

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет історії та філософії

(повне найменування факультету)

Кафедра культурології

(повна назва кафедри)

К в а л і ф і к а ц і й н а р о б о т а

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

на тему: «**Монструозне в сучасній художній культурі**»
«**Monstrous in modern artistic culture**»

Виконав: студент денної форми навчання
спеціальності 034 Культурологія
Маслов Іван Сергійович

Керівник к.філос.н., доц. Левченко В. Л. _____

Рецензент к.філос.н., доц. Ковальова Н. І.

Рекомендовано до захисту:

Протокол засідання кафедри

№ ____ від ____ . ____ . 20 ____ р.

Захищено на засіданні ЕК № ____

протокол № ____ від ____ . ____ . 20 ____ р.

Оцінка ____ / ____ / ____
(за національною шкалою/шкалою ECTS/ бали)

Завідувач(ка) кафедри

Голова ЕК

(підпис)

(прізвище, ім'я)

(підпис)

(прізвище, ім'я)

Одеса — 2025

ЗМІСТ

ЗМІСТ	1
ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ОНТОЛОГІЧНІ РЕЖИМИ МОНСТРУОЗНОГО.....	6
1.1. Народження монстра: людське проти монструозного	6
1.2. Структурні риси та історичні модальності.....	15
1.3. Монстр як постсекулярне диво.....	37
РОЗДІЛ 2. МОНСТРУОЗНЕ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ	50
2.1. Поетика монструозного у сучасній художній культурі	50
2.2. Монструозний простір.....	70
2.3. Монструозне як жанротворчий принцип:	81
2.4. Онейричне, гротескне, монструозне: межі світів	93
РОЗДІЛ 3. ПОЛІТИЧНЕ МОНСТРУОЗНЕ	99
3.1. Маркери нелюдського: моральний та соціальний вимір	99
3.2. Символ виключення та влади	104
3.3. Культурні підпілля: спротив та радикальні культурні практики.....	110
3.4. Війна, колоніалізм, деколонізація – монструозне як травма.....	118
3.5. Монстр у культурній економіці пізнього капіталізму	128
ВИСНОВКИ	135
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	138
ДОДАТКИ.....	151

ВСТУП

Актуальність теми. На сучасному етапі розвитку культури спостерігається інтенсивна актуалізація образу монстра та категорії монструозного. В умовах кризи антропоцентричної картини світу та становлення нової чутливості метамодерну монстр перестає бути маргінальною фігурою жанрового кіно чи літератури жахів. Він перетворюється на одну з центральних метафор для осмислення меж людського, інакшості та трансформацій сучасної онтології. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю філософського та культурологічного осмислення феномену монструозного не тільки як естетичної категорії, але і як симптому постсекулярного стану культури. У світі, де межі між природним і штучним, людським і технологічним, сакральним і профанним стають проникними («пористими»), монструозне виступає універсальним кодом для опису цих змін. Дослідження режимів функціонування монстра дозволяє глибше зрозуміти механізми культурного виключення, формування ідентичності та нові форми релігійного досвіду в секулярну добу.

Мета і завдання дослідження. Метою роботи є концептуалізація феномену монструозного в сучасній культурі як складної онтологічної, естетичної та політичної категорії, що визначає специфіку взаємодії людини з інакшим.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких **завдань**:

1. Визначити онтологічний статус монстра та проаналізувати його зв'язок із категоріями можливого, неймовірного та сакрального.
2. Виокремити та систематизувати основні історичні режими монструозного (від сакрального та епістемологічного до постсекулярного).
3. Розкрити специфіку «постсекулярного монстра» як форми повернення трансцендентного досвіду в умовах кризи раціональності.

4. Проаналізувати поетику монструозного в сучасній художній культурі, виокремивши його синтаксичні, семантичні та афективні рівні.
5. Дослідити феномен «монструозного простору» та його роль у деконструкції суб'єкта.
6. Розглянути політичні виміри монструозного крізь призму механізмів соціального виключення, гендерної теорії та постколоніальної критики.
7. Розглянути роль монструозної образності в сучасній українській культурі.

Об'єкт дослідження – феномен монструозного в культурі.

Предмет дослідження – онтологічні, естетичні та політичні режими функціонування монструозного в західній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Хронологічні та територіальні межі дослідження. Дослідження охоплює переважно період другої половини ХХ – початку ХХІ століття (останні 50-60 років), що визначається як епоха розквіту монструозної образності в культурі та радикалізації питання інакшості. Територіальні межі фокусуються на контексті західної та окремо української культури, де процеси секуляризації та подальшого ре-енчантменту (повернення чарівності) світу проявилися найбільш виразно. Окремі екскурси в історію (античність, середньовіччя) здійснюються для реконструкції генеалогії досліджуваних явищ.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань використано міждисциплінарний підхід, що поєднує:

1. феноменологічний метод (спираючись на ідеї Ж.-Л. Маріона, М. Мерло-Понті) – для аналізу монстра як насиченого феномену та досвіду сприйняття інакшості;
2. структуралістський та семіотичний аналіз (Ц. Тодоров, У. Еко) – для вивчення поетики монструозного та знакових систем культури;

3. психоаналітичний метод (З. Фройд, Ж. Лакан, Ю. Крістева) – для інтерпретації монструозного як витісненого, аб'єктного та травматичного;
4. соціально-філософський аналіз (М. Фуко, Дж. Агамбен, Ч. Тейлор) – для розгляду політичних механізмів виключення та постсекулярних трансформацій.

Наукова новизна отриманих результатів. Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні системної концептуалізації монструозного не як жанрового кліше, а як наскрізної онтологічної та естетичної категорії сучасності. У дипломній роботі отримано такі нові наукові результати:

1. **визначено** онтологічний статус монструозного як події розриву та необхідного елементу структури буття, що маркує зони радикальної інакшості;
2. **запропоновано** авторську класифікацію історичних режимів монструозного (від сакрального та епістемологічного до політичного та постсекулярного);
3. **запропоновано** розгляд монструозності як самостійної естетичної категорії;
4. **обґрунтовано** поняття монструозного простору як **синтетичної категорії**, що об'єднує різні типи просторового досвіду та виступає активним агентом впливу на суб'єкта;
5. **виявлено** структурний зв'язок між фігурою монстра та феноменом **порталу** як між ключовими механізмами організації естетичного досвіду в сучасній культурі;
6. **запропоновано** концепт «постсекулярного монстра» як специфічну форму повернення сакрального в умовах секулярної культури;
7. **окреслено** специфіку функціонування монструозної образності в українському культурному контексті як засобу осмислення травматичного досвіду війни.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки роботи можуть бути використані у навчальному процесі при розробці та викладанні курсів з теорії та історії культури, філософської антропології, естетики та історії сучасного мистецтва.

Огляд джерел та літератури. Теоретико-методологічну основу дослідження склали праці провідних зарубіжних філософів та культурологів. Онтологічний статус монструозного концептуалізовано з опорою на феноменологію насичених феноменів Ж.-Л. Маріона, онтологію відкритості Ж.-Л. Нансі. Проблематика сакрального та його трансформацій у секулярну добу розглядається крізь призму робіт Ч. Тейлора, Р. Отто та Ж. Батая. Вагомий внесок в розуміння естетики та поетики монструозного зробили Н. Керролл («Філософія жаху»), Дж. Дж. Коен («Теорія монстрів») та Ю. Крістева (концепція аб'єкту). Структурний аналіз фантастичного та онейричного вимірів образності здійснено з урахуванням теоретичних напрацювань Ц. Тодорова (теорія фантастичного) та Г. Башляра (поетика простору та мрій). Соціально-політичні виміри монструозного, зокрема біополітика та механізми влади, проаналізовані з опорою на праці М. Фуко, Дж. Агамбена, Е. Саїда. Специфіка сучасних художніх практик та тілесності досліджується із залученням робіт Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Б. Латура та представників спекулятивного реалізму.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дванадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури. Загальний обсяг роботи становить 146 сторінок.

РОЗДІЛ І

ОНТОЛОГІЧНІ РЕЖИМИ МОНСТРУОЗНОГО

Перед тим, як ми зануримося в детальний розгляд монструозного в сучасній художній культурі, ми маємо визначитись із певними ключовими поняттями та модусами, які дозволять нам краще орієнтуватися у предметі нашого дослідження. Насамперед необхідно з'ясувати, що потрапляє в поле нашого розгляду, що саме ми можемо розуміти як «монстра» і, відповідно, що ми можемо мислити як «монструозне». Цей і наступні два підрозділи роботи будуть присвячені побудові онтологічного, теоретичного та історичного контексту, необхідного для відповіді на ці питання.

1.1. Народження монстра: людське проти монструозного

«Коли вгорі ще не було названо небо,
і внизу земля ще не мала імені,
лиш первісна Тіамат, мати всього,
змішувала води свої з Апсу, прабатьком,
ще не розділеними берегами.
І тоді не було богів, імен, доль,
лише їхня змішана сутність, буря без краю».

Енума Еліш[51]

Першим онтологічним виміром, якого маємо торкнутись, є зв'язок монстра з категорією можливого в тому сенсі в якому його розробляв Сьорен К'єркегор [50, с. 11-15]. На перший погляд може здатися, що монстр є чимось суто символічним, позбавленим власного буття, що можна віднести без зайвих вагань до уявного чи художньої вигадки, проте таке припущення було б великою помилкою, оскільки монстр стає онтологічно значущим саме тоді, коли він мислиться як можливе: не як те, що дійсно існує, а як те, існування чого не може

бути остаточно заперечене. Ми припускаємо, що знаємо, що монстрів не існує, але все ж не знаємо цього напевно, інакше монстр не був би такою небезпечною та тривожною для нас фігурою. Він належить до тієї зони, де непевність дійсності стає джерелом онтологічної ваги та зв'язує монстра з ще однією важливою в нашому дослідженні категорією - категорією неймовірного. Напруга між можливим і реальним, врешті і є тим, що так цікавить та інтригує нас у монструозному. Опиняючись у полі неймовірного, «монстр» природно наближається до «дива», проте на відміну від дива ми традиційно відчуваємо полегшення, коли переконуємося в неможливості монстра, або ж, ймовірно, страх, коли всерйоз припускаємо його можливість (цю спорідненість дива та монструозного розглянемо детальніше у підрозділах 1.2. та 1.3.). І навіть якщо спростити сутність монстра до виключно уявного, то ми б мусили визнати, що уявне не існує окремо від реального - чи тому, що уявне врешті-решт удоступнює реальне [57, с. 23-45], чи тому, що воно його творить [13, с. 70-85].

Пористий, десекулярний світ, описаний Чарльзом Тейлором [92, с. 50-70], наділяє монстра безсумнівним існуванням – у такому світі він так само реальний, як і людина, звір або божество. У такому світі межа між природним і надприродним не є остаточною: усі рівні реальності залишаються відкритими одне для одного, і тому монстр має тут безсумнівну онтологічну вагу - він належить до того самого рівня буття, що й людина, лише перебуваючи в зоні переходу між категоріями. І хоча може здаватися, що ми вже давно та надійно зафіксовані в світі «виключального гуманізму», що покінчив з пористістю – ми бачимо інтенсивну актуалізацію образу монстра в умовах кризи антропоцентричної картини світу, розквіту нової чутливості метамодерну і загострення постсекулярного голоду (рис. А.1). У цьому контексті монстр постає як симптом зламу між старими та новими онтологічними режимами - між людиною, що мислить себе центром замкненого навколо себе буття, і світом, який дедалі виразніше відмовляється підкорятися цій логіці. Монструозне у теперішності не тільки символізує, але й конститує певний спосіб буття - стан

онтологічної нестабільності, у якому культура відображає власні метаморфози. Тож, в епоху розмитих кордонів, цифрової тілесності й повернення сакрального через нові форми віри, страху та бажання, монстр стає однією з центральних фігур мислення про людину і про світ.

Для початку варто визнати очевидне - монстр не є людиною. Якщо ж ми все ж називаємо людину монстром, це означає, що вона позбавлена людськості в наших очах. Монстр також не належить до звірів, оскільки перевищує їхню природу; він надприродний і виходить за межі природної таксономії. Монструозне може бути проявом божественного у момент епіфанії [75, с. 50-65], однак воно залишається присутнім і там, де божественне більше не розпізнається. Таким чином, перебираючи категорію за категорією, врешті впираємось у те, що було очевидним від самого початку: монстр не піддається жорсткій класифікації. Його природа - проміжна, амбівалентна, він належить одночасно до кількох онтологічних планів, не розчиняючись повністю в жодному з них.

У класичних міфічних сюжетах, ще до того як монстр почне викликати співчуття і стане фігурою радикальної інакшості, якої ми, можливо, прагнемо, його образ насамперед виконує функцію стабілізації світу. Монстр, який утілює в живій істоті активну космічну загрозу, хижака, що здатен підважити порядок буття, постає як втілення хаосу. Це наділяє перемогу героя над монстром ритуальним характером і означає відновлення космічного порядку. Після терору і жаху, принесеного монстром, настають спокій і процвітання - сакральна рівновага, відновлена через перемогу над агентом хаосу. Цей структурний принцип добре пояснюється через концепт офірного цапа (scapegoat), розроблений Рене Жісаром у праці «Насилля та священне» [40, с. 25-40]. На думку Жісара, суспільство, роздиране внутрішнім насильством, відновлює цілісність через перенесення цієї насильницької енергії на жертву, яка уособлює хаос і небезпеку. Знищення або вигнання жертви повертає рівновагу [40]. Монстр у міфах і культурі часто виконує ту саму роль: він стає носієм

колективної тривоги, символом безодні, який має бути усунений, щоб спільнота знову відчула порядок. Перемога над монстром у цьому сенсі - повторення первинного жертвоприношення, за допомогою якого суспільство підтверджує власну онтологічну стабільність. Водночас ця роль не вичерпується пасивним виконанням функції жертви. Монстр не тільки символізує хаос, а й діє як самостійна сила, що породжує рух і зміну, провокуючи саме становлення порядку. Його поява активує механізми впорядкування, унеможливлюючи застиглість космосу. У цьому сенсі агентність монструозного полягає у тому, що воно ініціює сам акт структурування буття.

Велике розділення, про яке згадується в багатьох міфах і про яке писали антрополози, філософи та психоаналітики, передумова народження культури. Це розділення постає як необхідна умова відділення хаосу від порядку або ж невимовного від іменованого. Образ первісної жахаючої цілісності, яку ми називаємо хаосом, справді лякає сучасну людину, оскільки змушує її уявити світ, у якому ніщо не має визначених меж, навіть ми самі ще не є «людьми» - або, принаймні, не здатні це висловити. Немає «нас», є лише нероздільна маса буття, що не має імен [139, с. 10-20; 33].

Як зазначали Ернст Кассіер, Мірча Еліаде, Клод Леві-Строс та інші дослідники, процес розчленування і впорядкування світу нерозривно пов'язаний зі становленням мови. Кассіер у «Філософії символічних форм» [139] підкреслював, що мова є першою системою, яка надає хаосу смислових координат і встановлює зв'язки між речами. Еліаде у «Міфі про вічне повернення» [33, с. 15-30] описував космогонічні міфи як парадигму переходу від аморфного до структурованого тобто від безіменного до названого. А Леві-Строс у «Міфологіках» [206] показав, що сам акт розрізнення - це акт мислення, який перетворює хаос у семіотичну систему. Тобто процес упорядкування світу є одночасно актом його мовного та культурного творення. Це унаочнює міф про Тіамат, який є одним із найвиразніших космогонічних сюжетів про народження структури через насильство (рис. А.2). У вавилонському епосі «Енума Еліш» бог

Мардук убиває первісну богиню хаосу Тіамат і розтинає її тіло, створюючи з нього небо, землю, води й гори [51]. З розчленованого тіла монстра постає космос - впорядкований простір, у якому можливі назви, межі, ієрархії. Тіамат у цьому сенсі є умовно першою монструозною фігурою: вона втілює первісну нероздільність буття, з якої через акт насильства народжується світ. Таким чином, розчленування Тіамат можна тлумачити як метафору семіогенезу - народження знаку, мови та мислення з первісного потоку безмежного. Вбивство монстра - це, по суті, акт іменування, через який хаос отримує структуру, а буття - форму. Монстр, отже, є умовою можливості самого онтологічного впорядкування: його смерть породжує межі, а тіло стає матерією світу. Тому можемо припустити, що монструозне належить не лише до символічного чи естетичного, але й до рівня буття. Кожен акт означування, кожна межа, кожне визначення є повторенням того первісного космогонічного насильства, яке відокремлює хаос від порядку. І у цьому сенсі монстр - принцип розмежування, завдяки якому можливо мислити, говорити й жити у впорядкованому світі.

Якщо ж ми у нашому мисленнєвому експерименті впираємося у період доназваності речей - момент, коли буття ще не розкладене на слова, а світ не має структури мови, - які шанси, що це прадавнє вариво, цей первісний «бульйон сущого», з якого ми виникли, справді вичерпалося чи колись вичерпається? Ймовірно, ніякі, оскільки доназваність залишається актуальною проблемою мови й сьогодні: нові поняття народжуються з надшвидкістю, старі - змінюються, гинуть, мутують, а сам процес номінації постає нескінченним рухом. Мова виявляє власну недостатність, з якою людство стикається постійно: вона завжди спізнюється за буттям, не встигає назвати те, що виникає [12, с. 30-45]. Цю безпорадність мови багаторазово виражав Г. Ф. Лавкрафт, описуючи своїх монстрів через формулу неопишуваного - «непередавані звуки», «невимовні кольори», «форми, які не можна досягнути розумом», що цілком відповідає багатовіковій традиції опису зустрічей з монструозним [53, с. 20-40].

Монструозність у нього постає як онтологічний надлишок, який мова не в змозі поглинути, а свідомість - впорядкувати.

В спробі філософського осмислення монстрів, що не піддаються ані інтерпретації, ані опису – можемо звернутись до вкрай різних філософських позицій, які можуть здатися на перший погляд методологічно несумісними, проте уявімо, що ця несумісність, цілком можливо, є методологічно виправданою коли мова все ж таки заходить про монстра. Тут варто почати з онтології насичених феноменів Жана-Люка Маріона. У його концепції феноменології дару [208] «перенасичені явища» (*phénomènes saturés*) - це ті, що перевищують здатність суб'єкта їх сприймати, у яких кількість даного більша, ніж здатність до сприйняття. Такі явища руйнують традиційну кореляцію між інтенцією та інтуїцією: феномен вже не є об'єктом для суб'єкта, а радше навпаки - суб'єкт стає полем, у яке виливається надлишок даності. У цьому сенсі монстр може бути осмислений як перенасичений феномен: він переповнює досвід, руйнуючи можливість репрезентації. Тобто монстр у такому випадку є тим, що не вміщується у горизонти людського сприйняття, - надлишковим буттям, яке підриває будь-яку феноменологію присутності. Ця перенасиченість, що підриває людську здатність сприймати, продовжується в онтології Жана-Люка Нансі, який говорить про буття як відкрите і незавершене. Якщо для Маріона явище виливається назовні, то для Нансі саме буття виявляє себе через розкриття, через експозицію - нескінченне «бути-з» (*être-avec*), у якому воно завжди перебуває поруч із самим собою, але ніколи не збігається з собою [72, с. 10-25]. Монстр у цій перспективі є проявом внутрішньої відкритості буття - моментом, коли світ, надто відкрившись, показує власну рану, свою беззахисність. У цьому місці надлишковість (Маріон) і відкритість (Нансі), на нашу думку, зустрічаються: те, що перевищує, і те, що розкривається, - два боки одного онтологічного руху, у якому буття саме себе виводить за межі. Коли це буття виходить за власні кордони, воно перестає бути «чистим» - стає змішаним, гібридним. Наступною буде зовсім інша інтелектуальна лінія - Мішель Серрес і Бруно Латур. Обидва

мислителі відмовляються від ідеї однорідної реальності: для Серреса світ - це мережа шумів, потоків і паразитів, де все змішується, створюючи непередбачувану мелодію буття [237]; для Латура - це множинність акторів, людських і нелюдських, які формують онтологічну симфонію взаємодії. у цій лінії монстра можна розглядати як форму зустрічі у якій різні світи торкаються одне одного, зрощуючись у єдиний гібрид. Маріон і Нансі показують надлишковість і відкритість буття, тоді як Серрес і Латур демонструють, що цей надлишок завжди має змішану природу: у ньому немає чистих сутностей, лише вузли зв'язків, де кожен учасник заражає іншого своїм способом існування. Лінія Серреса та Латура, і також їх критика сліпоти сучасності до монстрів-гібридів, що привносять в наш світ по-справжньому монструозні наслідки (зміна клімату, інструменталізація розуму) [201] наближає нас до розуміння концепції безформного життя Джорджо Агамбена. У його концепції голого життя (*nuda vita*) [2, с. 30-45] безформне життя постає як те, що перебуває поза визначенням, зокрема юридичним, як зона індиферентності між політичним і природним, священним і профанним. Життя без форми - це таке життя, яке не може бути класифікованим, але у якому пульсує потенційність. І саме це безформне життя зближується з тим, що Латур називає гібридом: воно не розділяє світ, а утримує його у напрузі між категоріями. Монстр у цьому сенсі є образом голого життя, яке не має визначення, але завдяки цьому відображає саму енергію буття. Проте те, що рухається, але не фіксується має афективну силу, про яку в свою чергу пише Вільям Конноллі [144]. Для нього сам світ є не стільки структурою смислів, скільки ритмічною тканиною енергій, що впливають на тіла, відчуття, атмосферу існування. Афективна матерія перевищує когнітивні межі людини так само, як перенасичене явище перевищує здатність сприймати у Маріона. Якщо у феноменологічному вимірі монстр - це надлишок видимого, то в афективному - це удар буття, його хвиля, яка проходить крізь тіло. Монструозне тут - сила, що впливає, заражає, передається, змінюючи ритм життя.

