

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ЕТИКИ, ЕСТЕТИКИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

за спеціальністю 034 «Культурологія»

на здобуття освітнього ступеня бакалавра культурології

на тему:

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ РИТУАЛУ В ОПТИЧНИХ МЕДІА:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ**

Студентка-виконавиця:

Шестакова Діана Костянтинівна

IV курс

спеціальність 034 «Культурологія»

ОПП «Культурологія»

Науковий керівник:

д.філос.н., професор, професор кафедри

етики, естетики та культурології

Павлова О.Ю.

(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри _____

Зміст

Вступ.....	с.3
Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження базових концептів	с.8
1.1 Класифікація теорій репрезентації.....	с.8
1.2 «Оптичні медіа» як культурологічна проблема.....	с.15
Розділ 2. Ритуал як культурна практика «одомашнення образів» потойбічного.....	с.21
Розділ 3. Кіно як форма оптичних медіа та практика репрезентації ритуалу (на матеріалах концепції Ж. Дельоза).....	с.27
3.1 Класифікації кіно-образів в концепції Ж Дельоза.....	с.27
3.2 Ж. Дельоз про репрезентації ритуалу в фільмах І. Бергмана.....	с.28
3.3 Репрезентація страху в горах та фолк-горах.....	с.32
Висновки.....	с.42
Список літератури.....	с.46

Вступ

Актуальність роботи. Репрезентацію ритуалу все частіше можна зустріти серед продуктів масової культури. Особливо це стосується візуальної культури, зокрема, кінематографу, де засобами оптичних медіа у секуляризовану повсякденність сучасності переносяться сакральні практики. Значною мірою репрезентація ритуалу простежується в такому жанрі, як горрор і його піджанрі - фолк-горрорі. З огляду на те, що фільм являє собою виробництво образу та пов'язаний із фізичною відсутністю, він репрезентує образи, які ніколи не є нейтральними. Іншими словами, фільм робить присутнім неіснуюче, викликає емоційне, а інколи, й естетичне переживання від відтворених технічними медіа образів.

Від фільму часто вимагається єдність тексту, візуального та аудіо рядів, однак, таким чином відбувається дещо несправедливе превалювання очікувань щодо кіно-тексту. Подекуди вважається, що послання фільму несе його текст, однак, дещо абсурдно вимагати, щоби фільм був романом. Важливим є розуміння того, що фільм цілісно є посланням, перш за все, оптичним. Це послання може бути чітко сформульованим без застосування слів, використовуючи тільки візуальну складову.

Актуальність роботи полягає у необхідності осмислення процесу репрезентації образів ритуалу в кіно та їхнього зв'язку з афектом жаху. Також необхідно звернути увагу на те, що значна кількість українських напрацювань, присвячених кінематографу, стосується радше мистецтвознавчого поля досліджень, натомість, спостерігається нестача культурологічного аналізу стосовно таких важливих аспектів сучасної культури, як кінематограф, а особливо, жанр горрор. Варто зазначити і те, що в українському науковому дискурсі поки не існує жодної наукової роботи, яка би торкалася теми осмислення фолк-горрору, який протягом останніх років стає все популярнішим жанром і здійснює вплив на широку глядацьку аудиторію. Так само важливо

окреслити сенс ритуалу з позиції його репрезентації через оптичний медіум, що надає і самому означуваному медіальний сенс.

Ступінь розробки теми. Існує доволі велика кількість робіт, що торкаються теми взаємин людини і техніки. Варто вказати на прогресистську та регресистську перспективи розуміння феномену техніки взагалі та оптичних медіа зокрема, серед яких особливе місце займає кіно як культурна практика синтезу та медіації таких форм культури як техніка та мистецтво. Істотну вагу в осмисленні взаємин людини і техніки має такий напрям філософської думки як філософія техніки. Цей напрям розвивали Х. Ортега-і-Гассет, В.Беньямін, М.Гайдеггер, К.Ясперс.

Осмислення зображальних засобів починається ще з «Поетики» Аристотеля, звідки «зображальний засіб» починається як термін, а згодом, стає предметом дослідження таких дисциплін, як мистецтвознавство, естетика, соціологія, культурні студії. Мистецтвознавство вивчає образ, розглядаючи його з двох боків: як позначення образу конкретного героя і як загальний образ, втілений у певному творі. Як відзначає дослідник Ханс Бельтинг, компетентності жодної з наук недостатньо для того, щоби говорити про образи. Умовно можна поділити дослідження образів на періоди до феноменології та після. Якби образ був тотожним зображенню, його можна було би вивчати виключно у полі мистецтвознавства, але зображення – це лише репрезентація образу. В логіці культурних досліджень зображення трансформується у практику репрезентації. Якщо звернутися до визначення Г. Бьома, то образ можна означити як єдність присутності, репрезентації і презентації, образ зображує щось, та при цьому зображує себе. Теорії репрезентації образу також можна знайти у Х.У.Гумбрехта, однак, більшу увагу дослідник зосередив на теорії присутності. Г.Бьом приділяє дослідницьку увагу ритуалу, зокрема, поховальним практикам, розглядаючи їх крізь логіку репрезентації, адже репрезентація «завжди пов'язана з відсутністю, зі смертю. Вона реагує і отримує блиск і силу своєї присутності крізь прозорість швидкоплинності і

порожнечі». Серед українських напрацювань на тему репрезентації ритуалу засобами технічного медіа можна вказати на роботи О.Павлової, в яких дослідниця аналізує концепції образу як культурної практики, використовуючи роботу Г.Бьома.

До осмислення терміну «репрезентація» зверталось чимало дослідників геть різних напрямків, що свідчить про його міждисциплінарну та відкриту для інтерпретацій сутність. У сенсі представництва це поняття існувало ще в Давньому Римі, і в цьому ж сенсі його можна зустріти у Ж.Ж.Руссо, а згодом, через метафору представництва, поняття репрезентації зустрічається у Ж.Дерріда. Він, своєю чергою, веде філософську полеміку щодо репрезентації з М.Гайдеггером, який був критично налаштований щодо репрезентації як світоглядної ознаки Нового часу. С.Холл звертає увагу на важливий у розумінні поняття репрезентації момент – на мову як найяскравіший приклад репрезентації, представлення якогось об'єкта через знак. Водночас поняття репрезентації знаходить своє осмислення у полі візуальної антропології. Наприклад, дослідник Т.Мітчел вказує на ідеологічний сенс репрезентації, що певною мірою здійснює маніпулятивну практику. Він і вводить важливий для вивчення візуальної культури термін – «пикторальний поворот», і проводить паралель між іконологією та ідеологією. Також поняття репрезентації осмислюється у феміністській теорії, зокрема, дослідницею Г.Співак. Важливим для вивчення образу як культурної практики є й «візуальний поворот», що знаменує історичний період, у якому образ починає набувати особливий культурний сенс.

Існує велика кількість теоретичних обґрунтувань медіа, наприклад, ін'єкційна, ідеологічна, семіотична та інші. Якщо торкнутися філософського осмислення теорій медіа, важливими є напрацювання А.Бергсона, Ж.Дельоза, Ж.Бодрійяра, М.Маклюєна. До прикладу, для Ж. Бодрійяра медіа є підступною повсюдністю, характерною для масової культури, що не має навіть достатнього теоретичного обґрунтування. З іншого боку, творець поняття медіума М.

Маклюен вбачає у техніці шлях до побудови космічного порядку, через що зазнає критики від Ф.Кітлера. Філософ Ж.Дельоз вказує на своє захоплення кінематографом та береться за осмислення його теорії, звертаючись до термінів А.Бергсона.

Якщо повертатися до осмислення кінотеорії, важливо згадати роботу «Кіно» Ж.Дельоза, що стала одним із основних джерел цього дослідження. Він умовно поділяє історію кінематографу на періоди образу-руху та образу-часу, вказуючи на афективний сенс певних кіноприйомів.

Іншою важливою для цього дослідження роботою є «Оптичні медіа» Ф.Кітлера, що вже звично критикує «архікатолицький медіакульт» Маклюена та пропонує новий підхід до осмислення взаємодії людини і оптичного медіума. Кітлер нівелює людське втручання у розвиток технічних медіа, і вказує на те, що культура, починаючи з епохи Просвітництва, являє собою «технологію вироблення образів», і саме образи займають стратегічно важливі позиції у війні Просвітництва з забобонами. На думку Кітлера, оптичні медіа стирають важливість таких понять, як суб'єкт і автор.

Метою дослідження є виявлення ролі репрезентації у зображенні ритуалу засобами оптичних медіа.

Об'єктом дослідження постає дискурс культурних досліджень щодо практик репрезентації оптичними медіа ритуалу і афекту страху зокрема.

Предметом дослідження є образ ритуалу як культурної практики репрезентації засобами оптичних медіа.

Ця робота ставить перед собою такі **завдання**:

1. Уточнити такі поняття: «оптичні медіа», «репрезентація»; «горрор», «фолк-горрор»;
2. Класифікувати теорії репрезентації;

3. Проаналізувати ритуал як культурну практику «одомашнення образів» потойбічного;
4. Розглянути класифікацію кіно-образів у концепції Ж.Дельоза;
5. Застосувати концепцію Ж.Дельоза щодо репрезентації ритуалу у фільмах І.Бергмана;
6. Розглянути особливості репрезентації страху в горрорі та фолк-горрорі.

Теоретико-методологічна основа дослідження: міждисциплінарний підхід, аксіоматичний метод (репрезентація образу як культурна практика).

Розділ 1. Теоретико-методологічні засади дослідження базових концептів

1.1 Класифікація теорій репрезентації

Репрезентація є одним із ключових понять у cultural studies, однак, багатозначність цього терміну змушує розглянути і багатоманітність підходів до його означення.

Поняття репрезентації доволі часто можна зустріти у феміністській критиці. До прикладу, літературознавиця Гайятрі Співак вважає, що «репрезентація» має два сенси, які можна вважати основними. По-перше, це «говоріння за когось», представництво політичних інтересів когось іншого (speaking for). По-друге, у полі мистецтва чи філософії репрезентація виявляє себе як представництво однієї речі через іншу. [21]

Таким чином дослідниця веде суперечку з виключною тезою Делеза про те, що більше не існує репрезентації, а «існує лише дія». Водночас дослідниця звертає увагу на розрізнення репрезентації та відтворення, що є важливим у контексті близькості значень цих слів. Зрештою, для феміністського дискурсу поняття репрезентації важливе, адже закони цього дискурсу виставляють жіноцтво як клас пригнічених і таких, що потребують представництва, захисту своїх прав кимось. Цю тезу формулює сама Гайятрі Співак: «Пригнічені не можуть говорити (самі за себе). [20]

Однак, відхилившись від законів феміністського дискурсу, варто звернутися до власне культурологічного і філософського осмислення поняття репрезентації.

