Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра історії філософії

Засади існування філософії кіно як психоаналітичної Критики ідеології сучасності: приклад Славоя Жижека
The existence principles of Philosophy of Film as a psychoanalytic Critique of contemporary ideology: Slavoj Žižek's example

Кваліфікаційна робота за освітньо-професійною програмою «Філософія»
за спеціальністю 033 Філософія
на здобуття освітнього ступеню бакалавра філософії

Студент-виконавець:
Гачечиладзе Дмитро Михайлович
_____

IV курс, 2 група, ОС - Бакалавр

Науковий керівник:
Кириченко Михайло Сергійович
кандидат філософських наук, доцент
_____
(підпис)

Допущено до захисту:
на засіданні кафедри історії філософії
протокол №____ від _____2022 р.

Зав. кафедри історії філософії,
доктор філософських наук, доцент
Кононенко Тарас Петрович_____

Київ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ І. ФІЛОСОФСЬКА ВІЗІЯ У ДОСЛІДЖЕННІ КІНО 6
1.1. Особливості сучасного розуміння філософії кіно 6
1.2. Лакан, Фройд та Фільм: психоаналітична перспектива у дослідженні кінематографу 8
РОЗДІЛ ІІ. «ПЕРВЕРСИВНА» КІНОФІЛОСОФІЯ СЛАВОЯ ЖИЖЕКА 10
2.1. Жижек як філософ кіно: специфіка стилю філософування 10
2.2. Суб’єкт та objet petit a: «бажання» як категорія філософії кіно Жижека .. 14
2.3. Філософія кіно як Критика ідеології сучасності: приклад Жижека 20
ВИСНОВКИ 26
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 28

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Художнє кіно сьогодні постає у ролі найдоступнішого, наймасовішого виду не лише аудіовізуального мистецтва, а й мистецтва загалом, у повному обсязі розуміння цього слова. Як і будь-який вид людської творчості, кіномистецтво покликане перш за все для вивільнення думок автора, представлення їх широкому загалу, донесення та інтерпретації ідеї або цілого їх корпусу. Такий стан речей вкупі з історією розвитку цього виду мистецтва, яку вже можна назвати цілком тривалою, не може пройти осторонь спроб філософського осмислення цих ідеї, механізмів їх інтерпретації й передачі, і загалом ролі кіно у сучасному соціокультурному просторі. Разом з тим, як і будь-яка сфера філософських досліджень, філософія кіно не в останню чергу спрямовує свій погляд та інтерес на пошук відповідей до запитань і сумнівів про засади власного існування, визначення форм та якості свого функціонування. Визначення ролі філософії кіно в структурі академічних дисциплін, що розглядають масову культуру і, зокрема, кінематограф, видається сьогодні особливо актуальною та перспективною сферою досліджень, незважаючи на доволі широку представленість у роботах багатьох сучасних мислителів.

У цьому контексті, одним з перших імен всесвітньовідомих постатей, які можуть спасти на думку як людині, що представляє спільноту академічної гуманітарної науки, так і пересічному шанувальнику кіномистецтва, є ім’я одіозного словенського філософа, магістра психоаналізу та культуролога (як він сам себе називає) Славоя Жижека. Незважаючи на значну філософську спадщину Жижека, славу у широкому загалі світової спільноти він заробив перш за все, як один з найексцентричніших, «неакадемічних» філософів сьогодення, у творчому доробку якого окреме місце посідають роботи, в яких він у доволі провокативній формі інтерпретує культові витвори кіномистецтва та інших сфер культурного життя.

Психоаналітичний підхід Жижека до формування його філософії кіно, що зазнає значного впливу, в першу чергу, вчення Жака Лакана, створює нові можливості до аналізу відомих нам кінострічок, і найголовніше – дозволяє Славою висловити його власне розуміння ролі кіно, як сучасного мистецтва, у формуванні нашої реальності. Поринаючи далі у глибину психоаналітичної теорії і розкриваючи її основні поняття (фантазія, бажання, реальність, насолода, тощо), Жижек формує власну специфічну філософську візію у дослідженні кіно, яка постає у формі його психоаналітичних розвідок з питань критики ідеології сучасності.

Об'єктом дослідження є психоаналітична візія у розгляді проблематики кінематографу.

Предметом дослідження виступає специфічна форма філософського осмислення кінематографу Славоєм Жижеком.

Метою дослідження є визначення засад існування філософії кіно Славоя Жижека у вигляді його психоаналітичної критики ідеології сучасності.

Успішна реалізація означеної мети передбачає розв'язання наступних **завдань:**

- Визначити сфери застосування філософського аналізу у дослідженні кінематографу, особливостей сучасного розуміння філософії кіно;
- Окреслити сферу застосування психоаналітичної теорії до досліджень кіно;
- Окреслити специфіку стилю філософування Славоя Жижека, висвітлити ключові категорії його філософії кіно;
- Розкрити суть поняття «бажання» як однієї з ключових категорій філософії кіно Славоя Жижека;
- Висвітлити ключові позиції концепції ідеології Славоя Жижека, охарактеризувати критику ідеології сучасності Славоя Жижека як специфічну форму його філософії кіно.

Методи дослідження: застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення і порівняння.

Структура кваліфікаційної роботи: робота складається зі вступу, 2 розділів, двох підрозділів першого розділу, трьох підрозділів другого розділу висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ І. ФІЛОСОФСЬКА ВІЗІЯ В ДОСЛІДЖЕННІ КІНО

1.1. Особливості сучасного розуміння філософії кіно

Сьогодні можна впевнено заявити про те, що філософська рефлексія щодо кіно знайшла своє місце посеред інших галузей гуманітарних академічних досліджень, міцно закріпившись на дисциплінарному полі сучасної філософії мистецтва, естетики і культурології. Становлення філософії кіно як важливої сфери досліджень пов'язане, очевидно, із отриманням великої популярності кінематографом як видом сучасного мистецтва, збільшенням технічного потенціалу до залучення все більш широких мас людей через зростання можливостей і способів як виробництва, так і споживання готового кінопродукту. Цей процес, своєю чергою, не міг пройти повз увагу багатьох мислителів, не ставши джерелом рефлексії та інтересу до кіно як до предмета філософського роздуму.

Проте, історія такого масового інтересу бере свій початок відносно нещодавно, на початку 1980-х років – коли, на думку американського філософа і дослідника в сфері популярної культури та сучасної філософії мистецтва (не в останню чергу, зокрема, – кіно) Томаса Вартенберга, відбувається «ренесанс» в галузі досліджень кіно. Хоча, як наголошує Вартенберг, саме філософи були першими з тих, хто перенесли власний інтерес до нового виду мистецтва після його появи у перших десятиліттях XX ст. у площину академічних досліджень, значного зростання ця галузь тоді не отримала аж до самого «ренесансу», причини якого філософ пояснює «змінами як в академічній філософії, так і в культурній ролі фільмів» [1].

