ сторіччя є поява нових його видів. Пов'язане це в першу чергу, із вищезгаданим науково-технічним прогресом. Домінуючими видами мистецтва у цій трансформації стають фотомистецтво та кінематограф, які виникли із створенням потрібних для цих видів мистецтва інструментів.

Як уже було зазначено, постнекласична естетика поєднує у собі різноманітні погляди і створює нове розуміння аналізу творчості. Серед найвагоміших концепцій постнекласичної естетики можна назвати наступні: неопозитивізм, психоаналітичну теорію, феноменологічну теорію, структуралістську теорію, постмодерну теорію, екзистенціалізм тощо [12, с. 234]. Всі ці напрямки розглядають творчість та приділяють увагу певним видам мистецтва.

Кожна епоха найкраще репрезентується через один або декілька видів мистецтва. Можна сказати, що найкраще ХХ сторіччя презентував саме кінематограф. Особливість цього виду мистецтва пов'язана з тим, що кіно має здатність показувати динамічне у його іманентному зв'язку з часом і простором, створюючи таким чином іншу реальність. Така властивість кінематографа значно виділяє його з-поміж інших видів мистецтва. До появи кінематографу не один вид мистецтва настільки не наблизився до створення повноцінної іншої реальності. Взявши свою основу у театру, кінематограф підсилив художній ефект, помістивши глядача у повністю створену нову реальність. Кінематограф зробив можливим «дублювання» реальності за допомогою інструменту, який фактично позичив у фотомистецтва, вдосконаливши його. Ґрунтовним, при цьому стає саме задум художника, який підняв це «дублювання» реальності на рівень мистецтва [15, с. 6].

Ця кінематографічна «інша реальність» та специфіка її існування у рамках екрану, не могли не сколихнути філософію та естетику. Складний задум кінематографічної реальності створив коло інтересів для естетичного аналізу. Мислителі різних щаблів знаходили свої шляхи для розгляду цього культурного явища. Одних цікавила саме ця своєрідна реальність, в якій функціонує кіно; інші розглядали як функціонує мистецтво у технічній формі на прикладі кінематографу; наступні більше приділяли увагу саме художній складовій. Для повноцінного огляду методів філософсько-естетичного аналізу кіно варто розглянути основні концепції, що розрізняються за предметом свого розгляду.

Підхід до розгляду кінематографу цікаво простежити у Вальтера Беньяміна. Він не просто розглядає художню сторону мистецтва, а виходить за рамки чисто естетичного сприйняття твору. Його спосіб аналізу кіно відрізняється від інших тим, що філософ розглядає технічні засоби кінематографу, його соціальне значення та художні особливості.

Беньямін іде шляхом історичного становлення кінематографу та підкреслює важливість створення фотокамери як нового засобу відтворення реальності. Зазначається, що створення фотокамери як репродукційної техніки, за Беньяміном, виводить предмет репродукції із традиції. При цьому, унікальні прояви такого предмету замінюються масовими, а репродукція дозволяє наблизитися до предмету, що репродукується де б людина не знаходилася [4, с. 22]. У цьому підкресленні можна простежити те, що автор вбачає перехід у нову культурно-мистецьку епоху, яку неможливо порівнювати із попередніми. Створення такої репродукційної техніки перенесло людство на новий, більш масовий рівень мистецького сприйняття. Саме через таку культурну ситуацію традиційні цінності знаходяться у кризі. Беньямін підкреслює, що репродукція та процеси, що пов'язані із нею найкраще представлені саме у кінематографі [4, с. 22]. Кінематографічною рисою, яку підкреслює Беньямін є опосередкованість. Як зазначає автор на

прикладі акторської гри, робота кіноактора опосередкована апаратурою. Так само сприйняття глядачем актора опосередковане камерою [4, с. 37].

Розмірковуючи про особливу реальність, яку створює кіно, Беньямін також нестандартно підходить до питання. Він розглядає не готовий продукт у вигляді завершено твору, а процес створення цього продукту. Розриваючи канву реальності, кінематографісти створюють власну реальність, для чого залучають різноманітну апаратуру – починаючи від освітлювальних приладів і закінчуючи камерами. В таких умовах безпосередня реальність блякне у порівнянні зі створеною штучно. Дійсність перестає існувати у свій звичний спосіб, постаючи у перетвореному форматі [4, с. 46-47].

Кінематографічний розгляд Беньяміна характеризується нестандартним підходом, в якому переплітаються як художній розгляд, так і розгляд технічних характеристик. Беньямін підкреслює особливу опосередкованість кіно, яка пов'язана з технічним засобом кінематографу, а саме з камерою. Філософ, як представник марксизму, також наполягає на тому, що засоби репродукції впливають на масовість. Технічна репродукція змушує до масового поширення готового продукту, а саме фільму. Але в цьому випадку, поширення та масовість є позитивним явищем, оскільки кіно – це колективна робота, що тим самим стимулює його поширеність і чим відрізняється від інших видів мистецтва.

Як зазначалося вище, кінематограф з його новим подихом у мистецтві та тією специфічною революцією, яку йому дала змогу втілити техніка, цікавила багатьох дослідників і мислителів. З одного боку, кінематограф безперечно ставив перед мислителями питання щодо створення нової реальності, яка існувала в інший спосіб, а з другого боку, ігнорувати цей культурно-мистецький феномен було важко. Тому кінематограф розглядали з різних сторін, відкриваючи нові підходи та теми для дослідження. Прикладом слугує вже згаданий Беньямін, який не пішов шляхом естетичного переосмислення, а аналізував аспекти з точки зору марксистської позиції.

Наступним важливим пунктом у розгляді методів філософсько-естетичного аналізу кіно буде феноменологія та Моріс Мерло-Понті, який є її ключовим представником. Мерло-Понті звертається до теми кіно в післявоєнний період, його спеціалізоване есе «Кіно і нова психологія» [22] виходить у 1948 році, коли світ взагалі та Європа зокрема проходять період перетворення. Філософа традиційно відносять до феноменології, але варто зазначити цікавість до екзистенціалізму, яку можна простежити у цьому есе

[11, с. 404]. Інтерес до екзистенціалізму пов'язаний із кризою через яку перейшло людство у часи Другої Світової війни і втратило життєві орієнтири.

Свій огляд Мерло-Понті починає із зазначення, що в психології змінюється осмислення сприйняття людиною навколишнього. Психічні феномени не тотожні відчуттям, зазначає він, і в цьому контексті розглядає слухові та зорові феномени та приходять у кінцевому варіанті до того, що саме через них сприймається фільм. Перше, що підкреслює Мерло-Понті щодо безпосередньо кіно – це те, що воно не сума зображень, а часова форма [22]. Таким чином, не можна сприймати кіно як окремі зображення, а тільки як часовий відрізок. Значення у кінематографі набуває монтаж, що підтримується гештальт-підходом, на якому акцентується Мерло-Понті.

Кіно, згідно Мерло-Понті – це своєрідна цілісність, яка не може бути розірвана і яка діє в єдності. Ще однією особливістю, яку підкреслює філософ є те, що на відміну від літератури фільм не мислиться, а сприймається [22]. Дивлячись фільм, людина спостерігає за таким ж людьми, які поводять себе певним чином і переживають певні почуття і відчуття, які зрозумілі глядачу. В цьому і виявляється специфіка кінематографа, який не розказує історії, а показує їх у власній реальності, що при цьому, діє на людські почуття та відчуття.

На відміну від Мерло-Понті, який вважає кіно таким, що відноситься до філософії досить опосередковано, зовсім іншої точки зору притримується Жиль Дельоз. Його двотомник «Кіно» [10] є складним філософським осмисленням цього неоднозначного виду мистецтва. На відміну від згаданих

Беньяміна та Мерло-Понті, Дельоз вважає кінематограф системою, яку можна розглядати з логічної точки зору, побудувавши класифікацію образів та знаків, що притаманні кіно [10, с. 13]. Таким чином, філософ створює філософсько-логічний аналіз кіно, який стане окремою віхою у історії і теорії кіно, оскільки підходить до проблематики своєрідно для такого виду мистецтва. Це можна пояснити через те, що Дельоз є представником постструктуралізму. Філософ у своїй роботі схильний до абстрактного розуміння кіноматеріалу, а не до конкретного розгляду певної ситуації (певного фільму). Він створює окремий семіотичний простір, в якому виводить два моменти, що характеризують кіно – образ-рух та образ-час.