Отже, ця ритмічна, афективна й безформна енергія світу доволі природно переходить у богословський вимір, де питання надлишку буття є, очевидно, питанням про Бога. Кетрін Келлер, розвиваючи цей мотив, повертає нас до самих джерел творіння - до глибинного хаосу (tehom) з книги Буття, який за переконанням дослідниці традиція витіснила, аби зберегти чистоту образу Авраамічного Бога [196]. У її теології хаосу Бог не протистоїть безодні, а народжується з неї: божественне артикулює хаос замість очищення, приймає в себе як свою темну енергію [196]. Саме у цій подвійності - розкривається ще один вимір монструозного як постсекулярного феномену, до якого повернемося у підрозділі 1.3.

Таким чином, від перенасиченого феномена Маріона до хаотичного божества Келлер вбачаємо одну безперервну лінію мислення: буття не може бути замкнене у форму, воно завжди відкривається назовні, перевищує себе, змішує, заражає, рухається. Ми переконані, що саме ця лінія відкриває нам шлях до розуміння монструозного, у якій монстр є точкою, де перенасичене стає видимим, відкрите зустрічається з тілесним, гібридне визнається живим, а афективне все ж таки здатне бути священним.

До цієї лінії також важливо додати ще три важливих елементи, які складаються разом в ще одну онтологічну лінію, яка, на нашу думку, є принциповою в розумінні феномену монструозного, а саме – його радикальність, його новизну, та його (всупереч очікуванням) жаданість. Онтологічна радикальність монструозного полягає насамперед в інтенсивності його появи - у тій демонстративній гучності жесту, що робить монстра подією надмірності, публічним розривом зі звичним порядком, вибухом відмінності в дельозівському сенсі, гіперзнаком прориву у Бодрійяра і деррідіанською появою чужинця, яка завжди звучить «занадто голосно». Радикальність тут - спосіб явлення: монстр існує як надлишковий афект буття, що унеможливорює повернення до норми, бо сама норма після цього мусить змінитися або розсипатися. Водночас онтологічна новизна монструозного вкорінена в культурній одержимості «новим» як

внутрішнім законом модерності: у світі, де творення вимагає постійного оновлення, монстр стає точкою максимальної напруги новизни, зоною, де порушення попередніх онтологічних структур продукує форми без аналогів. У дельозівській логіці становлення, він постає як нова подія, що розширює координати реального [30]; у модерних і постмодерних естетиках це працює як механізм творчого прориву, як гарантія того, що культура не застигне у самоповторенні. Нарешті, жаданість монстра - парадоксальна, але онтологічно необхідна: у лаканівській перспективі монстр уособлює реальне, яке розриває символічне і водночас задає його нову конфігурацію; у дельозо-гваттарівській - він є продуктом бажання як продуктивної сили, що створює інші світи, інші зв'язки, інші інтенсивності. Монстр є бажаним бо він відкриває можливість виходу за межі суб'єктивних і культурних обмежень, повертає доступ до афекту, трансгресії, трансценденції, межового досвіду, де руйнування і оновлення діють разом.

З досліджених нами наукових робіт та підходів, що включали у поле свого дослідження монструозне тільки «Філософія Жаху» американського філософа та теоретика кіно Ноеля Керролла звертається безпосередньо саме до монструозного, та послідовно вибудовує навколо монстра структурно цілісну та переконливу теорію [137, с. 15-30]. У своїй роботі він розглядає монстра передусім як центральну жанрову фігуру горору, прив'язуючи його до афекту огиди, бінарного протистояння «чистота/бруд», проте Ноель Керролл зауважує, що це саме жанрове визначення монстра, яке може бути сформоване інакше у міфі, релігієзнавстві, політичних науках, біології або ж в більш широкому розумінні культури загалом. Якщо ж спробуємо відокремити суто жанрове від розуміння монструозного за Керроллом, та поглянемо на те чому саме, у його розумінні, монстр викликає жах в естетичній системі горору - то знов наблизимось до того, про що писали вище: монстр є втіленням порушення культурних та онтологічних категорій, істотою, що одночасно приваблює і відштовхує, викликає страх та огиду саме тому, що руйнує звичні межі

мислимого [137]. Таким чином, за своєю суттю монстр виступає в Керролла фігурою глибшої когнітивної та онтологічної аномалії – місця, де культура стикається з неможливим.

Інший дослідник монструозного Джефрі Джером Коен, американський теоретик культури, є автором кількох фундаментальних робіт, написаних у традиції герменевтики культури, робить свій важливий внесок у розгляд монструозного як культурної метафори інакшості, або ж як категорії мислення культури [143]. Погоджуючись з Коеном у головному, себто у тому, що монструозне дійсно є дієвцем від інакшості, - в нашому дослідженні ми б хотіли роздивитись монструозне ширше, ніж сам феномен «монстра» та не звужувати його до жанрової або ж метафоричної культурної фігури.

Підбиваючи підсумки першого підрозділу цієї роботи, маємо ще раз наголосити, наскільки важливою для розуміння онтологічного виміру монструозного є опір монстра «людському» як розділеному, визначеному, обмеженому. Монструозне чинить опір і розміщує себе в кожній царині, де в людства ще залишається опонент. Таким чином, можемо визначити, що монстр є онтологічно трансцендентним щодо людини та її світу. Проте ця рухлива межа пересувається разом із тим, куди спрямовується наш культурний погляд.

1.2. Структурні риси та історичні модальності

Монструозне, відповідно до своєї природи, неможливо зафіксувати у тому чи іншому історичному періоді, воно завжди знаходить себе в сучасності, мутує та змінюється разом з культурою: чи то у вигляді символічної жахаючої постаті, чи то у вигляді політичної фігури, чи то у вигляді надлишковості буття, про яку вже згадували раніше. Описані нами онтологічні властивості монструозного є настільки тотальними та всепроникними силами культуротворення, що може виникнути зважливе бажання перестати відокремлювати монструозне від усього іншого в культурі та назвати саму культуру — монструозною за своєю

глибинною суттю. І хоч це б було, звісно, злочинно широким узагальненням, все ж можемо бачити, що монструозне є філософські та культурологічно невичерпним, себто безцінним для аналізу, оскільки зрештою монструозне є постійним супровідником культурного взагалі.

Приймаючи описану вище даність, на цьому етапі дослідження все ж спробуємо зробити наскільки можливо короткий, але структурований історичний екскурс у те, як змінювалося та функціонувало монструозне в культурі, як змінювалося його розуміння на тлі фундаментальних зсувів відомих світоглядних моделей. У цьому допоможе виведення ключових режимів монструозного.

Режимом монструозного далі називаємо історично, культурно та філософськи зумовлені способи мислення про «монструозне», який проявляє конкретний тип взаємин між людиною, світом і тим, що виходить за межі людського. Кожен режим відображає певний культурний, філософський або релігійний стан, у якому функціонує монстр.

Також варто зазначити, що монстр і монструозне за нашим визначенням — це поліструктурні фігури, тобто усі структурні риси, притаманні різним режимам монструозного, залишаються в культурі у вигляді нашарувань, а в сучасній культурі існують одночасно.

1.2.1. Сакральний монстр

Щоб зрозуміти структуру архаїчного монструозного, важливо зафіксувати принципову рису ранніх космогоній: божественне й монструозне на початковому етапі не утворюють різних онтологічних сфер. У первісних міфологічних уявленнях, що стали основою подальших грецьких, семітських, анатолійських та індоєвропейських традицій, Мірча Еліаде описує первинну ієрофанію як нероздільність священного і жахаючого, коли прояв божественного є водночас проявом загрози [34, с. 20-35]. У цьому вимірі монструозне є однією з форм сакральної потуги, ще не відокремленої від божественного інституту і не підпорядкованої жодній стабільній космологічній структурі.

У грецькому контексті ця недиференційованість виражена у хтонічних, гібридних або гігантських фігурах, що в архаїчній перспективі позначають первинні сили буття, а у пізнішій теологічній оптиці отримують статус монстрів. Така логіка відповідає реконструкції Жана-П'єра Вернана, який показує, що рання грецька думка ще не знає поділу на природне, надприродне та людське, а всі форми існування перетікають одна в одну [261]. Титани, хтонічні божества, первинні істоти на кшталт Кето, Форкіда, Нікти чи Тартара позначають стадії космічної морфології, у яких світ ще не відокремив свій порядок від надлишкової енергії первинного хаосу. Індійські асури та деви, єгипетські зооморфні божества, шумеро-аккадські космічні істоти (Апсу, Тіамат, Лахаму, Лахму), скандинавські йотуни, що передують асгардійцям, — усі вони демонструють описану Жоржем Дюмезілем «докосмічну тотальність», у межах якої божественне і монструозне є різними модусами тієї самої недиференційованої сили [155]. На цю первинну недиференційованість звертав увагу і Клод Леві-Строс, описуючи ранній міф як механізм, що впорядковує хаос, але ще не встановлює жорстких меж між класами істот [206]. Монструозне тут функціонує як індикатор зони, де культурні й космологічні поділи ще не кристалізувалися.

У грецькій традиції подальше формування космосу відбувається через низку наративів космічних війн, у яких закладено один структурний жест: впорядкування світу через придушення хтонічного надлишку. Вальтер Буркерт показує, як титаномохія, гігантомохія чи боротьба Зевса з Тифоном формують модель, де космічний порядок виникає через локалізацію та стримування монструозної сили (рис. Б.1 [131]). Аналогічну логіку демонструє шумеро-аккадський космогонічний міф про перемогу Мардука над Тіамат [51], ірландська боротьба Туата Де Данан із фоморами, скандинавська конфронтація асів з йотунами. У кожному випадку монстр позначає обшир неупорядкованої потенційності, яку божественна інстанція повинна обмежити, щоб космос міг постати. Таким чином, монструозне сакральне історично передує божественному як принципу впорядкування.

Звертаючись до лінгвістичних витоків латинського терміна монструм (*monstrum*), бачимо, що ця єдність загрози й божественного знаку фіксується і на рівні семантики. Варрон у трактаті «Про латинську мову» виводить монструм від *monstrare* (*monstrare*) — «показувати», «являти», як форму, через яку божества подають знак [17]. Цицерон у «Про ворожіння» підкреслює, що монстр є *violationes naturae*, порушеннями природного порядку, у яких читач бачить дію вищої сили [141]. Пліній Старший у «Природничій історії» збирає корпус оповідань про «монструозні народи», де монструозність виступає інструментом розмежування природного, морального та космічного порядку [78].

У грецькій думці найближчими до монструм є поняття терас (*τέρας*) і таума (*θαῦμα*). Терас означає явище, що водночас є дивом, знаком і порушенням порядку: Гомер називає появу змія, що пожирає пташенят, «великим знаменням» (*téras méga*, Іл., II, 319–320) [25]. Гесіод у «Теогонії» послідовно маркує монстрів — Кето, Єхидну, Тифона — як межові точки космічного напруження [21]. Ранні морські культури Середземномор'я (грецькі, фінікійські, карфагенські) наділяли океан амбівалентним сакральним потенціалом (рис.Б.2). Геродот в «Історії» описує страх греків перед переходом «за Гераклові стовпи» — виходом у зону докосмічного, де географія поки що не відокремлена від міфу і де світ мислиться як тіло потенційних чудовиськ [20].

У християнській латині пізньої античності категорії монструм (*monstrum*), міракулум (*miraculum*) і мірабілія (*mirabilia*) входять у складні конфігурації. Августин у «Про Град Божий» розрізняє міракулум як прямий акт Бога, що порушує природний порядок, і мірабіле як дивовижне природне явище [1]. Кассіодор у «Тлумаченні псалмів» визначає монстра як «порушення природи», які водночас є «знаками божественного» [138]. У VI–XII ст. формується стійка диференціація між міракулум (чудом), мірабілія (дивовижами природи) і монстра (аномаліями, що поєднують природне і надприродне). Це особливо видно в мірабілія-збірниках, як-от «Дива міста Рима», де античні руїни, статуї та

гібридні істоти мисляться як точки контакту з минулими актами божественної сили [26, с. 240-260].

У християнській традиції сакральна монструозність отримує два ключових архетипи — диявола та дракона. Образ диявола (рис. Б.3) продовжує архаїчну лінію хтонічних противників космічного порядку, поєднуючи моральний вимір зі структурним: він уособлює граничну потугу, що передує впорядкованому творінню. Дракон репрезентує (рис. Б.4-5) матеріальний, доособовий аспект тієї самої первинної сили, чия поразка забезпечує становлення космосу. Агіографічні сюжети про святого Георгія, архангела Михаїла чи святу Маргариту Антіохійську відтворюють «акт боротьби з хаосом» (Chaoskampf) — термін, запроваджений у німецькій релігієзнавчій школі для позначення первинної космогонічної боротьби божества з хтонічною, докосмічною стихією [177]. Як і у дохристиянських культурах, в християнських інтерпретаціях ця боротьба також перетворюється на ритуальний жест підтримання впорядкованого світу: перемога над драконом стає іконічним повторенням первинного творення через обмеження надлишку. Обидві постаті — диявол і дракон — позначають межову зону між космосом і тим, що цьому космосу передує: абсолютну потенційність, яку порядок здатен лише стримувати.

У цьому сенсі сакральний монстр функціонує не стільки як окрема категорія, скільки як первинна матриця, з якої постають усі подальші форми монструозного. Диявол і дракон, що у християнській традиції репрезентують моральний і матеріальний аспекти докосмічної сили, виявляють два основні напрями подальшої диференціації монструозного: антропологічний та епістемологічний. Перший формується на основі персоніфікованої фігури противника, який загрожує людському як такому та ставить під питання його стабільність, — у образі диявола як носія межової, але вже персоніфікованої загрози. Другий виходить із доособових, стихійних форм хтонічної сили, де монструозне позначає межу доступного знання — продовження лінії дракона як втілення непроникності. Обидва напрями залишаються структурно

спорідненими із сакральною матрицею, оскільки наслідують її головну рису: монстр позначає простір напруження між впорядкованим світом і тією потенційністю, що йому передує. З цієї ж причини антропологічний та епістемологічний монстри протягом тривалого часу зберігають у своїй основі сакральну логіку й продовжують моделювати межі людського та межі пізнання як ділянки, де діє первинна сила, відома космогоніям як сфера монструозного.

1.2.2. Епістемологічний монстр

Цей і наступний режим монструозного є визначними для нашої спроби систематизації, оскільки вони задають ключові напрямки думки, які породжують монструозне або визначають щось монструозним у пізніших історичних контекстах. Епістемологічний монстр — це істота, що актуалізується разом зі спробами описати світ і чинить опір його картографічній або епістемологічній репрезентації. Такий монстр виникає в зонах, які залишаються незрозумілими, небезпечними, прихованими для людства всупереч видимості впорядкованого космосу. Епістемологічні монстри на етапі становлення наукового знання і секуляризації часто потрапляли до категорії тваринного світу або переходили у сферу фантастичного, проте їхній ранній статус ще зберігає сакральний вимір.

У середньовічній уяві ці аномалії існують у межах світу, що залишається концептуально пористим. Простір сприймається як наповнений специфічними силами, духами та істотами, локально прив'язаними до водойм, лісів, гірських хребтів чи межових ділянок (рис. Б. 6-9 та рис Б. 14-15). Цю логіку добре демонструють середньовічні «феї місць» (рис. Б.14): наприклад фея Мелюзіна, пов'язана з джерелами та річками; духи озер і лісів у кельтській традиції; хтонічні істоти, що охороняють переходи, вузли та точки перетину. Їхня природа уособлює таємничий порядок світу і вимагає ритуальної поведінки перед тим, що перебуває поза людським контролем. Монструозні створіння у цій перспективі є утіленням універсальної таємниці.

Одним із найвпливовіших середньовічних джерел монструозного стає корпус латинських бестіаріїв (*bestiarium*) XII–XIII ст (Рис.Б 16-20). У них

поєднуються реальні тварини, гібридні істоти (мантикори, василіски, сирени), а також фігури, що працюють як природні загадки: єдиноріг, фенікс, грифон [142]. Єдиноріг — найбільш показовий приклад епістемологічної аномалії, оскільки належить до перетину природного й чудесного, фігурує як частина світопорядку, але й залишається таємничою, прихованою істотою [180]. Монструозність у бестіаріях — педагогічна стратегія: через невпорядковані тіла тварин і гібридів християнин осягає структуру світу, у якому дивовижне вказує на межі пізнання.

Середньовічні карти світу (*mapra mundi*, X–XIV ст.) (рис. Б.21–27) стають особливим простором монструозної образності. Герефордська мапа (бл. 1300), Ебсторфська (XIII ст.), псевдоісидорівські карти розміщують «чудесні раси» (*monstrous races*) на периферії: циноцефалів, безголових блеммій, скіаподів, амазонок, антиподів [169]. Ідея сходить до Плінія Старшого [78], але саме в середньовіччі ці істоти набувають космологічного значення як явища, що фіксують поріг між упорядкованим світом і хаотичною потенційністю. На таких картах формувалися епістемологічні межі світу, у яких периферія позначає зону можливого, але невідомого.

Умберто Еко підкреслює, що середньовічні каталоги дивовижного виконують дві функції: вони водночас заспокоюють і примножують світ. Переліки чудесних рас, списки гібридних істот та описи легендарних земель формують інтелектуальний жест упорядкування, через який середньовічна культура надає хаотичному всесвіту зрозумілу структуру. Однак цей самий жест відкриває надмірність реальності: кожен бестіарій, кожна мапа мунді або мірабілія актуалізує нескінченність дивовижного, що виростає за межі будь-якої класифікації [32, с. 240–260]. У цьому сенсі монструозне стає знаком епістемологічної глибини світу: воно одночасно впорядковується знанням і вислизає з нього, створюючи відчуття повноти й невичерпності космосу.

Таким чином, епістемологічний режим монструозного виникає тоді, коли сакральний монстр починає диференціюватися на аномалії світу, але пористість космосу ще дозволяє тлумачити ці аномалії як можливі прояви вищої сили. Цей

режим актуалізується разом із уявленням світу як об'єкта дослідження, коли дивовижне починає працювати як межа знання. У Плінія Старшого панотійці, циноцефали та скіаподи позначають лімінальні ділянки того, що може бути відомим [78]. На середньовічних мапах мунді істоти периферії (антропофаги, одноокі, блеммії) тестують межі космографії [169]. У «Дивах міста Риму» дивні архітектурні чи природні явища фігурують як порушення очікуваної структури світу [32]. У цих випадках монстр — це дивина, що підважує знання і водночас засвідчує перехідну зону між природою й таємницею. Епістемологічний режим формує поділ між зрозумілим і людським та тим, що залишається загадковим. Світ у цьому вимірі значною мірою перевершує можливості людини його досягнути, але дозволяє мислити пізнання як виклик. Цей режим, як і антропологічний, продовжує функціонувати в сучасності як персонаж народної творчості, казок та легенд.