Осмислення концепції репрезентації представлено в роботах М.Гайдеггера та його послідовника Ж.Дерріда, однак, ставлення до репрезентації та її осмислення відрізняються в обох філософів.

М.Гайдеггер крізь концепт репрезентації пояснює підвалини, що тримають проєкт модерну, особливо це проглядається в його роботі «Час картини світу». Зрештою, за його логікою, репрезентація заміняє буття, яке, своєю чергою, репрезентується через суще. Таким чином, буття є недосяжним, і тільки репрезентація сущого складає «картину світу», перетворює людину на представника: «Пред-ставити означає тут: помістити перед собою наявне як те, що проти-стоїть, співвіднести з собою те, що представляє, і спонукати увійти в це ставлення до себе як до визначальної області. Де таке відбувається, там людина складає собі картину сущого. Складаючи собі таку картину, однак, людина і саму себе виводить на сцену, на якій суще має надалі представляти, показувати себе, тобто, бути картиною. Людина стає репрезентантом сущого в сенсі предметного.» [23]

Легко помітити критичний настрій М.Гайдеггера щодо репрезентації, яка ніби «затуляє» собою істинне буття: таким чином світ перетворюється на картину, а людина – на суб'єкта.

Дерріда розповсюджує метод деконструкції на взаємовідносини означника та означуваного. Він впевнений, що означник не має дорівнювати означуваному. На прикладі писемності він вказує на те, що поява писемності «руйнує присутність всередині знаку» та пропонує інший критичний погляд на репрезентацію: на його думку репрезентація знищує репрезентоване, точніше, знищує в ньому присутність. [18]

Саме присутність дає можливість сприймати себе в межах якоїсь культури «відповідно до трьох способів - слів, смислів (концепцій), речей» - і представляє себе «через те, що означає, що означається і привласнюється ». [30,с.25]

Дерріда використовує метафору представництва для осмислення репрезентації, тобто, огортає її політично-соціальним контекстом. У своїй «Грамотології» він відштовхується від ідеї представництва у Руссо, згідно з якою обрання народом представників призводить до втрати політичної свободи.

[6, с.126] Це можна екстраполювати на ширше розуміння репрезентації: своїм існуванням вона підважує те, що є реально присутнім і стирає між ними кордони. Так само Дерріда торкається теми репрезентації образу, який задля виконання своєї функції мав би знищувати себе як означник, однак, це відчуження не спрацьовує: «Щоб ідеально репрезентуватися, образ мав би самознищуватися і ставати ніби самою річчю, однак цього ніколи не відбувається». [6, с.45] Водночас Дерріда впевнений, що людина оточена лише репрезентаціями.

Якщо звернутися до більш нещодавніх напрацювань, важливо окреслити осмислення репрезентації Стюартом Холлом. Теоретик культури описує репрезентацію як процес, за допомогою якого значення виробляється та обмінюється між акторами культурного поля за допомогою використання мови, знаків та зображень, що означають або представляють речі. [32, с.19] Однак існує кілька різних теорій, які описують, як мова використовується для представлення світу, серед них можна виокремити такі: рефлексивна (міметична), інтенціональна та конструктивістська (включно з семіотичним та дискурсивним підходом). Дослідник дає визначення репрезентації, виходячи з власного розуміння мови як того, що надає значення речам, і цей процес «перетворення» мови (тобто знака) на значення і є репрезентацією. Репрезентоване не містить у собі певного початкового сенсу, а набувають його у процесі інтерпретації в тому чи іншому середовищі.

Рефлексивний або міметичний підхід можна пояснити через метафору дзеркала: мова відображає істинні значення предмету, людини, ідеї тощо так само, як предмет, людина, ідея чи будь-яка інша річ існують у реальному світі. Зрештою, з назви очевидно, що згідно з цим підходом, мова наслідує природу, імітує її. По суті, рефлексивна теорія передбачає, що мова працює, просто відображаючи або імітуючи фіксовану «істину», яка вже присутня в реальному світі. [32, с. 22]

Інтенціональний підхід вказує на протилежне, припускаючи, що автор певного твору надає світові значення через використання мови. Слова містять у собі те значення, яким їх наділив автор. Безумовно, це не означає, що автори можуть створювати власні мови, адже без певних спільних лінгвістичних умов стає неможливим спілкування, яке є основою мови. Культура, в тому числі, мова, вимагають спільності кодів. Однак, значення, надані авторами, можуть відповідати цим правилам та умовам, і водночас бути чітко обмеженими автором. [32, с. 23]

Конструктивістський підхід визнає соціальний характер мови і визнає, що ні речі самі по собі, ні окремі користувачі мови не можуть закріпити значення [32, с. 24]. Значення не властиве самому об'єкту, радше ми конструємо значення, використовуючи системи репрезентації (поняття та знаки); За словами Холла: «Конструктивісти не заперечують існування матеріального світу. Однак значення не передає матеріальний світ: це мовна система або будь-яка інша система, яку ми використовуємо для представлення наших концепцій. Суб'єкти соціуму використовують концептуальні системи своєї культури, а також лінгвістичні та інші репрезентативні системи для конструювання значення, осмислення світу та значущого спілкування про цей світ іншим». [32, с. 25]

Свій підхід до означення репрезентації має і Фуко. Він використовував слово "репрезентація" для позначення продукування знання (а не просто значення) за допомогою дискурсів (а не просто мови). Його концепція "дискурсу" була менш стурбована тим, чи існують речі, як і те, звідки походить значення. Дискурс завжди залежить від контексту. [12]

Підсумовуючи написане вище, для Холла значення завжди продукується в мові; це практика репрезентації, побудована через означник. Тобто, реальність не є самим означником, а сенс репрезентації утворюють поняття та мова.

Поняття (за Холлом) - це наші уявлення про явища в реальному світі. Вони можуть бути побудовані з фізичних, матеріальних предметів, які ми

можемо сприймати чуттєво, або це можуть бути абстрактні речі, які ми не можемо безпосередньо побачити, відчутти чи торкнутися них). У своєму розумі ми організуємо, кластеризуємо, упорядковуємо та класифікуємо різні концепції та будуємо складні схеми для опису відносин між ними. [32, с.35]

Якщо у нас є поняття про щось, ми можемо сказати, що знаємо його значення, але ми не можемо передати це значення без мови. Мова може включати слова, але вона також може включати візуальні зображення, жести, мову тіла, музику або інші стимули, такі як світлофори. Важливо зазначити, що мова є абсолютно довільною, часто мало нагадуючи речі, на які вони посилаються. Як описує Стюарт Холл:

«Дерева не заперечували б, якби ми використали слово SEERT -« дерева », написане назад», щоб представити концепцію їх ... зовсім не зрозуміло, що справжні дерева знають, що вони є деревами, і ще менш ясно, що вони знають, що слово англійською мовою, яка представляє концепцію них самих, пишеться TREE, тоді як французькою - ARBRE!". [32, с.21]

Тож, Холл звертає увагу на важливий у розумінні поняття репрезентації момент – на мову як найяскравіший приклад репрезентації, представлення якогось об'єкта через знак. У цій роботі важливо звернути увагу на те, що репрезентація є складовою образу, закладеного в кінофільми та інші продукти оптичних медіа. Саме через існування репрезентації візуальна культура «ніколи не є нейтральною» [3, с.7]: зображення несе в собі певні сили, адже навмисно створено з ретельно відібраних миттєвостей, які згодом мають шанси бути інтерпретованими різноманітними способами.

Саме області візуального стосується осмислення репрезентації у німецького дослідника Г.Бьома. Він розмежовує поняття «образ» (image), «присутність» (presence), «презентація» (presentation) та «репрезентація» (re-presentation). У репрезентації він закономірно віднаходить юридичний сенс представлення за когось, продовжуючи традицію розширення цього терміну.

Таким чином репрезентація виходить за межі «культових і не художніх практик».[17] Безумовно, без репрезентації існування образу не є можливим, однак, репрезентація так само не може бути образом. Розрізнити образ і репрезентацію можна через концепт присутності. Саме тандем присутності та репрезентації може скласти образ. Його дослідник наділяє «живильною силою» - образ дозволяє навіть відчувати присутність померлої близької людини, що дослідник пояснює на прикладі Леона Альберті, який описує особливий зв'язок між друзями. Тобто, навіть знаходячись далеко від своїх друзів, наша значимість для них створює ефект присутності. Про нього в контексті художнього твору Бьом пише так: «Лінгвістичне використання є нечітким, але «присутність», мабуть, означає щось інше, ніж просто фізичну наявність (Vorhandenheit); вона описує посилену присутність (Gegenwart) образу, що виходить за межі історичних, референтних або документальних функцій». [28]

Натомість, важливою характеристикою репрезентації є відсутність. Бьом пов'язує репрезентацію зі смертю, водночас вказуючи на те, що «життєвість» відсутності надає саме вона. Неодмінно варто вказати і на його складне розуміння взаємозв'язку зображення чогось через образ та зображення образом самого себе. Можна припустити, що ця теза корелює з маклюєнівською тезою про те, що медіум є водночас повідомленням і самим медіумом. Знову ж, звертаючися до взаємодії твору мистецтва і глядача, Г. Бьом пише: «І, як наслідок, твір мистецтва спеціально звертається до глядача; він викликає задоволення і захоплення у глядача і опосередковує досвід прийняття/залучення». [28]

Отже, підсумовуючи написане в цьому розділі, варто вказати на існування чималої кількості інтерпретацій та критики репрезентації як поняття. За межами філософського дискурсу цей концепт активно використовується у феміністській теорії, що пояснюється важливістю юридично-політичного представництва як однієї з базових інтерпретацій поняття репрезентації та залучення його в соціально-правовий контекст.

Філософська полеміка щодо репрезентації виникає через різні погляди філософів на взаємозв'язок репрезентованого і того, що репрезентує. Як було зазначено в цій роботі, для М.Гайдеггера цей зв'язок виражається в чіткості розрізнення репрезентації та буття, тож, його критика полягає в тому, що репрезентація не дає можливості до здійснення буття, адже воно заміняється на суще. У Ж.Дерріда зникає ця категоричність розрізнення репрезентованого та того, що репрезентує, і саме цей погляд на репрезентацію отримує своє продовження в дослідників і надалі, зокрема, у С.Холла. Для нього значення завжди продукується в мові; це практика репрезентації, побудована через означник. Тобто, реальність не є самим означником, а сенс репрезентації утворюють поняття та мова. Від репрезентації в контексті мови відходить дослідник Г.Бьом та пропонує розрізнити репрезентацію як складову образу, тобто, звертається до візуального. Не зважаючи на це, певним чином його концепція співставляється з концепцією Ж.Дерріда і С.Холла – так само, як репрезентоване в мові є і репрезентацією, так і образ невід'ємний від репрезентації, але її недостатньо для складання образу, адже образ можливий лише за умови присутності.