Першою сходинкою для розуміння дельозівського погляду буде його уявлення про технічну революцію і те як вона може презентуватися. Він пише: «Сучасна наукова революція полягала у співвідношенні руху вже не з привілейованими моментами, а з якими-завгодно-миттями. Навіть коли вимагалось відновити рух, його відновлювали виходячи вже не з формальних трансцендентних елементів (поз), а з імманентних матеріальних елементів (зрізів)» [10, с. 17]. Згідно з наведеної цитати, можна простежити нове усвідомлення та застосування технічних засобів для мистецтва.

Для Дельоза принциповим є розділення образу і безпосередньо руху та часу. Він пише про те, що саме цей поділ заважає адекватно сприймати кінематограф, оскільки він якраз таки і надає доказ існування образів-рухів. Згідно Дельозу, кінематограф відрізняється від інших видів мистецтва тим, що не образ стає світом, а світ безпосередньо стає образом. Нарешті можна сказати, що це інше розуміння образів у мистецтві. Тут Дельоз вступає у діалог з Мерло-Понті і зазначає, що феноменологія неправильно сприймає кіно через природню перцепцію, яку протиставляє кіно і звеличує першу. Мерло-Понті, на думку Дельоза, рухається абсолютно невірним шляхом, тому що не може пояснити головну рису кінематографу, а саме рух [10, с.75-76].

Мерло-Понті розглядає рух у кіно як поєднання окремих поз, що є нічим іншим, аніж ілюзією. Ці погляди можна простежити в уже розглянутому вище

есе Мерло-Понті «Кіно і нова психологія», де для філософа поворотним пунктом у розгляді стає сприйняття кіно, як монтаж окремих кадрів, що використовуються як знімки реальності. Цю позицію і критикує Дельоз, який на відміну від свого опонента, розглядає монтаж як «схему дій образів-рухів, що складає непрямий образ часу» [10, с. 46]. На цьому прикладі критики Мерло-Понті можна простежити те, що Дельоз розуміє важливість нового філософського проекту для огляду кіно. На його думку, феноменологічна позиція не працює у рамках осмислення даного виду мистецтва, а тому потрібно створити новий метод.

Розглянувши основні методи філософського аналізу кіно можна постулювати наступні характерні риси цього підходу: вони не розглядають естетичні особливості фільму як твору мистецтва, а зазначають можливості його існування у контексті дійсності. Зазначені філософи (Беньямін, Мерло-Понті, Дельоз) підкреслюють несхожість цього виду мистецтва на інші через створення технічних приладів, за допомогою яких воно і існує. Всі три філософи підкреслюють особливий вимір кінематографічної реальності, яка існує виключно на екрані. Беньямін, як представник марксистського підходу, також стверджує важливість масового розповсюдження кіно. Мерло-Понті, акцентує увагу на психологічному сприйнятті кіно. А Дельоз створює окрему філософсько-логічну систему, в якій розглядає кіно абстрактно. Таким чином, зазначені вище філософські методи осмислення кіно акцентують увагу на існуванні кінематографу у власно створеній реальності, його взаємозв'язку з дійсністю і на сприйнятті кіно людиною.

2.2 Психоаналіз.

Психоаналіз – один з найяскравіших методів гуманітарного дослідження у ХХ сторіччі. Вплив психоаналізу на культурне поле людства зумовив низку процесів в суспільстві, які торкнулися не тільки безпосередньо психології, але й щільно увійшли в соціально-політичне та мистецько-культурне життя.

За своєю суттю, психоаналіз є методом психотерапії, який створив та запровадив Зигмунд Фройд у кінці XIX – на початку XX сторічч. Виділяє психоаналітичну теорію з-поміж інших методів психотерапії особливе розуміння Фройдом психіки людини. Прорив, що зробив психоаналітик в психології, ствердив наявне у людині несвідоме, а разом із тим звернув увагу на важливість сексуального у житті людини [11, с. 374]. Психоаналіз стає особливим для мистецтва, оскільки Фройд не тільки встановив значну роль несвідомого та сексуального для людської психіки, але й затвердив сублімацію сексуальної енергії у творче русло.

Психоаналіз, основою розгляду якого є несвідоме стверджує два його прояви: сновидіння та невроз. Традиційно психоаналіз трактував ці два прояви як конфлікт між свідомим та несвідомим, а мистецтво в свою чергу являє собою проміжну ланку між двома формами. Мистецтво у канонічному психоаналізі стає таким конфліктом, який вже вийшов за рамки сну, але ще не став патологічним, тобто не перейшов у невроз [9, с. 91]. Тобто, психоаналітична теорія мистецтва розглядає, в першу чергу, не художні цінності твору, а митця, автора твору та постулює твір як продукт конфлікту свідомого та несвідомого.

За Фройдом, мистецька діяльність має справу із фантазуванням. Митець створює світ фантазії, який він відділяє від реальності. При цьому, фантазування походить від дитячої гри, хоча складно сказати точно чи задіє дитина фантазію під час гри. Але на відміну від гри дитини, фантазії дорослого складно простежити. Головною ознакою фантазії, за Фройдом, є незадоволені бажання [27, с.130]. Таким чином, художник маючи справу з фантазуванням за допомогою творчості та твору як продукту фантазування, вивільняє свої незадоволені бажання. Психоаналіз бере свій початок з уявлень Фройда про художників та фантазування. Але безпосередньо Фройда не цікавили мистецтво і творчість, він скоріше розглядав роль художника та конфлікт між свідомим і несвідомим, а твір сприймається Фройдом як продукт цього конфлікту.

Уявлення класичного психоаналізу стають фундаментом для психоаналітичної теорії мистецтва, яку згодом будуть розвивати теоретики мистецтва. Зокрема, вагоме значення для кіно становлять ідеї словенського культуролога та філософа Славоя Жіжека [13; 14]. Особливістю його аналізу кінематографа є те, що він робить осередком своєї роботи фільми популярної культури, які непогано вміщуються у його розгляд.

Жіжек на відміну від багатьох інших філософів, розглядаючи кіно, хоча й звертається до фройдизму (та більшою мірою до поглядів Лакана), по-іншому розглядає кінематограф. Крім того, Жіжек акцентується на особливостях існування кінематографу, він розглядає також сцени із фільмів у естетико-фройдистській манері. Наприклад, спираючись на Лакана, Жіжек підкреслює важливість погляду і того як він працює, наприклад у сценах Хічкока, коли герой (суб'єкт) наближається до будинку (об'єкту) і цей будинок у своєрідний спосіб «повертає» цей погляд назад [14, с.127]. Але Жіжек не йде шляхом тільки абстрактного осмислення кіно, він бере окремо взятий фільм і розщеплює його на менші складові, де передає те, що цікавить його особисто. Філософ не обмежує себе у трактуванні фільмів та використовує будь-які засоби для цього, але основою залишає погляди Лакана. Наприклад, Жіжек розглядаючи фільм Девіда Лінча «Шосе в нікуди» багато уваги приділяє сюжету та образам [13, с. 63-64].

Характерним для роботи Жіжека є те, що він використовує у своїх роздумах, психоаналіз Лакана, який у свою чергу спирається на ідеї Фрейда. Для Лакана психічну реальність людини створюють три реєстри, а саме: символічне, уявне і реальне [20, с. 12-13]. Особливе значення для розгляду кінематографу становить саме уявне та стадія дзеркала, яка із ним пов'язана. За Лаканом, стадію дзеркала проходять усі діти, коли починають ідентифікувати себе у дзеркалі і вставляти свій образ в уявлення про себе. Насправді, дитина інтегрує власний образ в уявлення про себе, але в реальності вона ще не спроможна повністю контролювати своє тіло [45, с. 15].