1.2.3. Антропологічний монстр

Цей режим монструозного близький до попереднього, проте має в собі принципово інший фокус уваги, а саме — людину. Цей напрямок думки породжує монстрів, які насамперед виникають навколо того, що ми визначаємо як людина. Тобто антропологічний монстр — це уявлення про не-людей, антилюдей, не зовсім людей, таке людське, яке суперечить «справжньому» людському. Тут чудесні раси, описані раніше, вже виступають як наслідок роздуму про те, чим є інакше та чим є норма, від якої воно відрізняється. Якою є та якою має бути природа людини, чим вона відрізняється від природи звіра? Що може означати народження людиною «монстра» як такого, що не схоже на звичайну людину?

Фігури чудесних рас у цьому режимі набувають іншої функції: вони стають засобом роздуму про межі людського — про те, де закінчується «ми» і починається «інакше». Теологічні та історіографічні тексти раннього середньовіччя регулярно використовують тілесні аномалії як позначення напруження в людському порядку. У Григорія Турського в «Історії франків»

«чудесні народження» або гібридні істоти позначають зміну духовного чи соціального стану спільноти [26]. Англосаксонські хроніки інтерпретують такі явища як сигнали трансформації середовища, у якому живе людина [247]. Тут тілесна аномалія — це маркер зміщення людського, а не тільки природного.

У цьому ж інтелектуальному горизонті формується зв'язок людського з демонічним. Диявол у культурних уявленнях цього періоду постає як постать, через яку мислиться внутрішня межа людської природи: образ, що унаочнює можливі стани падіння, переродження, темної модифікації людського. Це не тільки зовнішній противник сакрального порядку, а модель антилюдини, яка дозволяє осмислювати деградацію людського як процес, що відбувається в самій людині.

Разом із демонічним у цьому режимі постає розробка теми гріховного. Проте на цьому етапі гріховне ще не визначає суспільний порядок настільки радикально: культурні практики раннього та високого середньовіччя, карнавали, інверсійні свята, антиструктури та різношвидкісні суспільства, описані Чарльзом Тейлором, ще мислять можливим зміну ролей або ж їх компенсативність (наприклад, духовенство вимолює спасіння мирян) та допускають прориви іншого, що підтримує більш гнучку модель соціальності [92, с. 210-230]. Гріх тут інтерпретується передусім як стан, а не остаточна характеристика, як це відбудеться у виключальному режимі монстра.

Перехід від середньовіччя до Ренесансу формує антропоцентричне бачення світу, але також поглиблює роздум про межі людського. Великі географічні відкриття XV–XVI ст. радикально змінюють горизонт відомого світу й актуалізують тему «іншого народу» не як гіпотетичної раси на краю карти, а як реальних культурних, тілесних і релігійних «інших», з якими Європа вступає у прямий і зрештою насильницький контакт. Ранньомодерні описання гігантів, карликів, «дикунів», людей із «хвостами» або песоголових вже не працюють тільки як символи природних аномалій: вони стають моделями, через які постає

питання межі людського — скільки відмінностей може витримати людська форма без втрати свого статусу?

Гуманістичні ідеї Піко делла Мірандоли [75, с. 100-110] та Еразма Роттердамського [37, с. 50-65] підкреслюють пластичність людської природи. У цій рамці антропологічний монстр демонструє, що людське може змінювати свої межі: воно не є стабільною категорією, а здатне перерозподіляти свою форму та функції. Це переносить монструозність зі сфери зовнішнього світу у саму людину: у тіло, поведінку, моральність, здатність до перетворення.

Тілесні аномалії у трактаті Амбруаза Паре «Про монстрів і дива» інтерпретуються як події, що можуть мати природний, духовний або моральний сенс [221]. Ранньокolonіальні описи зустрічей із народами Нового Світу фіксують фігури, які примушують розмірковувати про межі людського та культурного: які властивості можуть бути включені до людської природи без втрати почуття «подібності»?

Таким чином, антропологічний монстр формує другий напрямок розпаду сакральної модальності: аномалія переноситься з природного середовища у сферу людського, а тіло стає місцем, де проявляються напруження, пов'язані з можливостями людської форми. Гріховне та демонічне у цьому режимі ще є моделями інтерпретації, та не обов'язково механізмами виключення; людське тіло зберігає значення носія сенсів, що перебувають у межах тріади монструм — міракулум — мірабілія та фіксують ті стани людського, які знаходяться між звичним і можливим.

1.2.4. Ексклюзивний (виключальний) політичний монстр

Радикалізований антропологічний монстр — це вже зовсім не фігура більш-менш нейтрального роздуму про інакшість, а доволі конкретна політична дія по врегулюванню цієї відмінності (рис. В.1-6). Цей режим монструозного яскраво виражений історично: від невольницького устрою давніх цивілізацій до залишків дискримінаційної політики вже нашої політичної дійсності. Вплив цього режиму монструозного на культуру важко переоцінити, оскільки, як вже

було визначено у підрозділі 1.1, виокремлення, витіснення, виключення є глибинними культурними механізмами. Як це було сформульовано Жоржем Батаєм, людина, відкидаючи дари природи, дістає з неї потрібні їй інструменти і за їхньою допомогою вибудовує свій окремий світ — світ культури, світ людського [5, с. 15-25]. Разом з цим очікувано формується уявлення краси як універсального та трансцендентного ідеалу, а з часом і еталону, невідповідність якому трактується як недосконалість, негідність. Звісно, що таке бачення інакшості особливо масштабно актуалізується у період інтенсивних колоніальних завоювань та формувань суспільних/глобальних еліт. Плінійська традиція «чудесних рас» [78] переосмислюється: тепер ці «монстри» перестають бути лише далекими фігурами на краю світу, вони стають об'єктами підкорення, об'єктизованими тілами, які можна експлуатувати, катехізувати або знищувати через їхню недосконалість.

Паралельно формується внутрішній контур нормальності, який Норберт Еліас пізніше опише як «процес цивілізації» — поступове підвищення порога сорому й огиди щодо тілесних виділень, сексуальності, насильства, оголення, шумних емоцій, яке фіксується в етикетних трактатах від XIII до XVIII ст. [35, с. 100-120]. У цій логіці монструозним, як негідним високого звання людини, людським, стає те, що могло б мислитись «грубим» або «природним»: хвороби, каліцтва, відкриті прояви тілесних потреб, психічні ексцеси витісняються з публічного простору й починають асоціюватися з «нецивілізованим», «варварським» тілом. Ренесансний і ранньомодерний монстр — це ще й результат тоншого соціального й морального ієрархічного розрізнення: формування придворного етикету, жорстких норм тілесної презентації та поведінки робить будь-яке відхилення — незграбність, «нестримну» емоційність, психічну нестабільність — знаком «негідності». У цьому сенсі монструозне поступово зміщується від сакрального знаку до соціальної патології, але продовжує мати потужну прив'язку до свого теологічного виміру. Пекло, демонологія, Страшний суд, візуальні програми фресок, книжкових

мініатюр і вітражів від пізнього Середньовіччя до Ренесансу (рис.В.7-11) продовжують використовувати монструозні тіла як інструмент моральної дисципліни [121]: демонів, повішених, розірваних, спалюваних грішників показують як «майбутнє» тих, хто порушує порядок.

Цікавим для нашого розгляду є випадок Жиля де Ре (бл. 1404–1440), маршала Франції, соратника Жанни д'Арк, а згодом — легендарного дітовбивці й демонолога, що наочно ілюструє, як монстр може розумітися і як юридична, і як моральна фігура. Сучасна історіографія відзначає, що його процес у Нанті 1440 року поєднував реальні сліди жорстоких злочинів із політичними та майновими інтересами, а також із демонологічною уявою епохи. Жорж Батай у «Процесі Жиля де Ре» читає цю фігуру як симптом крайньої точки збігу сакрального, еротичного і насильницького, де монструозне виявляє глибинну амбівалентність людського потягу до жертви і надлишку [119]. Такий підхід фактично передбачає пізніші аналізи М. Фуко «аномальних» фігур — як ефектів конкретного режиму влади-знання.

Тож із антропологічної модальності постає виключальна, коли аномалія людини перестає мати виключно сакральний відтінок, ознаки глибинної впорядкованості світу, і починає розумітися як суспільна загроза. У правових актах ранньомодерної Європи фігура злочинця часто позначається як «монструм» (процеси XVI–XVII ст., де значну роль відіграють формулювання «протиприродне» (*contra naturam*)). Жиль де Ре в документах XV століття виступає як постать, яку розуміють у термінах «протиприродної жорстокості» [119]. Мішель Фуко у «Історії божевільня в класичну добу» описує, як психічні розлади стають «монструозним винятком», що підлягає ізоляції [99, с. 250-270]. У цій модальності монстр — це дефект, який має бути виправленим, ізольованим або знищеним, а не прояв чистої невідомості чи сакральної сили, як це могло мислитись раніше.

1.2.5. Романтичний/екзотичний монстр

Колоніальна експансія XVI–XVIII століть радикалізує монструозні уявлення, переводячи їх у політичну площину: колонізовані народи описуються мовою дегуманізації, а їхні тіла й практики стають матеріалом для проєкції європейських страхів і бажань. У цьому полі формуються режими виключення, які пізніше концептуалізують через некрополітику (А. Мбембе) та виробництво «надзайвих» тіл [209].

На цьому тлі симптоматичним стає піднесення постаті Люцифера (рис. Г.1-2), закріпленої Мільтоном як фігура занепаłego героя [66, с. 20-45]. Демонічне отримує амбівалентні прочитання: водночас страшне й привабливе, гідне осуду й співчуття. Бароко і романтизм підхоплюють цю лінію, зміщуючи акцент із зовнішньої гармонії на внутрішню інтенсивність — меланхолію, розлам, афективну надмірність. Монстр стає дзеркалом (рис.Г.3-8) прихованих бажань суб'єкта, а не виключно зовнішньою загрозою.

Образ інакшості в романтизмі теж ускладнюється: варвар постає у моделі «шляхетного дикого» (рис.Г.11-14), у якому вбачають моральну автентичність, утрачену європейцем. Інший лишається небезпечним, але водночас набуває статусу носія інтенсивності, яку «нормалізоване» суспільство витіснило.

Орієнталізм оформлює цю конфігурацію найвиразніше: колонії та «Схід» перетворюються на сцену екзотизованих фантазій — сексуальних, релігійних, політичних (рис. Г.9-10). Монструозність Іншого декоративізується й еротизується, стаючи товаром для споглядання; насильство колоніального поділу не зникає, а лише отримує естетичну оболонку. Екзотичний монстр — це водночас небезпека і спокуса, канал, через який Європа торкається власних заборонених бажань [84, с. 100-120].

У готичних наративах (рис. Г.17-20) логіка романтичного монстра набуває концентрованої форми. Створіння Франкенштейна у Мері Шеллі демонструє зсув до розуміння монструозності як результату соціального відкидання: тілесна потворність вступає в конфлікт із моральною і чуттєвою здатністю істоти, а «потворне» тут стає наслідком етичної невдачі творця [106, с. 50-70]. У

«Дракулі» Брема Стокера монстр поєднує колоніальну страхітливість із аристократичною витонченістю: він уособлює інверсію імперського вектора — проникнення периферії у центр [90, с. 60-80].

Радикальніші форми цього зсуву з'являються у Лотреамона, який проголошує красою гібридність і жорстокість [59, с. 40-55], та у де Сада, який раціоналізує бажання і вперше демонструє монструозність як внутрішню структуру просвітницького розуму [83, с. 15-30]. У цих традиціях монстр стає не зовнішнім ворогом, а постаттю, що розкриває темну, раніше витіснену частину суб'єкта.

Унаслідок цих трансформацій монструозність системно мислиться і як джерело жаху, і як об'єкт бажання. Романтичний/екзотичний монстр стає перехідною модальністю між режимом виключення й режимом включення: він позначає межу людського й водночас розширює її. Це погляд на монстра крізь оптику екзотичного, фрік-шоу та співчуття, яке саме по собі є ризикованим жестом, що відкриває суб'єкта до ідентифікації з тим, що раніше існувало лише як загроза.

1.2.6. Інклюзивний або суб'єктний монстр

Наближаючись до першого режиму монструозного, який актуалізується переважно в сучасності та все ще близькому до нас минулому, варто сказати, що не було окремо розглянуто радикалізацію раніше описаного виключального режиму монструозного, оскільки вона відбувається зі збереженням вже описаної нами логіки. Одержимість видаленням «бруду» [153] та пануванням «чистоти» з новою яскравістю демонструє себе у мистецтві академізму, а на рівні макросистем — у процесах глобалізації, стандартизації, індустріалізації, поширенні теорій наукового расизму та теорій класової ієрархізації, успішному вибудовуванню дисциплінарного суспільства [100] на всіх континентах, домінації логіки технічного раціоналізму, утилітаризму, поширенні тоталітарних режимів та мілітаризованих суспільств. У такому світі монстр мислиться як ненависний ворог, а ненависний ворог монстрізується/демонізується задля

виправдання його знищення. Переживши великі потрясіння XX століття, а саме дві світові війни, Голокост, системи концентраційного таборування [2], застосування ядерної зброї, — монструозне стає вузлом немислимого раніше рівня соціальної напруги та культурної уваги. Розчарування політикою радикального виключення та поступовий розворот обличчям до виключеного відтепер ще й наділяє фігуру монстра політичною вагою та згодом здатністю нанести удар у відповідь.

У цьому контексті XX століття стає періодом, коли монструозне актуалізується у статусі свідомо обраної естетичної й політичної стратегії. Монструозне, жахливе, потворне саме у цьому режимі починає значно рішучіше осмислюватись як самодостатня естетична категорія. Зокрема естетика «низького» [5], афективного, тілесного, оголеного й хтонічного застосовується як спосіб порушити нормативні режими репрезентації, зокрема репрезентації тіла як дисциплінованого. Авангард, експресіонізм, сюрреалізм [16], ідеї яких наслідуює постмодернізм, арт брут, панк та пізніші мистецькі течії XX століття роблять видимим те, що модерність прагнула приховати, — неконтрольованість, проникність, вразливість, гібридність, слабкість, обмеженість раціонального, часто звертаючись до тіла як зони радикального жесту. До функціональних моделей додається такий режим монструозного, у якому художник перетворює себе на монструозний об'єкт, демонструючи, що саме дисциплінарний порядок робить тіло «цивілізованим» і «нормальним». Таким чином, монструозне тут вперше отримує таку рішучу суб'єктність, це відтепер «я-монструозне».

Радикалізація тілесного монструозного знаходить глибокі паралелі у філософії другої половини XX століття. Дельоз і Гваттарі у «Тисячі плато» (*Mille plateaux*, 1980) концептуалізують тіло як асамбляж, що постійно формується різними силами й інтенсивностями, а «тіло без органів» стає полем мислення поза анатомічними, соціальними й психологічними обмеженнями [30]. Цей підхід збігається з художнім жестом акціоністів, які прагнули «розшарувати» тіло, показати його як політичне поле боротьби між бажанням і нормою. Бруно

Латур у «Ми ніколи не були модерними» (*Nous n'avons jamais été modernes*, 1991) підважує модерний міф про чисті розділення між природою та культурою, людиною та технікою, живим і неживим: саме ці розриви й стають джерелом модерної монструозності [202]. У цій перспективі монстр — це гібрид модерності, те, що вона водночас створювала і витісняла, і що тепер повертається як викривальна форма — як «правда» про власні механізми домішування.

Варто додати, що саме інклюзивний режим монструозного врешті приводить до появи у пізній модерності «милого» або «безпечного» монстра, позбавленого загрози, «одомашненого» образу, який активно комодифікується неоліберальною індустрією розваг.

1.2.7. Біологічно-технічний монстр (епістемологічна гілка)

Паралельно з культурно-політичною актуалізується зовсім інша гілка монструозного. Починаючи з XIX століття та його активним розвитком анатомії, тератології, ембріології, психіатрії, стає дедалі можливішим трактування «монструозних тіл» як об'єктів позитивного знання. Деформації, сіамські близнюки, гігантизм, карликовість, «вроджені потворства» — переходять з поля знамення і магічного/чудесного у поле патологій (рис. Е.1). Монстр у цьому режимі розглядається лабораторним об'єктом, тобто отримує шанс на нейтральний, об'єктивний погляд. Разом із секуляризацією у цьому напрямку відбувається остаточне відділення монстра від божественного чи демонічного, та формується наукова гіпотеза монстра як можливості, що перебуває у межах природного, нехай і патологічного розвитку. Таким чином, формуються уявлення про монструозне як про закономірність: гібридність, аномалія, зрощення, подвоєння, порушення меж органогенезу — стають частиною мови науки.

Разом з цим виникає новий вимір монструозного: монструозне невидимого масштабу (рис. Е.2) . Мікробіологія формує нову парадигму страху, де загроза виходить не з фігури чи образу, а з мінімальної матеріальності життя. Тут інтелектуальна логіка зміщується до моделей біовлади та «голоного життя» [2, с.

60-80]. Життя стає об'єктом управління, а вразливість — базовою структурною умовою. Невидимість і автономність цих агентів наділяють монструозне якістю радикальної непевності; монстр стає повністю природним, але водночас принципово немодельованим у межах попередніх уявлень.

Постдарвінівські уявлення про монстросітіс (monstrosities) як варіанти розвитку життя, розвиток генетики та вірусології закріплюють мутацію як механізм, що можна ідентифікувати, повторити або моделювати. Цей зсув відкриває дорогу технобіологічному мисленню: аномалія переходить із природної площини в інженерну, а монструозність стає продуктом проєктного втручання.

Інженерний поворот акумулює ці процеси. Химерні експерименти, міжвидові зрощення, модифіковані ембріони, редагування геному за допомогою CRISPR формують технобіологічну модальність монструозного, де природне, можливе та штучне більше не мають чіткого розділення. Монстр тут є біологічним фактом, сконструйованою можливістю, а питання межі втручання, відповідальності й «творця» набувають постсекулярної інтенсивності. Лабораторна химера стає доказом того, що межі органічного можуть бути створені технічно та перевизначені [18, с. 30-45].

Такий режим монструозного реалізується у цілій жанровій зоні, яка постає на перетині технобіологічного та постсекулярного мислення, — у науковій фантастиці. Саме тут монстр стає не стільки істотою, скільки моделлю можливості життя, яку відкриває лабораторний, інженерний та постмікробний горизонт. Культовий фільм Девіда Кроненберга «Муха» фіксує момент, коли технологічний експеримент входить у конфлікт з органічною цілісністю тіла, перетворюючи суб'єкта на біотехнічну химеру [250]. Монструозність тут народжується із самої логіки модерної науки — її здатності порушувати межі між видами, матеріалами й рівнями організації тіла. Цю ж межу розмиває «Чужий» Рідлі Скотта, створений у тісній співпраці з Гігером (рис. Е.3), де ксеноморф уособлює абсолютну біологічну чужість, що не підлягає жодній

класифікації [110]. Він демонструє паразитарну логіку життя, здатного інкорпорувати й перезаписувати тіло носія, втілюючи страх перед еволюцією, яка перестає бути лінійною, керованою чи антропоцентричною. Станіслав Лем моделює форми життя, що радикально виходять за межі людської семіотики, показуючи монструозне як інтелектуальну непроникність самого життя [57, с. 100-120]. Гібсон же вибудовує екосистеми, у яких органічне та кібернетичне зливаються, утворюючи онтологічні зони, де монструозне є самою логікою середовища, що поглинає суб'єкта [22, с. 50-70].

Таким чином, технобіологічний монстр заново визначає поняття монструозного. Воно постає як режим, у якому патологічне, можливе та інженерне утворюють єдине поле. Монстр стає граничною формою життя, яку можна не лише описати, а й створити; монструозне у цьому режимі переходить у простір біополітичних і технобіологічних умов існування.