Виходячи цього, можна узагальнити таке поняття: репрезентація – це процес, за допомогою якого значення виробляється та обмінюється між акторами культурного поля за допомогою використання мови, знаків та зображень, що означають або представляють речі. Репрезентація може бути зображенням, але візуальна складова не є єдиною формою її існування. Репрезентація – це представлення якогось змісту в іншій формі, спосіб існування образу в теперішньому, ілюзія присутності.

1.2 «Оптичні медіа» як культурологічна проблема

Медіум – термін М.Маклюена, що являє собою спробу помислити технічні медіа після Другої світової війни. «Сам медіум є повідомленням» - у цьому вислові Маклюена закладена думка про те, що будь-який медіум лише ретранслює інший.[14,с.6]

Жан Бодрійяр проголошує : «Теорії мас-медіа не існує», вже традиційно критикуючи М. Маклюена за містицизм «революції мас-медіа», а разом, і опонентів канадського дослідника. Однак, для нього медіа мають ознаки повсюдності та всеохопності, набуваючи забарвлення чогось заразного і пандемічного. Бодрійяр пише у своїй роботі про ««Вірусну, ендемічну, хронічну, панічну присутність медіа».[2,с.16] Дійсно, цю повсюдність важко оскаржувати, однак із тезою про відсутність теорії мас-медіа вже точно можна сперечатися. Навіть звертаючися до М. Маклюена, вибудовується певна система осмислення технічних медіа. Вона відрізняється тим, що на відміну від «критиків технократії», Маклюен щиро захоплюється технікою, та залишає її на вершині своєї космогонії.

За зміною медіума слідує новий сенс послання , а таким чином, і інша реальність. Новою реальністю для Маклюена є усвідомлення відмінного від попереднього режиму повідомлення і принцип його вироблення, що характеризується «зміною форми досвіду, світогляду й самовираження» [14, с.10]. Медіум входить до соціокультурного простору, стаючи ритуальним, і тоді знімає з людини її незаангажованість. Тоді людина потрапляє під диктат медіа, які продукують нові бажання, огортаючи ціле суспільство «новою реальністю». Тільки подекуди утопічні погляди Маклюена на нову технічну реальність не поділяли інші дослідники. І так само, як Маклюен вбачає у пануванні технічних медіа новий спосіб гармонійної взаємодії між людьми, Бодрійяр ставиться до цього з насторогою.

Технократичний песимізм дійсно лунав доволі гучно з різних точок історії та філософських традицій. Мистецтво, найбільш близько пов'язане з технічними медіа – кіно, зазнавало жорсткої критики ще збоку Гайдеггера, який

не вбачав у кіно медіальний зв'язок між людиною і буттям. У його праці «Річ» спостерігається критика техніки, що дає життя фільму. ««Що просторово опиняється в мінімальному віддаленні від нас завдяки кінокадру та радіоголосу, може лишатися для нас далеким.» - так Гайдеггер вбачає у технічному медіумі суто носія омани, який тільки пришвидшує рух життя. Цей рух є результатом миттєвостей, що не волею випадку склали собою кіно-оповідь, а були ретельно відібраними, отже, вже є несправжніми. [22, с.1]

Маклюен пише про те, що техніка здатна виконувати функції людських органів, ставати «протезами» людського тіла. Кітлер вказує на взаємозв'язок цієї тези з тим, що пише Фройд про сучасну йому людину у «Невдоволенні культурою», а саме про те, що вона «стала, так би мовити, свого роду протезованим богом, істинно грандіозною, коли користується всіма своїми допоміжними органами, але й істинно жалюгідною без них, оскільки вони «не приросли до неї». [10, с.24] Кітлер із деяким усміхом критикує цю позицію, називаючи її сумішню міці і немочі, адже він вважає упушенням ідею того, що людина обов'язково є суб'єктом усіх медіа. Кітлер пропонує поглянути на історію розвитку медіа, розглядаючи не співвідношення техніки і людини, а звернути увагу на те, що технічні медіа співвідносяться лише одне з одним, обходячись без втручання людського тіла. Так само Кітлер критикує «архікатолицький медіакульт» Маклюена, що знаходить свій вираз у наділенні комп'ютера ознаками ледь не космічної благодаті (згадаємо лише, як Маклюен, захопившись ультракатолицькими ідеями, пише про можливість зникнення мов шляхом комп'ютерного дива, що обіцяє звернення до космічної свідомості замість перекладу з однієї мови іншою). Кітлер же з властивим йому усміхом нагадує, що технічні медіа є передусім продуктом, підпорядкованим військовій справі. (Дійсно, навіть матеріал кіноплівки та бездимового пороху є майже однаковими). Кітлер розглядає основу технічних медіа як інформацію, виводячи її з поля філософії, і вміщуючи в звичні поля фізики і електроніки.

Надзвичайно важливими є осмислення медіа в полі візуальних досліджень. Тут варто згадати не лише Г.Бьома, якому приділено достатньо уваги в цій роботі, але й В.Мітчела, роботи якого прямо стосуються медіа, і потрапляють до актуального нині дискурсу «пiкторального повороту». Він пропонує нам поставити собі питання: «Чого хочуть картинки?», звертаючи увагу не на те, кому вигідна ця картинка, чи чого хоче той, хто запропонував цю картинку до перегляду. Мітчел дійсно звертається з абсурдним питанням про бажання речей до самих речей, ніби продовжуючи премодерну традицію фетишизму та анімізму. Це питання напрочуд близьке до питання про сутність репрезентації, тільки от Мітчел користується інтелектуальним надбанням фрейдомарксизму, спираючись, відповідно, на концепції З.Фрейда, К.Маркса та Ж.Лакана.

«Картинки - речі, що володіють всіма рисами особистості: вони мають як фізичне, так і віртуальне тіло; вони говорять з нами - іноді буквально, іноді в переносному сенсі. Вони пред'являють не просто поверхню, але обличчя, звернене до того, хто на них дивиться», - пише Мітчел, звертаючи нашу увагу на особливе ставлення людей до візуальності, і пропонуючи помислити ставлення візуальності до людей. [33] Безумовно, такий підхід може здаватися відголоском магiчного ставлення людини до речей, і Мітчел вдало помічає, що воно нікуди не зникло, і якісь зображення для нас мають більше значення, ніж інші, наприклад, фотографія матері чи картина улюбленого художника. Зрештою, можна знайти чимало прикладів «оживлення картинок» у літературі та кіно, і сам Мітчел пише про моторошне оживлення картинок у письменників.

Ключовим тут дійсно є слово «моторошне», адже письменники в цьому містичному пориві оживлення того, що має бути лише зображеним, часто звертаються до психологічних глибин того, хто споглядає це зображення або створює його. Варто згадати в цьому ключі про «Портрет Доріана Грея» О.Вайлда. Цей готичний роман стосується психологічного стану героя, що і створює ефект жаху. Проте, цей жах став відчутним, коли портрет героя, його

картинка раптово оживає і відображає свої бажання. Можна метафорично припустити, що медіа для людства є таким собі портретом Доріана Грея, і картинки, якими ми повсюдно оточені, мають власне життя і бажання, про які нам може бути страшно запитати.

Відійшовши від містичного, Мітчел все одно нагадує нам, що «жодна сучасна, раціональна, світська людина не думає, що до картинок треба ставитися як до людей, але ми постійно робимо винятки для особливих випадків». Зрештою, цими винятками є не лише ті зображення, що важливі для нас особисто або становлять якусь художню цінність для суспільства, але і певні образи, що пульсують життям. Ці образи особливо важливі для реклами і здатні привести до несподіваних результатів. Мітчел наводить приклад історії про золотого теля, про появу якого Аарон каже, що «він просто кинув у вогонь всі золоті прикраси народу Ізраїлевого, і «вийшло те теля», як ніби це був автомат, що зібрався сам.[33]

Водночас із ідеєю живих образів Мітчел не претендує на те, щоби вишукувати в них якийсь ідеологічний зміст або демістифікувати їх. Він також відмовляється від підозри образів у колабораціонізмі з політичними силами і не перетворює їх на плацдарм політичної боротьби. Тож, влада образів не така сильна, як ми могли би вважати. Цим В.Мітчел дозволяє поглянути на образи як на те, з чим можна працювати, а не те, чого варто боятися, тож, певним чином зменшує рівень їхньої моторошності. Це важливо в контексті ставлення до медіа в сучасному світі. Тож, пропонуючи не інтерпретувати образи, не знаходити в них ідеологічні посили, а лише ставлячи питання про їхні бажання, що ми можемо почути у відповідь?

Мітчел ставить питання про те, чого хочуть картинки, і пропонує розглядати його як питання про те, чого хочуть жінки. Відповідь Мітчел знаходить у «Кентерберійських оповіданнях» Чосера: «Від жінок, яких він розпитує, лицар чує багато невірних відповідей: гроші, почесні, любов, краса, розкішні наряди, плотські втіхи, безліч шанувальників. А правильною

відповіддю виявляється *maistrye*, «влада» - складне поняття з середньоанглійської, щось середнє між «пануванням» по праву або зі згоди і владою, пов'язаною з перевагою в силі або хитрості».[33]

Тож, оптичні медіа таки прагнуть влади, образи хочуть розглядати нас так само, як ми розглядаємо їх. Влучною щодо оптичних медіа є мітчелівська метафора медузи Горгони з її вбивчим поглядом, що в якийсь момент перетворюється на самовбивчий.

Однак, у своїй роботі Мітчел звертається до образу, і виникає питання, чи оперують оптичні медіа образами, чи складаються з зображень, тобто, суцільних репрезентацій? Зрештою, оптичні медіа прагнуть до зазначеної Мітчелом влади, інакше кажучи, вони хочуть присутності, щоби бути повноцінними образами. Однак, оптичні медіа позбавлені бажаної присутності. Вони вкладають образи до візуальної форми та перетворюють їх на зображення, позбавляючи присутності і водночас продукуючи її ілюзію у глядача, тобто, стаючи презентацією.

Отже, оптичні медіа – це візуальні посередники між образом і глядачем. Можна сказати, що оптичні медіа надають візуальну форму образу, перетворюють його на зображення, але в своїй матеріальності медіа настільки прямо взаємодіють із глядачем, що набувають здатності бути не тільки репрезентацією, а ще і презентацією. Інакше кажучи, оптичні медіа розмивають кордон між відсутністю і присутністю, з чого і виходить основна кількість критики медіа як того, що знімає з людини її незаангажованість. Осмислення теорії медіа складається як із критичного ставлення, яке ми знаходимо у Ж.Бодрійяра, так і з захопленими теоріями глобальності медіа, які знаходимо у М.Маклюена. Безумовно, оптичні медіа пов'язані з теорією образу, але якщо образ – це єдність презентації і репрезентації, до якого обов'язково долученою є присутність, то оптичні медіа здійснюються через зображення – обов'язково візуальний образ, позбавлений присутності, маючий свої бажання і «волю до влади».