Крістіна Метц, представниця психоаналітичної теорії кіно, використовує лаканівське розуміння стадії дзеркала, але замінює дитину дорослою людиною. Маленька дитина про яку говорить Лакан (а це вік шести – вісімнадцяти місяців) не була б у змозі зрозуміти кінематограф. Натомість, Метц підкреслює важливість саме дорослої людини у розумінні кіно, оскільки вона вже усвідомлює себе суб'єктом та впізнає себе на екрані. Таким чином, екран стає своєрідним дзеркалом для дорослої людини: «У цьому відношенні, кіно вже знаходиться на символічній стороні (яку тільки можна очікувати): глядач знає, що об'єкти існують; те, що він особисто існує як суб'єкт; те, що він стає об'єктом для інших; і він знає, що йому подібні: це вже не необхідно, щоб це подібне буквально зображувалося для нього на екрані як це було у дзеркалі в його дитинстві.» [46, с. 46]

Варто підкреслити, що фройдизм стає настільки популярною течією мистецтва, що деякі режисери використовують фройдизм як жанр кіно. Прикладом може слугувати творчість Паоло Пазоліні, який вдало переплітає еротичні сюжети, які пояснює з точки зору фройдизму. Навіть напряду стверджує прихильність до фройдизму – він знімає фільм «Едип», в якому відкрито звертається до важливого для психоаналізу сюжету про царя Едипа [32, с.102].

На основі розглянутих представників психоаналізу, які цікавляться кіно можна зробити висновок, що їхній метод до розгляду відрізняється міжметодологічним підходом. Взявши за основу психотерапію, яку створив Фройд, прихильники психоаналізу розширили її поле дії. Відчувши можливість застосування не тільки у сфері психології та психотерапії, прибічники психоаналізу почали застосовувати його у різних гуманітарних галузях, включно з естетичною теорією. Фройдизм, який був основою психоаналізу, як і кінематограф, закріпився у культурному житті ХХ століття та разом із тим докорінно змінив його. Прикметною рисою психоаналітичної теорії кіно є не тільки розгляд кіно як особливого виду мистецтва, яке створює власну реальність, але й його художні особливості, які інтерпретуються у дусі

традицій фрейдизму та психоаналізу Лакана. Психоаналітична теорія кіно може похвалитися застосовністю у різних жанрах кіномистецтва – починаючи від складних модерністських фільмів і закінчуючи фільмами з популярної культури. Прикладом такої психоаналітичної «всеїдності» може слугувати Жіжек, який легко використовує мотиви психоаналізу в інтерпретації популярних фільмів.

2.3 Когнітивізм.

Кінематограф як феномен культури, несхожий на інші види мистецтва через свої технічні засоби, з'явився ще у кінці XIX сторіччя та закріпив свої позиції у XX сторіччі. Але те, що дивувало його дослідників на початку існування кінематографу перестає цікавити наступних дослідників. Часи змінюються, ставлячи нові питання та відкриваючи незнане раніше поле для розгляду. Якщо наприклад, на початку XX століття можна простежити вагомий вплив марксизму (важливої для того часу суспільно-політичної парадигми) через призму якого аналізувалося кіно, то у кінці можна простежити цілу низку різноманітних моделей аналізу. Постмодернізм привів із собою моду на релятивне розуміння мистецтва. Кіно у цьому контексті розуміється як світосприйняття [3, с. 111]. Таким чином, дослідники кіно починають розуміти його аналіз досить суб'єктивно, спираючись на ірраціональне та власну точку зору. Одним з найважливіших напрямків постмодерністського переосмислення мистецтва зі всіма його характеристиками є психоаналіз.

Відношення до психоаналізу змінюється і дослідники психології підкреслюють необ'єктивність фрейдизму у його розгляді людської психіки. Фрейд не визнає вродженого потягу людини до культурного, морального, релігійного і тому вважає істинною свободою особистості звільнення від них. Крім того, розглядаючи мистецтво ототожнюючи автора з персонажем, Фрейд

спрошує художній твір, лишаючи можливості його естетичного сприйняття [19, с. 124].

Сучасність все більше стає прихильною до наукових, раціональних та об'єктивних підходів у вивченні та аналізі різноманітних явищ – починаючи від фізики, закінчуючи мистецтвом. Тому всі необ'єктивні напрямки розгляду починають втрачати свої позиції, а на їх місце приходять нові, такі що відповідають духу часу. Складна, глибока концепція психоаналізу або марксизму (фройдомарксизму як у випадку із Жіжеком) починають сприйматися як ідеологічні. Кінематографічний аналіз також вимагав нових підходів, оскільки постмодерністське тлумачення втратило актуальність. Важливо зазначити, що в аналізі кіно не існує такої тенденції, що після появи нового підходу старий зникає. Можна сказати, новий підхід з'являється, коли виникає культурний запит, а старі підходи не справляються з викликами нового часу.

Психоаналітична теорія кіно яка, як вже зазначалося, ґрунтується на психології ставила у центр розгляду людину, але вичерпала свої можливості коли йде мова про об'єктивність. Цьому напряду на зміну приходять новий метод осмислення кіно, а саме когнітивна теорія кіно. Когнітивний підхід з'являється у середині – кінці 80-тих років ХХ століття та бере свій початок від низки книг та есе про сприйняття науковцями вивчення кіно [48, с. 16]. З витоків видно, що основою проблематики когнітивізму є залучення емпіричних та релевантних аргументів в осмисленні кіно. Саме тут починається основне протистояння психоаналізу і когнітивізму. Хоча не можна однозначно сказати, що когнітивісти виступають проти психоаналізу, але вони підкреслюють, що ті методи, які використовує психоаналіз для розгляду кіно не є продуктивними [48, с. 20].

Продовжуючи питання щодо протистояння когнітивізму та психоаналізу варто зазначити, що когнітивісти вбачають у психоаналізі (а особливо у поєднанні із марксизмом) політичну ідеологію, яка спирається на ірраціональне та несвідоме. Вони вважають, що ідеологія може сприйматися

несвідомо і при цьому репрезентуватися крізь призму кінематографічних структур: «Прихильники теорії зазвичай підтримують психоаналіз, оскільки вважають, що ідеологія діє через несвідомі процеси. Наскільки вони впевнені, що можуть пов'язати взаємодію кінематографічних структур та несвідомих процесів з ідеологією, вони вважають, що їхня програма не є формалістичною» [34, с.370].

На відміну від психоаналітиків, когнітивісти у своєму аналізі кіно розглядають певні раціональні контексти у сприйнятті фільмів. Вони акцентуються на базовому розуміння глядача. Когнітивістів не цікавить інтерпретація несвідомих смислів та контекстів [49, с. 115]. Основним предметом розгляду когнітивного підходу є емоційно-біологічні реакції, які відбуваються з глядачем під час перегляду конкретного кіно. Когнітивіст може розглядати емоції та почуття, які викликаються певними жанрами або ж певні технічні прийоми, що використовуються для досягнення тих чи інших емоцій. При цьому, у своєму розгляді представник когнітивного підходу буде спиратися на прийнятні аргументи.

Варто зазначити, що когнітивізм не є у повній мірі теорією, а є саме підходом. Насправді, когнітивізм у своєму підході до дослідження фільму може включати у себе когнітивну науку, нейронауку, аналітичну філософію, тощо – представник когнітивного підходу може змішувати чи виокремлювати якійсь один [48, с. 21-22]. Варто також підкреслити, що не зважаючи на те, що когнітивізм критикує психоаналіз через ідеологічну заангажованість, безпосередньо когнітивізм не можна назвати не чутливим до культурних проявів. Когнітивна теорія не заперечує важливості культурних, історичних або політичних аспектів, але вважає важливим приймати до уваги біологічні процеси. Для когнітивістів існують деякі вроджені особливості людського розуму, які впливають на сприйняття [49, с. 120]. Культурний чинник теж може бути важливим для сприйняття кіно, але він нашаровується на вродженні особливості. Когнітивісти намагаються апелювати до універсальних та загальних засновки у поясненні кіно, не апелюючи до певної групи людей [48,

с. 29]. Звертаючись до універсальних інтерпретацій, які притаманні будь-якому глядачу, будь-якій людині, когнітивізм апелює до кожного. Таким чином, когнітивізм ставить у центр свого розгляду так само як і психоаналіз, людину, глядача та розглядає його реакції за допомогою певних науковмісних, релевантних аргументів.