Філософію кіно поміж інших філософських дисциплін вирізняє насиченість внесками дослідників-кінознавців, що не є «професійними філософами» (Вартенберг у своїй статті «Філософія кіно» наводить приклади американських професорів: теоретика кіно Мюррея Сміта та кінокритика Сеймура Четмена), крім того, її предметне поле також щільно прилягає до

області теорії кіно, яка існує в рамках інституційно представленої сфери академічних досліджень з кінознавства (Film Studies) [1].

Тож вже на цьому рівні варто задати питання про необхідність і легітимність існування окремої дисципліни в рамках філософії, присвяченої осмисленню кінематографу поза дисциплінарними межами кінознавства, як галузі емпіричного дослідження кіно.

Інша проблемна площина відкривається нам після спроби замислитися над формами можливих відносин між власне філософією і власне кіно. Інакше кажучи, якщо для нас у той чи інший спосіб вирішується питання про необхідність і, головне, можливість існування окремої, самостійної дисципліни філософії кіно, чи виправданим буде запитування про можливість існування самого кіно як філософії.

Американський філософ, дослідник в області історії філософії, естетики та кіно Стенлі Кавелл, розглядає фільм як потенційне джерело філософських ідей, адже кіно за своєю природою розділяє з філософією її ключову особливість – пошук відповідей та шляхів то подолання свого іманентного скептицизму [4]. На противагу погляду Кавелла лунають думки про обмежені можливості т.зв. fiction film (художнього або «ігрового» кіно) являти собою філософію або, хоча б, бути здатними зробити філософський внесок. Разом з тим, Вартенберг пропонує розглядати кіно як форму мисленнєвого експерименту, що дозволяє йому наблизитися до ролі джерела філософського знання [3].

Австралійський філософ, дослідник в області естетики і філософії кіно, що працює в рамках континентальної традиції, Роберт Синнербрінк доповнює дискурс поняттям "film-philosophy" («кінофілософія»), для описання «нової форми» філософування, яке розгортається безпосередньо у кіно [5].

Нарешті, останнє проблемне поле філософії кіно, яке ми поверхнево оглянемо, стосується неоднозначної оцінки дослідниками питання емоційного залучення і взаємовідносин між глядачем та фільмом. Загадкова природа наших переживань щодо подій і ситуацій, які не розгортаються у реальному житті,

натомість відбуваються з вигаданими персонажами, неодмінно привертає увагу дослідників і філософів кіно. Самоочевидна і широко розповсюджена відповідь, пов'язана з ототожненням (інтерпретацією) глядача з певним персонажем , перенесенням емоційного досвіду останнього на себе (як на глядача), на думку Вартенберга, виявляється «занадто грубим інструментом» і не завжди пояснює специфіку емоційного залучення людини до кінематографічних переживань [1]. Тож нам потрібна інша пояснювальна модель або моделі, пошук якої можна вважати однією з ключових задач філософії кіно.

Одна з таких моделей, яку Вартенберг називає теорією моделювання, розкриває перед нами характерну особливість того, як відбувається наше емоційне залучення у художнє кіно: події, ситуації з кінематографічними персонажами починають нас хвилювати, адже фільм змушує нас уявляти те, що розгортається на екрані. Робота нашої уяви при перегляді кінострічки дозволяє переживати емоційний досвід, формувати емоційну реакцію без необхідності діяти, відповідати на цю реакцію так, ніби вона переживається у зв'язку з подією чи ситуацією, що мають місце у дійсності, а не на екрані. Звідси виникає парадоксальна особливість нашого досвіду перегляду фільму: «здається, – пише Вартенберг, – що нам подобається дивитися на екрані те, що нам ненавиділося б бачити в реальному житті» [1].

Дивним чином, можна виявити деяку подібність описаної моделі з міркуванням Славоя Жижека, яке представлене заключною фразою філософа у документальному фільмі «Перверсивний кіногід» (англ.: *The Pervert's Guide to Cinema, 2006*), знятому за його безпосередньої участі: «лише у кіно ми можемо побачити життєво важливі виміри нашої реальності, з якими ми не готові зустрітися у повсякденному житті». [27].

1.2. Лакан, Фройд та Фільм: психоаналітична перспектива у дослідженні кінематографу

У 1985 році була написана праця Зігмунда Фройда «Вивчення істерії», у тому ж році брати Льюм'єр винайшли кінопроектор [8, 1]. Одночасне зародження як кінематографу, так і психоаналізу дозволяє справедливо зауважити, що їх розвиток відбувається на спільному історико-культурному та соціальному тлі.

Психоаналітики, що досліджували кіно, зазвичай розгортають картину того, якою мірою на кіно вплинув психоаналіз, в розрізі направлення його основної уваги на важливість бажання (бажань) індивіда. Проте, не виключений і зворотній процес – кіно аналогічно могло мати вплив на психоаналіз. Так, наприклад, ряд ключових ідей Фройда розкриваються ним через кінематографічні терміни («екранні спогади», теорія кастрації) [8, 2].

Психолог і теоретик кіно Рудольф Аргейм у свої роботі «Візуальне мислення» виявляє фундаментальний зв'язок сну та фільму: «Фройд ставить питання про те, як важливі логічні ланки міркування можуть бути представлені в образах. Аналогічна проблема, за його словами, існує і для візуального мистецтва. Справді, існують паралелі між образами сну та образами, створеними в мистецтві, з одного боку, і ментальними образами, що служать носієм думки, з іншого; але відзначаючи схожість, ми також усвідомлюємо відмінності, які можуть допомогти точніше охарактеризувати образи мислення» [27].

Ідейний апарат Фройда (і, пізніше, Лакана) міцно закріплюється в царині досліджень і спроб осмислення кінематографу, що породжує психоаналітичну теорію кіно як окремий підхід в області критики кіно та кінознавства. Одним із ключових напрямів досліджень в рамках даної теорії можна вважати проблему відносин між фільмом та глядачем, яка посідає визначальне місце після публікації французьким теоретиком кіно Крістіаном Мецом роботи під назвою «Уявне означуване: психоаналіз і кіно» (1977) [21]. Розгортаючи в ній своє дослідження значення «погляду» в кінематографі, Мец дозволяє виявити тісний зв'язок між психоаналітичною і апаратною теоріями кіно: погляду

глядача, що ототожнюєтеся з «поглядом» кінокамери, пропонується ідентифікація з образом, яку глядач, як суб'єкт, приймає в силу «відсутності власної повноти» (відповідно, «прагнення до повноти»). Проте, як наголошує Лакан, ідентифікація через зображення являє собою виключно ілюзію, суб'єкт завжди «неповний», розщеплений (split), починаючи з моменту своєї появи [22].