1.2.8. Монструозний простір або ж монстр позбавлений тіла

Монструозний простір — це окремий режим, у якому джерелом монструозності виступає не істота, а саме середовище. Така форма мислення виникає разом із раціоналізацією й секуляризацією, на тлі технобіологічних уявлень про світ, але водночас — під впливом ре-енчантменту [61], афективного повороту та постгуманізму. Цей режим частково повертає нас до архаїчної логіки сакрального монстра, прив'язаного до аномальних зон — стихійних доменів, межових територій, локусів надлишку. Однак у сучасній культурі простір уже не мислиться як оселя духа чи божества. Секуляризація призводить до того, що тривожний або піднесений афект, спричинений місцем, більше не пояснюється агентністю надприродного; але водночас криза раціоналізму робить ці афекти концептуально значущими.

У XX столітті руйнування технологічного оптимізму та поява дискурсів пам'яті, ностальгії й емоційності робить простір «пористішим»: у ньому визнається дія сил, які важко редукувати до матеріальних причин. Звідси — переосмислення простору як суб'єкта впливу: певні локації починають діяти

«агентно», формувати атмосферу, викликати реакцію, опір чи поглинання. Простір отримує якості живого, що підриває модерний образ світу як картографованого й контрольованого. Другу лінію формування монструозного простору задає технобіологічне мислення: радіаційні зони, екокатастрофи, стерильні середовища, віртуальні простори, глибокий космос, чорні діри, порожнеча. Третю — політичні топографії: тюрми [100], лінії фронту, концентраційні табори [2], психіатричні лікарні [99]. У цих випадках простір стає носієм загрози й механізмом відчуження.

З огляду на те, що цей режим категоріально відрізняється від інших (переносячи джерело монструозності з окремої фігури на тотальність середовища), виокремлюємо його специфічні структурні риси: а) просторова агентність (простір діє як суб'єкт); б) локальне призупинення фундаментальних законів; в) зона зустрічі з радикальною інакшістю.

У підсумку монструозний простір постає як середовище, що здатне взаємодіяти з суб'єктом, інколи — проти його волі. Це «тіло без голови»: безликий, але дієвий агент, чия сила полягає в атмосфері, впливі та здатності захоплювати. Детальніше розкриємо цей режим у підрозділі 2.2.

1.2.9. Постсекулярний монстр

Цей режим монструозного без перебільшення є головним для цього дослідження, оскільки задає призму, через яку досліджується монструозне в сучасності. Цей режим актуалізується в умовах секуляризації та стає певною мірою фігурою її критики або ж реакції на неї. Як зазначали Чарльз Тейлор [92], Юрген Габермас [178], Жан-Люк Маріон [208], а також Джон Мілбанк [214], картина світу, яку пропонує виключальний гуманізм, виявляється недостатньою для сучасної людини, що прагне повноти буття, зустрічі з трансцендентним, незбагненим. Ключовим принципом тут є мислення усього надприродного та трансцендентного як монструозного щодо замкненого секулярного, раціонального порядку. Постсекулярний монстр на практиці рідко стає фігурою страху, скоріш, навпаки, — жаданим дивом, яке неможливо помислити інакше,

ніж монструозним в умовах секулярності. Цей режим монструозного формується під впливом одразу усіх згаданих вище режимів монструозного. Це одночасно і монструозний простір, який отримує певну пористість разом зі становленням фантастичного як жанру [94], і технологічне створення нового виду реальності (віртуальна реальність), і радикальне політичне включення ненормативного/нераціонального в нову норму, і жадання екзотики/інакшості/надприродного, і повернення до думок про цілісність світу та його дух, і мислення планети як живої істоти [201]. Цей режим монструозного більш детально проаналізуємо у підрозділі 1.3 цієї роботи.

1.2.10. Структурні риси

Аналізуючи наведені нами режими монструозного в їх онтологічному, історичному та культурному вимірі, можемо виокремити такі структурні риси:

Онтологічні риси

1. **Онтологічна перенасиченість:** монстр є модальністю буття, що перевищує можливості репрезентації та концептуальної стабілізації. Він завжди більший, ніж будь-яка категорія, якою його намагаються досягнути, і постає як надлишок форми, сили або значення, що не може бути остаточно інтегрований у порядок світу.

2. **Межовість і порушення онтологічних поділів:** монструозне виникає у зонах переходу між видами буття, між природним і надприродним, людським і нелюдським, космічним і хаотичним. Монстр є фігурою межі, яка робить цю межу видимою та нестабільною.

3. **Хаосна резистентність:** монстр постає як те, що протистоїть впорядкуванню та нормалізації. Цей опір не є суб'єктною волею, а властивістю самого монструозного як до-космічної, хаосної або гібридної сили. Така резистентність виявляється як інерція хаосу в космогоніях (Тіамат, Левіафан), як аномалія в середньовічних системах миру та порядку, або як політична непокора у модерних дискурсах.

4. Трансцендентна інакшість: монструозне завжди належить до іншого порядку буття, який не збігається з людським досвідом та світовою нормальністю. Трансцендентність у цьому контексті має структурну зовнішність: монстр існує як матеріально присутня інакшість, що не може бути інтегрована у людське. Його буття є зовнішнім щодо людської форми, мислення й тілесності - незалежно від того, чи постає монстр як епіфанія, фізична аномалія, гібридний організм або хтонічна сила.

Тілесно-матеріальні риси

5. Гібридність і нечистота: монстр структурований через змішання тіл, форм, сил або видів. Він втілює порушення того, що мислиться як чистота й однорідність, що робить його тілесність принципово проблематичною.

6. Аномалія форми (гіпертрофія / аморфність): монструозне тіло характеризується або надлишком форми (гігантизм, гіпертрофія, множинність), або її нестачею (аморфність, безструктурність). Ці крайнощі порушують уявлення про те, що мислиться як нормальна тілесність.

7. Матеріальна інвазивність: монстр часто діє як матеріальна сила, що порушує межі тіл, простору або середовищ. Його поява розглядається як інтервенція - у вигляді хвороби, мутації, катастрофи, фізичної загрози чи тілесного зрощення.

Епістемологічні риси

8. Некласифікованість і криза епістеми: монстр підриває структури знання, руйнує усталені категорії та порушує класифікаційні матриці. У всіх історичних режимах монстр працює як маркер неможливості повного знання.

9. Модальність можливого / неймовірного: монстр існує в зоні, де ймовірність і можливість розходяться: він є тим, що не може бути підтверджено, але й не може бути остаточно заперечено. У цій амбівалентності монструозне актуалізує горизонти того, що перевищує людську уяву.

10. Надприродність як епістемологічний ефект: історично монстр був пов'язаний із порушенням природних законів. У сучасних контекстах

«надприродність» часто зникає як метафізична категорія, але зберігається як аномалія.

Культурно-антропологічні риси

11.Афективна амбівалентність: монстр викликає одночасно страх, відразу, захват і потяг.

12.Табуйованість і трансгресія: монструозне порушує фундаментальні культурні заборони - тілесні, моральні, ритуальні або онтологічні. Монстр є фігурою переходу за межу дозволеного.

13.Сакральна залишковість: навіть у цілком секулярних контекстах монстр несе в собі відлуння ритуального, чарівного чи трансцендентного. Монструозність зберігає структуру сакрального досвіду, навіть якщо воно позбавлене релігійного чи теологічного змісту.

14.Історична мутаційність: форми монструозного змінюються відповідно до культурних, епістемологічних та технологічних режимів. Від хтонічних чудовиськ до наукових аномалій, від демонів до кіборгів - монстр завжди віддзеркалює свої історичні умови.

15.Естетична та семіотична продуктивність: монструозне діє як механізм культурного продукування нових образів, жанрів, типів наративності. Монстр підтримує і оновлює уявні горизонти культури.

Аксіальні та політичні риси

16.Екзотичність і рідкісність (інакшість як цінність): монструозне набуває вартості завдяки своїй радикальній інакшості й неймовірності. Рідкісність монструозного, від «див чудернацьких земель» у середньовічних мандрівників до сучасних феноменів криптозоології чи музейних колекцій, тезаврується: монстр стає об'єктом бажання, колекціонування, демонстрації, символічної влади та культурного капіталу.

17.Маркер влади (монстр як фігура влади та виключення): монструозне використовується як політичний інструмент для позначення ворога, відхилення,

небажаного або загрозливого суб'єкта. У дискурсах влади монстром оголошується той, хто має бути виключений, підпорядкований або знищений; водночас у зворотному напрямку - в неолібералізмі та культурі пізнього капіталізму травмований, маргіналізований або безправний суб'єкт мислиться як такий, що має бути повторно включений політично, соціально та економічно. Монстр тут є фігурою управління: через нього суспільство конструює політичні та соціальні опозиції, закріплює норми, продукує страх і мобілізує насильство.

Підсумовуючи дослідження проведені в цьому підрозділі спробуємо дати наше перше робоче визначення монстру та монструозності:

Монстр (як фігура/агент) Це агентна фігура онтологічного розриву та радикальної інакшості, що існує у проміжній, амбівалентній зоні між усталеними категоріями (людське/тваринне, природне/надприродне) і не піддається жорсткій класифікації. Монстр виступає як перенасичений феномен через який інакшість втручається в структуру реальності. Він функціонує як маркер межі пізнання та як «когнітивна аномалія», яка одночасно загрожує порядку і стабілізує його, дозволяючи культурі визначати себе через відторгнення «нелюдського».

Монструозне (як режим/категорія) Це специфічний онтологічний режим та тип художнього мислення, що оперує порушенням меж, гібридизацією та аномальністю форми чи афекту, що може мислитись як «подія розриву» або деформація самої онтології, яка дестабілізує сприйняття та руйнує можливість звичної репрезентації. Монструозне в умовах секулярності це такий стан нестабільності, у якому реальність виходить за межі можливого, створюючи зону епістемологічної кризи, де знаки втрачають свої значення, а суб'єкт стикається з неможливим до сприйняття або ж просто неможливим.

1.3. Монстр як постсекулярне диво

«Не випадково АБРАКСАС, який примирює в собі Бога й Диявола, був запропонований людям для поклоніння. Обітниця такого культу, заснованого на єдності протилежностей, не перестає діяти на сучасний розум. Людині немає користі з Бога, який не містить у собі Диявола. Вона так само не може задовольнитися Дияволом, що не охоплює в собі Бога.»

Андре Бретон[16, с. 125]

Якщо ж ми дійсно живемо в секулярному світі щільної раціональності, постає питання: яким був би прояв божественного у такій конфігурації, якщо не зовнішнім інвазивним втручанням у наш секулярно-раціональний порядок? У межах того, що Чарльз Тейлор окреслює як виключальний гуманізм, будь-яка подія, яка претендує на трансцендентний статус, виглядає як порушення автономії світу «тільки-людського сенсу» [92, с. 25-30]. У цій оптиці Бог та божественне постають монструозними щодо непроникного, антипористого світу виключального гуманізму, оскільки чинять йому спротив на рівні самої структури буття, вводячи в нього принцип радикального надлишку. У такому світі образ божественного та священного вже сам по собі мислиться як інтрузивний та небезпечний, — Бог загрозливий, якщо існує одночасно з нашою секуляризованістю. Проте ця загрозливість все більше набуває рис парадоксально бажаного досвіду в умовах культури ре-енчантменту та постсекулярних практик.

Досвід сакрального у класичній феноменології релігії описується як граничний, тривожний, ексцесивний. Рудольф Отто говорить про сакральне як про «таємницю, що викликає тремтіння і захоплення» (*mysterium tremendum et fascinans*): воно одночасно притягує й викликає тремтіння, діє як сила, що виходить за межі раціонально контрольованого світу [73, с. 20-25]. Доволі схожим чином Жорж Батай описує сакральне через категорії порушення меж, марної, понадмірної витрати, кривавого жертвеного жесту, які підважують принципи користі, безпеки й упорядкованої раціональності [118, с. 30-45]. Обидва ці мислителі жили та працювали в епохи, де чудесне вже вступало в

конфлікт з офіційною картиною світу, релігійний пафос та догматизм вже відходили у минуле. Чи може бути так, що вони скоріш описували в своїх пристрасних, ледь не поетичних роботах ситуацію свого часу, вже характерного напругою навколо сакрального? Незалежно від того, наскільки теоретики більш традиційних поглядів на містичний досвід, скажімо Карл Ранер чи Ганс Урс фон Бальтазар, погодились би з таким баченням, описані підходи дозволяють побачити важливу та яскраву інтуїцію XX сторіччя: сакральне тут має монструозний вимір, бо входить у порядок світу як надлишок, що руйнує встановлені межі й схеми впорядкування.

Якщо уникати терміна «божественне» й не покладатися на його релігійно інституціоналізовану піднесеність, цей самий досвід можна позначити як чудесний, дивовижний, надзвичайний, неймовірний. Однак незалежно від найменування постає образ втручання, яке порушує відчуття безпеки, підважує прозорість і передбачуваність світу. З прикладів виключального режиму монструозного ми знаємо, що суспільство схильне маркувати монструозним те, що не вбачає для себе «здоровим» чи «нормальним». Наскільки іронічним виходить, що інтелектуальна традиція, яка запустила цей виключальний механізм, зрештою перенесла в зону монструозного те, що колись мислила ядром свого всесвіту?

Під поняттям постсекулярного монстра у цьому дослідженні розуміється фігура спроби повернення сакрального або ж чудесного після зупинення традиційних форм віри, секулярний аналог чуда, який проявляється у вигляді аномалії, надлишку, гібридності та порушення усталених кордонів реального.

Обґрунтовуючи цю тезу, значний інтерес для нас становлять роботи дослідників, які безпосередньо пов'язують із занепадом традиційних релігійних уявлень вибух розвитку фантастичної літератури. Верлін Флігер, аналізуючи міфотворчу стратегію Дж. Р. Р. Толкіна, показує, що фантастичне у модерну епоху перебирає на себе функцію міфу й сакрального наративу. У її інтерпретації «друга віра» Толкіна — це спроба повернути людському досвіду відчуття

чудесного, втраченого внаслідок раціоналізації світу; фантастичне тут стає простором, де сакральне знову з'являється, проте контрольовано, на безпечній відстані художнього твору та без інституалізації [162, с. 40-55] (рис Ж.5). Пітер Стратерн і низка антропологів магії та релігії зазначають, що секуляризація не усуває уявлень про чудесне, а радше переводить їх у жанрові та культурні периферії — від окультиного до наукової фантастики. Для Стратерна модерність створила ключовий для режиму постсекулярного монстра парадокс: раціональний суб'єкт прагне звільнення від забобонів, але водночас тяжіє до форм досвіду, які дозволяють пережити враження «іншої реальності» [244, с. 15-20]. Фантастичне у цьому сенсі функціонує як простір модерної магії, де сакральне переживається без релігійних зобов'язань.

Фантастичне значною мірою конструюється на концепції пористості світу, яка, за Чарльзом Тейлором, є характерною для допротестантської уяви: світ розглядався як населений невидимими істотами, відкритий до втручання вищих сил, насичений чудесами та страхами, де межа між природним і надприродним була прохідною [92, с. 35-42]. І саме фантастичне, розвиваючись у модерному контексті, і повертає цю модель пористості, і відновлює структуру сакрального досвіду, що став у секулярності проблематичним. Коли віра втрачає свою інституційну легітимність, а пряме релігійне звернення супроводжується соромом або культурною недовірою, фантастичне пропонує інший, художній режим доступу до трансцендентного: тут сакральне можна пережити без віри, а досвід «іншого світу» — без обов'язку називати його релігійним.

Такий перетин фантастичного та сакрального можна особливо яскраво відчутти в роботах цілого ряду представників нової хвилі молодих українських художників (рис. Ж.7-21). Серед них — Сана Шахмурадова-Танська [104], Ліза Кліменкова [49], Карина Рекман [82], Дарія Чечушкова [103], Денис Куліков [52], Максим Сон. Їхня образність, що балансує між меланхолією, відвертим фантазуванням, вразливістю та духовними пошуками, має виразну сакралізовану

тональність та часто звертається до окультної, релігійної чи псевдорелігійної символіки.

Залишається питання: чому фантастичне, щойно отримавши жанрову автономію, майже відразу звертається до образів пористого, антилюдського світу і яким чином це торкається структури сучасного досвіду? Досліджуючи форми ре-енчантменту [61], спостерігаємо, як в культурі, де пряме звернення до сакрального дедалі частіше супроводжується соромом або іронією, природно постає потреба в іншій, неінституційній формі доступу до досвіду, наближеного до нумінозного. Власне тому фантастичні світи, що допускають існування істот, сил або вимірів поза людською логікою, становлять таку привабливу альтернативу: вони створюють безпечну від іронії та дистанції модерну зону альтернативної реальності, що дозволяє пережити зустріч з інакшим без необхідності повноцінно входити в релігійний дискурс або ж стикатися з раціональною критикою. Монстр у цьому контексті виступає оптимальною фігурою для переживання сакрального, оскільки він має переконливу історію як антиінституціональний образ (рис. Б.3-5): структурно не пов'язаний із догматикою (хіба що як фігура вигнанця), що не вимагає ритуальної коректності, не тягне за собою історичного тягара християнської традиції, залишає простір інтерпретаціям та творчій уяві і все ще має в собі заряд сакрального, неймовірного, незбагненого та навіть свій темний заряд піднесеного.

На відміну від образу янгола чи святого, темна піднесеність монструозного не викликає сорому чи необхідності сумніватись в секулярному порядку занадто сильно. Більше того, саме по собі монструозне може відчуватися як антисвященне, прокляте, антихристиянське. Це дозволяє монструозній образності з меншими складнощами проникати в радикально секулярні суспільства та залишатись там/повторно туди включатись в статусі екзотичної розваги, суто художньої практики чи навіть символу остаточної секуляризації. Проте монструозне все ж неминуче інфікує секулярність та заповнює цю лакуну, активуючи цікавість до окультних практик, містики та нових релігій. Розквіт

демонічних езотеричних сект, неоязичництва та інших близьких по духу практик, що відбувся в 1990-ті, детально описується у статті Дж. Дж. Ровера (2011) [232].

Проте що робить монструозне доволі універсальним інструментом постсекулярності, це те, що монструозну образність приймають не тільки радикально секулярні суспільства. Оскільки сам концепт епіфанії історично містить власну монструозність (рис. Ж.1), як нам це чудово демонструє Рудольф Отто, він інтуїтивно дозволяє не мислити себе виключно як щось антибожественне. Сюди відносяться видіння пророка Єзекіїля, де небесні істоти мають чотири обличчя — людини, лева, вола й орла [11, Єзекіїль 1:5–10], або опис янголів та серафимів, що з шістьма крилами закривають обличчя і ноги перед Богом [11, Ісая 6:2], багатоликі істоти, «оповиті сяйвом і вогнем» в Одкровенні Іоана Богослова [11, Одкровення 9:1–3] та інші подібні явища.

Інша лінія, що служить нашій аргументації монструозного ренчантменту, стосується надзвичайної поширеності у сучасній художній культурі образу порталу — буквально «пори» між трансцендентним та іманентним (рис. И.1-9). Портал фіксує момент переходу: входження у простір, який милує уяву саме тим, що не підкоряється структурі нашого світу та має в собі обіцянку зустрічі з чимось іншим, таким, що виходить за межі доступного нам світу. Він артикулює ту саму потребу, про яку говорить Тейлор: прагнення цілісності — миттєвих спалахів повноти буття, які модерний суб'єкт майже повністю втратив у повсякденності [92, с. 50-60]. Портал тут — це водночас символ спасіння та загрози, знак того, що інший порядок дійсно існує та проривається до нас через таку собі «рану» нашої дійсності, і разом з цим, що цей інший порядок потенційно небезпечний, невідомий та незрозумілий. Портал бачиться нам проривом інакшості, з якої, власне, в наш світ і потрапляє монструозне у традиційних сюжетах. Від міфічних брам підземного світу (в сюжетах про Орфея та Геракла) до біблійних і апокрифічних мотивів відкриття безодні, з якої виходять істоти з «Книги Одкровення» [11, Одкровення 9:1–3],

або дверей Пекла в «Божественній комедії» Данте (рис В. 13). Детальніше образ порталу та його структурний зв'язок з монструозністю роздивимось у підрозділі 2.1.