Найважливіший внесок у розвиток когнітивної теорії кіно зробили американські дослідники кіно Девід Бордвелл та Ноель Керрол [48, с. 23]. З їхніх праць походить уся когнітивна теорія, оскільки у своїх роботах вони почали розглядати психологічні особливості кінематографу: характерні риси психологічного сприйняття глядачем кіно та які для цього потрібні кінематографічні засоби. Підхід Бордвелла вирізняється акцентом на формальній роботі, тобто багато уваги приділяє операторській роботі, монтажу, створенні кадру тощо. Він ставить собі досить широку задачу, а саме проблему умовності в кінематографічній репрезентації, яку Бордвелл вбачає у кінематографічній техніці [49, с. 87]. Завдяки важливості кінематографічної техніки він постулює монтаж та постановку кадру як своєрідний код кіно. Бордвелл як когнітивіст захищає позицію натуралізму у монтажі та вважає його досить ефективним [49, с. 89].

На позиції натуралізму у монтажі стоїть також інший когнітивіст – Ноель Керрол. Керрол уточнює свою точку зору на сприйняття монтажу наступним чином: «Однак, такі натуралісти як я, розглядають монтаж як розвиток когнітивних і перцептивних досвідів. Тобто ми можемо це зрозуміти не тому, що вивчаємо це за образом вивчення граматичного правила, а завдяки тому, як воно пов'язане з нашою власною характерною поведінкою сприйняття» [34, с. 46-47]. Таким чином, на думку натуралістів до яких відносяться Бордвелл та Керрол, монтаж діє на рівні психоло-біологічних процесів. При цьому емоції, які виражаються за допомогою монтажу та постановки кадру є універсальними для людей всіх культур, тому вони працюють [34, с. 51].

До цього варто додати особливість розгляду кіно у Керролла, а саме акцент на емоційній стороні сприйняття кіно. Для нього кіно використовує базові людські емоції, завдяки яким маніпулює глядачем протягом перегляду фільму. Але Керролл іде далі і визначає ці емоції когнітивними емоціями, тобто афектами, які включають у себе когнітивні елементи [34, с. 60]. Свої погляди, когнітивіст Керролл підтверджує тим, що існують базові, однакові для всіх засновки у вигляді емоційного сприйняття, які спираються на біологічний чинник у вигляді вроджених здатностей людського розуму.

Розглянувши основні риси когнітивістського підходу, варто постулювати, що цей метод представляє собою найбільш раціональний та об'єктивний із всіх вище розглянутих. Когнітивізм відходить від суто філософських або естетичних основ та використовує за основу науковмісні напрямки, такі як когнітивні науки та аналітична філософія. Для цього методу осмислення кіно притаманний розгляд глядача та його основних емоційних реакцій на фільм. Когнітивісти розглядають вплив тих чи інших емоцій (або у термінах когнітивізму «когнітивних емоцій») на глядача, яким чином вони продукуються з психологічної точки зору та за допомогою яких засобів (монтаж, постановка кадру тощо) кінематографісти викликають ці емоції у глядача. Проте когнітивісти відкидають можливість розгляду конкретної групи глядачів, яких можна позначити за гендером, віком, політичною позицією чи расовою приналежністю. Вони вважають, що існують певні універсальні патерни сприйняття, які притаманні усім не залежно від вищезазначених ознак.

Якщо говорити загалом про основні методи філософсько-естетичного аналізу кіно, то варто підкреслити, що певні теорії притаманні певному періоду часу. Беньямін звертається до марксизму на початку сторіччя, коли ця течія стає популярною у філософії і акцентує увагу на технічних засобах кінематографу. Мерло-Понті як представник феноменології, звертається до поняття інтенційності в осмисленні кіно. Дельоз створює систему огляду кіно. Інші дві парадигми аналізу кіно, тобто психоаналіз та когнітивізм приділяють

увагу людині та її сприйняття кіно. Слід зауважити, що нові підходи у осмисленні кінематографу виникають тоді, коли з'являється культурний запит на модернізацію аналізу кіно. Сам кінематограф починає цікавитися іншими темами, які складно аналізувати за допомогою наявних методів. Деякі старі методи вже не мають переконливих аргументів на свою користь, тому на їхнє місце приходять нові. Але старі методи не зникають, а скоріше співіснують з новими, та вже не займають домінуючої позиції через власну нерелевантність. Таким чином, виходячи із вищезазначеного можна сказати, що філософсько-естетичні методи аналізу кіно пов'язані із культурними потребами часу і виникають, коли в них є необхідність.

РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОТВОРНОГО В КІНО

3.1 Фільм жахів.

Розглянувши основні методологічні підходи до аналізу кіно, варто перейти до розгляду того як представники вищенаведених методологічних підходів розглядають конкретні кінематографічні образи, прийоми та засоби в контексті естетичного дискурсу щодо потворного та його варіативності.

Кожен вид мистецтва пов'язаний із загальною тенденцією у мистецтві. Кінець XIX – початок XX століть суттєво змінив напрямок не тільки мистецтва, але й культури загалом. Нові виклики з якими стикнулося людство у переломні часи вплинули на світосприйняття людей. Митці та мислителі, які жили в той період тонко відчували зміни, що відбувалися в суспільстві та культурі. Людство більше не цікавилось старими темами, а тому постала проблема у пошуку рішення для нових питань. Потроху у мистецтві зміщуються акценти і нарешті у крайньому прояві нових віянь ототожнення мистецтва із прекрасним перестає існувати.

Модернізм, який постав на початку XX сторіччя приніс із собою досі не існуючі напрями у мистецтві, такі як кубізм, футуризм, абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та інші [11, с. 353]. Всі ці напрями починають змінювати правила за якими існує мистецтво, активно руйнуючи усталені норми і на їхньому місці створюючи власне бачення. Ці норми не можуть функціонувати у мистецтві таким чином, щоб задовольнити потреб з якими стикаються художники, тому вони починають їх перероблювати. Для митця відкрилися нові засоби для застосування у роботі над твором мистецтва, тому людина стає необмеженою у своїй здатності презентувати роботу. Технічні засоби відкрили нові можливості для творчості, але разом із тим і поневолили художника [25, с. 212]. Тепер коли майже не залишилося рамок у

ресурсах для творення, митець може піднімати теми заборонені до цього через неможливість їх реалізації.

У крайньому прояві такого ставлення до мистецтва, проявляється те, що класичні естетичні категорії зміщуються або взагалі зникають. Артур Данто наголошує на тому, що у 1960-тих поняття краси взагалі зникає із дискурсу про мистецтво і філософію [40, с. 25]. Класичні закони більше не працюють і на перший план виходять інші категорії естетики, які до цього вважалися низькими та не бралися до уваги. Мистецтво постає як вільне від звернення до прекрасного та краси як критерію. Таким чином, свобода у засобах, свобода у виборі теми та свободу від критерії, за якими має оцінюватися твір приносять революцію у мистецтво.

Кінематограф як вид мистецтва залежить від процесів, які відбуваються у ньому. Але якщо для інших видів, які виникли задовго до ХХ сторіччя така революція дійсно несе суттєві зміни, але чи можна побачити такі зміни у кінематографі? З'явившись саме як вид мистецтва у період коли відбувається зміщення естетичних критеріїв, кінематограф можна назвати «народженим» у новому естетичному просторі. Для нього не існують критеріїв показу чи усталених норм. Кінематограф – це вільна «дитина» мистецької революції, яка обмежена тільки своїми технічними засобами.