Іншим вагомим напрямом дослідження в рамках психоаналітичної теорії кіно можна вважати розгляд «підтексту» фільму – несвідомого, що поміщене «між рядків» кіно-тексту. Це поле досліджень розгортає перед нами накладання на фільм фройдової ідеї пригнічення «небажаних» думок, відгородження їх від свідомості. Супер-Его пригнічує частину думок, не дозволяючи їм проникнути з несвідомого в свідомість Его, що, своєю чергою може виступати причиною неврозів. Пригнічена думка проявлятиметься у сні або в художніх формах. Тут ми знову віднаходимо традиційне для психоаналізу ототожнення сну і форми мистецтва, наприклад, такої як фільм. Тлумачення фільму постає перед нами як тлумачення сновидінь у Фройда: аналіз «підтексту» кіно здійснюється на предмет пригніченого змісту, збочених висловлювань та доказів того, що можна назвати «діяльністю бажання» [8, 2-3].

Проте, незважаючи на широке розповсюдження психоаналітичного інструментарію в інституціолізованій сфері дослідження й інтерпретації кіно і кінематографу в рамках поверхнево охарактеризованої вище теорії кіно, чи можна з упевненістю сказати про існування специфічної психоаналітичної власне ***філософії кіно***? Чи правильнішим буде зворотне формулювання проблематики, коли питання задається про можливе існування певної психоаналітичної візії в рамках загального поняття філософії кіно?

Для того, щоб отримати відповіді на ці запитання, спершу варто розглянути творчий доробок одного з найпопулярніших на сьогодні дослідників масової культури і, зокрема, кінематографу, - словенського філософа, культуролога і майстра психоаналізу, - Славоя Жижека.

РОЗДІЛ ІІ. «ПЕРВЕРСИВНА» КІНОФІЛОСОФІЯ СЛАВОЯ ЖИЖЕКА

2.1. Жижек як філософ кіно: специфіка стилю філософування

Славой Жижек народився 21 березня 1949 року в соціалістичній Югославії, місті Любляна. З дитинства захоплювався популярним мистецтвом, зокрема літературою і кіно. Саме завдяки своєрідній формі інтерпретації культових або просто відомих кінострічок привернув до своєї персони серйозну увагу як пересічних сінемафілів, так і представників академічної філософії.

У 1982 році Жижек разом із Младеном Долларом та колом однодумців після участі у семінарі зятя видатного французького психоаналітика Жака Лакана – Жака-Алана Міллера – засновують «Товариство теоретичного психоаналізу» в Любляні, головною задачею якого була розробка і популяризація лаканівської психоаналітичної теорії. Товариство стає підґрунтям для формування постструктуралістського філософського осередку, що носить назву «Люблянська школа психоаналізу», засновником якої є Славой Жижек нарівні з Младеном Долларом і Растко Мочником.

І хоча вперше Жижек заявляє про себе світовій філософській спільноті ще у 1989 році своєю знаковою теоретичною працею «Піднесений об'єкт ідеології» [9], найбільшої уваги у розрізі проведення цілісного теоретичного дослідження філософії кіно Славоя Жижека заслуговує його участь у серії з двох документальних фільмів – «Перверсивний кіногід» або «Перверсивний гід до Кіно» (англ.: *The Pervert's Guide to Cinema, 2006*) та «Перверсивний гід до Ідеології» (англ.: *The Pervert's Guide to Ideology, 2012*) [27-28]. Власне, завдяки цим двом кінострічкам британської режисерки Софі Файнс, сценарій до яких написано самим філософом, що принесли йому без перебільшення світову популярність та впізнаваність не лише у відносно обмежених колах інтелектуалів чи сінемафілів, можна обґрунтовано заявляти про Жижека як філософа кіно. Найкращу характеристику власному стилю філософування надає власне Славой Жижек, обираючи притаманний його стилю спосіб

поділитися з публікою власним дослідженням кінематографу: через кіноекран, звертаючись неї як персонаж фільму.

Обидві частини «Кіногіду» в такому ракурсі слід розглядати як методичний посібник кінофілософії Жижека. Розглядаючи Жижека як дослідника сучасного кінематографу, легітимним буде також синонімічне використання понять «філософія кіно» (Philosophy of Film) та «кінофілософія» («film-philosophy»), введене згаданим вище Робертом Синнербрінком для описання «нової форми» філософування, яке розгортається безпосередньо у кіно [5].

Славой Жижек доводить не лише можливість кіно бути джерелом філософського знання, а й можливість виконувати дану функцію навіть для «неігрового фільму» (non-fiction film).

Окрім того, в рамках свого «перверсивного» дослідження С. Жижек не тільки пропонує нам інструментарій для інтелектуальної рефлексії та психоаналітичної інтерпретації кіно (або будь-якого іншого виду сучасного мистецтва). Очевидно, він має чіткий план, який дозволить йому не тільки й не стільки навчити нас, як глядачів, аналізувати кіно, як розвернути перед нами широку картину своєї фундаментальної концепції. Унікальність практики кіноаналізу філософа характеризується тим, що його філософування відбувається одночасно як мовою кіно, так і мовою філософії всередині кінореальності та поверх неї.

Жижек умисно епатує гучною назвою свого кінодослідження, його провокація з «перверсіями» призначена для більш оживленого розуміння специфічного філософського стилю автора: часом розглядаючи концепції, з яких, здавалося б, слідують доволі очевидні висновки, Жижек «перевертає» площину свого міркування таким чином, щоб відповіді для глядача, неочікувано для нього самого, виявили себе під потрібним Жижеку, зовсім неочевидним кутом. Ефект провокації значною мірою підсилюється ще й ситуацією смислової поліфонії, коли, незважаючи на безпосередню залученість глядача у простір розгортання Жижеком власного філософського знання, його значний об’єм і не завжди, на перший погляд, логічно-послідовна структура викладу, все ще

змушує нас проводити складу роботу з підтримання стійкої визначеності власних міркувань.

У «Кіногіді» щонайменше двічі відгукуються мотиви фундаментальної «перверсивності» як самого кінематографу, так і стилю його дослідження Славоєм Жижеком: сутність кіно робить його украй «збоченим, перверсивним» видом мистецтва, адже «кіно вчить нас *як саме бажати*», певною мірою, позбавляючи нас власної природності [27]. Чи можна уявити кращий спосіб розгорнути філософське осмислення перверсивної сутності кіно, аніж через фрази персонажу фільму, який «перевертає» порядок аналітичного розбору і постає первинно, саме як Жижек-персонаж, перед (на передньому плані) Жижеком-філософом.