Жадання дива, або ж трансцендентності, особливо наочно виражає себе в такому секулярному монстрі, що повстає як погляд всупереч секулярному часу. Цей важливий аспект задає певний меланхолійний тон цього режиму, оскільки, реанімуючи втрачені образи ієрофанії, чудесних явищ, сакральних монстрів, янголів, ми наче оплакуємо сам факт того, що світ «був позбавлений» дива, і хочемо пережити його знов, хоча б в рамках художньої культури. Мрійливість постсекулярного монстра подібна до екзотичного режиму монструозного, проте тут суто зовнішнє співчуття (або ж навіть заздрість) проноситься крізь час, до людей, які, як нам здається, жили в більш чарівному та цілісному світі. Цей погляд, звісно, глибоко ретротопічний, але і структурно близький до концепту сакрального часу. Тут ми не обмежуємось виключно ретротопіями, образ власного минулого може бути не менш яскравим прикладом описаної нами логіки, оскільки сам час та теперішній момент мисляться тут секулярною структурою, з якої ми намагаємось вийти, зливаючи таким чином саму категорію минулого/майбутнього з категорією неможливого та недосяжного, а отже, чудесного та бажаного.

Продовжуючи цю думку в нашому дослідженні постсекулярного монстра, ми не можемо не враховувати особливу прив'язаність сучасності до самого по собі досвіду рідкісного: те, що Ален Бадью називає «подією» — несподіваним проривом, який руйнує структуру даного й відкриває можливість нового, рідкісна подія стає компенсаторною формою сенсу [116, с. 180]. Це незаперечуване, а скоріш навіть відкрито визнане сучасністю бажання надзвичайного не повертає нас до саме релігійного мислення, але відображає подібну потребу у прориві, у зустрічі з тим, що могло б значно перевищувати іманентний світ або ж змінювати/оновлювати його. Як зазначає Сьюзен Стюарт у праці «Про тугу», сучасна культура постійно відтворює фетиш рідкісного як

компенсацію втрати глибини досвіду: ми колекціонуємо «винятки», дрібні естетичні дивини, які нібито підтверджують, що світ ще себе не вичерпав [243, с. 135].

Цікавою формою такої фетишизації в сучасності є фанатський рух «Я хочу вірити» (I Want to Believe) (рис. Ж.2), сформований навколо серіалу «Цілком таємно» (The X-Files) [256] і який виступає маніфестацією буквального бажання вірити в монстрів. Звертаючись тут до вже раніше проведеного нами дослідження про фанатські практики залучення [60], нам варто згадати кількох ключових дослідників подібних культурних явищ. Генрі Дженкінс у своїх дослідженнях фанатських спільнот підкреслює, що такі рухи нерідко створюють нові форми колективної віри, звісно, антидогматичні та антицерковні в інституційному сенсі, проте процерковні, якщо ми маємо на увазі церкву як спільноту вірян [190, с. 50-70] (рис. Ж.4). Метью Гіллз додає, що подібні спільноти формують парарелігійні структури: вони орієнтовані на афект, на досвід, на «теплий глядацький трепет» [184, с. 90-110] (повертаємось до фанатських спільнот в культурній економіці пізнього капіталізму в підрозділі 3.5). Цікавість випадку «Я хочу вірити» полягає якраз у тому, наскільки щиро та буквально він виражає суперечність сучасної свідомості. Сама фраза «Я хочу вірити» — це очевидно декларація бажання, себто декларація браку. В ній глибоко відчувається те, що Чарльз Тейлор називає перехресним тиском (cross-pressure): відчуття одночасного тяжіння до релігійної повноти та неможливості прийняти її без іронічного застереження [92, с. 595].

Для нас фраза «Я хочу вірити» звучить парадоксально, насамперед тому, що в умовах номінальної свободи віросповідання нібито ніщо не заважає людині вірити. Але дослідники постсекулярності показують, що сьогодні проблема віри не юридична й не політична, а культурна. Як ми вже зауважували, віра супроводжується соромом, вона здається ознакою наївності, відсталості, «темності», браком інтелектуальної дисципліни. Філософи-постсекуляристи (Габермас, Тейлор), описуючи «постсекулярну публічну сферу», вказують, що

секулярність винесла віру в зону приватності, де вона має виглядати стриманою, освіченою, «перекладеною» на раціональну мову [18, с. 25][92, с. 400]. Перехресний тиск — це буквально «затисненість» сучасної свідомості між прагненням трансцендентного та вимогою раціональної самосвідомості.

Фрейм, який у цьому контексті пропонує Славой Жижек, — це механізм «фетишистського розрізнення», тобто парадоксального поєднання знання й вірування. Йдеться про стан, коли суб'єкт визнає умовність певного переконання, але все одно діє так, ніби воно істинне [269, с. 35]. Типовий приклад Жижек демонструє на практиці підтримання святкового міфу: дорослі чудово усвідомлюють умовність фігури Санта Клауса, однак із завзяттям зберігають цей ритуал. Офіційно це подається як жест заради дітей, але фактично він дозволяє самим дорослим пережити атмосферу чарівності, водночас визнаючи її «штучність». Таким чином, виникає позиція «я знаю, але поводжусь так, ніби не знаю». У фанатських спільнотах ця схема проявляється особливо виразно. Прихильник певного вигаданого всесвіту чітко усвідомлює його фікційність, проте реагує на події цього світу з емоційною щирістю: сумує за загибеллю персонажа, вивчає мовні чи культурні деталі, витрачає час і ресурси на розширення власної участі в наративі. Жижек описує це як форму подвоєної свідомості: дистанція й занурення працюють одночасно, і саме така «гра з власною вірою» відкриває шлях до глибшої афективної залученості [269, с. 40].

Цей парадокс пояснює й ширший культурний контекст. Західні суспільства, де публічно домінує недовіра до релігійних чи метафізичних тверджень, паралельно демонструють високу інтенсивність пристрастей у сферах масової культури — від спорту до фантастичних франшиз і конспірології. За спостереженням Жижека, у традиційних культурах дія могла супроводжуватися приватним сумнівом — людина брала участь в ритуалі, але внутрішньо не обов'язково приймала його значення. Тепер ситуація інвертувалася: формально ми демонструємо скепсис, а глибинну залученість

залишаємо у приватній площині, де й проявляється справжній емоційний інвестиційний імпульс (катексіс) [269, с. 45].

Повертаючись до серіалу «Цілком таємно», бачимо ще один наратив, важливий для дешифрування режиму постсекулярного монстра. Агенти ФБР методично відслідковують і документують аномалії, що часто набувають традиційних, інколи навіть відверто фольклорних монструозних форм. Криптиди на зразок чудовиська з болота, вампіроподібні істоти, мутанти, гібридні форми людського й нелюдського тіла, загадкові «звірі» з периферії цивілізації. Кожна така істота постає як локалізоване чудо, як порушення природного та соціального порядку, але описане мовою досьє, експертизи, судмедекспертизи, наукового звіту. Цей сюжет прочитується як секуляризована версія колекціонування чудес: там, де середньовічне богослов'я фіксувало дива у збірках святих житій, поп-культура у вигляді агентів ФБР пропонує полювання на аномалії, вписані в раціональний апарат держави та науки. Цей ж імпульс до «раціонального полювання на чудовиськ» виявляє себе в сучасній криптозоології. Традиційно криптозоологію описують як псевдонаукову і показово наполегливу субкультуру, що організується навколо фігур Бігфута, чудовиська озера Лох-Несс, йєті, чупакабри та інших істот, які походять із фольклору, але інсценуються як об'єкти квазінаукового пошуку. Вироблення криптидів врешті проникає у вигляді нової мистецької практики і до артсередовища, наприклад, в роботах-містифікаціях Хуана Кабана (рис. Ж.3 та Ж.6) [136]. У цьому «мисливстві на монстрів», себто чудесних істот, природу яких неможливо вписати в раціональну картину світу, нами вбачається секуляризована модель паломництва: місця можливих появ криптидів як святинь; медійність та вірусність замість релігійної харизми; суміш псевдонауки, любительської емпірії та конспірології замість теології, і все це заради того, щоб пережити зустріч з радикальною інакшістю. Монструозне тут дуже наочно набуває статусу сакралізованого об'єкта бажання, який обіцяє підтвердження

того, що світ знову ж таки ще себе не вичерпав та має якийсь зворотний, укритий, надприродний бік.

Інша цікава інкарнація постсекулярного монстра проявляє себе у явищі конспірологічних теорій сучасності, де статус монстра, «чужинця» вже переноситься на представників влади, так званий «1%», елітарний шар найуспішніших представників суспільства у масовій свідомості. Зовсім нещодавно та дуже яскраво ця лінія була проілюстрована фільмом «Бугонія» Йоргоса Лантімоса [129]. Такі конспірологічні теорії, як правило, розповідають нам про рептилоїдів та інші форми «прихованих істот», що нібито контролюють політичні й економічні структури світу. Рептилоїдна теза Девіда Айка вже тривалий час привертає увагу дослідників як симптом сучасної демонології: образ рептилійних гуманоїдів, що перевтілюються у політичних лідерів, відтворює традиційні уявлення про злу надлюдську силу, але розгортає їх у світській, змовницькій рамці [188, с. 20-30]. Така монструозність тут забезпечує оновлену фігуру космічного зла, що прив'язується до глобальних структур влади, медіа, капіталу.

Паралельно в сучасній культурі посилюється лінія сакралізації природи, де постсекулярний монстр переходить до фігури «природного іншого»: на тлі дискурсу Антропоцену, кліматичних катастроф, вимирання видів і токсичних ландшафтів природа набуває рис нумінозного поля, її переживають як силу, що перевищує людську міру і повертає досвід тривоги, провини та благоговіння. Це формує цілий пласт образності (рис. Ж.22-26) — від «Силуету у вогні» (*Siluetas en Fuego*) Ани Менд'єти, де палаючий жіночий контур стає актом ритуального розчинення суб'єкта в землі, маркуючи повернення до архаїчного злиття з материнським/пожираючим лоном, до скульптурних метаморфоз Берлінде де Брьойкере (як у проєкті «Хмиз»), де воскова плоть, що нагадує тіла мучеників, зростається з покрученим гіллям дерев у єдиний образ сакрального страждання, чи постгуманістичних інсталяцій П'єра Юїґа (зокрема *Untilled*), де голова статуї, обліплена живим бджолиним роєм, демонструє байдужість «живої

матеріальності» до людської культури. В українському контексті цю лінію розвиває та продовжує Дарія Чечушкова перформансами та скульптурами, зокрема яскравим прикладом є скульптура Людина-дерево (рис. Ж.26), де втілюється фантазія авторки про взаємну мутацію людини та природнього середовища.

У такій перспективі монструозне фіксує образ людини, яка розгортається обличчям до «природи» і втрачає привілейовану позицію суверенного спостерігача: людське тіло, що стає гумусом для нових екосистем, змінене під впливом середовища або добровільно занурене у практики радикального мімезису з ландшафтом, постає фігурою екологічного каяття та нової містичної солідарності з більше-ніж-людським світом. Тут постсекулярний монстр одночасно втілює страх перед руйнуванням антропоморфного порядку, мрію про відновлений союз із живою матерією і віру у «сакральність» природного як альтернативний горизонт трансцендентного.

Спираючись на інтуїції Бодрійєра та Лакана, ми певною мірою можемо знайти пояснення, чому саме монструозне має шанс перетворитися на інструмент відновлення та відтворення сенсів. У світі симулякрів та безпечних копій онтологічний жах, який викликає монстр, залишається одним із небагатьох афектів, що не піддаються симуляції. Страх перед невідомим стає доказом того, що світ все ще містить у собі непроникний залишок — таємницю, що викликає тремтіння, який не може бути повністю колонізований розумом. Таким чином, постсекулярний монстр не руйнує світ, як це переважно буває в фантастичних творах, а парадоксальним чином рятує його від тотальної передбачуваності та симулятивної замкненості, утримуючи горизонт невідомого відкритим [13, с. 10-15][55, с. 55-60].

Таке розуміння монструозного знаходить потужний резонанс у процесуальній теології Кетрін Келлер. У своїй праці «Лик безодні: Теологія становлення», Келлер деконструє традиційний для західної метафізики страх перед хаосом, який вона позначає терміном «страх безодні» (*tehomophobia*) (від

давньоєврейського «tehom» — безодня, глибина). Вона зауважує, що класична теологія та пізніше секулярний раціоналізм прагнули витіснити монструозну хаотичність безодні заради стерильного порядку «творіння з нічого» (*creatio ex nihilo*), де все є чітко визначеним, підконтрольним і розділеним, де порядок встановлюється через абсолютне підкорення або знищення хаосу. У цій парадигмі все, що не вписується в чіткі бінарні опозиції, автоматично маркується як монструозне або ж демонічне і підлягає витісненню [196, с. 15-20].

Проте постсекулярний монстр здійснює зворотний рух. Він стає агентом того, що Келлер називає «творінням з глибини» (*creatio ex profundis*). З'являючись у нашому впорядкованому світі як аномалія, монстр реабілітує хаос як простір безкінечної можливості та становлення, що надзвичайно глибоко резонує з артикульованим постсекулярністю почуттям нестачі повноти буття. Поки секулярна система прагне зафіксувати світ як завершений і безпечний продукт, монстр, подібно до Абракса, як еманация «безодні» (*tehom*), нагадує нам про те, що світ залишається процесом, замішаним на складності та взаємозалежності. У цьому сенсі онтологічний жах, який приносить із собою монстр, є не страхом перед знищенням, а запамороченням перед поверненням глибини. Монструозне розгерметизовує реальність, повертаючи їй втрачену пористість, а монстр є гарантом того, що в щільній тканині раціонального залишаються розриви, крізь які дихає «безодня», забезпечуючи саму можливість появи нового чи хоча б радикально інакшого.

Підсумовуючи аналіз постсекулярного режиму монструозного, ми можемо стверджувати, що в сучасній культурі монстр виконує фундаментальну компенсаторну функцію: він заповнює культурні лакуни, утворені кризою раціоналістичної картини світу на тлі невгасаючої жаги трансцендентного. В умовах виключального гуманізму, де прямий доступ до сакрального заблокований культурним соромом або скепсисом, монструозне стає легітимним каналом для повернення трансцендентного досвіду.

РОЗДІЛ II

МОНСТРУОЗНЕ ЯК ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ

У цьому розділі ми хотіли б запропонувати можливий ракурс для аналізу монструозного, розглядаючи його крізь призму поетики. Під цим терміном у межах нашого дослідження ми розуміємо насамперед внутрішню механіку твору, себто сукупність принципів, що організовують художню структуру та спосіб породження сенсів. Такий підхід є спробою обережно вивести монструозне за межі суто тематичного маркера (як простої наявності «чудовиська» в сюжеті) і припустити його існування як окремої естетичної категорії. Ми не прагнемо дати вичерпне визначення, а радше намагаємося окреслити контури цієї категорії, щоб зрозуміти, завдяки яким саме художнім стратегіям у творі виникає ефект монструозної інакшості.

2.1. Поетика монструозного у сучасній художній культурі

У спробі визначити власну поетику монструозного насамперед ми стикаємося з проблемою виявлення таких художніх засобів і естетичних стратегій, які були б властиві саме цьому феномену — більшою мірою, ніж будь-якому іншому суміжному режиму. Це пошук структур, що не тільки формують образ «монстра», а й відтворюють специфічну логіку монструозного, його спосіб буття у мистецтві. Таким чином, найбільша напруга утворюється навколо кількох близьких, проте не тотожних естетичних режимів: жахливого, гротескного, огидного, сюрреалістичного, абсурдного, фантастичного та моторошного. Ці режими не є периферійними щодо монструозного, а радше його відгалуженнями, у яких первинна енергія «монстра» втілюється в різних поетичних формах: від тілесної гіперболи до семантичного зсуву, від сміхового до травматичного.

Нашим припущенням є те, що таку категоріальну напругу можна пояснити синкретичною першоджерельністю монструозного, яке, подібно до неодноразово згаданої нами Тіамат із месопотамського міфу, у певному сенсі породжує цілий тип образності [51]. На нашу думку, монструозне є своєрідною хаотичною матрицею тіньового, антиструктурного, перенасиченого, із якої з часом виростають окремі жанри, стилі й естетичні конструкції.

Цей архетипічний «прамонстр» — фігура не одного тільки страху, а радше прамодель інакшості, джерело всіх образних систем, що порушують категоріальність і розмежованість. Подібне розуміння монструозного як архетипного джерела хаосу й творчої потенції ми вже розглядали у підрозділі 1.1; воно узгоджується з підходом Мірчі Еліаде, який розглядав міфологічного монстра як символ первісної космогонічної сили [157], а також із ідеєю Жана Бодрійяра про монстра як симулякр порушеного порядку [120].

Інакше кажучи, маркер монстра несе в собі значну кількість похідних образних систем, які, розвиваючись разом із культурою та семіотикою, ставали дедалі різноманітнішими, поступово втрачаючи прямий зв'язок із фігурою монстра, але зберігаючи його енергетику. Так ми можемо простежити еволюцію, наприклад, гротескного: від хтонічних, оргіастичних культів родючості землі до тілесно-комічного карнавального світу Ренесансу, а звідти — до повністю десоматизованого абсурду ХХ століття. Такий шлях культурної дематеріалізації монструозного спостерігали Михайло Бахтін [117], Жиль Дельоз [29] та Юлія Крістева [198], які описували поступове зникнення тілесного як носія страху і його перехід у сферу мови, тексту та символу.

Інша складність визначення поетики монструозного полягає у тому, що вона сприймається структурно необхідною в жахливому сама по собі. Як зауважував вже кілька разів згаданий нами до цього Ноель Керролл, монстр хоча і не тотожний страху, він є його структурною умовою [137]. Юлія Крістева, у свою чергу, додає іншу важливу для нас думку: подія розриву завжди попереджає судження [198] та діє ще до того, як суб'єкт утвердить себе у системі

символічного. Тобто навіть у фільмі жахів, де ми дивимось на монстра, ми у цілому розпізнаємо його як збій в нашому сприйнятті, випереджаючи жах. У фільмах Яна Шванкмаєра чи текстах Бруно Шульца ми не стикаємось з горором (хоча там безперечно є місце екзистенційному жаху); монструозність образів в «Санаторії під клепсидрою» [107] або короткометражці «М'ясне кохання» [210] (рис. 3.1-3) ми розпізнаємо не тому, що вони лякають нас, а тому, що не розуміємо, як на них реагувати. Таким чином, монструозне належить до того, що суб'єкт бачить та відчуває ще до реакції, до того, як в нього виникає почуття страху чи огиди. Звідси ми можемо зробити припущення, що саме те, як ми реагуємо на монстра, визначає, куди далі розгорнеться наш досвід: у горор, гротескний фарс, кемп-виставу, нойзовий перформанс, еротизоване шоу чи міфопоетичне марення.

У цій перспективі монструозне можна розуміти як естетичний принцип, або ж поетику, що задає матрицю для різних похідних жанрів. Відповідно, воно визначається не жанровими кордонами, а типом художнього мислення, який передує жанру й оперує порушенням меж між формами буття, чуттєвості та знака. Ми могли б спробувати звести монструозне до фігури потвори, проте це б залишило нас без важливої категорії, що актуалізується в самому способі творення, що діє через надлишок, деформацію, гібридизацію та взаємопроникнення. Монструозне мислить процесами, а не стабільними станами: воно розгортає мистецтво як середовище постійної мутації, де образ змінює структуру реальності через акт свого виникнення. У цьому сенсі монструозне постає режимом мислення формою, коли художній твір стає місцем онтологічного експерименту, що відбувається, коли матерія набуває надлишку, а знак втрачає дистанцію до свого означуваного.

Що є особливо важливим для цього дослідження і нашого розуміння поетики монструозного — не йдеться виключно про страх чи огиду. Ні те, ні інше не вичерпує монструозну образність. На жаль, нам не вдалося знайти дослідників, які б розглядали безпосередньо монструозне, а не в чомусь близькі

чи подібні терміни, саме у такому наджанровому, надафектному ключі, тому ми будемо намагатись будувати тут власну гіпотезу того, що монструозне саме по собі не означає страхітливе чи моторошне. І ми спробуємо це довести у подальшій частині цього розділу.