Важливо окреслити факт того, що оптичні медіа невід'ємні від технічної складової. Таким чином візуальний образ, репрезентований крізь технічний медіум, не лишає часу для рефлексії глядача. Він одразу скерований на афектацію, оскільки миттєво потрапляє до поля зору. У цьому полягає певна ідеологічність оптичного медіа і візуального зображення загалом.

Розділ 2. Ритуал як культурна практика «одомашнення образів» потойбічного

Г. Бьом звертає увагу ще на початку своєї роботи, присвяченої репрезентації образу, на те, що «культурна практика, що відносилася до образів, завжди була пов'язана як з майстерністю, так і з одомашненням сили, призначення образів».[28] Одомашнення образів для Бьома – це його обробка, переосмислення. Образ водночас і являє минуле, і його ж перетворює. Таким чином зображення одразу переносить минуле до теперішнього, однак, «одомашнений» образ вже несе в собі інакший посил та сенс.

Якщо звернутися до напрацювань Гадамера, стає можливим віднайти у ритуалі сенс гри. Практики священного, у такому разі, можна вважати «саморепрезентацією Бога», «адже Гра і є станом медіуму й власне медіальним процесом».[4] Сама необхідність у ритуалі окреслює межу між сакральним і профанним, тобто, дозволяє комунікацію з богом лише у певному місці у визначений час. Ритуал відокремлює повсякденне від неповсякденного, чим і надає собі емоційно-чуттєвий сенс.

Зображення Бога взагалі вимагає виходу за межі звичного, тож, важливою для розігрування ритуалу є роль спостерігача. Безумовно, тут згадується теза Гадамера про те, що гра є спільністю гравців і глядачів. Наявність бачення по той бік ритуалу неодмінно надає сакральній практиці ще яскравішого осяння.

«Саме в процесі утримання зображення та перетворення на видовище, гра отримує свою структуру, що є базовою для самопрезентації гри».[4] Важливо вказати на те, що метаморфози не є синонімом перевертництва, а саме логіка перетворення є однією з основних характеристик міфу. Пригадаємо лише тезу Мілетинського, який пише, що «все може перетворитися на все»[15, с.164], осмислюючи логіку міфу. Гадамер же вказує на те, що перетворення – це

набуття ознак абсолютно іншої сутності, натомість, метаморфоза лишає сутність такою, якою вона і була представлена, змінюючи лише деякі її ознаки.

«З позиції гравця – гра не перетворення, а перевдягнення – не бажання, щоб його впізнали, тобто спадкоємність із собою, своїм попереднім станом для нього очевидне та умовне, тоді як для глядачів, якщо залишається видимим, то гра не здійснюється. Як і містерія, вистава має мету в собі, але отримуючи глядача, вона отримує й свою ідеальну структуру»[4], тож, для спостерігачів гри віра у видовище набагато чесніша, ніж для гравців. Глядач сприймає ритуал як істину. До прикладу, недільну службу у храмі проводить певна ініційована людина, яка розіграє дійство для вірян, що і наповнює їх відчуттям співпричетності до церковного ритуалу.

Гра скерована на показ образу, що утворює спільність глядачів і гравців. Власне, це розшифровує іншу функцію ритуалу – єднальну. Таким чином, образ стає цілісним для спільноти, несе в собі певний загальний сенс. Ритуал дає змогу розділити зі спільнотою будь-яке переживання, і те, що стосується естетичного задоволення, лише посилюватиметься. Ритуал створює видовища, і якщо в архаїчні часи це стосувалося релігійного переживання, то зараз образи відтворюються засобами медіа, і ними ж утворюють об'єднання спільноти.

У своїй статті О.Павлова, посилаючись на роботу С.Зонтаг, вказує на те, що практика сімейних знімків стає сакральним елементом родинного життя, коли інститут сім'ї потроху починає руйнуватися: «Важливим є її акцентування саме на символічності заміни родини, що зникає, фотографією – референт наче той самий, але порядок його представлення інший».[17] Таким чином, сімейне фото стає ритуалом засвідчення існування родини. Фотографія прагне надати присутності не стільки членам родини, скільки саме цим емоційним зв'язкам

Можна згадати, що під час поховальних обрядів важливим є бачення тіла померлого, а після погребіння, наявність його фотографії. Це несвідоме засвідчення того, що смерть члена родини не стоншує зв'язки між родичами, а

надає ще одну ланку до ланцюга сімейної історії. Померлий лишається вбудованим у неї як образ.

Тож, «одомашнений» образ наділяє відсутнє присутністю в теперішньому. повертає до того, що було, і в той же час перетворює минуле, додає нове, силою показу актуалізуючи його в теперішньому: «Ця культурна практика створення як перетворення минулого, екзистенціального зростання дозволяє відсутньому реалізуватися в наявному через залучення глядача в акт оживлення, здійснення енергії присутності.»[17]

Зображення потойбічного крізь технічний медіум

До визначення поняття потойбічного можна підійти з позиції утворення антоніму. Таким чином потойбічне можна протиставити тому, що знаходиться «з цього боку» буття.[19] Таким чином саме буття людини стає тією демаркаційною лінією між зрозумілим і незрозумілим, пізнаваним і непізнаваним, живим і мертвим. Академічний словник української мови подає таке значення слова «потойбічний». Це «те, що, за релігійними уявленнями, пов'язане з неземним, загробним життям»[1, с. 394]Таким чином у поняття потойбічного вкладено все те, що людина не допускає в межі живого.

Також можливо пояснити «потойбічне», використовуючи підхід, пов'язаний із асоціаціями. Якщо спробувати їх дібрати, то можна отримати приблизно такий ряд: надприродне, магічне, невідоме, таємниче, загадкове, містичне, і доволі часто, жахаюче.[19]

Тема потойбічного особливо актуалізується в мистецтві Нового Часу, водночас із поширенням ідей Просвітництва та секуляризації. Таким чином потреба людини в потойбічному ніби заміняє сакральну реальність. Разом із тим, віра в несанкціоноване потойбічне (тобто, не в прийнятого спільнотою бога) завжди маргіналізувалася, а часто і переслідувалася. Тож, потойбічне має єдиний спосіб для законного виявлення себе – у художній творчості.

Техніка стає тим, що дає життя ілюзії. Прагнення оживити духів, зобразити потойбічне було одним із перших «оптичних бажань». Безумовно, ці бажання були викликані жагою нажитися на тих, хто повірить у виставу з привидами, а не прагненням дослідити природу зустрічі з сакральним. Проектування образів дійсно найлегше пов'язати з магією, адже бачення – основне джерело інформації для людини, і «потойбічний» образ, що потрапить до поля зору, одразу стане джерелом шоку. Це показує, як образ слугує забобонам, однак, він може стати і знаряддям викриття обману, якщо знати технічний бік утворення «потойбічних» духів. Таке знання здатне розвіювати так звану магію, отже, може озброїти як адептів спіритичних сеансів, так і їхніх опонентів. Основним є те, що боротьба образів вимагає все досконалішого технічного оснащення, щоби зображення «привидів» ставали якомога реалістичнішими, виходили з потойбіччя до людського світу, брали участь у спіритичних вечірках, приносили гроші своїм «шаманам». Про це пише і Кіттлер: «...технологічна основа чарівного ліхтаря у 18 ст. вчинила стрибок вперед: у сутінках штучної ночі вперше стало можливим наділити «технічним життям» духів і привидів, що проектувалися. І хоча це життя ще не було механізмом прокрутки плівки, а лише мерехтінням димової завіси, на яку чарівний ліхтар проектував свої віртуальні картини, описана в оповіданні постановка чарівного ліхтаря перед димом пальника все-таки чітко показує, як Просвітництво і забобони, що слідує одне за одним, пояснення і обман поступово породили прагнення створити кінотехнологію» [10, с. 108]

Просвітництво, однак, не може використовувати технічні образи, протидіючи забобонам. Воно так само послуговується друкованими книгами, перед якими ставить не найлегшу задачу – утворювати візуальні образи без відповідної техніки. Кіттлер наголошує на тому, що Просвітництво саме перетворюється на технологію образів.

На кордоні вісімнадцятого і дев'ятнадцятого століття літературу можна назвати сповненою оптичними галюцинаціями [10, с. 117]. Згадати лише

містичні елементи у творах В.Скотта, Р.Л. Стівенсона, Ч.Діккенса. Можна сказати, що сюжет цих творів легко саме побачити. Романтична література – цілковито образна. Кіттлер наголошує на тому, що твори епохи Романтизму можна легко екранізувати, натомість, екранізація тієї ж античної літератури здається неможливою. Однак, якщо вона все-таки виборола право на існування в технічному вимірі, то все одно представлена такою, якою би її могли оповідати письменники 19 століття. [10,с.116]

Надзвичайне значення у сприйнятті образу надається здатності читати наодинці. Саме наодинці уява легко візуалізує прочитане, наділяючи його найхімернішими формами. Кіттлер, посилаючись на Вірлію, пише, що «Серед лютеранських отців родин, які мали читати вголос своїй великій родині кожної неділі чергову главу з Нового завіту, нікому не прийшла думка галюцинаторно переживати текст як проекцію чарівної камери. Тільки самотній читач мовчки став використовувати своє читання як перспективу названих у тексті оптичних даних». [10, с. 122]

Те, що стосувалося зображення людини, незбіжно огорталося містикією. Імовірно, цей трепет копіювання тіла та обличчя сягає ще прадавніх часів, коли відбиток руки на скелі міг сприйматися як ознака цілого та живого. Відбиток руки на скелі був репрезентацією. Так само зображення людини крізь інший медіум часто наділяється душею, стає реально присутнім. Реалістичні письменники того часу вбачали у фотографії людини загрозу: «Бальзак пояснював появу дагеротипії наступним чином: кожна людина складається з багатьох оптичних шкір або шкірок, на кшталт цибулини, і при кожному фотографуванні вловлюється і закріплюється одна з них, «знята» з того, кого фотографують». Таким чином, за так званою «теорією» Бальзака, фотографування веде майже до зникнення людини. Знаходимо подібний посил і в Едгара Алана По, у якого є оповідь про дівчину, яка блідне протягом того, як художник наділяє фарбами її портрет. [10, с.154]

«При цьому медіааналіз може ще раз підкреслити, як безпосередньо історичні уявлення і колективні символи (як би сказав Юрген Лінк) тримаються на технологіях. Острахи Бальзака чи По змальовують факт, що теоретично пояснив Арнгейм, що разом із фотографією вперше приходиться техніка закріплення і зберігання зображення, яка передає зображене у його невігданій матеріальності».[10, с.154]

Отже, способи зображення потойбічного засобами оптичних медіа існували ще до появи кіноапарату. Важливо звернути увагу на роль формування візуальних образів літературою, що сповіщує про превалювання візуального над текстом. Загалом, на перетині вісімнадцятого і дев'ятнадцятого століття літературу можна назвати сповненою оптичними галюцинаціями, що можна спостерігати на прикладі творів В.Скотта, Р.Л. Стівенсона, Ч.Діккенса. Спроби репрезентації об'єкту чарівним ліхтарем та фотоапаратом незбіжно огорталася маревом таємничості і містики, що стало джерелом пересудів і остраху, а також, важливим етапом «війни образів» Просвітництва і забобонів.