Провокація та перверсія, як визначні характеристики філософського стилю Славоя Жижека, для деяких дослідників становить об’єкт для принципової критики його вчення, що розгортається, починаючи від звинувачень у правомірності жижеківського поєднання психоаналізу з марксизмом, і завершуючи навіть сумнівами в освіченості Славоя Жижека [23, 255].

Видатний американський лінгвіст Ноам Хомський в ході полеміки з Жижеком, що мала місце у 2013 році, назвав останнього «крайнім прикладом пустого блюзнірства». Цей випад Хомський спрямовує загалом проти «лицедіїв», вчення яких не містить у собі «теорії у сенсі, зрозумілому кожному, знайомому з наукою чи серйозним мистецтвом», а розгортається навколо «акторських спроб приголомшити хитро вигаданими термінами». Інакше кажучи, на думку Хомського, зростання популярності та впливу Жижека ґрунтується не на його працях (яких в нього, по-суті, немає), а завдяки його акторському блюзнірству [29].

З іншого боку, філософська творчість самого Жижека також критично звернена проти провідних теоретиків сучасного ліволіберального академічного середовища, таких як, наприклад, Жак Дерріда, Мішель Фуко, Юрген Габермас, Жиль Дельоз, тощо [23, 243]. Наріжною темою його філософської рефлексії тут постає проблематика суб’єкту.

2.2. Суб'єкт та objet petit a: «бажання» як одна з ключових категорій філософії кіно Славоя Жижека

Філософія Славоя Жижека стверджує повернення суб'єкту у його модерному розумінні передусім в класичній німецькій філософії. Проте власне «повернення» суб'єкту у Жижека зазнає значного впливу лаканівських ідей: іманентними, притаманними самій природі суб'єкта стають такі характеристики як-от неможливість позитивного існування, фундаментальна нездатність задовольнити власні бажання, а отже, і непереборна «недостача» самого суб'єкту внаслідок цієї нездатності.

Перевизначаючи поняття суб'єкта, Жижек, спираючись на Лакана, ставить суб'єкт перед актом суб'єктивації, на відміну від трактування Луї Альтюссера, який стверджує, що суб'єкт є продуктом процесу суб'єктивації. Йдучи у розріз з ідеями Альтюссера про інтерпеляцію індивіда через ідеологію, Жижек вказує на постійну незавершеність інтерпеляції, адже суб'єкт не є «абсолютним» у картезіанському розумінні, а навпаки – «розрив, діра в структурі символічного простору, в якому відбуваються багатоманітні процеси суб'єктивації» [2].

«Мартін Скорсезе у своїй стрічці «Остання спокушання Христа» заходить далі: темою фільму є вже істеризація самого Ісуса Христа: його зображено як просту людину, яку охоплюють усі тілесні бажання і страсті, але поступово він усвідомлює, з подивом і жахом, що він Син Божий, покликаний принести себе в жертву та виконати величну і жахливу місію порятунку людства. Проте він не бажає погоджуватися з цією інтерпеляцією, сенс його спокушання як раз полягає в істеричному спротиві своєму «мандату», в сумнівах, у спробах уникнути його, навіть уже перебуваючи на хресті» [2].

«Сутнісна недостача» суб'єкта аналогічна фройдівському мортідо (вабленню, потягу до смерті): для Жижека є неминучим вічний та непереборний розрив між бажанням і його втіленням, що пов'язаний з об'єктивним існуванням людини в символічному просторі мови і суспільства.

Лаканівський «розрив» або «розщеплення» (англ.: "splitting", фр.: "refente") неодноразово постійно відгукується у творчості Славоя Жижека. Так,

інтерпретуючи одразу 4 фільми: «Екзорцист» (1973), «Чужий» (1979), «Заповіт доктора Мабузе» (1933) та «Великий диктатор» (1940), філософ досліджує так звану «травматичну сторону голосу», як об'єкту людської тривоги, що спотворює нашу реальність. «Голос» у розглянутих фільмах – прояв нашого Его (впорядкованого Уявним), як чужої сили, що деформує, спотворює та контролює наші реальні тіла: «Люди – це і є ті самі «чужі», що керують власними тваринними тілами. Існує фундаментальний дисбаланс, розрив між слабкою кінцевою (тобто, обмеженою) реальністю нашого тіла та нашою психічною енергією – нескінченною безсмертною енергією, яку Фройд називав лібідо» [27].

Жижек намагається розгорнути перед нами власну експозицію до трьох елементарних вимірів людського існування за Лаканом: Уявного, Символічного та Реального. Згідно Лакану, «Его» - ідентичність дитини - формується в результаті впізнавання себе у дзеркалі. Проте даний образ не є його справжньою ідентичністю, між досвідом тілесності та образом «Его» виникає непереборна дистанція. «Его» від початку існує у вимірі Уявного як ілюзія, а суб'єкт – у символічному просторі мови і суспільства, підпорядкованого порядку Символічного [18, p.21].

Непереборність цієї дистанції породжує те, що у лаканівській формулі суб'єкта називається відчуженням. Формула $ ◊ a, де

$ — «розщеплений» субъект,

◊ — відчуження,

a — objet petit a, недосяжний об'єкт-причина бажання.

Через ввідчуження конституюється суб'єкт, якому внутрішньо притаманна втрачена повнота самого себе, через недостачу насолоди, що пригнічується в процесі «включення» в символічний простір. Так як «забороненим об'єктом» (objet petit a) насолоди являється до-символічне Реальне, між останнім та Символічним виникають складні суперечливі зв'язки. Реальне чинить супротив намаганням Символічного означити, «осимволізувати» його. У той же час, ми втручання Реального у нашу символічну реальність, впорядковану

Символічним викликає деформації, чи навіть руйнування всієї картини нашої дійсності. Насправді ж, Реальне – по суті не існує в позитивному сенсі, а є результатом тих самих деформацій в символічному просторі. Жижек інвертує формулу Лакана про «гримасу Реального»: він називає власне Реальне «гримасою реальності», що знаходиться по зворотній бік символічного простору, і є не причиною, а ретроактивним ефектом розривів або деформацій [17].

Як зазначено вище, в процесі включення до символічного простору, суб'єкт приносить насолоду в жертву [20], що в подальшому викликає у суб'єкта бажання («волю до насолоди»), підштовхує його до нескінченного пошуку насолоди. Іманентна «неповнота» суб'єкту разом із «забороною» на насолоду змушує суб'єкт стверджувати власне існування через сексуальну енергію, фройдівське «лібідо». Тут ми осягаємо ще один пласт складних діалектичних стосунків лаканівських вимірів дійсності, де на цей раз ключову роль відіграє Уявне, як сфера, якій підпорядковується психічна енергія нашого Его. У цьому розумінні лібідо реалізується суб'єктом (який є «розривом у структурі Символічного») у намаганнях подолати власну «неповноту» і одночасно подолати розрив між власним бажанням і неможливістю насолоди.