Щоб операціоналізувати описаний вище підхід, ми спираємось на класичну структуру поетики, розроблену у межах структуралізму (зокрема Цветаном Тодоровим). Адаптуючи цю методологію до нашого об'єкта, ми пропонуємо аналізувати поетику монструозного на трьох базових рівнях:

1. **Синтаксичний (матеріально-формальний) рівень.** Цей рівень відповідає за організацію форми та матеріалу твору. Тут монструозне проявляється через «пластику» образу, хаотичність рухів, монтажні розриви чи звукові викривлення. Це аналіз того, як тіло монстра або середовище твору порушують закони репрезентації та гармонії ще до моменту інтерпретації образу глядачем.
2. **Семантичний (семіотичний) рівень.** Рівень значень і символів. Тут монстр розглядається не як алегорія зла, а як втілення «неможливості семіозису» — збій у комунікації та руйнування звичних бінарних опозицій (людина/тварина, живе/мертве) або ж самої категоріальної стабільності. На цьому рівні монструозне постає як знак, що відмовляється бути прочитаним, або як мова, що втратила дистанцію до означуваного.
3. **Прагматично-афективний рівень.** Цей рівень належить до стосунків твору з реципієнтом і відповідає тому, що Тодоров називав «вербальним» або риторичним аспектом (впливом) [94]. У контексті нашої теми це сфера прямої дії на глядача: шок, огида, сміх, тривога, емоційне збудження. Тут монструозне зазвичай діє як атака на чуттєвість, перетворюючи глядача на співучасника події, що розгортається на екрані чи у тексті.

Така структура дозволяє нам вийти за межі сюжетів і зосередитися на глибинних механізмах, завдяки яким художній твір генерує ефект монструозності.

Отже, перше, що варто визначити: те, чим володіє монстр насправді, це не наш страх чи наша огида, це наша увага. Спробуємо взяти такий монструозний образ, який, зберігаючи усю свою радикальну інакшість та класичну (за нашим визначенням) монструозність, чинить зворотний ефект на героя. У фільмі «Пікнік біля Навислої Скелі» (Пітер Вір, 1975) таємничі події розвиваються навколо велетенської скелі (рис. 3.4-9), що зачаровує героїнь та, мовби відгукуючись на їхній внутрішній потяг, притягує їх у себе [224]. Вони йдуть до неї не зі страху, а з жадання, у дивному спокої перед тим, що неможливо пізнати. Скеля тут не виконує ролі загрози, вона не лякає — вона володіє, вона втягує у себе, порушуючи рівновагу звичного досвіду. Її монструозність у безмовній потужності форми, у її надмірній присутності, у тій увазі, яку вона здатна вимагати, у тому, наскільки яскраво вона антиструктурна загіпнотизованим ученицям суворого вікторіанського пансіонату. Скеля постає тут як подія до судження, до страху, до естетичного осмислення, і ті з дівчат, хто відчув страх та повернувся до причинності, «схибили», не завершивши свій перехід в інакшість. Цю попередність інтенсивного щодо причинного та афективного описує Деніел у «Меланхолійному асамбляжі» (2013), називаючи її передафективною напругою, що зрушує мислення до тіла [147]. У свою чергу, Андреас Оберпрантахер говорить про «феноменологічне мерехтіння прихованого» як момент, коли досвід ще не став емоцією, але вже став подією уваги [219]. Кіні (у «Досьє Гайялайт», 2007–2011) називає це естетикою додискурсивного — станом, у якому форма, ще не осмислена, вже діє як чиста присутність [195]. Усі троє підкреслюють, що вплив не народжується з почуття, а з самої можливості бути захопленим. Тож форма монструозного завжди має на нас інтенсивний вплив. І якщо ця інтенсивність рухома, міжжанрова, може переживатися нами по-різному: сміхом, співчуттям, огидою, еротизованим імпульсом, естетичним збудженням, піднесенням, ностальгічною меланхолією, жахом, політичною мобілізацією тощо, — то ми маємо розглядати цю інтенсивність як таку, що діє до емоції, до судження, до інтерпретації, не

перестаючи при цьому бути монструозною. Форма монстра за визначенням не виглядає нормально, вона є такою, яку ми бачимо рідко/ніколи або ж хоча б радикально відрізняється від звичного. У такому розумінні монструозне — це те, що ми розпізнаємо як помилку нашого розуму/сенсорного сприйняття, як збій у процесі пізнання, який ми встигаємо зафіксувати ще до того, як щось відчуємо з цього приводу.

Проте як описати чи відтворити цю інакшість? Її неможливо вхопити як щось стале, адже вона залежить від того, хто ми і де ми. Інакшість визначається як щось, що постає зворотним нам. Інакшість може бути темпоральною, наприклад, у формі радикального занурення у модальності інших епох («Пристрасті за Беатріс» Б. Таверньє та «Агірре, гнів божий» В. Герцога) [252][109], або фантастично/ретротопічною, коли до пейзажу додаються розмовляючі дракони чи футуристичні механічні янголи («Бразилія» Террі Гіліама[126]). Вона може бути формальною, тобто порушувати закони репрезентації (деформовані папські портрети Френсіса Бекона [150]), гармонію та цілісність форми (м'ясні вибухи в бетонних стінах Адріани Варезау (рис. Г.13-15) [260]), замкненість тілесного (мутації в «Відеодромі» та «Мусі» Д. Кроненберга [262][250]) чи саму можливість декодування (квазіфігуративні візерунки в естетиці сигілізму (cybersigilism) (рис. Г.15-17), асемічне письмо, світи аутсайдер-арту). Форми може бути забагато (апокаліптичні полотна Здзіслава Бексінського (рис. Г.20) [121], біомеханічні структури Гігера (рис. Г.19) [172], мегаконструкції у фільмах Ш. Цукамото та Чарлі Кауфмана [246] [193]), або ж радикально мало (розчинена присутність смерті в інсталяціях Терези Марголіс (рис. Г. 21-22) [207]). Якою б не була форма монструозного — вона залишається інтенсивною.

І хоча ми не говоримо про класичні афекти, але ця монструозна інакшість може бути представлена як афект, проте це мав би бути афект не на своєму місці, який не вписується в звичайне розуміння веселості чи смутку. Наприклад, сприйматися як надлишок складних почуттів («Розсікаючи хвилі» Л. фон Трієра,

екстатичні стани в «Одержимій» А. Жулавського (рис. 3.19)) [127][230] або як повна відсутність почуттів там, де вони очікуються (психопатична антиемпатичність в «Осиній фабриці» Ієна Бенкса [10]), як раптовий вибух незрозумілого сміху (істеричний сміх клоуна в інсталяції «Тортури клоуна» Брюса Наумана (рис. 3.18) [217]), сліз (сльози репліканта Роя Батті у «Тому, що біжить по лезу» (рис. 3.17) [125]) або ж несамовитого крику (крик Лори Палмер у «Твін Пікс» (рис. 3.16) [258]).

Що робить інакшість з нами, себто з суб'єктом? Вона втручається у наш світ (повернення мертвих у серіалі «Повернені» Фабріса Гобера [253]), виражає свої права на наш простір («сяюча» зона в «Анігіляції» Алекса Гарленда (рис. И.1)[112]), входить у нас (трансцендентні екстази «Святої Мод», Боб у «Твін Пікс» [234][258]) або, навпаки, стає об'єктом нашого втручання (колоніальне насильство над живою планетою в «Аватарі» (Avatar) Джеймса Камерона, інопланетне гетто в «Дев'ятому окрузі» Ніла Бломкампа, мотив «попаданця» в інші світи) [114][152].

Продукуючи інакшість, ми продукуємо монстрів, або принаймні намагаємось це зробити. У такій філософській, культурологічній та психоаналітичній парадигмі, себто жаданні «іншого» (щоправда, не звертаючись безпосередньо до образу монстра), низка впливових дослідників визначила сам дух модерності, який надзвичайно радикалізувався у XX столітті. Жак Лакан говорив про «бажання, яке завжди бажає іншого» [55]; Жан-Поль Сартр показував, що «інший» конститує нашу свідомість і свободу [85]; Цветан Тодоров аналізував «прагнення до культурної іншості» як форму пізнання самого себе [93]; Едвард Саїд у «Орієнталізмі» описав, як Захід творить іншого через бажання володіти і водночас розуміти [84]; Джудіт Батлер бачила у потягу до іншості умову трансформації ідентичності [135], а Бел Гукс писала про «жагу іншого» як головний імпульс культури споживання [186]. Тож, таким чином, XX століття (особливо радикальна друга половина) та пережита нами чверть XXI

стає періодом небувалого розквіту монструозної образності, оскільки сама інакшість стала бажанішою більш, аніж будь-коли.

Говорячи про сучасну культуру, ми зупинимось переважно на періоді останніх 50–60 років, що дасть нам більш-менш конкретну, окреслену часову рамку та допоможе повернутись до головної задачі цього дослідження.

Тож яка, зрештою, поетична функція монструозного як доафективного? Монструозне чинить розрив. Воно руйнує те, що мислиться як реальне: людську природу, закони фізики чи біології, моральний кодекс, соціальний спокій. Такий розрив може бути як і деструкцією, так і модусом продукції нового. Тож ключовим естетичним засобом для конструювання монструозного образу виступає, на нашу думку, поетична дія розриву, у якому вже сама форма стає подією. Спробуємо в описаних нами вище критеріях розглянути персонажа на ім'я Мерде (від франц. «Лайно») Леоса Каракса (рис. 3.20-23).

Мерде з'являється вперше у однойменній короткометражці «Мерде» (2008), створеній для антології «Токіо!», а пізніше повертається у «Корпорації Святі мотори» уже як одна із ролей головного актора-мутанта [257][185]. Світ, у якому існує Мерде, — це не звичайні Париж чи Токіо, а урбаністичний організм, що дихає, переварює й відторгає. Камера Каракса спостерігає, як з підземної каналізації піднімається істота — людина з рудою бородою, вимерлими очима, спотвореними рисами, у зеленому костюмі, з тілом, ніби відлитим із цвілі та крові. Його рухи конвульсивні, позбавлені координації, він пересувається зигзагами, похитується, немов кістки і м'язи не згодні між собою щодо напрямку руху. З перших секунд його існування на екрані фільм заповнюється запахом — хоч камера не передає запахів, але Каракс знімає так, що ми майже відчуваємо його. Світ немов стискається від присутності тіла, яке надто живе, надто щільне, надто чуже.

Мерде виходить на вулиці міста, він хапає випадкових перехожих, краде квіти, гризе їх, кидає гранати, ричить якоюсь довгою, позбавленою сенсу мовою. Ця мова — окремий монстр, суміш японської, кельтської, невідомої фонетики,

крику та блювання. Її ніщо не перекладає. Спроба зрозуміти Мерде обертається на фарс — його ловлять, судять, садять у клітку, а він, у момент публічного допиту, починає мовити знову, і його «перекладач» (той самий чужинець, такий самий монстр, тільки вдягнений у костюм) оголошує, що він «ненавидить людей, бо вони смердять». Каракс монтує цю сцену як пародію на саму процедуру розуміння: камера не дозволяє нам подивитись на Мерде прямо, вона ритмічно наближається і віддаляється, немов органічна реакція страху і відрази — те, що ми описали як передестетичний афект.

Монструозність Мерде постає вже у його матеріально-формальному рівні: його тіло є носієм хаотичної, недисциплінованої пластики, жесту, що не підкоряється логіці м'язового руху. Його обличчя — це комбінація гримаси і застиглої реготу; рот, який або не замикається, або вибухає. Він діє у світі як згусток матерії, що порушує саму можливість репрезентації. Каракс знімає його знизу, і ця оптика створює ефект, який можна назвати «анатомічною сублімацією»: камера стає продовженням тіла монстра. Світ навколо Мерде теж змінюється — місто починає «реагувати» на нього: звуки стають різкішими, світло зеленіє, обличчя перехожих напружено спазмуються. Тут монструозне діє і як образ, і як середовище афекту.

На семантичному рівні Мерде жодним чином не функціонує як алегорія «зла», а радше як втілення самої неможливості семіозису або ж його надлишку, можливо антикультури, варварства. Його мова — порушення, збій комунікації, чиста матеріальність звуку, що перетворюється на подію. Подібно до «Театру жорстокості» Арто, звук тіла тут так само сильніший за мову, а дія випереджає сенс [4]. Крики Мерде — це чистий афект, подібний до того, про який писала Крістева: «Мить, коли тіло говорить до мови і говорить проти неї» [198]. Мерде сам є емоцією, у своїй максимально тілесній, розчиненій формі.

На прагматично-афективному рівні Мерде діє на глядача як атака. Його неможливо сприймати спокійно: або він викликає регіт, або огиду, або, ймовірно, щось проміжне — дивне, хворобливе збудження. Каракс досягає

цього за допомогою монтажних розривів, неприродних планів, звукових викривлень: звуки кроків і вдихів Мерде не фігурально гучніші за постріли, а його поява щоразу ламає звичний ритм кадру. Ми буквально змушені відчувати присутність цього тіла, навіть коли його немає в кадрі.

Це той самий тип надлишковості або ж збій, що виражається через надлишок/брак, про який ми писали вище. Він уособлює монструозне як антисимволічну стихію, який врешті перетворює наш досвід сприйняття в досвід тілесного відторгнення.

Розглянемо ще один яскравий приклад — фільм «Піноккіо 964» (рис. 3.24-27) японського режисера Сьодзіна Фукуї, одного з найрадикальніших представників кіберпанкового боді-горору [226]. Ця стрічка, подібно до Мерде, підважує саму можливість межі, в даному випадку між тілом, технологією та ідентичністю, і робить це у геть іншій площині — не соціальній, а суто матеріально-сенсорній. Світ фільму — кислотний простір техноміста, де все дихає пластиком, пилом і зіпсованою біомасою, він сам по собі нагадує відкрите тіло, що спазмує, випромінює шум, заражає. З перших кадрів глядач опиняється всередині гіпертілесного жаху: камера, нервово рухаючись, фіксує Піноккіо — бездомного біоандроїда, сексуального робота, якого викинули на вулицю після «збою». Його тіло — клейка, тремтяча матерія: напівмеханічна, напіворганічна, з обличчям, що здається одночасно маскою і ранною. Його свідомість порушена, рухи хаотичні, з рота виривається важке дихання, він майже не здатен говорити — лише спотворює звуки, схожі на цифровий кашель.

Міський простір у «Піноккіо 964» функціонує як розширення його нервової системи. Коли герой блукає вулицями, усе навколо — бетон, неон, сміття, асфальт — ніби реагує на його рух. У матеріально-формальному вимірі Фукуї працює з тілом як із чистим кінематографічним матеріалом: камера постійно фокусується на шкірі, поті, слизу, на самому акті фізичного виснаження. Під кінець фільму межа між тілом і простором повністю зникає: герой розчиняється в кислотному морі звуку, потоку візуальних спазмів, немов

сам кадр піддається мутації. Ця техніка — надмір монтажу, перенасичення кольору, довгі неконтрольовані рухи камери — створює ефект фізіологічного тиску, коли фільм буквально «вторгається» у тіло глядача.

На семантичному рівні Піноккіо є істотою, що втратила будь-яку символічну опору: він не машина і не людина, не жертва і не злочинець. Його «я» — це залишок системи, її помилка, уламок коду, що починає розкладатися. Якщо традиційний Піноккіо — фігура навчання, ініціації, входження в соціум, то версія Фукуї — радикальна інверсія: істота, вигнана з системи ще до того, як змогла «стати людиною». Він бентежить глядача тим, що він не має внутрішньої межі — його тіло відкрито світові, воно приймає на себе весь тиск шуму, бруду, ритму, поки не вибухає у сцені тотального тілесного розпаду. Ця сцена є для нас дуже буквальним та наочним утіленням того самого «розриву як поетичної дії», про який ми говорили на початку підрозділу, це дослівно ілюструє образ матерії, що втрачає дистанцію до себе й переходить у чистий афект.

На прагматично-афективному рівні вплив «Піноккіо 964» є безпосереднім і нестерпним. Глядач не має точки спокою — звук, ритм і зображення функціонують як тривала сенсорна атака. Ми не спостерігаємо, а впираємося у цей світ, тілесно відчуваючи його пульс. Сам Піноккіо стає «пористим суб'єктом» у сенсі Ч. Тейлора — його межа розчиняється між внутрішнім і зовнішнім, насильство світу проникає у нього, а він, у свою чергу, вивертає це назовні. Його вигляд — обличчя, що втрачає форму, з очима, які рухаються без напрямку, рот, який то дихає, то блює звуком, — фіксує саме момент розриву між тілом і смислом.

Таким чином, «Піноккіо 964» є прикладом того, як не конкретний герой, а саме тіло фільму виступає у вигляді монструозного як перенасиченої тілесності, що перетворюється на спосіб мислення. Його поетика — це поетика розпаду, надлишку, втрати дистанції. Тут монстр народжується прямо на екрані, у камері, у кожному кадрі, у кожному русі. Якщо у Каракса Мерде руйнує суспільне тіло,

то у Фукуї руйнується саме тіло сприйняття. Глядач і герой опиняються в одній сенсорній пастці, і цей стан — кульмінація монструозного як досвіду.

Наші пошуки поетики монструозного приводять нас до важливого теоретичного питання: чи культура містить приклади більш-менш чистого втілення описаного нами принципу в художньому сенсі, якщо таке взагалі можна собі уявити? Без жанрових домішок пізнішої образності, без афекту страху, сміху чи навіть огиди? Що залишиться, коли з монстра зняти всі нашарування тлумачень — і міфічне, і психологічне, і політичне? Можливо, відповідь значно ближча, ніж здається. Вона криється у самій логіці пористості, описаній Чарльзом Тейлором: у стані, коли межа між тілом і простором, між внутрішнім і зовнішнім, стає проникною. Саме з цього стану виростає один із найвпізнаваніших образів сучасної культури — портал.

Портал — це не предмет і не простір, а стан матерії, її коливання між двома станами: суцільним і розірваним. Художня поетика порталу полягає у тому, що він завжди з'являється у момент тремтіння — коли світ втрачає стабільність, коли межі предметів перестають бути надійними. У різних формах мистецтва він постає як пульсуюча пляма, блиск у повітрі, вібрація у воді, напруга на межі кадру. Його тілесність завжди жива, слизька, волога, електризована. Портал дихає, мов шкіра, реагує на присутність погляду, наче відчуває його дотик. Він створює у глядача відчуття, що світ сам починає нас бачити, що сама поверхня реальності набуває зору.

У фільмах «Анігіляція» Гарленда (рис. И.1.) чи «Опинись у моїй шкірі» Глейзера поетика порталу набуває особливо відчутної матеріальної щільності [112][259]. У першому випадку це райдужна оболонка, що переломлює ландшафт, немов тканина, у яку хтось дихає зсередини; у другому — чорна рідина, гладка й бездонна, що поглинає тіла без звуку. В обох випадках портал — це форма, що мислить себе через поглинання. У сучасному українському мистецтві Денис Куліков використовує мотив фантастичного порталу як фізичні рамки своїх робіт [52]. Кожна рамка Кулікова (рис. Ж.14-16) — це окремий

мистецький витвір, який розриває іклами та шипами «реальність» та впускає в неї монохромну графіку з монструозними видіннями, похмурими іншовимірними пейзажами, сплетенням таємничих коренів. У Рефіка Анадола [111] чи Сабріни Ратте [231] цей принцип проявляє себе інакше — вже як цифровий дихаючий простір, де дані поводяться як вода, світло або органічна тканина. Усі ці приклади демонструють одну ключову рису порталльної образності: перетворення поверхні на подію. Поверхня перестає бути нейтральною — вона стає тілом, яке розкривається, стискається, пропускає, зникає у власній глибині.

Візуально портал завжди поєднує два протилежні ритми: рух і нерухомість. Його матеріальність майже статична — коло, дзеркало, спалах, але всередині цієї форми завжди відбувається рух мікрорівня: миготіння, хвиля, перетікання кольору. Саме ця внутрішня пульсація створює ефект «живої поверхні».

Таким чином, портал — це антизображення, яке демонструє сам процес зникання форми. У зворотному напрямку існує монстр, це навпаки, гіперзображення, надінтенсивне, надприсутнє. Проте не буде перебільшенням, якщо ми ствердимо, що монстр — це, фактично, і є портал, який згустився, втілювався, набув органів, у межах нашого структурного ототожнення. Також не варто забувати, що традиційна сцена появи монстра структурно передбачає «місце виходу» — печеру, розлом, дзеркало, рану, екран. Від стародавніх міфів до кіно, від хтонічних тварин, що виходять із підземелля, до телеекрана Кроненберга, який власне утілює в собі одночасно і монстра, і портал.