Кінематограф як вид мистецтва безпосередньо пов'язаний із технікою. Ще один вид мистецтва, що безпосередньо пов'язаний із технічними засобами – це фотомистецтво. Фотомистецтво з'явилося раніше, ніж кінематограф і його можна назвати попередником кінематографу. Багато у чому випередивши кіно, фотографія цікавиться тими ж темами, які потім матимуть місце у кіно. Наприклад, з розповсюдженням фотографій у Сполучених Штатах Америки набуває популярності жанр так званої «спіритичної фотографії» на якій за допомогою фотокамери та редагування зображували привидів. Відбувалися сеанси на яких людей фотографували з привидами, а потім продавали їм ці фотографії. Слідом за таким жанром у фотографії, кінематографісти теж почали цікавитися цією тематикою задля популяризації кіно [48, с. 42-44]. У

двох варіантах, жанр, який мав своєю метою налякати глядача був можливий тільки за допомогою технічних засобів.

Можна сказати, що жанр фільму жахів сформувався під впливом розвитку кінотехнологій і не міг існувати без них [38, с. 59]. Крім того, як уже зазначалося, кінематографісти мали на меті популяризувати кіно і використовували жанр, який приваблював аудиторію. Фільм жахів, метою якого було налякати глядача, добре підходив для поставленого завдання. Жоден інший вид мистецтва не був у змозі конкурувати із кіно з його можливостями репрезентації жахливого.

Фільм жахів викликає складну емоцію, яка є досить яскравою, а тому не може не зачіпати людину [34, с. 77]. Розуміючи цей механізм існування жаху, кінематографісти використовували його для популяризації кіно. При цьому, такий статус кіно залишається досі актуальним. Фільм жахів – це художній атракціон, який використовує спеціальні засоби для створення певного емоційного ефекту. Знаменитий представник когнітивного підходу в аналізі кіно Керролл стверджує, що жах – це «головне джерело масової естетичної стимуляції», особливо в Америці [35, с. 51]. Таким чином, жах є популярним жанром, метою якого є емоційно-естетична стимуляція.

Емоційно-естетичну стимуляцію, яку використовує як мету фільм жахів, можна досягнути за допомогою певних естетичних категорій. Ще однією метою фільму жахів є налякати свою аудиторію [38, с. 59]. Безпосередньо фільм жахів, як уже було зазначено, викликає складну емоцію, яку не можна пояснити за допомогою однієї естетичної категорії. З точки зору естетики, фільм жахів може включати в себе наступні естетичні репрезентації потворного: монструозне, огидне, моторошне та мерзенне. За допомогою цих репрезентацій можливе існування потворного у кінематографі.

Керролл вбачає характерною рисою фільму жахів продукування вразливості у глядача, яку цей жанр досягає використовуючи монструозне та огидне, що пов'язані між собою [34, с. 77]. Але, Керролл не відносить до розгляду жаху категорію моторошного, оскільки на думку дослідника

моторошне підпадає не під категорію фільму жахів, а під категорію так званого арт-страху [36, с. 42]. Для Керролла існує окремий вид жаху, який він виділяє та називає арт-жах. Для нього – це особливий вид мистецтва, метою якого є налякати того, хто сприймає твір. Це може бути глядач, якщо мова йде про фільм або читач, якщо мова йде про літературу. Ще одним маркером арт-жаху, за Керролом, є монструозне та пов'язане із ним огидне [36, с. 13]. Таким чином, для філософа характерними у сприйнятті фільму жахів або словами Керолла арт-жаху, є мета у вигляді переляку глядача та монструозне і огидне як основні естетичні поняття.

Розглядаючи фільм жахів можна сказати, що його основними поняттями є монструозне та огидне, які пов'язані між собою. При цьому репрезентація потворного в кіно може не обмежуватися цими поняттями, але тоді не можна говорити про те, що це саме специфічний жанр фільму жахів або арт-жах.

3.2 Монструозне та огидне (monstrous and disgust).

Монстри були відмінною рисою фільму жахів ще з часів своєї появи. Саме можливості художньої, кінематографічної репрезентації створили умови для існування цих монстрів на кіноекрані. З часів створення кіно, монстри допомагали популяризувати кінематограф через яскравість емоцій, які переживає глядач під час перегляду. Монстри можуть бути небезпечними та шкідливими для глядача. Вони приковують до себе увагу і відвертають від себе одночасно. Монстри можуть мати різні інтерпретації та задачі, але при цьому вони обов'язково будуть викликати в глядача яскраві емоції. Монстри – це головна ознака фільму жахів. Не для одного іншого жанру кінематографу не підходить монструозне настільки добре як для фільму жахів як уособлення потворного.

Монструозне провокує огидне, оскільки їхній вигляд часто буває таким. Монстри можуть мати лякаючий, огидний вигляд: не мати деяких кінцівок, частин тіла, мати деформовані частини тіла чи взагалі не мати якоїсь форми.

При цьому вони виглядають так неначе можуть завдати шкоди [34, с. 79]. Монстри провокують у глядача бажання уникати їх, вони можуть покалічити, заразити хворобою, знищити. Проте розуміння того, що вони знаходяться на екрані, в іншій реальності, має психологічний ефект, який змушує глядача одночасно відчувати огиду і небезпеку, але далі продовжувати перегляд. Цей ефект Керролл пояснює тим, що людині притаманна цікавість до ненормального та незвичного, таку особливість людського сприйняття Керролл називає парадоксом жаху [36, с. 195].

Як уже було зазначено вище, монстри – це одна з характерних рис фільму жахів, але важливо зазначити, що монстри існували у людській культурі ще до того як їх створив кінематограф. Монстрів можна зустріти у казках чи міфах, але вони не репрезентовані так як у кіно. Головною відмінністю, між монстрами у міфах та монстрами у кіно є ставлення героїв до них. У міфі герой ставиться до монстра як до чогось звичайного, а у жанрі жаху герой сприймає монстра як щось ненормальне. Таким чином, монстр у міфі постає як звичайне для незвичайного світу, у той час як у жанрі жаху монстр постає як незвичайне для звичайного світу [36, с. 16-17].

Важливим у сприйнятті монструозного є можливість їх реального існування. Коли глядач відчуває збудження, то усвідомлює, що монстр може існувати в реальності, а тому його варто уникати [36, с. 47].

Як уже зазналося, монстр – це ефективний маркер уваги. Він привертає до себе та одночасно відвертає, тому кінематографісти можуть також використовувати цей образ для того, щоб повідомити глядачу щось. Потворне у цьому контексті може мати різні трактування. Емоційний зв'язок, який встановлюється між героєм та глядачем може ігнорувати потворний вигляд або навпаки звертати на нього увагу як на індикатор духовності персонажа [41]. У цьому випадку, зовнішність має показати різкий контраст між зовнішністю та духовною складовою героя. Але існує і інша ситуація, в якій потворність персонажа натякає на його моральні вади. Монстр

Франкенштейна був результатом аморального вчинку свого творця через «зло» власного розуму [47, с. 116].

Існує інша точки зору, за якою можна простежити те, що монструозне та монстри можуть мати суспільно-політичний контекст. Монстр за таких умов розглядається як проекція противника суспільних норм. Монстр з його зовнішньою потворністю, презентує ізгоя суспільства, який нападає на фундаментальні цінності нормативного суспільства [50, с. 15]. Крім того, така інтерпретація монструозного може репрезентувати те, що з точки зору певного суспільства може засуджуватися або не сприйматися. Таким чином, монстр може показувати вже вади самого глядача.

Переходячи до розгляду пов'язаного з монструозним, категорію огидного варто підкреслити, що психологічно-емоційна реакція персонажа фільму на монструозне тісно переплітається з емоціями глядача. Це явище Керролл називає «дзеркальним ефектом». Персонаж фільму може показувати різноманітні реакції на монстра такі як нудота, тремтіння, крик, параліч та нарешті відраза [36, с. 18]. Глядач обмежений у своєму онтологічному сприйнятті об'єкта огиди і має лише аудіовізуальне тлумачення. Персонаж у свою чергу має у своєму розпорядженні увесь спектр чуттєвого досвіду, який він може використовувати для передачі потрібних реакцій глядачу [43, с. 22]. Фізично-емоційні реакції персонажа на монстра стають провідником для глядача і він зі свого боку починає відчувати такі ж емоції, як і персонаж. Це створює додаткове враження для повноцінного сприйняття монструозного. Персонаж у такому випадку ясно дає зрозуміти глядачеві, що перед ним знаходиться дещо відразливе та жахаюче.