До визначення поняття потойбічного можна підійти з позиції утворення антоніму. Таким чином потойбічне можна протиставити тому, що знаходиться «з цього боку» буття. Таким чином саме буття людини стає тією демаркаційною лінією між зрозумілим і незрозумілим, пізнаваним і непізнаваним, живим і мертвим. Академічний словник української мови подає таке значення слова «потойбічний». Це «те, що, за релігійними уявленнями, пов'язане з неземним, загробним життям»

Спираючися на це, природним буде висновок, що фільм, вслід за фотографією, закріплює образ, надаючи йому все більшої реалістичності. Тільки от, якщо фотографія – це застиглий образ, то фільм являє собою образ-рух

Розділ 3. Кіно як форма оптичних медіа та практика репрезентації образів ритуалу (на матеріалах концепції Ж. Дельоза)

3.1 Класифікації кіно-образів в концепції Ж Дельоза

Образ-рух – це визначення Бергсона, підхоплене Дельозом, який поділяє історію кіно на дві частини: до Другої світової війни, і після неї. Після Другої світової війни настає час для кінематографу, де представлений образ-час. Поки що, на протигагу статичному образу, який нам пропонує фотографія, доцільно говорити саме про образ-рух: «Словом, кіно не додає до образу рух, а дає нам безпосередньо образ-рух. Незважаючи на те, що воно дає нам зріз, зріз цей володіє рухливістю, це не нерухомий зріз + абстрактний рух. Знову ж вельми цікаво, що Бергсон, можна сказати, відкрив існування цих рухомих зрізів, або «образів-рухів». [5, с. 23]

«Кіно являє собою систему, яка б відтворювала рух в залежності від довільно взятих моментів, тобто від рівновіддалених миттєвостей, підібраних так, щоб справляти враження безперервності», - пише Дельоз, осмислюючи образ-рух як безперервну присутність образів. Рух – необхідна категорія постструктуралізму, що підтверджує динаміку культури, відсутність у ній статичності. Образ-рух неначе виводить осмислення образу від понять застиглоті, та додає йому практичний вимір. [5, с.25]

Ці роздуми підводять до іншого поняття Дельоза – «образ-переживання». Саме завдяки йому створюється бергманівський ефект зникнення людського початку, його розчинення у втраті функцій зображення обличчя. Згадуємо, що крупного плану обличчя не буває, і що крупний план сам по собі являє собою обличчя, але «оголеність обличчя більша за оголеність тіла, нелюдський характер обличчя більший за нелюдськість тварин». [5, с.74] Крупний план веде обличчя

до метаморфоз, за якими слідує його новий вигляд – фантом, і тоді обличчя стає заручником привидів: «Так, у фільмі «Причастя» «поки пастор читає лист, жінка на передньому плані вимовляє фрази з нього, не записуючи їх»; а в «Осінній сонаті» «текст листа розподіляється між тією, хто його пише, її чоловіком, який про це дізнається, і адресатом, що його досі не отримав». Особи сходяться, відображають одна в одній свої спогади і тяжіють до злиття. Немає сенсу питати, чи показані у фільмі «Персона» дві особи, були схожі одне на одного перш, або тільки почали бути схожими одна з одною, або, навпаки, одна особистість роздвоїлася. Насправді, все зовсім інакше. Крупний план всього лише привів особи в такі області, де перестає діяти принцип індивідуалізації. Ці особи зливаються не тому, що вони схожі, а через те, що вони втратили індивідуалізацію, а рівною мірою - і соціалізацію, і здатність до комунікації. Ось що робить крупний план.[5, с.74]

3.2. Ж. Дельоз про репрезентації ритуалу в фільмах І. Бергмана

«Образ-переживання є образ крупним планом, а крупний план - це обличчя ...» - пише Дельоз, і закономірним буде здійснення віража до побудови крупного плану Бергманом. Наголос Дельоза на тому, що не обличчя захоплене крупним планом, а крупний план – це завжди обличчя, веде до думки про афективний сенс крупного плану. Такий прийом лишає простір для вдивляння не тільки у кінокартину, а також у те, які емоційні зсуви вона викликає всередині глядача. Якщо згадати «Ритуал» Бергмана, ми побачимо, що він побудований на одному натягнутому нерві, який тримають крупні плани. Цей короткий фільм здатен привести до справжнього шоку за сімдесят дві хвилини. Його знаменує смерть, але жах викликаний не її насильницьким зображенням, не кров'ю та не спотвореними тілами. Нічого подібного немає у фільмі Бергмана, - у ньому присутній лише ритуал і дія цього ритуалу, віддзеркалена в обличчі. Однак, як уже було написано, обличчям, зображеним крупним планом, може бути і будь-яка річ. Головною умовою афективної дії є бергсонівський образ-переживання: «І всякий раз, як ми відкриваємо в якому-небудь предметі

ці два полюси: поверхню, що рефлексує і інтенції мікроруху, - ми можемо сказати: до цього предмету ставилися як до особи, його вираз пильно розглядали або, скоріше, він був «фаціалізованим» і, в свою чергу, вступився на нас, розглядає наше обличчя ... навіть якщо сам він на обличчя не схожий». [5, с.76] Отже, важливо не лише вдивляння глядача у зображення, а вдивляння самого зображення у світ глядача. Безумовно, мова не йде про містику, але говорячи про містичні переживання, що виникають під впливом фільму, важко оминати подібні метафори.

Зображуючи ритуал, для режисера основним засобом його демонстрації, є крупні плани, що зображують саме обличчя. Здається, Бергман навмисне звужує простір, надаючи йому клаустрофічності, посилюючи цей момент оргіастичного смертельного екстазу. Трагос пронизує обличчя героїв цілком явною тривогою, і кожна риса цих обличчя вдивляється у глядача. Тоді явною стає і неминучість ритуалу. Що би не було, він має розгорнутися в кадрі, до нього вела, здається, сама музика початкових титрів. Цікаво, що Бергман використав і ритуал вдивляння у чашу, в якій людина або має побачити зображення бога, і стати медіумом, або захлинутися жахом, і стати жертвою.

Дельоз виокремлює у фільмах Бергмана системи «погляд-камера», наводячи приклад його фільму «Літо з Монікою». Вони «зображають тотальну рефлексію, надаючи крупному плану властиву для нього віддаленість». «Ритуал», знятий на шістнадцять років пізніше, також використовує цей прийом. [5, с. 78]

Дельоз розкладає афект на полюси, де з одного боку опиняється можливість, з іншого – якість, а також вказує на те, що обличчя не тримається одного полюсу, і може переходити від одного до іншого. Не варто забувати і про те, що крупний план не є цілим, - він показує частковий об'єкт, «вирваний із множинного». З крупного плану можуть знайти щось для себе психоаналіз і лінгвістика. Дельоз це пояснює так: «

...перший, оскільки він вважає, що йому вдається знайти в образі одну зі структур несвідомого (кастрація); друга вважає, що виявляє один з основних прийомів мови (langage) (синекдоха, частина замість цілого)». [5, с.78]

Цікавим є те, що філософ називає концепцію афекта фантазматичною, вказуючи на основну її частину – ризик: «коли ж він перейшов на іншу частину моста, назустріч йому вийшли привиди...». Саме так пише Дельоз. Також варто звернути увагу на три функції, які виконують зображення обличчя: «Воно є тим, що індивідуалізує (відрізняє або характеризує кожного), тим, що соціалізує (грає певну соціальну роль), реляційним або комунікантним (забезпечує не лише спілкування двох облич, але і душевну згоду між характером і роллю в одному обличчі)». І хоча автор вказує, що на кінематографічному обличчі можуть бути представлені всі ці аспекти, вони можуть втратитися, коли існуватиме крупний план. Людське обличчя є основою праці кінематографістів на думку Бергмана, і в такому разі, можна сказати, що Бергман стає законодавцем крупного плану. Часто про нього пишуть як про того, хто взагалі відкрив усі грані крупного плану, і розташував їх таким чином, щоби його кадри виблискували цими гранями. Бергман пише, що «Саме в можливості відшукувати підхід до людського обличчя укладена першочергова відмінна риса кінематографу». [5, с.104]

Єдиним афектом порожнечі, утвореної зображеним Бергманом крупним планом, є страх. Через те, що обличчя зображене так близько до глядача, воно розмивається, отже, індивідуалізація втрачається. Як пише Дельоз, крупний план є водночас і обличчя, і його стирання: «Бергман довів до крайніх меж нігілізм обличчя, тобто, його пов'язані зі страхом взаємини з порожнечею чи відсутністю, страх обличчя, що бачить своє небуття». [5, с. 105]

Дельоз проводить паралель між страхом, змальованим крупним планом Бергмана, і фантомами Кафки, що розрізняв два напрями технологій: засоби комунікації-пересування і засоби комунікації-виразу, що «породжують привидів на нашому шляху і відволікають нас убік нескоординованих афектів». [5, с.82]

Говорячи про «Ритуал» Бергмана, важливо пам'ятати, що цей фільм був знятий для телебачення, тож, був скерований до великої глядацької аудиторії. Можна було би навіть сказати, що він був покликаний формувати колективні сенси. У такому разі, не випадковою буде паралель між ритуалом-фільмом, і ритуалом-практикою, адже вироблення колективних сенсів є їхньою спільною функцією.

Отже, кіно – це передусім медіум, тобто, його основу складає образ. Дельоз наголошує на тому, що це образ у динаміці, тобто, образ-рух. До того ж, із розвитком техніки, кіно набуває здатності навіть репрезентувати образ-час. Однак, не кіно як медіум накладає категорії руху або часу на зображення, а дозволяє їм існувати паралельно. Дельоз вказує на зображальні засоби кіно на прикладі тих, що використовує режисер І.Бергман, де важливим є «образ-переживання», що існує як крупний план, і в свою чергу, завжди є обличчям. Образ-переживання розкривається як розмивання індивідуальності, розщеплення людського початку та створення афекту екзистенційного страху. Також варто звернути увагу на три функції, які виконують зображення обличчя: «Воно є тим, що індивідуалізує (відрізняє або характеризує кожного), тим, що соціалізує (грає певну соціальну роль), реляційним або комунікантним (забезпечує не лише спілкування двох облич, але і душевну згоду між характером і роллю в одному обличчі)». І хоча автор вказує, що на кінематографічному обличчі можуть бути представлені всі ці аспекти, вони можуть втратитися, коли існуватиме крупний план.