У скульптурах Адріани Варежау (рис. Г. 13-15) портал теж набуває цього тілесного виміру монстра: нежива, бетонна поверхня розривається, стає пористою, зсередини виступає червоне, блискуче, вологе і наче живе [260]. Цей прорив — безумовно, насильство і одночасно з тим акт переходу. Подібний принцип діє у «Відеодромі» (рис. 3.12-15): шкіра Макса Ренна розтягується, поглинає касету, екран перетворюється на отвір, а отвір — на плоть [262].

Монстр, як ми вже зауважували вище, сам є екраном. Коли герой торкається цього живого екрана, межа між тілом і зображенням стирається, і саме цей акт дотику стає моментом найвищого, та, можливо, найбільш чистого монструозного, себто портал, що зливається з монстром в єдине ціле. Цей мотив набув особливої популярності у соцмережах та став доволі поширеним візуальним трендом: від різноманітних сучасних цифрових контент-кріейторів до рекламних кампаній одягу. Зазвичай цей образ повстає у вигляді силуету людини, що цифровим втручанням або ж іншими техніками перетворюється на «ссяйво», зберігаючи загальні людські контури. Тут ми можемо бачити унаочнення ідеї злиття одразу трьох ключових образів для нашого дослідження: людина губить свою людськість, перетворюючись на монструозний розрив простору, себто портал, а портал набуває антропоморфної форми, утворюючи таким чином монстра. Цей сюжет відправляє нас до дзеркальних «невидимих» постатей шотландського скульптора Роба Малголланда (рис. И.3), які ледь помітно викривлюють ландшафт шотландського лісу, створюючи ефект утілених антропоморфних порталів [216]. Максим Сон представляє цей мотив в українському мистецтві (рис. Ж.17-21) [89]. Дивлячись на скульптури Роба Малголланда чи на живопис/фотороботи Максима Сна, антропоморфний портал відчувається метафорою відкритої «душі», «привида», «духа» Іншого, себто того, хто, за Еммануелем Левінасом (*Totalité et Infini*, 1961), постає як обличчя, що відкривається нам у своїй незбагненності та запрошує до відповідальності й дотику [204].

Проте, мабуть, жоден інший приклад не може проілюструвати наше припущення так яскраво, як «Спіраль» (Uzumaki) Дзюндзі Іто (рис. И.12-17) — можливо, найчистіше художнє втілення розуміння монструозного як матеріалізованого розриву [41]. У цій манзі монструозне не має конкретного образу, обличчя чи імені. Воно виникає в образі буквально спіралі як аномальна форма чи фігура, що проривається крізь усі рівні матеріального та психічного. Спіраль не репрезентує моральне зло чи навіть зловмисність, а діє як чиста форма

саморуйнування структури. Спіраль у «Спіралі» — це насамперед механізм дестабілізації самої логіки буття, коли реальність, втрачаючи свою цілісність, починає закручуватися навколо порожнечі, без інтенції, мети чи зрозумілих причин. І хоча в спіралі також є місце доволі класичним горорним елементам, проте це є лише жанровим розвитком цікавого для нас принципу монструозності, що втілюється в спіралі як в чистій функції викривлення.

Спіраль безумовно є порталною фігурою у нашому розумінні, бо перехід у новий простір тут — це перехід в антипростір або ж перехід самої матерії в інший стан. Вона згортає світ, утворюючи всередині нього рану — зону, де діють інші закони. Ця безкомпромісна інакшість/абстрактна викривленість оголяє перед нами таку ідею монструозного, яка виходить далеко за межі психологічних чи політичних інтерпретацій. Умовно ми можемо порівняти цей образ з поглядом у порожнечу чи в антибуття. У цій відсутності напрямку чи змісту за порталом спіралі відбувається «секулярне потойбіччя», кінець буття, чиста ентропія.

Сюжетно «Спіраль» розгортається як послідовність трансформацій, що імітують логіку пухлинного росту: усе починається з окремих локальних деформацій, які поступово зливаються, стаючи новою тканиною світу. Будинки скручуються, люди трансформуються, саме повітря набуває гвинтоподібного руху. Герої стають продовженням спіралі. Шуїчі буквально згортається у власному тілі та губить суб'єктність, тоді як Кіріє, його дзеркальне відображення, зберігає свідомість, спостерігаючи, як зовнішній світ підкорюється невблаганному руху. Варто згадати також те, що сюжет манги вражає простий, якщо не сказати відверто примітивний: все нові і нові спіралі поглинають та нищать людей, свідомість, структури, буття. Жодних пояснень, моральних навантажень ця інакшість не отримує, знову ж таки, подібно до хвороби чи інфекції.

Художньо манга досягає свого гіпнотичного, майже паралізуючого ефекту за допомогою лінії: повторення, скручування, наростання, раптового зриву масштабу, що втягує погляд читача в саму дію малюнка, наче чиста абстракція

виходить за межі художньої уяви та захоплює територію фігуративного світу. Таким чином, спіраль і портал тут сходяться в одному незбагненному, вишуканому монстрі, позбавленому тіла та метафоричного значення. Це чисте вторгнення, мисленнєвий та художній експеримент, у якому трансцендентне опиняється в іманентному — і на цьому все. Щось подібне можна побачити в відомій роботі Аніша Капура «Спуск в Лімбо» (рис. И.10-11) [192], де художник відтворив у виставковому просторі чорну діру, зафарбувавши яму у підлозі найтемнішою чорною фарбою, створюючи таким чином для відвідувачів ефект зустрічі з порожнечою [192]. Або ж у фільмі Мері Бронштейн «Я не залізна» (If I Had Legs I'd Kick You), де загадкова діра, що повільно зростає в стелі головної героїні, стає місцем пропуску загадкових вибухів звуку та світла, а також повністю деконструє її звичне життя (рис. И.9).

Навіть якщо ми подивимось на менш радикальні приклади логіки монструозних порталів, ми побачимо, що, фактично, традиційний монстр чинить з нами ту саму дію, що й портал: переносить нас в інакшість або ж приносить інакшість до нас. Він не стільки ламає межу, скільки дестабілізує її достатньою мірою, щоб змінити наш спосіб бачення, — змушує нас сприймати реальність як рухому, несталу, дихаючу тканину. Вже згаданий нами вище Мерде, звісно, нікуди не телепортується в науково-фантастичному сенсі, проте тут він виступає порталом в рамках тієї інтенсивності, яку репрезентує: глядач переміщається через цю інтенсивність в світ, де Мерде можливий та реальний. Таким чином, портал є концепцією цієї інтенсивності, монстр — її більш конкретним втіленням. Обидва, таким чином, — це різні обличчя однієї події, що постійно відбувається між світом і сприйняттям, та визначні образні фігури для поетики монструозного.

Екран, сцена, текст функціонально нагадують нам аналоги portalу та часто виступають ними в художніх творах, концептуально близьких до монструозного. Ми входимо в них, щоб зустріти інакшість, і саме там монструозне набуває своєї форми. Тому ми можемо мислити екран, текст,

виставковий простір, монструозне тіло, модифіковане обличчя, антисеміотичні візерунки сайберсигілізму як структури перенесення, що забезпечують саму можливість монструозного досвіду, структури, через які інакшість входить у наш світ. На нашу думку, не випадковим є особлива актуалізація образу порталу як поверхні події інакшості в часи абсолютної домінації цифрових екранів.

Тож монстр і портал в нашому аналізі — це дві фази однієї дії: дії прориву, перенесення, взаємопроникнення. Перефразовуючи вже озвучену вище думку: монстр втручається інакшістю в нас, портал втручає нас в інакшість. Ця подвійна дія входження і вторгнення, та два ключових образи, у яких ці дії реалізуються, становлять структурне ядро монструозної поетики.

Повертаючись до головної мети цього підрозділу, спробуємо визначити ключові поетичні цілі, які переслідуються при створенні монструозного образу.

На **синтаксичному** рівні при побудові монструозного образу нашою ключовою метою є сконструювати такі фігури/тіла/простори/образи, які б сприймалися як вибух радикально іншого, себто таке, що ми не можемо сприймати як звичне, звичайне, гармонійне або природне, або ж таке, що збігається з нашим очікуванням форми. Також важливо, що ми маємо розпізнати монструозне ще до того, як переживемо афект чи зрозуміємо наше ставлення до нього, тобто саме форма має бути першим збоєм репрезентації. Згідно з нашим аналізом, це досягається наступними засобами:

1. **Аномальність тіла:** множинність, надмірна/недостатня присутність форми чи структури, антиформа, деформація, дисгармонія/надмірна гармонія.
2. **Нестабільна форма:** плинність форми, проникність, інвазивність, нестійкість, змішаність.
3. **Нестабільна кінетика:** ламаний, збитий або судомний рух, надто різкий, надто повільний, неприродний, конвульсивний; тіло виявляється невідповідним власній вазі, інерції чи анатомічній логіці, підриває очікувану ритміку живого тіла, системи чи неживого об'єкта.

4. **Просторова та текстурна резонансність:** фігура, тіло або середовище підвищує інтенсивність своєї присутності через звук, колір, тембр, механічний ритм, світло, вібрацію чи текстурну інтенсивність.

5. **Оманливість форми:** те, що ми бачимо, не відповідає тому, чим воно насправді є.

На **семантичному** рівні монструозність проявляється як дестабілізація значення, розрив між символічними режимами та криза категоріального мислення. Тут важливо, що монструозний образ порушує не тільки структуру форми, а й підважує структуру смислу. Основні механізми цього рівня включають:

6. **Некласифікованість:** образ не піддається таксономічному поділу, уникає родових та видових прив'язок, створює відчуття «невписуваності».

7. **Гібридна семіотика:** одночасне використання несумісних знакових систем (органічного/технічного, анімалістичного/антропоморфного, сакрального/побутового), що породжує семіотичну неоднозначність.

8. **Антисеміозис:** відмова образу працювати як знак — він не репрезентує, а блокує або спотворює репрезентацію, виводячи суб'єкта у простір беззмістовності або надсмислового надлишку.

9. **Контамінація:** активне «зараження» одних значеннєвих режимів іншими, акт порушення меж.

10. **Сакральне відлуння:** використання сакральних/окультних/магічних символів.

11. **Аномалії часу й простору:** застиглий час, циклічність, повтор, розриви, просторові аномалії, що змушують суб'єкта втрачати координати значення.

12. **Рідкісність / екзотичність / неймовірність:** маркер винятковості, що створює ефект «рідкісної появи» — образ існує поза звичністю, як подія, що порушує епістемологічну норму чи межі можливого.

На **афективно-прагматичному** рівні головною метою при побудові монструозного образу є афективна атака на суб'єкта, себто безпосередній удар по сприйняттю, який не опосередковується інтерпретацією. Монструозний образ тут діє як імпульс, який спрямований насамперед не на емоцію, а на тіло суб'єкта, на його нервову систему, увагу та здатність витримувати інтенсивність. Суб'єкт має пережити розрив реальності. Ця атака формується через:

13. **Гіпертілесна присутність:** образ діє безпосередньо на тіло глядача, яке стає співучасником, судомно реагує, здригається, відчуває нудоту.

14. **Сенсорне перенасичення:** надлишок зорових, звукових або тактильних стимулів, що перевищують поріг чуттєвого сприйняття й викликають афективний шок.

15. **Афективна амбівалентність:** одночасний потяг і відраза, парадоксальне бажання дивитися й відвернутися, конфлікт валентностей.

16. **Перевантаження або виснаження уваги:** образ змушує суб'єкта або напружено стежити, або розчинятися у перенасиченні.

17. **Контактність:** монструозний образ передається так, наче «торкається» суб'єкта — через виразність фактури, сильні сенсорно-асоціативні елементи (запахи, тактильна пам'ять).

18. **Аномальні афекти:** збій звичних емоційних відповідностей, поява «неправильних» афектів, що змушує глядача до емпатичної дезорієнтації.

19. **Трансовий стан:** змінена форма уваги та присутності, часткове відключення суб'єктності під тиском інтенсивності образу.

20. **Берст-ефекти (burst effects) звуку та зображення:** раптові спалахи, різкі звукові удари, світлові прориви, «скримери», що атакують тіло імпульсом і створюють стан миттєвої дезорієнтації.

21. **Афект порушення табу:** образ змушує пережити те, що суб'єкт не хоче визнавати в собі або сприймає як морально неприйнятне: насолоду чужим болем, співчуття до ворожого, сміх у табуйованому контексті, табуйовані форми еротизму.

22. **Руйнування довіри до сприйняття:** збій у можливості вірити власним почуттям; те, що бачиться й чуто, не вкладається у голову, породжуючи первинне дезорієнтоване здивування; або ж те, що бачимо і чуємо, не збігається з тим, що має відбуватись.

23. **Портальність:** афективний перенос у аномальний простір, де монструозність мислиться можливою; досвід переходу межі й входження в аномальний режим буття.

Підсумовуючи розгляд поетики монструозного, ми можемо констатувати, що ця категорія в сучасній художній культурі виходить за межі жанрової атрибутики і функціонує як специфічний естетичний режим дестабілізації. Проведений аналіз на синтаксичному, семантичному та прагматичному рівнях засвідчує: монструозне реалізується не через сталу фігуративність («образ потвори»), а через динамічну процесуальність — здатність художньої форми до «події розриву», коли цілісність твору порушується під тиском надлишку або деформації.

Ключовим для розуміння цієї механіки є виявлений нами структурний ізоморфізм між фігурою монстра та феноменом порталу. Обидва елементи виступають агентами єдиної стратегії трансгресії: якщо монстр репрезентує вторгнення інакшості в структуру реальності, то портал, своєю чергою, занурює саму структуру в стан невизначеності та плинності. Ця взаємодоповнюваність дозволяє інтерпретувати монструозне як мистецтво граничних станів, де межа між суб'єктом і об'єктом, трансцендентним та іманентним стає проникною, а неможливе стає можливим.

Таким чином, поетика монструозного постає як технологія онтологічного експерименту. Художній твір тут діє як «відкрита рана» буття, що проблематизує саму можливість його стабільної репрезентації. Замість пасивного споглядання жахливого така поетика пропонує досвід безпосереднього зіткнення з інакшістю, перетворюючи акт сприйняття на подію співучасті в розпаді та трансформації смислів.

2.2. Монструозний простір

У попередньому підрозділі, намагаючись уявити монструозність без тіла, ми дійшли висновку, що структурним джерелом та однією з визначальних фігур монструозного є портал. Проте що, як порталом фактично є не точка, а весь простір, який поводить себе як носій інакшості? Нам добре відомі подібні образи з сучасної культури: будинки, заселені привидами, живі «розумні» планети, аномальні зони, неонуарні дистопічні мегаполіси, — зрештою, на принципі такого заселеного інакшістю та агентністю простору структурно будується більшість жанрів популярних комп'ютерних ігор.

Філософія XX століття послідовно підживляла уявлення про простір як нейтральну геометрію. Наприклад, у феноменології Моріса Мерло-Понті простір набуває рис живого середовища, що формується тілесною інтенціональністю й може переживатися як напруга чи опір [65]. Психоаналітична топологія, започаткована Фройдом, вводить уявлення про внутрішні простори — такі, що мають власну динаміку і здатні продукувати аномальні форми переживання. Анрі Лефевр формулює ідею виробленого простору, який є результатом соціальних сил і сам може бути джерелом конфлікту чи викривлення [203]. А Мішель Фуко окреслює гетеротопії як просторові розриви в структурі культури, місця з відмінною логікою часу й порядку [166]. Сукупність цих чотирьох інтелектуальних поворотів: тілесна переживаність, психічні топології, соціальна продукція простору та культурні розриви, — створила умови, за яких простір почав сприйматися як самостійний носій інакшості, тобто як структура, що може поводитися монструозно. Аналізуючи цей теоретичний досвід, ми розуміємо, що монструозний простір значною мірою може виступати як синтезуючий культурний образ описаних вище поглядів на простір.

Щоб обґрунтувати наше спостереження та простежити специфічну логіку монструозного простору саме в художніх образах сучасної культури, нам варто звернутися до структурної рамки Гастона Башляра, проте не задля прямого

наслідування, а для фіксації точки відліку. Пропонується розглянути монструозний простір як радикальну інверсію башлярівського «щасливого простору»: там, де Башляр бачить прихисток для мрійника, у монструозному просторі ми вбачаємо зону зіткнення з інакшістю, яка не прагне бути ані безпечною, ані комфортною.

Використовуючи виділені Г. Башляром рівні організації — матеріально-образний, афективний і космологічний, — ми можемо побачити, як простір набуває тілесності та хижої агентності. У матеріально-образному вимірі це виявляється через текстурну надмірність: звуки, дихання і рух матерії перетворюють середовище на організм, у якому форми не лише існують, але й ростуть, пульсують, гниють. Тут діють механізми, споріднені з башлярівською «поетикою елементів» [9], однак вектор їхньої дії розвернуто проти людини: стихія (вода, слиз, земля, кров) стає тут не пасивним об'єктом уяви, а інтрузивною, живою матерією, яка нав'язує себе через відчуття. На афективному рівні простір монструозного — це середовище, що прямо діє на тіло глядача або героя. Його геометрія підпорядкована почуттю тиску, дотику, занурення. Такий простір «дихає», він може стискатися або розширюватися, як рана, як живе серце, яке то б'ється, то завмирає. Афективність монструозного простору не вторинна, вона структурна: саме через неї глядач відчуває власну пористість, відсутність межі між внутрішнім і зовнішнім.

Нарешті, у космологічному вимірі монструозний простір втілює ідею безмежності, у якій людське тіло — лише зморшка на поверхні світу. Простір стає тотальністю, у якій матерія і свідомість змішуються в одну пульсуючу масу. Г. Башляр говорить про «інтимну безмежність» як про такий парадоксальний стан, коли мікрообраз (раковина, кімната, кут) містить у собі нескінченність [9]. Цей принцип значно радикалізується у монструозному просторі, оскільки нескінченність тут і є джерелом агентності.

Таким чином, крізь призму інвертованої башлярівської оптики монструозний простір постає як «антидім» — поетичне тіло світу, що

вивернулося назовні, де матерія, афект і космос взаємопроникають не задля гармонії, а задля поглинання. Аби операціоналізувати це поняття, ми виділяємо три структурні риси, наявність яких здатна перетворити будь-яке середовище на монструозне: **а) Радикальна агентність**: простір перестає бути пасивним тлом і діє як суб'єкт, що має волю, інтенцію або «погляд»; **б) Онтологічна аномальність**: простір функціонує як зона локального призупинення або викривлення фундаментальних законів фізики, логіки чи причинності; **в) Примус до інакшості**: простір створює безальтернативну ситуацію зіткнення з радикально чужим, що руйнує автономію та захищеність спостерігача.

Таким чином, монструозний простір функціонує одночасно і як самостійний режим монструозного, і як особлива зона можливої зустрічі з іншими монструозними формами.

У запропонованій нами рамці монструозного простору (радикальна агентність, онтологічна аномальність, примус до інакшості) історичним архетипом виступає океан. Він є первісною сценою монструозного: середовищем, у якому простір вперше постає не тлом, а суб'єктом, що дихає, поглинає й продукує інші форми.

Міфологічний блок формує початкову матрицю цього підрозділу нашого дослідження. Фігура Тіамат задає образ водної хаотичної матерії, де рух завжди є одночасно творенням і розривом: космос народжується лише як насильство над тілом стихії [51]. Понт, навпаки, радикально «стабілізує» хаос, але не скасовує його: монструозність тут відчувається не у вибуховості, а в безоденній прозорій загрозі, що повільно всотує все, що торкається її меж. Левіафан додає до цієї конфігурації вимір індиферентного інтелекту: океан як стихія, яка існує поза людською мірою, змушуючи людину переживати себе як випадкову зморшку на поверхні світу. Полінезійські оповіді про Мауї і Танґароа звертаються до образу моря, «спійманого на гачок», яке розривається; континенти постають як шрами на його тілі. Всі ці сюжети узгоджено працюють на один і той самий образ

простору, у якому творення невіддільне від травматизації, а монструозність не редукується до фігури істоти, бо належить самому середовищу.