Як вже було зазначено вище, огидне неможливо уявити без об'єкту, яке буде мати певні характеристики за якими його можна визначити як огидне. Керролл ототожнює монструозне з огидним, пояснюючи це тим, що безпосередньо монстр має деформований зовнішній вигляд і тому зчитується глядачем як небезпечний, огидний та такий якого варто уникати. Але потворне постає у вигляді огидного у кіно не тільки через монструозне. У кінематографі

огидне можна показати багатьма способами. Джуліан Ханіч у своїй статті «До поетики кінематографічної огиди» [43] зазначає наступне: «Режисер може вибрати з безлічі об'єктів: фекалії, шматки гнилого м'яса, гнилий труп тварини чи слизовий монстр. Тим не менш, він або вона також може презентувати людину, яка копирсається в носі, жінку, що блює або собачу дефекацію» [43, с. 14]. Так, огидне в кіно не зупиняється на ототожненні з монстрами, а може також отримувати інші форми. Монструозне є однією із форм, які приймає огидне у кіно. Наприклад, огидне може приймати форму тілесного огидного, у свою чергу огидним людське тіло можна вважати брудне тіло [42, с. 102].

Крім того, суттєвим розрізненням демонстрації огидного є його часова поява. Огидне може репрезентуватися декількома способами, які різняться між собою моментом своєї появи та готовністю глядача до зустрічі з ним. Перший спосіб у який глядач зустрічається з огидним – є раптова зустріч до якої він не був готовий. Цей момент відчувається дуже різко і має сильний психологічно-естетичний ефект, що можна охарактеризувати шоковою реакцією. Другий вид зустрічі з огидним у кіно полягає у своєрідному передчутті огидного. У цьому випадку, об'єкт огиди очікується глядачем як такий, що має з'явитися на екрані скоро, а тому глядач уважно слідкує за тим, що відбувається на екрані і очікує наближення зустрічі з огидним [43, с.14-15]. Як можна простежити з передчуттям огидного, об'єкт огиди не обов'язково повинен бути присутнім у полі зору глядача для того, щоб створювати ефект огиди [43, с. 18].

Розглянувши основні методи інтерпретації монструозного та огидного у кінематографі варто постулювати, що ці естетичні поняття презентовані тілесними деформаціями. Маючи у своєму розпорядженні майже необмежені засоби кіно використовує їх для аудіовізуальної репрезентації тілесних дефектів. Крім того, акцент робиться на тому, що найкраще ці естетичні поняття показані у жанрі фільму жахів. Деформація є однією з прикметних рис показу монструозного та огидного у кіно. Один з найвпливовіших дослідників жанру жахів, Ноель Керролл, відводить особливе місце естетичним поняттям

монструозного та огидного і пов'язує їх між собою. Отже, можна зробити висновок що характерними рисами репрезентації потворного у фільмах жахів є монструозне та огидне.

3.3 Моторошне та мерзенне (uncanny and abject).

Потворне у кінематографі найкраще представляє жанр фільмів жахів, але не вичерпує його. Деякі поняття, які тією чи іншою мірою зачіпає інші жанри кіно також можна віднести до потворного. Окрім чистого жанру фільму жахів у кінематографі також можна простежити, що найчастіше до потворного можна віднести такі поняття як моторошне та мерзенне. Деякою мірою вони можуть перетинатися з поняттями монструозного та огидного, які були розглянуті вище, але також можуть існувати окремо. На відміну від монструозного та огидного, моторошне та мерзенне можна розглядати як різні поняття. Інколи поняття огидного та мерзенного можна знайти як синоніми, але відмінність полягає у методі тлумачення цих двох категорій.

Моторошне та мерзенне можна традиційно знайти у психоаналітичній теорії кіно. Вони походять від однойменного есе-статті Фрейда 1919 року «Моторошне» та праці Крістєвої 1982 року «Сили жаху: Есе про мерзенне» [44]. Обидва автори розтлумачують феномени людського емоційного сприйняття у дусі психоаналізу та вбачають можливість існування цих понять у полі фантазування або іншими словами у полі творчості. Звісно, представники психоаналітичної теорії кіно не змогли не скористатися нагодою використати цей доробок у дослідженні кіно.

Як уже було зазначено, моторошне не можна віднести до жанру фільму жахів тією мірою якою під цей жанр підпадає монструозне. Розглядаючи моторошне в кіно варто підкреслити те, що в теорії кіно не часто досліджують поняття моторошного поза психоаналізом. Більшою мірою це поняття стосується літературного аналізу. Одним з можливих варіантів розгляду моторошного є аналіз кінематографу за допомогою роботи Цветана Тодорова,

який використав поняття моторошного Фройда для аналізу літератури. Тодоров ототожнював поняття моторошного з дивовижним (marvelous). Так само розглядає моторошне в кіно Кендалл Філліпс та підкреслює, що моторошне в американському кінематографі, в основному, розглядалося через надприродні явища або ситуації, які можна вважати фантастичними [47, с. 98]. У цьому випадку, можна простежити як дослідник кіно розглядає моторошне як дивовижне, тобто фантастичне та надприродне, як це робив у своєму розгляді літератури Цветан Тодоров.

Моторошне можна ототожнити з надприроднім, таким яке не входить у звичний порядок речей. Схоже розуміння приписував моторошному популяризатор цього поняття Фройд. Варто підкреслити, що Фройд не розглядав моторошне у контексті суто творчості та мистецтва. Психоаналітик підкреслював важливість розділення моторошного у житті та моторошного при прочитанні про моторошне в літературі. При цьому зазначає, що ці два сприйняття моторошного відрізняються один від одного тим, що у світі літератури існує допущення фантастичних створінь таких як духовні сутності, демони, привиди та мерці [27, с. 280].

У контексті аналізу щодо кіно, важливо підкреслити саме різницю у сприйнятті моторошного на екрані, так само як Фройд підкреслював різницю між сприйняттям моторошного у житті та під час прочитання літератури. Безпосереднє переживання моторошного у житті не опосередковане ніяким чином на відміну від переживання моторошного під час контакту з твором. У випадку з кіно, глядач дистанційований від того, що відбувається на екрані. Тому під час перегляду фільму у якому наявні елементи моторошного задоволення від перегляду збільшується [28, с. 102].

Для Фройда моторошне є тим, що повинно було бути забутим, натомість проявилось [27, с. 275]. Усе це може відноситися як до дитинства, так і далі до міфології та продукується на такі забуті страхи людей, як вже згадані привиди та міфологічні монстри. Схоже до моторошного у Фройда можна знайти у Розенкранца, де моторошне представлене як містичне. Ті фантастичні та

міфологічні сутності, які у Фрейда підлягають під поняття моторошне, Розенкранц розглядає у понятті містичного та зазначає, що вони отримали свій зовнішній вигляд у результаті свого походження. Інше ж значення мають живі мерці і вампіри, які вже не є живими, але не є мертвими. Таке неспівпадіння та протиріччя породжує жах перед подібними сутностями [29, с. 202].

Розглядаючи моторошне у контексті потворного У. Еко зазначає, що моторошне є ситуативним потворним. Воно проявляється тоді, коли ситуація не співпадає з очікуванням і з'являється відмінність між тим як повинен себе поводити предмет або явище і тим як виявляє себе [16, с. 311]. Таким чином, моторошне працює з очікуваннями і тим, що воно не справджується.

Зробивши невеликий огляд поняття моторошного можна простежити, що у кінематографі це поняття бере свій початок з традиційного розуміння у Фрейда і переходить у дискурс кіно через літературний аналіз. Характерними відмінностями моторошного у кіно є його пов'язаність із надприродними та фантастичними сутностями.