3.3 Репрезентація страху в горрорі та фолк-горрорі

Звертаючися до теми репрезентації ритуалу в медіа, неможливо оминути кінематограф, особливо, такий жанр, як горрор. В його основу покладено афект жаху, який характеризується сильним емоційним потрясінням, ситуацією шоку. Зрештою, спробу зобразити щось жахаюче було здійснено чимало разів і до винайдення кіноапарату. Як вже було сказано в попередніх розділах, містичні образи можна знайти в літературі, до прикладу, в класичних готичних романах, у фантастичних і фентезійних творах, і, звичайно, в кіно-горрорах.

Горрор як жанр кінематографу доволі важко визначити через конкретні притаманні лише для нього риси. До прикладу, часто до визначення горрору як жанру намагаються застосувати такі риси, як напруга, зображення знівченого тіла, крові тощо, але все це можна знайти і в інших жанрах, до прикладу, в трилерах, детективах чи фантастиці. Навіть зображення жаху та переслідування цілі налякати як основна характеристика горрору не є достатньою для остаточної дефініції. [26]Отже, підійти суто дескриптивно до визначення горрору не вийде. З іншого боку, можна натрапити на суперечку щодо того, чи існують зараз «чисті» жанри в кіно чи літературі, однак, це питання можна залишити для мистецтвознавчих досліджень.

Відповіді на питання про природу горрору варто пошукати саме в культурологічних дослідженнях. До прикладу, в роботі «Вступ до вивчення популярної культури» Домінік Стрінаті створив таку дефініцію, що визначає горрор "як жанр, який репрезентує необхідність придушення, якщо показаний жах трактується як вираз незручних і тривожних бажань, які потрібно стримувати ». [36,с. 82]

Зрештою, без емоції страху неможливо уявити горрор, і до його осмислення зверталися не тільки письменники, які намагалися розкрити природу жаху задля своїх літературних творів (Едгар По, Г.Лавкрафт, Б.Стокер та інші), але і філософи, що здійснювали спробу осягнути один із найсильніших людських афектів.

У С.К'єркегора можна знайти визначення страху як «симпатичної антипатії та антипатичної симпатії». Angst у К'єркегора не є звичайним швидкоплинним страхом, - це екзистенційна тривога, в якій приховане Ніщо. Воно є «предметом страху, і в той самий час все більше перетворюється на Дещо». Це можна інтерпретувати як глибинний страх, відчутний із самої прірви людської екзистенції. [11,с.161). К'єркегор чітко розрізняє страх і боязнь, адже страх містить у собі невідоме Ніщо, натомість, боязнь зазвичай означає наявність конкретного джерела. Зрештою, філософ вибудовує своє розуміння страху навколо релігійного світогляду, але він не сакралізує страх, а навпаки. Страх у К'єркегора – це страх повсякденності, яка складається з постійної необхідності вибору.

У М.Гайдеггера ж, навпаки, страх чогось – це страх чогось конкретного. Опредметнений страх, наявний у якісь речі, зникає, коли зникає джерело, тобто, сам предмет. Однак, він так само пише про тотальність порожнечі, пропаленою Ніщо: «Жах тримає нас у стані зловісного очікування, оскільки він викликає тотальність вислизання від нас існуючих речей ». [24, с.101] Водночас є сенс розрізнити у нього жах, страх і тривогу. Його визначення тривоги найбільше збігається з визначенням жаху у К'єркегора. Якщо страх боїться чогось конкретного, то тривога не торкається ні до чого конкретного та не є визначеною. Якщо страх спрямований на якусь окрему річ у світі, то тривога прагне до того, щоби бути у світі як такому. Тривога відчувається перед чимось абсолютно невизначеним. Це, як пише Гайдеггер, "ніщо і ніде". Цю екзистенційну тривогу можна охарактеризувати, використавши вірш Г.Чубая:

«... що й звідкілясь прийде до мене страх

поглянути, чи став на грані крику.

Та він лиш мить торкається плеча

і геть іде, не взявши ані звуку,

і знов моє мовчання, як свіча,
пооддаль слів блукає тихоруко...».[25]

У наведеному вище уривку чітко проглядається безпредметність страху, однак, вражає те, наскільки він наділений присутністю. Страх – це дійсно афект, який відчувається тут і зараз. Він ніби стає матеріальним навіть не маючи втілення в речі, і ця його особливість частково пояснює таку увагу до використання страху в медіа. Його наявність може перетворити репрезентацію на презентацію, занурити глядача до медіа-дійства і розмити межу між означником і означуваним.

Досить часто страх у горрорі виражається через звернення до народної культури та зображення ритуалів жертвоприношення, замкнених спільнот і традиційних вірувань. Зрештою, саме з цих компонентів складається такий жанр, як фолк-горрор.

Сам термін «фолк-горрор», на думку автора найбільш повного зібрання досліджень цього піджанру Енді Пачорека, можна вважати терміном режисера Пірса Гаггарда. Він вживає цей термін в 2003 р. в інтерв'ю для журналу «Фангорія», розповідаючи про свій фільм 1971 р. «Кров на кігті Сатани». Згодом термін «фолк-горрор» був використаний Джонатаном Рігбі та Марком Гатіссом в епізоді "Жахи домашніх округів" документальної серії "Історія жахів" 2010 року. У ньому згадуються три британські фільми, до яких і було застосовано назву «фолк-горрор». Це «Великий інквізитор» (1968, "Кров на кігті Сатани" (1971) і "Плетена людина" (1973). [35, с.12]

Таким чином подекуди можна було зустріти визначення фолк-горрору виключно стосовно британських фільмів кінця 1960-х та 70-х, що містять у собі сільську тематику та алюзії на давньоєвропейські язичницькі та чаклунські традиції чи фольклор. Іншими прикладами, які також добре вписуються в це визначення, є такі фільми, як «Плач Банші» (1970) та Близнюки зла (1971), а також деякі моторошні британські дитячі телевізійні шоу епохи, зокрема «Діти

Каменів» (1976) та «Сова-сервіс» (1969), а також телевізійні п'єси, такі як Робін Редбрест (1970), «Dead of Night: The Exorcism» (1972) , «Penda's Fen» (1974), «Against the Crowd: Murrain» (1975), «Beasts: Baby» (1976) і «Red Shift» (1978). Цей список Енді Пачорек не вважає вичерпним, адже, за його словами, «британське телебачення 1970-х років часто було доволі моторошним».[35, с.13]

У виданні "Free Radio Santa Cruz Folk Horror" музичного шоу "Інший бік треків" можна знайти теорію про те, що "фолк-горрор" того періоду з'явився з почуття постхіпі-розчарування, в якому ідеали руху повернення до землі більше не здавалися такими безумовними. У симбіозі зі зростанням інтересу до язичництва та окультизму в 1960-х роках, згідно з цією теорією, і з'явилися фільми «фолк-горрори».

Безумовно, зараз існує чимало фолк-горрорів, знятих у різних країнах світу, тож, під визначення фолк-горрору підпадають не тільки британські фільми. Енді Пачорек звертає увагу на те, що подібні аспекти чаклунства та язичництва також проглядаються в небританських фільмах, таких як «Häxan» (Данія 1922), «Il Démonio» (Італія 1963), Вій (СРСР 1967) та «Kladivo Na Čarodějnice» (Чехословаччина 1970), «Mark of the Devil» (Західна Німеччина 1970). Америка також представила свої фолк-горрори, наприклад, фільми "The Dark Secret of Harvest Home» (1978), «Children of the Corn" (1978), «The Blair Witch Project» (1999). Японія також випустила чимало відомих фільмів, заснованих на її власних народних традиціях (фільми "Уджецу Моногатарі" (1953), "Онїбаба" (1964) та "Квайдан" (1964).

Енді Пачорек звертає увагу на роботу Адама Сковелла, написану для конференції «Fiend in the Furrows», присвячену фолк-горрорам, що відбулася в Кролівському університеті Белфасту у вересні 2014 року. Адам Сковелл, письменник, режисер і автор блогу "Целюлоїдна плетена людина", запропонував певний перелік елементів, із яких складаються фолк-горрори. Це наявність певного пейзажу, який створює атмосферу фільму, ізолюваність, спотворені моральні вірування і подія/заклинання, що зазвичай присутні в

якості кульмінації твору і часто містять у собі або надприродню, магічну дію, або акт насильства (частіше за все у вигляді ритуалу жертвоприношення). [35, с.16]

Безумовно, наведені вище характеристики фолк-горрору можна зустріти і в фільмах інших жанрів, які взагалі ніяк не перетинаються з фолк-горрорами, і так само деякі фолк-горрори можуть не містити в собі всю комбінацію, запропоновану Адамом Сковеллом. Різниця між фолк-горрором і не фолк-горрором відчувається, радше, у способах донесення атмосфери фільму до глядача, адже існує певна «фольклорна естетика», яка відчувається на рівні інтуїції, а не виводиться з певних характеристик як формула. Адам Сковелл впевнений, що запропоновані ним риси фолк-горрору не є остаточними.

Привабливість фолк-горрору полягає в особливому відчутті страху, що ніби повертає людину до її природньої сутності, а страх, помножений на присутність всередині локальної общини (яка зазвичай міцно втягнута до природи), дозволяє наблизитися до цього відчуття ще більше. Такий собі спогад про предків, транскрибований мовою страху.

Варто відзначити роль тілесності, еротизму в фолк-горрорах. Частково це пояснюється природністю оголеності в народній культурі. До того ж, фолк-горрор 70-х використовував цей жанр як можливість зобразити оголені тіла після заборони на зображення еротичних сюжетів. Народна культура, безумовно, є зручним виправданням для цього. Водночас із цим, якщо горрори часто зазнавали критики через об'єктивацію жінок, де сексуально активна жінка завжди опинялася жертвою, то щодо фолк-горрору в фанатських колах часто зустрічаються навіть заяви про те, що цей жанр можна вважати навіть феміністським.[29] Зрештою, ці здогадки мають підґрунтя. Якщо розглянути фільми «Плетена людина», «Сонцестояння», «Відьма», то стає очевидно, що у жінки в цих фільмах є значно більше шансів вижити, ніж у чоловіків. До того ж, у перших двох із зазначених вище фільмів, саме чоловік стає об'єктом ритуального спалення. І якщо у «Плетеній людині» спаленому чоловіку

відводиться роль ідеальної жертви, то в «Сонцестоянні» головного героя спалено як підсудного, як зрадника. Водночас він одягнений у костюм ведмедя, тобто, він ніби уособлює ритуальне перетворення на звіра. Символізм цієї дії змушує пригадати міркування Ж.Батая про людські і тваринні втілення бога всередині ритуальної дії. Він пише, що «іноді людина приносить в жертву звіра, іноді звір - людину, але мова щоразу йде про самокалічення, оскільки звір і людина утворюють єдину істоту».[27,с.32] У сцені спалення героя «Сонцестояння» людина не відмінна від тварини, а жертвне вбивство стає навіть подекуди моральною розправою. Репрезентація ритуального спалення засвідчує людський жах перед жертвоприношенням, нестача якого у сучасному суспільстві, на думку Батая, виражається в психічних захворюваннях. Отже, спостерігаючи переродження дівчини, хлопця якої спалили в жертвовному вогні, глядач приходять до усвідомлення свого бажання так само знищити кривдника, перетворити його на річ (а жертвоприношення в будь-якому разі означає перетворення жертви на річ).