Катастрофічність наслідків зіткення Реального і нашої реальності подається Жижеком під час аналізу культового фільму Альфреда Гічкока «Птахи» (1963). Коли наше бажання намагається вписати себе у символічний простір, воно розриває його структуру, і через цей розрив являє нам Реальне, з яким ми не завжди готові зіткнутися. Для Жижека бажання – «це рана реальності» [27]. Ось чому, на його думку, головна задача і мистецтво кіно полягає у тому, «щоб пробудити бажання, грати з ним, і в той же час, тримати його на безпечній відстані, приручати його, робити осяжним, таким, яке можна безпосередньо відчувати» [27]. Зіткення як із чимось занадто жорстоким і травматичним, так і «надміру переповненим насолодою», неодмінно розхитає координати нашої реальності. Наш соціальний простір (суспільство), що підпорядкований і організований Символічним, чітко і злагоджено

регулюється завдяки Уявному, яке робить соціальну реальність цілісною і несуперечливою [17]. Для стабільного існування навколишньої дійсності нам вкрай необхідні ілюзії. Жижек знову перевертає звичну формулу інтерпретації, коли аналізує сцену пробудження головного героя, Нео, в культовому фільмі «Матриця» (1999): нам показано, як люди, під'єднані до Матриці, що є машиною з продукування ілюзій, в реальності є «батарейками», що продовжують існування роботів.

Та насправді, каже Жижек, це не люди потрібні Матриці, а Матриця конче необхідна людям. Нескінченна і безсмертна психічна енергія нашого Его підштовхує нас до конституювання власного існування у символічній реальності шляхом реалізації власної сексуальності, яка за Жижеком «існує в словах», тобто – в символічному просторі. Для цього нам і потрібен віртуальний світ фантазій, а не навпаки: не матриці потрібна наша енергія, а наша енергія власноруч створює матриці фантазій, у яких можлива сексуальність і будь-які її прояви. Фантазія або дестабілізує реальність, або стабілізує її [27].

Сцені пробудження головного героя передує сцена з вибором між червоною та синьою таблетками. Нам, як глядачам, з очевидністю зрозуміло, що насправді ніякого вибору не існує – для того, щоб фільм був можливий, головний герой повинен вибрати ту таблетку, що дозволить продовжити оповідання сюжету, інший же вибір, хоча й існує для персонажа, але не може існувати для глядача фільму (інакше було б порушено основний закон кіно, фільм закінчився б на самому початку). Нам, як глядачам, потрібна інша таблетка – та, що дозволить сприймати не «реальність за ілюзією, а реальність самої ілюзії» [27].

Мова кіно виявляється зручним інструментом у кінофілософії Жижека, адже дозволяє зручно представити діалектичний зв'язок Реального, Символічного та Уявного. Кадри першого з проінтерпретованих Жижеком у «Кіногіді» фільмів – «Одержима» (1931) – відображають, на думку філософа, суть кіномистецтва як такого: показати нам, як реальність перед нашими очима відображається на кіноекрані наших фантазій. Наша реальність, організована

Символічним, проеціюється фантазіями, підпорядкованими Уявному під впливом психічної енергії нашого Его (лібідо) за тим самим механізмом, що й демонстрація фільму в кінотеатрі: частина нашої реальності переноситься на «магічний, чарівний рівень», стаючи, тим самим, екраном нашої ж фантазії [27].

Якщо наша фантазія руйнується – ми неодмінно стикаємося з «жахом Реального», або фройдівським «кошмаром». С таким жахом Реального вимушені зіткнутися герої фільмів «Розмова» (1974) Френсіса Форда Копполи та «Піаністка» (2001) Міхаеля Ганаке. Детектив, герой «Розмови», підслуховуючи через стіну розмову у сусідньому номері готелю, занурює себе в уявну, вигадану реальність. Подальша сцена, у якій він через замулене скло балкону засвідчується у тому, що скоєно жорстоке вбивство, - це демонстрація його відчайдушної спроби візуалізувати, навіть, як підмічає Жижек, «викликати відчуття матеріального втілення» того, що він уявив, підслуховуючи. Загалом, як зазначає Жижек, сцени підглядання через щілину або через брудне, непрозоре скло не варто сприймати як спробу відобразити дві частини однієї й тої самої реальності. Щілина, у яку підглядають герої фільмів «Запаморочення» (1958), «Синій оксамит» (1986) або непрозоре скло на балконі готелю з фільму «Розмова» - зона «уявного фантазматичного погляду» - являє собою щось на кшалт екрану, на якому проеціюється як звичайна реальність перед простором темних бажань, так і уявлена «реальність» наших фантазій, наче фільм на кіноекрані. Уявлена, таким чином, детективом «реальність», потім буквально відтворюється перед ним, підтверджується у «звичайній» реальності, а тому розпадається, знищується. Наслідки цього процесу герой бачить на власні очі: перед ним виринає жахливе Реальне, з яким він не готовий був зустрітися. Те ж саме відбувається з головною героїнею фільму «Піаністка», коли її коханець буквально «забирає» в неї її власну фантазію, розігруючи її перед нею в усіх, описаних в її листі, деталях. Символічний простір розірвано і порушено, коли її фантазія зникає, стаючи реальністю, але сама героїня реальність не отримує, а

переживає кошмар, адже в утвореному розриві Символічного опиняється Реальне [27].

Жижек постулює нашу фундаментальну неможливість відчувати насолоду безпосередньо: аби не поринати в «жах Реального», нам необхідне посередництво Уявного у вигляді наших фантазій. Дослідження насолоди для Жижека безпосередньо пов'язане з проблемним полем сексуальності. Філософ констатує різницю чоловічої та жіночої сексуальностей, точніше - на різний характер фантазмічного у їх сексуальності, який можна відслідкувати у кінематографі. Жарт Жижека під час аналізу стрічки «Запаморочення» про те, що, напевне, «єдина хороша жінка для чоловіка – мертва жінка», тобто здібна подавити, вбити власні фантазії на догоду чоловічим, говорить про можливість втілення чоловічої фантазії лише шляхом об'єктивації жінки, як забороненого Реального – «Матері» у Лакана. Натомість, жіноча сексуальність надлишково переповнення бажання, що змушує її ще більше наратизуватися, тобто безпосередньо реалізовуватися через наратив, розповідь. Для прикладу Жижек наводить, на його думку, «найсексуальнішу сцену за всю історію кіно» - діалог, а точніше розповідь однієї з героїнь фільму «Персона» (1966) [27]. Створення надзвичайно високого рівня сексуальної напруги як в межах сцени всередині фільму між персонажами (в тому сенсі, що одна з героїнь розповідає подрузі надзвичайно інтимні подробиці, чим реалізовує в першу чергу власну сексуальність, пробуджує власні емоції і переживання), так і для самого глядача, забезпечується лише завдяки тому, що режисер «втримався від спокуси» візуалізувати розповідь героїні через флешбек, який позбавив би глядача можливості створити власну фантазію з наративу героїні.