Наступним важливим елементом у розгляді категорії потворного у кіно є поняття мерзенного. Як вже було зазначено, поняття мерзенного вперше з'являється в дискурсі про потворне завдяки роботі Крістевої, в якій дослідниця працює у глибинній психоаналітичній традиції. На відміну від Фрейдової роботи про моторошне, «Сили жаху: Есе про мерзенне» Крістевої, частіше постає у контексті дискурсу про представлення потворного у кіно, оскільки авторка також розглядає процеси фантазування та творчості. Тож, розглядаючи процеси фантазування, що ускладнюються різноманітними дискурсами (у цьому випадку у дискурсі про потворне), Крістева використовує приклади з мистецтвом, акцентуючи увагу також і на прикладах з кінематографу [8, с. 55].

Потрібно усвідомлювати те, що Крістева будучи представницею психоаналізу піднімає проблематику у цьому підході, а також розглядає поняття жіночого у своїй роботі. На відміну від Фрейда, вона надає вирішальну роль у своєму огляді психосексуального розвитку індивіда матері

[8, с. 55]. Ідея щодо розгляду проблематики через підняття питання щодо гендеру гарно вписується у психоаналітичну теорію розгляду кіно, якій притаманний релятивізм у поглядах. Як приклад, можна навести Жіжека, що є представником фройдомарксизму.

Психоаналітичний підхід в осмисленні кінематографу приймає те, що можна розглядати фільм з різних точок зору, таких як гендер, раса, клас та інші типи соціальних груп [37, с. 2]. Таким чином, мерзенне у психоаналізі може бути інтерпретоване з різних точок зору. Як зазначає Барбара Крід, особливістю розуміння мерзенного у Крістєвої є те, що вона «намагається простежити різноманітні способи за допомогою яких мерзенне як джерело жаху працює в патріархальному суспільстві» [3, с. 68] Мерзенне виявляється у Крістєвої у наступних формах: як обряд осквернення в язичництві; як біблійне табу в іудаїзмі; а також як осквернення себе в християнстві. Дослідниця, однак, не ставить відразу виключно в рамках ритуального або релігійного контексту. Наприклад, розглядаючи питання щодо художнього досвіду, вона проводить паралель із очищенням від мерзенного як це відбувається у християнстві [44, с. 17].

Повертаючись до естетичних форм потворного у кіно, варто простежити які форми мерзенного Крістєвої проявляються безпосередньо на екрані. Для неї є важливим розуміння меж у контексті мерзенного. Вона зазначає, що все що виходить за мої межі, постулюється Іншим, що живе в мені завдяки мерзенному [44, с. 10]. Фільми жахів в свою чергу, рясніють образами, які передають порушенням меж. Існують своєрідні символічні межі порядку у якому певний подразник у вигляді монстра може завдати шкоди цим межам [39, с. 70]. Так, головною ознакою мерзенного у кінематографі, якщо йти за психоаналітичним підходом Крістєвої, є перехід символічних меж, які у фільмах жахів порушується за допомогою різноманітних образів. Демонстрація тілесних потворностей вибиває глядача із символічної нормальності та викликаючи огиду. Саме у цей спосіб можливе існування мерзенного у кінематографі за Крістєвою та психоаналізом.

Демонстрація потворного у кінематографі за психоаналітичним підходом відбувається за допомогою розуміння глибинних несвідомих процесів психосексуального становлення індивіда. Важливими є категорії моторошного та мерзенного, які пояснюються завдяки різним трактуванням у психоаналітичному дусі. При цьому, Фройд акцентується на сприйнятті моторошного у житті та моторошного у творчості, де другий варіант є опосередкованих. Мерзенне у психоаналітичному підході до аналізу кіно представлено роботою Крістевої та зосереджується на межах та їх порушеннях. Проблемою розгляду потворного у формах моторошного та мерзенного через психоаналітичний підхід є те, що трактування відбувається за допомогою психоаналітичних інтерпретацій і не розглядає специфіку безпосередньо кінематографу. У цьому випадку, представник психоаналітичної теорії розгляду кіно виступає у ролі інтерпретатора контекстів через психоаналітичне сприйняття.

Розглянувши основні естетичні поняття за допомогою якого репрезентують категорію потворного у кінематографі варто зазначити, що домінуючими у цьому питанні є психоаналіз та когнітивізм. Хоча обидва підходи використовують основою для аналізу психологічне сприйняття людини, але роблять це у різний спосіб. Когнітивізм обирає принцип того, які естетичні образи викликають негативні емоції. Керролл як представник когнітивізму виокремлює особливий жанр арт-жаху, характерними рисами якого є монструозне та огидне, що пов'язані між собою. Психоаналіз, в свою чергу, аналізує кінематограф через вже встановлені в ньому уявлення про людське сприйняття, не ґрунтуючись на специфіці саме кінематографу. Спираючись на класичну роботу Фройда та працю Крістевої, психоаналітична теорія кіно вбачає, що найкраще потворне репрезентують поняття моторошного та мерзенного.

Висновки

Історія естетичної категорії потворного є довгою і яскравою на події. Виокремлено класичний, некласичний та постнекласичний історичні етапи філософсько-естетичного дискурсу. Класичний етап починається від уявлень давньогрецьких філософів і представляє потворне як негативний прояв прекрасного. У той час потворному приділялося не багато уваги. У Середньовіччі питання щодо потворного стало актуальним через цікавість християнства до зображення тілесних страждань мучеників. Християнські мислителі намагалися отримати єдність між потворним та прекрасним. На цьому етапі закладається традиційне уявлення про категорію потворного.

Некласичний етап стає переломним етапом в естетичному дискурсі. Особливістю цього періоду є значне розширення тем розгляду у XVIII – XIX сторіччях, до яких залучається свобода у аналізі потворного. Дослідження потворного того періоду постулюють відносну незалежність потворного від прекрасного. Важливим стає дослідження потворного К. Розенкранца, в якому вперше здійснюється повноцінний аналіз цієї категорії. Робота К. Розенкранца постулювала традиційне уявлення про категорію потворного як про деформацію форми, що досі залишається актуальним для естетичного дискурсу.

Постнекласичний етап характеризується оновленням поняттєвого апарату естетики, в якому переосмислюються класичні категорії естетики. Потворне отримує оновлений статус у сучасній естетиці, завдяки зверненню мистецтва до більшої кількості тем, необмеженості засобів їх репрезентації та відсутності строгих правил у мистецтві. Разом з тим, реформи в культурній сфері та науково-технічний прогрес призвели до появи нових видів мистецтва серед яких і кінематограф.

Досліджено основні методологічні підходи філософсько-естетичного аналізу кінематографу: марксизм, феноменологію, постструктуралізм, психоаналіз та когнітивізм.

Виокремлено ключові характеристики кожного з підходів – у марксизмі увагу зосереджено на технологічній та соціальній складовій, у феноменології акцентується увага на психологічному сприйнятті кіно, у постструктуралізмі кіно розглядається за допомогою філософсько-логічної системи, психоаналіз приділяє увагу несвідомим процесам, когнітивізм зосереджується на універсальних емоційних патернах сприйняття кіно. Перші три підходи більшою мірою зосереджуються на філософському аналізі кіно, тому найкраще для естетичного розгляду кінематографу підходять психоаналіз та когнітивізм. Як психоаналіз, так і когнітивізм приділяють увагу чуттєвій сфері сприйняття, тому зачіпають також негативні естетичні поняття.

Розглянуто естетичні поняття огидного, монструозного, мерзенного та моторошного відповідно до філософсько-естетичних методів, які найкраще репрезентують ці поняття. Огидне та монструозне представлені за допомогою когнітивного підходу, ключовим представником якого є Ноель Керрол. Поняття монструозного та огидного пов'язані між собою. Монструозне представлене як деформована істота, що відвертає від себе, характерною ознакою зовнішнього вигляду якої є огидне. Таким чином, можна сказати, що монструозне та огидне включають у себе традиційне уявлення естетики про потворне як про деформоване.