У фільмі «Плетена людина» головний герой є дійсно ідеальною жертвою (якщо оперувати концепцією віктимності Р.Жирана). По-перше, жертва має бути невинною, оскільки інакше жертвоприношення не виконає функцію заміщення насилля в спільноті, а запустить мережу помсти: «Жертвоприношення не дає розвитку зародкам насильства. Оскільки ми зводимо небезпеку помсти до мінімуму, ми і не розуміємо, навіщо потрібно жертвоприношення». [8, с. 32]У «Плетеній людині» жертвою є католик, який приходить здалеку. Він абсолютно безневинний, те, що відбувається навколо нього, лякає його. Єдине, що він намагається з'ясувати таємницю зникнення дівчини в цьому поселенні, але задля збереження конфіденційності спільноти місцеві є максимально таємничими і не готовими відповідати на питання новоприбулого католика. До того ж, «варварство» героя, його прибуття з іншої землі є так само вагомою причиною прирахувати його до ідеальної жертви. З іншого боку, герой несе свій порядок до нового оточення. [7,с. 43]

Таким чином, у цих двох фільмах, які дійсно ніби перегукуються одне з одним, є дві жертви, які водночас дуже схожі між собою і дуже відмінні. Якщо у випадку «Сонцестояння» жертвоприношення стає таким собі заміником морального суду, то в випадку «Плетеної людини» можна спостерігати ідеальну, безневинну, «чисту» жертву.

Різниця в сприйнятті цих двох фільмів полягає у репрезентованому контексті. Зрештою, означник є однаковим – ритуальне спалення чоловіка, обов'язково чужака, однак, у випадку «Сонцестояння» глядач певним чином співпереживає спільноті, яка спалила його. Зрештою, афект жаху у випадку цього фільму з'являється від того, що до моменту спалення було показано, як цей хлопець злякався відповідальності за стосунки зі своєю дівчиною, брехав їй, і глядачу ніби самому хотілося його спалити. У «Сонцестоянні» показано, що для дівчини подорож до цієї спільноти стала психотерапевтичним актом, а ритуальне спалення жертви в обличчі її колишнього хлопця – зціленням.

Натомість, у фільмі «Плетена людина» жах виникає саме від зображення вірувань спільноти, а до жертви відчувається цілком закономірна жалість. У цьому випадку спільнота справді здається ненажерливим механізмом, якому необхідна жертва як така. Навіть сутність та ціль цього жертвоприношення доволі слабо аргументована, тож, контекстуально ця жертва не є виправданою для глядача.

У цих двох фільмах глядач спостерігає майже одне і те саме візуальне зображення, проте методи репрезентації дозволяють роздивитися геть різний контекст. Таким чином можна запевнитися в тому, що інколи ті зображення, які можуть здаватися однаковими, несуть у собі різні сили, і вкотре дозволяють переконатися в тому, що зображення не можуть бути нейтральними.

Важливість ландшафту в фолк-горрорах не можна недооцінювати. Якщо класичним є розгортання подій фолк-горрору на тлі зеленої місцевості, залитої сонячним світлом (що можна спостерігати в «Плетеній людині» та

«Сонцестоянні»), то протягом останніх років спостерігається і звернення до гнітючих сірих пейзажів. Одним із найяскравіших прикладів таких фільмів є фолк-горрор «Відьма» режисера Р.Еггера. Його осмислення саме через аналіз ландшафту пропонує дослідниця кіно Сейдж Волтон. Вона пише про «матеріальність землі та повітря» і їхню роль у фолк-горрорах. Дослідниця стверджує, що настрій у кіно часто має на меті «зробити видимим повітря». [37]

Сюжет «Відьми» стосується пуританської родини в Новій Англії, яка через непорозуміння з громадою вимушена жити на околиці поселення майже в лісі. Через холод і знепліднення землі родина знаходиться на межі голодної смерті, тож, вони вимушені шукати харчування в лісі. Водночас ліс забирає до себе дітей цієї родини (що цілком може бути метафорою смерті), і виступає в ролі хтонічного божества, яке очікує на жертвоприношення.

На прикладі цього фільму Сейдж Волтон доводить свою теорію «повітряного» (aerial) страху, яку продовжує, відштовхуючися від «Повітря і сновидіння» Г.Башляра. Рух надприродного відбувається поза видимістю людини і переміщується між різними людськими характерами, тваринами, предметами і загалом у докільді. Таким чином, на думку дослідниці, першість людського стирається взагалі, і простір фільму огортається надприродним не-людським. Зрештою, навіть кінцівка фільму звертає глядача до левітації, повітряності, розриву з землею. Головна героїня, що єдина вижила з усієї її родини, перетворюється на відьму, і, витворюючи явну алузію на «Політ відьом» Ф.Гойі, режисер Р.Еггерс «радикально витісняє останню людську істоту зі свого світу до свого онтологічного фолк-горрор центру». [37]

Надзвичайно важливим є те, що режисер «Відьми» спирався на британський, північноамериканський та європейський фольклор, тож, поєднав із атрибутами казок (неосяжні ліси, яскраво-червоний плащ для їзди, отруєне яблуко) елементи сатанізму. Відьма і Диявол можуть виступати в різних іпостасях - як молода чи стара людина або навіть тварина. Звичайно, чимало

сцен із «Відьми» відсилають до патріархальних парадигм, що стосуються жіночого відьомства і загравання з чорною магією.

Іншим «неканонічними» фолк-горрором є «Листопад» режисера Р.Сарнета. Передусім його «неканонічність» виражена в тому, що режисер використав чорно-білий формат зображення. Цікавим саме для культурологічних досліджень цей фільм є, адже в ньому об'єднуються премодерні естонські вірування та постмодерністська манера оповіді – в дечому саркастична, але не позбавлена поетики. У «Листопаді» можна зустріти чимало згадок персонажів естонської міфології, оживлення мертвих, синкретизм християнства і язичництва. Важливо зазначити, що цей фільм є екранізацією роману сучасного автора Андруса Ківіряхка .

У роботі «Народні традиції і мультимедіа в сучасній естонській культурі» Аннелі Мікелев звертається до осмислення міфологічного персонажа з фільму «Листопад» – «крата».[34] Дослідниця вказує на те, що легенди про крата існують в усній традиції естонської культури протягом довгого часу. Ці міфи та легенди перейшли від усної традиції до літературних творів, візуальної культури та музики. Аннелі Мікелев запевняє, що всі ці тексти про кратів існують у полі культури як мета тексти, і вони створюють «світ крата», де різні культурні спогади та інтерпретації переплетені. Це означає, що крат як культурний текст також є мультимедійним текстом. Таким чином засобами аудіо-візуальної поетики крат репрезентується через оптичний медіа для передачі більшої кількості емоції та естетичної цінності в культурному тексті.

Загалом дослідниця звертає увагу на те, що «Листопад» містить у собі необхідний елемент згуртування спільноти – гумор. Саме через іронію дослідниця вбачає згуртованість спільноти навколо мультимедіальної репрезентації світу традиційних вірувань.[34]

Отже, фолк-горрор наразі є піджанром горрору, у якого можна виокремити такі риси, як : наявність певного пейзажу, який створює атмосферу

фільму, ізолюваність, спотворені моральні вірування і подія/заклинання, що зазвичай присутні в якості кульмінації твору і часто містять у собі або надприродню, магічну дію, або акт насильства (частіше за все у вигляді ритуалу жертвоприношення). Безумовно, ці характеристики не є вичерпними, і за рахунок відкритості жанру до режисерських експериментів, часто визначити фолк-горрор можна через відчуття присутності певного «фолкового настрою», чи то пак «повітряного жаху», використовуючи визначення Сейдж Волтон. Необхідно вказати і на важливість контексту в інтерпретації жаху, адже означник часто є однаковим (наприклад, у розглянутих фільмах «Сонцестояння» і «Плетена людина» спостерігається майже однакова сцена ритуального спалення чоловіка), однак, означуване в цих фільмах істотно відрізняється між собою. Якщо у випадку «Сонцестояння» жертвоприношення стає таким собі заміником морального суду, то в випадку «Плетеної людини» можна спостерігати ідеальну, безневинну, «чисту» жертву.

Висновки

У ході роботи була здійснена спроба уточнити такі поняття: «оптичні медіа», «репрезентація»; «горрор», «фолк-горрор». Виходячи з цього завдання, можна запропонувати такі визначення:

1. Оптичні медіа – це технічні посередники між образом і глядачем, які здійснюються через зображення – обов'язково візуальний образ, позбавлений присутності, але маючий свої бажання.
2. Репрезентація – це процес, за допомогою якого значення виробляється та обмінюється між акторами культурного поля за допомогою використання мови, знаків та зображень, що означають або представляють речі. Репрезентація може бути зображенням, але візуальна складова не є єдиною формою її існування. Репрезентація – це представлення якогось змісту в іншій формі, спосіб існування образу в теперішньому, ілюзія присутності.
3. Горрор – жанр кінематографу, в основу якого покладено афект жаху, який характеризується сильним емоційним потрясінням, ситуацією шоку.
4. Фолк-горрор – піджанр горрору, який характеризується наявністю певного пейзажу, який створює атмосферу фільму, ізоляваністю, показом спотворених моральних вірувань і магичною подією, що зазвичай присутня в якості кульмінації твору і часто містить у собі або надприродню дію, або акт насильства (частіше за все у вигляді ритуалу жертвоприношення).

Відповідно до завдання роботи було розглянуто класифікації теорії репрезентації. За межами філософського дискурсу концепт репрезентації активно використовується у феміністській теорії, що пояснюється важливістю юридично-політичного представництва як однієї з базових інтерпретацій поняття репрезентації та залучення його в соціально-правовий контекст.