З іншого боку перед Жижеком постає приклад порнографічного жанру. Деталізований реалізм порно позбавляє глядача можливості відчути емоції, спродукувавши власну фантазію, а сам фантазмічний компонент звично підмінюється напрочуд абсурдними сюжетними рішеннями. «Сценаристи порнофільмів не можуть бути настільки дурними, - каже Жижек, - це зроблено спеціально: «Ти можеш бачити все, але тобі заборонено щось відчувати». Із

цих позицій Жижек аналізує порнографію як «найконсервативніший жанр у кіно» [27].

З іншого боку, філософ стверджує, що проблема наших бажань, нашого прагнення щось відчути і досягти насолоди полягає зовсім не в тому, чи виконуються ці бажання. Питання в тому, чого саме ми хочемо, чого насправді бажаємо. У цій парадигмі кіно постає як найбільш перверсивне (навіть «збочене») з усіх мистецтв.

Перверсивність кіно полягає в тому, що хоча його головною метою і є «повернути нас до наших потаємних бажань», воно не дає нам те, чого ми хочемо. Кіно лише говорить нам ***як*** бажати [27].

Отже, одна з ключових тез Жижека, яку він висловлює впродовж усього «Кіногіду» звучить так: кіно – єдиний з видів мистецтва, що так чітко дає нам зрозуміти нашу власну реальність: «Великі кінематографісти за допомогою візуальних образів дають нам змогу думати» [27]. Як мистецтво образів, кіно показує нам, як реальність сприймає сама себе: подібно тому, як герої фільмів сприймають об’єкти та події навколо них, ми сприймаємо нашу символічну реальність, простір, у якому існуємо. Аналогічно кіногероям, ми не готові зустрітися з Реальним ні у нашій реальності, ні у нашій фантазії, а тому відчуваємо страх, переживаємо кошмар при неминучій зустрічі з ним. Ось чому, на думку Жижека, нам у буквальному сенсі сьогодні необхідно художнє кіно. Лише воно дає нам можливість зрозуміти світ, побачити життєвоважливі виміри нашої реальності, з якими ми не готові зустрітися у повсякденному житті.

Мистецтво кіно, за Жижеком, полягає в тому, щоб «повернути» людині її бажання, але витримати їх на «безпечній відстані». Прагнучи віднайти насолоду, яку було «принесено в жертву» при включенні до символічного порядку, суб’єкт, рано чи пізно, може зіткнутися з об’єктом свого прагнення, що безсумнівно стане дуже травматичним досвідом. «Досимволічне» Реальне, «заборонений» об’єкт нашої насолоди, з яким ми ніколи не були б готові зустрітися в житті, «у повний зріст» постає перед нами в художньому

кінофільмі. З цієї перспективи врешті повністю актуалізується сенс жижеківської фрази: «Якщо ви намагаєтеся зрозуміти, що у реальності більш Реальне, ніж вона сама, - дивіться художнє кіно» [27].

1.3 Філософія кіно як Критика ідеології сучасності: приклад Жижека

Упізнаваність та живе обговорення в колі представників міжнародної академічної спільноти, мислителів та інтелектуалів Славой Жижек здобув після публікації у 1989 році, за його власними висловлюваннями – однієї з кращих своїх праць, – «Піднесений об'єкт ідеології», в якій автором розкривається власна оригінальна концепція ідеології [9]. Масове міжнародне визнання і популярність же приходять до Жижека після виходу вищезгаданого двосерійного циклу документальних стрічок за його безпосередньої участі. Другий фільм циклу «Кіногідів» від 2012 року, що носить назву «Перверсивний гід до Ідеології», являє собою двогодинну версію (у кінохронометражі) авторських переказів і запозичень з, власне, «Піднесеного об'єкту..», що, незважаючи на очевидну стисліть і меншу свободу в розгортанні думки (що обумовлено кінематографічними особливостями викладу матеріалу), тим не менш, містить і свої специфічні доповнення. Так, «Кіногід-2» можна схарактеризувати як працю, що представляє як жижеківську концепцію ідеології, так і невеликий опис концепції критики останньої.

Перша і одна з провідних тез Жижека розкриває хибність нашого звичного підходу до критики ідеології і власне способу сприймати її як таку: «Нам кажуть, що ми живемо у постідеологічному суспільстві» [28]. Таке суспільство зазвичай трактує ідеологію, як щось, що розмиває, затьмарює і просто ускладнює процес істинного розуміння об'єктивної реальності. Таким чином ідеологія асоціюється з певною лінзою, окулярами, які «знімаються» з нас в процесі критичного осягнення явища ідеології. Вона постає у якості простору уявного, ілюзорного «притулку» від об'єктивної соціальної реальності. Тоді як насправді, за Жижеком, ідеологія існує в тому самому

просторі, по суті є специфічним відображенням нашої соціальної дійсності. Підсилюючи ефект від чергового «перевертання» усталеної форми трактування розглянутого ним поняття, Жижек пропонує кінематографічне підтвердження власної думки: він розглядає як приклад фільм «Вони живуть» (1988) Джона Карпентера. Прізвище головного героя (Джон Нада) з іспанської може перекладатися як «нічого», тож це дає Жижеку підстави трактувати персонажа як «чистого суб'єкта, позбавленого матеріального змісту». Саме надягаючи окуляри, він врешті починає бачити істину об'єктивну реальність поза ідеологією, невидимий зазвичай порядок, що детермінує його уявну, удавану свободу, і характеризується як «диктатура у демократії» [28]. Висновок, який напрошується: ідеологія нам не нав'язана, а є продуктом нашого власного сприйняття соціальної реальності. Більше того, що в «Піднесеному об'єкті..», що в більш пізніх дослідженнях на цю тему, включаючи другу серію «Кіногіду», Жижек стверджує, що ідеологія нам життєво-необхідна і постулює неможливість покинути межі ідеології: будь-яка ідеологія є нашою реальністю, будь-яка дійсність – ідеологізована. Незважаючи на це, Жижек наголошує, що, хоча й будь-яка критика ідеології є проявом іншої ідеології, ми, однак, «не сліпо підкорюємося власним мріям, тобто фантазіям», а отже і самій ідеології [28]. Саме простір нашого бажання формує поле нашого вибору, існування в рамках утвореного нами ідеологізованого символічного простору, залишаючи при цьому «буферну» сферу відповідальності за цей вибір.