Характерними поняттями потворного, психоаналіз виділяє моторошне та мерзенне. Моторошне у кіно представляється завдяки його пов'язаності із надприродними та фантастичними сутностями, які при цьому не обмежені певним жанром і можуть бути репрезентованими не тільки у фільмах жахів. Головною ознакою мерзенного у кінематографі, якщо йти за психоаналітичним підходом, є перехід символічних меж, які у фільмах жахів порушуються за допомогою різноманітних образів. Демонстрація тілесних потворностей вибиває глядача із символічної нормальності, викликаючи огиду. Саме у цей спосіб можливе існування мерзенного у кінематографі за психоаналізом.

Отже, можна сказати, що головними поняттями за допомогою яких репрезентується естетична категорія потворного є монструозне, огидне, моторошне та мерзенне, характерною ознакою яких є деформація. Кінематограф як вид мистецтва, переосмислює зазначенні поняття завдяки художнім засобам, створюючи естетичну категорію потворного.

Список літератури

1. Адорно Т. Теорія естетики / [пер. з нім. П. Таращук]. — К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. — 518 с.
2. Аристотель. Поэтика / пер. Н. И. Новосадского // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск: Литература, 1998. — 1392 с.
3. Аязбекова Д.С. Философия и кино постмодернизма в контексте творчества Ж. Делёза и Ж. Деррида // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 4. — С. 107–112.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [пер. з нім. С. Ромашко]. — М.: Медиум, Культурный центр имени Гете, 1996. — 240 с.
5. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного [пер. с англ. Б. Мееровского]. — М.: Искусство, 1979.—237 с.
6. Бондаревська І. А. Некрасиве мистецтво // Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. - 2016. - Т. 180. - С. 12-21.
7. Буцикіна Є.О. Трансформація категорії «потворне» в межах постнекласичного естетичного дискурсу. — Мультиверсум. Філософський альманах. —2016. — Випуск 3–4(151–152). — С. 146 -154.
8. Вербівська О.О. Естетичний досвід як патологічні дискурси відрази і меланхолії у творчості З. Бекінського // Українські культурологічні студії. — 2020. — №1(6). — С. 55-58.
9. Выготский Л. С. Психология искусства. — Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1998. — 480 с.
10. Делез Ж. Кино. Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время [пер. с фр. Б. Скуратова]. — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства Гараж, 2020. — 560 с.

11. Естетика: Підручник / Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. – 3-тє вид., допов. і переробл. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.
12. Етика. Естетика: навч. посіб. / за наук. ред. Панченко В. І. – К. : «Центр учбової літератури», 2014. – 432 с.
13. Жижек С. Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». – М.: Издательство «Европа», 2011. – 168 с.
14. Жижек С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова ; пер. с англ. — Екатеринбург : Гонзо, 2014. — 472 с.
15. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. – Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. – К. : Щек, 2008. – 448 с.
16. История уродства / под редакцией Умберто Эко. — М.: СЛОВО /SLOVO, 2007. 456 с.: ил., 17x23,5 см.; Библиограф.: с. 440-447. — Указатели: с. 448-454.
17. Кант І. Естетика / [пер. з нім. Б. Гавришкова]. – Львів: Аверс, 2007. – 360 с.
18. Кант И. Сочинения в шести томах Т. 6 [Под общ. ред. В. Ф. Асмуса. А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – М.: изд-во «Мысль», 1966. – 743 с.
19. Кирнозе З.И. Психологические подходы к литературе и искусству. – Культурология. – 2012. – № 1. – С. 116-128.
20. Лакан Ж. Имена-Отца. [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М.: Гнозис, Логос, 2006. – 160 с.
21. Лессінг Г. Е. Лаокоон або про межі живопису і поезії / [пер. с нім. Є. Поповича]. – К.: Мистецтво, 1968. – 288 с.
22. Мерло-Понти М. Кино и новая психология [Електронний ресурс] // Перевод М. Ямпольского. Режим доступу: <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml>.
23. Подорога В.А. Великий страх. Кант читає Берка (к деконструкції возвышенного) [Електронний ресурс] // Новое литературное обозрение 2020

№ 162.Режим доступу:
https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/162_nlo_2_2020/article/22074/.

24. Рюмина М. Т. Эстетика безобразного В.И. Самохвалова. Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире (К феноменологии, метафизике, методологии понимания) // Философские науки. – 2013. – Выпуск № 4. – С. 150 – 157.

25. Фёдоров Ю.В. Феномен безобразного: от историко-культурологических истоков до социокультурных реалий наших дней. – Вопросы духовной культуры - Философские науки. – 2013. — № 263. — С. 209-213.

26. Філософський енциклопедичний словник / [гол. редкол. Шинкарук В.І.]. – К. Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. – с. 503.

27. Фрейд Ф. Художник и фантазирование [пер. с нем. / под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова]. — М.: Республика, 1995. — 400 с: ил. — (Прошлое и настоящее).

28. Шеметова Т.Н. «Ужасное» искусство: фильмы жанра слэшер (slasher). // Театр. Живопись. Кино. Музыка. - 2011. - № 4. - С. 101-122.

29. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. – Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. — К.: Феникс, 2010. — 448 с.

30. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность [пер. с нем. К. А. Свасьяна]. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.

31. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике [пер. с итал. А. Шурбелева] . — М.: Алетейя, 2003. — 256 с.

32. Элькан О.Б. Путра В.А. Влияние психоанализа на киноискусство XX века. // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 34. – С. 100-109.

33. Bataille G. Formless. Vision of Excess. Selected Writings. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1927-1939. – 382 p.
34. Carroll N. Engaging The Moving Image. // New Haven: Yale University Press, 2003. – 420 p.
35. Carroll N. The Nature of Horror. // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1987. – Vol. 46, No. 1. – pp. 51-59.
36. Carroll N. The philosophy of horror, or Paradoxes of the Heart. // New York: Routledge, 1990. – 256 p.
37. Chanter T. The Picture of Abjection: Film, Fetish, and the Nature of Difference. – USA: Indiana University Press, 2008. – 383 p.
38. Cherry B. Horror. // New York: Routledge, 2009. – 240 p.
39. Creed B. Horror and the monstrous-feminine. An imaginary abjection. – New York: Routledge, 1994. – pp. 67 – 76.
40. Danto A.C. The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art. – USA: Open Court Publishing, 2003. – 167 p.
41. Erdogan C. Use of ugly in cinema as an ideological criticism: a case study on Taxidermia. [Электронный ресурс] // Beauty and ugliness: Mod Art'13: conference proceedings; November 25-27, 2013; Mimar Sinan Fine Arts University. Режим доступа:
https://www.academia.edu/11335811/USE_OF_UGLY_IN_CINEMA_AS_AN_IDEOLOGICAL_CRITICISM_A_CASE_STUDY_ON_TAXIDERMIA.
42. Gürses I. Concept of Ugly Abject in Recent Turkish Cinema Non Beautiful is Aesthetic. // European Conference on Social and Behavioral Sciences Congress, İzmir, Türkiye, 5 – 07 sept. 2015. – pp. 96 – 109.
43. Hanich J. Toward a Poetics of Cinematic Disgust. // Film-Philosophy. – 2011. – Volume 15 № 2. – pp. 11 – 35.
44. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. [trans. By Léon S. Roudiez]. – New York: Columbia University Press, 1982. – 219 p.
45. Lacan J. Some Reflection on the Ego. // International Journal of Psychoanalysis. – 1953. – XXXIV. – pp. 11-17.

46. Metz C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* [translat. by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti] – USA: Indiana University Press, 1986. – 340 p.
47. Phillips K. *A Place of Darkness: The Rhetoric of Horror in Early American Cinema*. // Austin, TX: University of Texas Press, 2018. – 235 p.
48. Plantinga C. *Cognitive Film Theory: An Insider's Appraisal*. // *Cinemas*. – 2002. – Volume 12 № 2. – pp. 15 – 37.
49. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* / [Bordwell D., Carroll N., Prince S. and others]; edited by Noël Carroll and David Bordwell. – Madison: University of Wisconsin Press, 1996. – 564 p.
50. Towlson J. *Subversive Horror Cinema. Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. // foreword by Jeff Lieberman. – North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2014. – 246 p.