Філософська полеміка щодо репрезентації виникає через різні погляди філософів на взаємозв'язок репрезентованого і того, що репрезентує. Як було зазначено в цій роботі, для М.Гайдеггера цей зв'язок виражається в чіткості розрізнення репрезентації та буття, тож, його критика полягає в тому, що репрезентація не дає можливості до здійснення буття, адже воно заміняється на суще. У Ж.Дерріда зникає ця категоричність розрізнення репрезентованого та того, що репрезентує, і саме цей погляд на репрезентацію отримує своє продовження в дослідників і надалі, зокрема, у С.Холла. Для нього значення завжди продукується в мові; це практика репрезентації, побудована через означник. Тобто, реальність не є самим означником, а сенс репрезентації утворюють поняття та мова. Від репрезентації в контексті мови відходить дослідник Г.Бьом та пропонує розрізнити репрезентацію як складову образу, тобто, звертається до візуального. Не зважаючи на це, певним чином його концепція співставляється з концепцією Ж.Дерріда і С.Холла – так само, як репрезентоване в мові є і репрезентацією, так і образ невід'ємний від репрезентації, але її недостатньо для складання образу, адже образ можливий лише за умови присутності.

Оптичні медіа – це візуальні посередники між образом і глядачем. Можна сказати, що оптичні медіа надають візуальну форму образу, перетворюють його на зображення, але в своїй матеріальності медіа настільки прямо взаємодіють із глядачем, що набувають здатності бути не тільки репрезентацією, а ще і презентацією. Інакше кажучи, оптичні медіа розмивають кордон між відсутністю і присутністю, з чого і виходить основна кількість критики медіа як того, що знімає з людини її незаангажованість.

Якщо образ – це єдність презентації і репрезентації, інтенціональна націленість людини на предмет, то одомашнений образ – це наділення відсутнього присутністю в теперішньому, повернення до того, що було, і в той же час метаморфози минулого: «Ця культурна практика створення як перетворення минулого, екзистенціального зростання дозволяє відсутньому

реалізуватися в наявному через залучення глядача в акт оживлення, здійснення енергії присутності.»[28] Бьом пише, що сенс образів реалізує себе в акті сприйняття. Образи, репрезентовані оптичними медіа, змінюють свій сенс із накладанням кожного наступного медіума, тож, відтворюють все нові емоційно-чуттєві смисли.

Репрезентація ритуалу є наділенням образу присутністю засобами розігрування ритуалу. Якщо виходити з визначення ритуалу як сакральної практики, варто вказати на важливість зв'язку гри і ритуалу, що виявляє себе у єдності гравців і спостерігачів. Так само дія ритуалу утворює образ, покликаний об'єднати усіх задіяних до дійства, - як прямо, так і опосередковано. Ритуал має медіальну сутність, тому він виявляє себе як посередника між профанним і потойбічним. Практики священного можна вважати «саморепрезентацією Бога», «адже Гра і є станом медіуму й власне медіальним процесом». Сама необхідність у ритуалі окреслює межу між сакральним і профанним, тобто, дозволяє комунікацію з богом лише у певному місці у визначений час. Ритуал відокремлює повсякденне від неповсякденного, чим і надає собі емоційно-чуттєвий сенс.

Кіно – це передусім медіум, тобто, його основу складає образ. Дельоз наголошує на тому, що це образ у динаміці, тобто, образ-рух. До того ж, із розвитком техніки, кіно набуває здатності навіть репрезентувати образ-час. Однак, не кіно як медіум накладає категорії руху або часу на зображення, а дозволяє їм існувати паралельно. Дельоз вказує на зображальні засоби кіно на прикладі тих, що використовує режисер І.Бергман, де важливим є «образ-переживання», що існує як крупний план, і в свою чергу, завжди є обличчям. Образ-переживання розкривається як розмивання індивідуальності, розщеплення людського початку та створення афекту екзистенційного страху. Також варто звернути увагу на три функції, які виконують зображення обличчя: «Воно є тим, що індивідуалізує (відрізняє або характеризує кожного), тим, що соціалізує (грає певну соціальну роль), реляційним або комунікантним

(забезпечує не лише спілкування двох облич, але і душевну згоду між характером і роллю в одному обличчі)». І хоча автор вказує, що на кінематографічному обличчі можуть бути представлені всі ці аспекти, вони можуть втратитися, коли існуватиме крупний план.

У ході роботи були проаналізовані способи зображення потойбічного засобами оптичних медіа до появи кіноапарату. Акцентована увага на спробах репрезентації об'єкту чарівним ліхтарем та фотоапаратом, що стало джерелом пересудів і остраху, а також, важливим етапом «війни образів» Просвітництва і забобонів. У ході роботи було вказано на важливу роль формування образів літературою, що сповіщує про превалювання візуального над текстом.

У ході роботи було розглянуто особливості репрезентації страху в горрорі та фолк-горрорі. За рахунок відкритості жанру до режисерських експериментів, часто визначити фолк-горрор можна через відчуття присутності певного «фолкового настрою», чи то пак «повітряного жаху», використовуючи визначення Сейдж Волтон. Необхідно вказати і на важливість контексту в інтерпретації жаху, адже означник часто є однаковим (наприклад, у розглянутих фільмах «Сонцестояння» і «Плетена людина» спостерігається майже однакова сцена ритуального спалення чоловіка), однак, означуване в цих фільмах істотно відрізняється між собою. Якщо у випадку «Сонцестояння» жертвоприношення стає таким собі заміном морального суду, то в випадку «Плетеної людини» можна спостерігати ідеальну, безневинну, «чисту» жертву.

Ритуал як медіум між людиною та річчю, людиною та потойбіччям набуває більш ефектних форм репрезентації засобами оптичних медіа, але вона втрачає свій сакральний зміст в логіці девальвації конкуруючих практик спільноти. А тому чуттєвий катарсис існує, але задля розваги.

Список літератури

1. Академічний тлумачний словник, 1974. – 414 с.
2. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодрійяр., 2004. – 230с.
3. Бойлен А. Візуальна культура / Алексис Бойлен., 2020
4. Гадамер Г. Істина і метод; пер. з нім. О. Мокровольського. Київ: Юніверсус. 2000. 464 с.
5. Делез Ж. Кино / Жиль Делез., 2004. – 314 с. – (ISBN 5-93321-089-7).
6. Деррида Ж. О грамματοлогії / Жак Деррида. – Москва: AD MARGINEM, 2000
7. Жирар Р. Козел отпущения / Рене Жирар., 2010.
8. Жирар Р. Насилие и священное / Рене Жирар., 2010. – 448 с.
9. Инишев И. "Иконический поворот" в теориях культуры и общества / Илья Инишев. // Логос. – 2012. – №1. – С. 184–211.
10. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции / Фридрих Киттлер., 2009. – 272 с. – (Русское издание:М.). – (ISBN 5-8163-0082-2).
11. Кьеркегор С. Понятие страха. М., Республика, 1993.
12. Лучак А. Інтерпретація дискурсів Мішеля Фуко як засади прагматики комунікації / А.–М. М Лучак. // Гілея: науковий вісник. – №107. – С. 177–180
13. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры / Маршал Маклюэн. – Київ: Ніка-центр, 2004. – 432 с
14. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / Маршал Маклюэн., 2003. – 464 с. – (ISBN 5-86090-102-X). – (Каучково поле).
15. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский., 2012. – 331 с. – (978-5-8291-1318-6/978-5-902357-91-9)
16. Наумова М. Електронні медіа і нові фігурації сенсу / М. Наумова. // Культурологічна думка. – 2012. – С. 505–519

17. Павлова О. Ю. НОМО РІСТОР ТА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА ОБРАЗУ В КОНЦЕПЦІЇ ГОТФРІДА БЬОМА / Олена Юрійівна Павлова. // ORCID 0000-0002-0593-1336. – 2019.
18. Петрушов В.М. СТРУКТУРНІСТЬ МОВИ ТА ЇЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ У ФРАНЦУЗЬКОМУ ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМІ [Електронний ресурс] / Петрушов В.М, Павлов В.І, Коротенко Є.Д // ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА: В ГРАНИЦАХ И ВНЕ ГРАНИЦ №9. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://dspace.khntusg.com.ua/bitstream/123456789/1880/1/9.pdf>.
19. Сурикова А. С. ПОНЯТИЕ "ПОТУСТОРОННЕГО" В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИОЗНОГО И СЕКУЛЯРНОГО СОЗНАНИЯ КОНЦА XVIII – СЕРЕДИНЫ XIX вв. / А. С. Сурикова. // ВІСНИК Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2012. – С. 52–53.
20. Співак Г. Ч. Чи можуть пригнічені говорити [Електронний ресурс] / Гаятрі Чакраворті Співак – Режим доступу до ресурсу: <https://www.wmmsk.com/media/Library/%D0%A4%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%20%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F/%D0%A1%D0%BF%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BA%20%D0%93.%20%D0%9C%D0%BE%D0%B3%D1%83%D1%82%20%D0%BB%D0%B8%20%D1%83%D0%B3%D0%BD%D0%B5%D1%82%D1%91%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%8C.pdf>
21. Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие / Под ред. И.А.Жеребкиной – Харьков: ХЦГИ, 2001; Спб.: Алетейя, 2001. – С. 449
22. Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие.
23. Хайдеггер М. Время картины мира [Електронний ресурс] / Мартин Хайдеггер – Режим доступу до ресурсу: <https://gtmarket.ru/library/articles/6330>.

24. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер. – Москва, 2011.
25. Чубай Г. П'ятикнижжя / Грицько Чубай., 2013. – 255 с.
26. American International Journal of Contemporary Research Vol. 2 No. 4; April 2012 The Genre of Horror Mgr. Viktória Prohászková
27. Bataille G. La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh
28. Boehm G. Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor [Электронный ресурс] / Gottfried Boehm // ISBN 978-1-349-34262-4. – 2012. – Режим доступа до ресурсу: https://doi.org/10.1057/9781137012869_2.
29. Carol J. Clover: Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition
30. Derrida J. The Truth in Painting / Jacques Derrida., 2017. – 402.
31. Foucault, Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1980
32. Hall S. REPRESENTATION Cultural Representations and Signifying Practices, 1997. – 400.
33. Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn // Mitchell W. J. T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994.
34. MIHKELEV A. Folk Tradition and Multimedia in Contemporary Estonian Culture / ANNELI MIHKELEV. // INTERLITTERARIA. – 2019. – №24. – С. 396–407.
35. Paciorek A. FOLK HORROR REVIVAL: Field studies / Andy Paciorek. – Durham.UK: Wyrd harvest press, 2018.
36. Strinati, D. (2000) An Introduction to Studying Popular Culture. New York, Londong: Routledge, p. 82
37. Walton S. Air, Atmosphere, Environment: Film Mood, Folk Horror and The VVitch / Saige Walton. // Screening the Past. – 2018. – №43.