Прискіпливому дослідженню нашого бажання присвячена згадана вище перша серія «Кіногіду» Жижека, підводячи висновки якого, філософ наголошує на тому, що «немає нічого спонтанного та природнього» у наших бажаннях, об'єкт бажання нам кимось «підказаний» [27]. Намагаючись поєднати цей та попередній висновки з міркувань Славоя Жижека, можна спочатку констатувати наявність в них очевидного протиріччя, проте спершу варто розібратися у, власне, концепції ідеології, точніше, - в концепції включення суб'єкту в ідеологію.

Сутнісна «недостача» суб'єкта підштовхує його прагнути насолоди – бажати. Наше бажання є відображенням Реального у наших фантазіях, останні, як необхідні та невід'ємні складові нашого існування, укладеного символічним порядком, регулюють злагоджену роботу навколишньої реальності. Проблема полягає в тому, що ми не просто намагаємося втілити наші фантазії у реальність з метою наблизитися до отримання насолоди, - самі фантазії є втіленням нашої реальності, тієї, яку ми щонайбільше прагнемо отримати. Подібне явище у психоаналізі позначається терміном «фантазм», який, в свою чергу є не лише інструментом ідеології та матеріалом, з якого вона «зшита». Фантазм є тим, завдяки чому ми обираємо «свою» ідеологію, опиняємося всередині неї. Тут чітко прослідковується перейняття Жижеком основних елементів концепції ідеології Луї Альтюссера [24].

Проте, остання для Жижека не є цілком прийнятною і потребує своєрідної ревізії: суб'єкт у його «від'ємному, негативному» існуванні, прагне віднайти свою втрачену, при означенні Символічним, цілісність. Цей фантазм відгукується в ідеології, яка «покликає» індивіда. Відповідаючи на «поклик» ідеології, індивід проходить процес суб'єктивації, але проблема в тому, що вона ніколи не буває завершеною. Частина індивіда залишається поза символічним простором, цей «надлишок» одночасно інтерпретується як ще одна «недостача, рана». В опозицію до концепції Альтюссера, Жижек постулює не просто одночасне існування індивіда (надлишку, що одночасно викликає відчуття недореалізованості – недостачі) та суб'єкта ідеології. Дві «іпостасі» не просто існують в людині і ніяк не взаємодіють, навпаки, - за Лаканом, думку якого продовжує Жижек, суб'єкт ідеології боїться свого «надлишку», того, що представляє Реальне всередині нього.

Для того, аби захиститися від Реального, суб'єкт ідеології створює символічний екран, «зшивку», що оточує його знаковою системою ідеології. Інтерпеляція, процес входження в ідеологію, що у психоаналізі і називається «зшивкою», як вже було зазначено, за Жижеком ніколи не буває завершеною, а тому залишає «лакуну, рану». Отже, в такому представленні процес критики

ідеології полягає у тому, аби «зірвати з неї шви». Процес критики або відмови від ідеології сам по собі болючий і потребує чималих зусиль. Правда, доступ до якої ми можемо отримати в результаті - може зруйнувати наші ілюзії. Жижек вказує на суперечливість і болючість свободи: щоб зробити людину вільною, її потрібно змусити бути такою. «У певному сенсі, ми насолоджуємося своєю ідеологією» [28].

Саме насолода надає простір існування нашій ідеології: «У наших постмодерністських спільнотах ми просто зобов'язані отримувати насолоду» [28]. Товари споживання ж, як предмети тимчасової насолоди, переповнені ідеологічними, - «навіть метафізичними», як каже філософ, - сенсами. Через це можна констатувати, що наше бажання – це навіть не бажання конкретного предмету, і не бажання отримати конкретну насолоду. Ідеологія, що панує над усіма нами, змушує нас продовжувати бажати – бажання бажати надалі, «бажання продовжити бажати» [28]. Прояв нашого бажання як спонтанна сила, що формує простір нашої ідеології (наприклад, ідеології релігії) аналізується Жижеком за допомогою інтерпретації сцен з фільму «Звуки музики» (1965), одночасно виокремлюючи «головне відкриття психоаналізу» як визначення різниці між насолодою і простим задоволенням, де перше унеможливлює отримання другого [28].

Одночасна причина та об'єкт нашого бажання відтворити втрачену насолоду, лаканівський objet petit a, буквально змушує нас оточувати себе «символічним екраном» ідеології, сплітаючи з наших фантазій те, що дозволить «прикрити лакуни», що можуть виникати там, де заборонене Реальне поривається винирнути в структуру символічного простору, в якому існує наше суспільство. На цьому етапі Жижек визначає ще одну проблему - неможливість існування ідеології сьогодні у тому розумінні, яке несе в собі вчення Маркса [11]. Сучасна ідеологія не може дозволити собі бути ідеологією марксизму-ленінізму в СРСР, фашизму та нацизму в Італії та Німеччині. Тоталітарні ідеології, за психоаналітичною термінологією, «працювали із

симптомами». Ідеологія ліберального капіталізму сьогодні працює з нашими фантазмами: її джерелом є наше Підсвідоме – бажання як прояв Реального.

Кіно – як джерело наших бажань, суть якого полягає у «поверненні їх нам і триманні на безпечній відстані, аби не налякати нас надлишком Реального» [27], натомість впадає в ідеологічний вир нав'язування «бажання бажати»: телебачення, кіно і серіали створюють для нас образи насолоди, моделі її отримання, які ми переймаємо, навіть не помічаючи, що вже «відповіли» на поклик ідеології. У цьому полягає об'єднаний урок художнього кіно та психоаналізу: «Наші фантазії відображають наші бажання, а бажання – це не об'єктивні факти. Саме ми їх створюємо, підтримуємо, ми за них відповідальні» [28].

Розповсюджуючи власні ідеї не лише через статті у журналах чи публікації книг, а у найбільш доступній сьогодні формі, через власне «кінофілософське» дослідження у формі «перверсивного гіду до ...», Славой Жижек абсолютно точно постає саме як філософ кіно, що вибудовує свої міркування поза сферою простого кінознавства чи прикладних теорій кіно. Жижек піднімає питання, що характерні власне для філософії кіно, підводячи під неї вагомий пласт своїх психоаналітичних досліджень, що піднімають питання суб'єкту, його бажань, реальності, ідеології. Кіно для нього виступає одночасно як елементом нашого ідеологічного простору (адже очевидно виконує ідеологічні функції), так і інструментом дослідження і зручної презентації важливих сфер нашого життя, реальності і фантазії, їх взаємодії між собою та впливом на нас самих.

Тому, саме Критика ідеології сучасності Славоя Жижека постає, на мою думку, його справжньою філософією кіно, підтверджуючи можливість застосування психоаналітичної лінзи для розгляду свої внутрішньо дисциплінарних понять, так і в принципі можливість існування філософії кіно як галузі соціально-гуманітарних досліджень.

ВИСНОВКИ

У рамках цієї роботи мною були розглянуті особливості філософського осягнення питань дослідження кінематографу, сучасного розуміння філософії кіно, окреслено проблемні поля у дисциплінарній сфері дослідження кіно. Крім того, була розглянута проблематика застосування ідейного апарату психоаналізу у сфері інтерпретації кіно, визначена проблемна площина у розумінні психоаналітичної перспективи в кінематографічних дослідженнях через акцент на розрізненні сфери інституціолізованих досліджень, інтерпретації та критики кіно в межах психоаналітичної теорії кіно та певної психоаналітичної візії у філософії кіно, або ж філософського осягнення проблематики аналізу кіно психоаналітичним інструментарієм.

Основна увага в моєму дослідженні зосереджена на осягненні філософської творчості Славоя Жижека та розгляду сутності й основних положень його психоаналітичної критики ідеології сучасності як специфічної форми філософії кіно. У цьому напрямі було висвітлено ключові категорії його філософської системи, як-то «бажання», «насолода», «суб'єкт», «ідеологія», «фантазія», «реальність» та ін.

Крім цього, було окреслено специфіку філософського стилю Славоя Жижека, яскравою характеристикою цього стилю можна назвати його «перверсивність», схильність до «перевертання» звичних, очікуваних підходів та моделей інтерпретування явищ і понять, що розглядаються філософом впродовж розгортання його схеми міркування. Розглянуто підхід філософа до розуміння ролі кіно й кінематографу, яку Жижек визначає як багатозначну і багатогранну, тобто таку, що дозволяє як інтерпретувати власне кіно через призму психоаналітичної теорії, так і краще візуалізувати перед собою взаємодію явищ, що описуються фундаментальними категоріями фройдо-лаканівського психоаналізу (Реальне-Символічне-Уявне, як виміри існування людської дійсності; фантазія-реальність; бажання; ідеологія, тощо) шляхом розгортання кінематографічних прикладів. Висвітлено позицію філософа, що відображає

роль кіно у формуванні людських бажань, а також участь у процесі ідеологічної суб’єктивації.

Спираючись на висновки, отримані з розгляду філософської творчості Жижека і визначення його концепції критики ідеології формою специфічної філософії кіно, мною була досягнута основна мета дослідження, що полягала в установленні засад можливого існування філософії кіно як критичної психоаналітичної візії у дослідженні кінематографу Славоєм Жижеком.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Wartenberg, Thomas E. *The Philosphy of Film.* The Stanford Encyclopedia of Philosophy / Edward N. Zalta. [Електронний ресурс] — 2015. Режим доступу: https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film

2. Wartenberg, Thomas E. and Angela Curra. *The Philosphy of Film: Introductory Text and Readings.* — Malden: Blackwell Publishers, 2005. — 320 p.

3. Wartenberg, Thomas E. *Thinking On Screen: Film as Philosophy*, London: Routledge, 2007 — 176 p.

4. Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film, enlarged edition.* — Cambridge: Harvard University Press, 1979. — 280 p.

5. Sinnerbrink, Robert. *New Philosophies of Film: Thinking Images.* — London: Continuum — 2011. — 264 p.

6. Arnheim, Rudolf. *Film as Art.* — Berkeley: University of California Press, 1957 — 230 p.

7*. Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking.* — Berkeley: University of California Press, 1969. — p. 241.

8. Creed, Barbara. *The Oxford Guide to Film Studies* / Hill, John; Church Gibson, Pamela. — Oxford: Oxford University Press, 1998. — 24 p.

9. Žižek, Slavoj. *The sublime object of ideology.* — New York: Verso, 1989. - 336 p.

10. Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. — Cambridge: MIT Press, 1991. — 200 p.

11. Žižek, Slavoj. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. — Durham: Duke University Press, 1993. — 289 p.

12. Žižek, Slavoj. *The Matrix, or, the Two Sides of Perversion.* The International Handbook of Virtual Learning Environments. / Weiss, J., Nolan, J., Hunsinger, J., Trifonas, P. — Dordrecht: Springer, 2006. — pp 1549-1569.

13. Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan In Hollywood and Out*. — New York: Routledge, 2007. — 304 p.

14. Žižek, Slavoj. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. — New York: Verso, 2009. — 499 p.
15. Žižek, Slavoy. *Introduction: The Spectre of Ideology* / Mapping Ideology. — London, New York: Verso, 1994. — 341 p.

16. Žižek, Slavoj. *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But were Afraid to ask Hitchcock)*. — London: Verso, 1992. — 300 p.
17. Žižek, Slavoj. *Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears. //* "Rendering the Real", JSTOR, vol.58. — The MIT Press, 1991 — pp. 45–68.
18. Myers, Tony. *Slavoj Žižek.* — London: Routledge, 2003. — 160 p.
19. Parker, Ian. *Slavoj Zizek: A Critical Introduction (Modern European Thinkers).* — London: Pluto Press, 2004. — 184 p.
20. West, David. *Slavoj Žižek - The Fractious Subject of Ideology. (Radical Departures)* // Continental Philosophy: An Introduction, 2nd Edition. — New York, London: Polity, 2010. — 376 p.
21. Christian Metz. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema. /* Britton, Celia and Annwyl Williams — Bloomington, Indiana University Press, 1982. — 327 p.
22. Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. — London: Routledge, 2004. — 304 p.

23. Sharpe, Matthew. *Slavoj Žižek (1949–). //* From Agamben to Zizek: Contemporary Critical Theorists. / Jon Simon. — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. — p. 243-256.

24. Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. / Lenin and Philosophy and Other Essays. — New York: Monthly Review Press, 2001. — 272 p.
25. Славой Жижек. Погляд навскіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру. / пер. з англ. Павла Шведа. — К.: Комубук, 2018. — 320 с.
26. Славой Жижек. Як читати Лакана. / пер. з англ. Павла Шведа. — К.: Комубук, 2019. — 168 с.

27. *The Pervert's Guide to Cinema.* / реж. Софі Файнс; у ролях: Славой Жижек. [Електронний ресурс] — Amoeba Film, P Guide Ltd, 2006. Режим доступу: http://www.thepervertsguide.com

28. *The Pervert's Guide to Ideology.* / реж. Софі Файнс; у ролях: Славой Жижек. [Електронний ресурс] — Mount Pleasant Studios, P Guide Ltd, 2012. Режим доступу: http://www.thepervertsguide.com/ideology/

29. Chomsky's Philosophy. *Noam Chomsky on Slavoj Žižek*. [Електронний ресурс] — YouTube, 2017. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=AVBOtxCfan0&t=8s