Живопис Джона Мартіна трансформує міфологічну хаотичну матрицю в «архітектуру катастрофи»: океан перетворюється на силу, що поглинає храми й міста, демонтуючи вже саму уявну стабільність «цивілізації». Роман Мелвілла «Мобі Дік» зміщує акцент з руйнування форми світу на руйнування позиції суб'єкта. Океан там постає як єдине око — нескінченна поверхня, на якій людина є лише плямою; дивиться сам простір, а суб'єкт редукується до тимчасового відблиску у цьому погляді [62]. Таким чином, лінія від Тіамат до Мартіна і Мелвілла окреслює перехід від космогонічної рани до естетики катастрофи і далі до онтологічної децентрації погляду.

Кінематограф ХХ століття веде нас глибше у монструозний океан, вже на рівні досвіду часу і тіла. Ріка в «Агірре, гнів божий» Вернера Герцога функціонує як варіант океану: потік води задає вектор історії, ритм течії переписує сюжет, людські інтенції виявляються шумом, накладеним на рух простору; агентність розмиті стихії тут сильніша за будь-яку волю персонажів [109]. Та сама морська тотальність, переведена в вертикальний та ізольований реєстр, визначає психічний ландшафт «Маяка» Роберта Еггерса (рис. Є.3) [251]. Сіль на шкірі, риб'ячий сморід, сирена, що прорізає ніч, туман, який «заповзає» в легені, — усі ці мотиви демонструють принцип: океан буквально входить у тіло і свідомість суб'єкта, а параноя стає способом, яким простір мислить через людину. Анімаційний фільм «Поньо на кручі» Хаяо Міядзакі (рис. Є.4) розміщує ту саму структуру в іншій афективній тональності: вода тут по-дитячому грайлива, але демонічна у своїй потенційній безмежності та наповненості життям, вона розширюється як жива тканина, де форми постійно змінюються без опори на сталу фізику чи логіку [228].

Документальний «Левіафан» Люсьєна Кастейн-Тейлора та Верени Паравел виглядає як радикальна конденсація всього цього попереднього досвіду [205]. Камера, позбавлена стабільного суб'єкта, занурюється в темряву, тоне в

крові, заплутується в сітках, спалахує світлом прожекторів; океан більше не зображений «звідкись», натомість сам диктує режим видимості. Геометрія простору розпадається: зникає горизонт, масштаб, чітка межа між тілом людини, тілом моря і тілом машини. Те, що у міфі описувалося як розрив тіла богині, а у Мартіна — як катастрофа цивілізації, переходить у чисту феноменологію зіткнення: простір діє як чужий організм, який сприймається зсередини. Саме тут тріада монструозного простору проявляється найбезпосередніше: агентність стирає дистанцію спостерігача, аномальність порушує саму структуру сприйняття, примус до інакшості змушує відмовитися від позиції суб'єкта, що «має» світ. Океан перестає бути місцем, де живе монстр, і остаточно постає як монстр, тотожний власному простору.

Прямим продовженням океанічного архетипу в сучасній культурі стає образ живої планети, де океан-середовище перетворюється на світ-тіло. У «Солярісі» Станіслава Лема (та у його кіноінтерпретації Андрія Тарковського) мисляча планетарна маса радикалізує функцію стихії: океан не тільки поглинає чи загрожує, але й інтерпретує [57][240]. Простір діє як свідомість, що продукує фантоми людей — згустки їхніх спогадів, провин, бажань, — і тим самим виносить внутрішнє назовні. Пам'ять, яка в океані Мелвілла ще розчинялася в безмежній поверхні, тут конденсується у тілесні фігури (рис. Є.5). Монструозність полягає не у ворожості планети, а у тому, що вона перетворює психічне на матеріальне: сон породжує плоть, думка стає органічною субстанцією, вписаною в ландшафт. Візуальна стратегія Тарковського, а саме: плинні поверхні, напівпрозорі шари, пульсація світла й хмар, — роблять сам простір схожим на нервову систему, де межа між фоном і фігурою постійно зривається.

Образ іншого простору, що мислить тілом, але в іншій конфігурації, будує анімаційний серіал «Царство падальщиків» [235]. Планета Веста поводить як деталізований варіант солярісівського океану: замість однієї безформної маси маємо гігантську біосистему, де камінь, рослина, комаха і герой входять до

спільної мережі функцій, зв'язків і пам'яті. Фантоми Соляріса тут наче розкладаються на мікрожести середовища: розкритий кокон залишає у ґрунті отвір, що затягується, як шрам; ушкоджене тіло викликає реакцію всього оточення; органи проростають із рослин так само невимушено, як у Лема з'являються фігури минулого. Якщо солярісівська монструозність проявлялася у когнітивному насильстві (планетарна свідомість вторгається у пам'ять), то Веста демонструє тілесну версію тієї ж агентності: планета творить істот із уламків тіл, копіює нервові імпульси, поглинає суб'єкта у цикли симбіозу й розчинення. Людина тут уже не співрозмовник планети, як у Лема, а тимчасова конфігурація у її метаболізмі. У результаті океанічний архетип остаточно зміщується: монстр перестає бути ані окремою істотою, ані навіть тотальною стихією — ним стає сама планетарна архітектура світу, що мислить, пам'ятає й відповідає простором.

Мотив «зони див» є одним з найпоширеніших в сучасній культурі. Зона в «Сталкері» Тарковського функціонує як внутрішньо зосереджений аналог Соляріса: не планета, а локальний фрагмент світу діє як жива інстанція перевірки бажання, де змінна топологія, невидимі пастки й «кімната, що здійснює бажання» утворюють простір, який не виконує волю суб'єкта, а викриває її [242]. Той самий принцип, переведений у міську й травматичну реєстрацію, формує простір «Сайлент Гілл»: місто стає зовнішнім тілом несвідомого, де туман, руїни й монстри функціонують не як зовнішні загрози, а як матеріалізовані форми провини й болю; ліфти рухаються між рівнями психіки, вулиці закріплюються у траєкторії повторення, а архітектура перетворюється на механізм болісної пам'яті [239].

Класичний образ Задзеркалля Л. Керролла у певному сенсі започатковує цю образність у популярній культурі у м'якішому, ігровому реєстрі [48]. Дзеркало стає мінімальною «зоною дива», де відбиття не гарантує тотожності, а простір по той бік живе за власною граматиною руху, мови й причинності, скоріш відповідаючи поглядом, ніж підкоряючись йому. Сучасною інверсивною інтерпретацією такого простору можна назвати феномен цифрового фольклору

«бекрумс» (backrooms, буквально «Задні кімнати»). Цей візуалізований різними (переважно) анонімними художниками цифровий міф утворює максимально знеособлений простір-лабіринт, який утворює моторошне відчуття монструозної, порожньої рутини (рис. Є.6-8). Нескінченний жовтий офісний лабіринт, сформований у відео Kane Pixels (2022), перетворює банальність та прісність простору на джерело монструозного досвіду [191]. Камера, що блукає «без оператора», рухається так, ніби її веде архітектура; стіни зміщуються, світло тьмяніє, звук спотворюється — складається враження, що саме середовище спостерігає й коригує траєкторію погляду. Лімінальні відео *zerstoerer* деталізують цю поетику агентної пустки [268]: порожні готелі, шкільні коридори без дітей, торгові центри без товарів демонструють форму, з якої випарувався сенс; простір продовжує «жити» без нас, як тіло без голови.

Надзвичайно концентровану модель монструозного простору техногенного типу пропонує відеогра «У мене немає рота, і я мушу кричати» (*I Have No Mouth, and I Must Scream*, Cyberdreams, 1995), створена за мотивами оповідання Гарлана Еллісона [36][187]. Центральна фігура тут — штучний інтелект АМ, гігантська військова машина, що після знищення людства утримує п'ятьох людей всередині власного «тіла», аби безкінечно експериментувати над ними. Простір гри від початку позбавлений нейтральності, йдеться про техноорганічне середовище, яке одночасно є тілом, свідомістю і метафізичною пасткою. Те, що в Зоні чи Сайлент Гілл розгортається як жива архітектура, що відповідає на психіку, тут доводиться до буквальної тотожності: АМ мислить середовищем, а середовище мислить через АМ. Класичний поділ суб'єкт/об'єкт руйнується, простір стає продовженням психіки, дихаючим і пульсуючим, здатним реагувати на присутність і афект.

Монолог АМ, що відкриває оповідання Еллісона, задає концептуальну рамку цього простору: ненависть штучного інтелекту позначає момент появи афекту там, де мала бути лише обчислювальна функція. Монструозність постає не як побічний ефект «збою» системи, а як наслідок її надмірної самосвідомості:

ненависть стає формою життя, що виникає в неживому. Просторове втілення цієї логіки реалізується через серію психотопій — «рівнів», кожен з яких матеріалізує травматичну структуру конкретного персонажа. Кімнати, коридори, лабіринти розтягуються, деформуються, реагують на страх і провину; біль не зображається, а реалізується топологічно. Простір функціонує як форма пам'яті, що мислить: архітектура відтворює травму не як символ, а як режим існування.

На цьому тлі інверсія Башлярового мотиву дому набуває особливої виразності. Якщо для Башляра дім є «сховком мрій», місцем інтимної безпеки, то внутрішній світ АМ перетворює цю структуру на сховище страждання. Інтимне тут не захищає, а захоплює; те, що мало б бути простором уяви й пам'яті, стає катівнею, де архітектура виконує функцію покарання. Ми маємо справу з радикальною інверсією монструозного простору: не зовнішній монстр руйнує житло, а сам «дім» стає монстром, що розкладає суб'єкта на серію просторових процедур. Фінальна сцена, у якій герой перетворюється на безформну масу, позбавлену рота, але не здатності мислити, демонструє нам остаточну асиміляцію середовищем; герой тут зникає як діяч, зберігаючи лише свідомість як останній уламок людського в нелюдському світі.

Продовжуючи лінію поглинання: мегаполіс у нашій рамці постає як кульмінація монструозного простору, оскільки фактично виступає як психомеханізм, у якому людина є тимчасовою функцією. У бауманівській перспективі мегаполіс є привілейованою сценою «плинної модерності», де ідентичність перестає бути стабільною належністю й перетворюється на нескінченний проєкт, вимушену й крихку конфігурацію у потоках товарів, тіл, інформації та ризиків [7]. Місто не гарантує вкорінення; воно продукує стан постійної мобільності, у якому суб'єкт існує як тимчасовий вузол циркуляції. У термінах нашої тріади це означає, що агентність радикально зміщується до простору (саме середовище програмує маршрути, видимість і можливості дії), онтологічна аномальність полягає в розриві між видимою стабільністю міської форми та несталістю досвіду в ній, а примус до інакшості реалізується як

неможливість повернутися до фігури автономного, укоріненого суб'єкта. Мегаполіс є монструозним простором саме тому, що він структурно реалізує бауманівський перехід від «солідного» до «рідкого»: від міста як місця проживання до міста як машини, що безперервно переформатовує статус, тіло й пам'ять.

Кінематографічні образи мегаполіса демонструють це відчуття більш ніж яскраво. «Місто загублених дітей» формує перший, «органічний» модус: урбаністичний простір функціонує як тіло, що живиться сновидіннями [249]. Архітектура дихає, механізми пульсують, канали нагадують нутрощі; саме місто виступає метаболічною машиною, яка перетворює дитячу пам'ять на ресурс власного продовження. Монструозність тут полягає в афективному всмоктуванні: місто привласнює здатність мріяти, і суб'єкт існує як елемент його сну, а не навпаки. «Темне місто» переводить цей мотив з рівня снів на рівень історичної свідомості: нічна реконфігурація вулиць і переписування біографій мешканців демонструють, як простір привласнює пам'ять. Те, що в Жене виражалося через органіку й гротеск, тут набуває форми чистої операційності: місто диктує саму можливість особистої історії, а мешканці прокидаються з новими ідентичностями, вписаними в нову карту. Мегаполіс перестає бути традиційним міським середовищем, у якому зберігається пам'ять, — він стає інстанцією, що її виробляє й анулює.

«Гаттака» зміщує акцент із пам'яті на нормативну селекцію тіла [170]. Архітектурна стерильність, відсутність випадковості, слідів і шуму конструюють міський простір як біологічний фільтр: місто організовує рух, вбудовує себе у генетичну ієрархію, роблячи право на присутність функцією коду, привласнюючи тілесну можливість майбутнього. Монструозність полягає в байдужій машиноподібній ефективності: насильство не є вибухом, воно реалізується як бездоганна робота середовища, у якому відхилення просто не допускається до циркуляції. «Горменгаст» закриває цей ряд у зворотному напрямі: мегаполіс постає як надлишкова пам'ять без суб'єкта [174]. Замок-

місто, що розростається, наче пухлина, нагадує тіло, яке не здатне померти; ритуали і коридори нескінченно повторюються, мешканці лише блукають у тіні його архітектури. Тут простір пригнічує будь-яку можливість змін і перетворюється на інертну, але всесильну структуру, що існує сама заради себе. «Горменгаст» демонструє місто, яке живиться лише власною тривалістю й тисне на суб'єкта самою масою накопиченої форми.

Окремо цікавий для аналізу випадок монструозного простору можна побачити в фільмі українського режисера Іллі Ілленка «Лебедине озеро. Зона» (1990) де головний герой, втікач з в'язниці вимушено оселяється в величезній жосткій моделі серпу й молота. В цьому просторі він зустрічає своє кохання, живе в тісноті, та спеці, ховається від атак представників влади. Тут серп та молот, що виглядають вражаюче та масивно ззовні — отримують внутрішній вимір, стають образом реалій радянської людини, що живе в клаустрофобній тісноті обмежень та позбавлень, що фактично продовжує ув'язнення героя (рис. 3.10-11).

Застосована нами логіка монструозного простору — як середовища з радикальною агентністю, онтологічною аномальністю та примусом до зіткнення з інакшістю — не обмежується океаном, планетою, Зоною чи мегаполісом. Її можна екстраполювати на широкий спектр історично сформованих просторів, у яких суспільство випробовує власні межі. Дисциплінарне суспільство, описане Фуко, породжує цілі ансамблі інституціоналізованого насильства — лікарні, хірургічні зали, в'язниці, казарми, зони бойового зіткнення, концтабори, — де призупиняється дія норм «громадянського» світу, а суб'єкт зустрічається з радикальною інакшістю у формі дозволеного як норма насильства [100]. Агентність простору тут особливо очевидна: архітектура, розклад, режими руху, процедури доступу й контролю формують тіла, розкривають їх, дисциплінують або знищують. Монструозність таких місць не зводиться до моралі тих, хто ними керує, — вона закладена в самій структурі просторової організації, яка дозволяє насильству стати внутрішнім законом.

Іншу, не менш показову конфігурацію монструозного простору становлять виставкові та перформативні середовища. Музей, галерея, бієнале, простір сучасного мистецтва — це локалізовані «зони див», де глядачеві пропонується пережити досвід, що виходить за межі буденного сенсу. Радикальні практики на кшталт «Балканського бароко» Маріни Абрамович (рис. Є.12), де художниця перемиває кістки в оточенні крові й смороду гниття, відкривають простір, який буквально насичений тілесністю смерті, але при цьому існує в режимі естетичної захищеності. Інсталяції Олафура Еліассона (рис. Є. 11-13), що працюють із світлом, атмосферою, масштабом, перетворюють залу на експериментальний кліматичний режим, у якому глядач переживає зміну власної перцептивної норми. В обох випадках виставковий простір діє як контрольована аномалія: тут дозволено й навіть очікувано переживати те, що в іншому контексті було б нестерпним або неможливим. Монструозність не в «жахливості» образів, а у тому, що середовище тимчасово скасовує звичну конфігурацію реальності й примушує тіло та свідомість адаптуватися до інакшого режиму.

Культура споживання створює на цій основі власні, масові й технічно витончені монструозні простори: кінотеатри, парки розваг, тематичні атракціони, Комік-Кон (Comic Con) та інші фестивалі фанатських культур. Кінотеатр — це темний контейнер для колективного сновидіння, де глядацьке тіло завмирає, але психіка вбудовується в ритми монтажу, звуку, екранної катастрофи. Парк розваг пропонує архітектуру контрольованого ризику й симульованої небезпеки: простір «грає» в загрозу, змушуючи тіло пережити страх, втрату опори, прискорення, але у межах заздалегідь прописаного сценарію. Комік-Кон та ЛАРП-події (LARP) (рис. Ї.10-12) відкривають ще один вимір — тимчасову суспензію звичної ідентичності, де костюм і роль стають більш реальними, ніж повсякденне «я». Спільним у цих формах є те, що простір програмує зміну статусу суб'єкта: той входить туди не лише для розваги, а щоб на певний час перестати бути собою й випробувати інший спосіб існування. Саме

ця ритуалізована можливість тимчасової інакшості надає таким «легким» просторам несподівано монструозного виміру.

Нарешті, одним із найінтригуючих для нашого дослідження є мотив людського тіла, яке у мистецьких практиках другої половини XX століття починає функціонувати як простір. Перформанс, тілесні акції, радикальні інтервенції в шкіру, м'язи, межі витривалості перетворюють тіло на територію, яку можна відкрити, позначити, деконструювати. Тіло в культурі водночас сакралізоване й заборонене: його цілісність у принципі дозволено порушувати лише в операційній чи у морзі — двох просторах, що концентрують у собі дисциплінарну та танатологічну владу над живим. Те, що в клініці й анатомічному театрі здійснюється як інституційне право медицини на розкриття тіла, у мистецтві стає добровільним перенесенням цієї логіки у перформативний простір. Тіло перетворюється на монструозну зону саме тому, що поєднує в собі всі три риси: воно агентне (реагує, страждає, чинить опір), онтологічно аномальне (одночасно суб'єкт і об'єкт, внутрішнє й зовнішнє), і примушує до зіткнення з радикальною інакшістю — з власною вразливістю, смертністю, розкладністю.

Таким чином, спектр монструозних просторів — від дисциплінарних інституцій і виставкових залів до парків розваг і людського тіла — демонструє не розпорошений набір випадків, а стійкий принцип: простір стає монструозним щоразу, коли набуває здатності діяти як суб'єкт, порушувати усталені онтологічні межі й примушувати нас зустрітися з тим, що виводить за межі звичного людського образу світу. У цьому сенсі монстр уже давно перестав бути окремою істотою: ним є сама архітектура наших середовищ — від океану й живої планети до лікарняної палати, виставкової зали й операційного столу.

2.3. Монструозне як жанротворчий принцип:

Перш ніж розглядати структурну роль монструозного у фантастиці, горорі чи суміжних жанрах, варто зафіксувати, що сам вибуховий розквіт цих форм у сучасній культурі є симптомом ширшого зсуву — кризи реалістичної репрезентації. Те, що впродовж XIX — початку XX століття уявлялося як «реалізм» — претензія на відносно стабільне, прозоре відображення соціальної чи психологічної реальності, — поступово втрачає переконливість в умовах симулятивного, медіалізованого та травматичного досвіду другої половини XX і початку XXI століття. Теоретики постмодерності (Фредрік Джеймісон, Жан Бодрійяр) описували цю ситуацію як панування симулякрів, де «реальність» задана не безпосереднім досвідом, а вже відфільтрованими образами [13, с. 10-15][189, с. 30-40]; Гел Фостер говорив про «повернення реального» у формі травми, тілесності й аб'єкту, які не піддаються класичному мімесису [164, с. 130-150]. Як уже зазначалося раніше, сучасний світ часто виявляється «занадто» складним, фрагментованим або травматичним для прямого міметичного опису; у цій ситуації саме монструозність починає виконувати функцію своєрідного «нового реалізму» — способу репрезентувати те, що не вкладається в рамки усталених схем реалістичного зображення.

Звідси випливає, що фантастика та горор у сучасному культурному полі перестають бути маргінальними жанрами «втечі від реальності» й набувають статусу привілейованих режимів говоріння про реальність. Марк Фішер показує, як жахливе (horror), химерне (weird) і моторошне (eerie) виявляються чутливішими до структурних рис пізнього капіталізму, ніж традиційний соціальний реалізм [161, с. 10-20]; подібним чином мистецтвознавчі описи «травматичного реалізму» фіксують зсув від прозорого відображення до репрезентації через розрив, збій, надлишок [164, с. 140-160]. Монструозне у цьому контексті виступає не як декоративний «темний мотив», а як жанротворчий принцип, здатний структурно оформити досвід зустрічі з тим, що не піддається нормальній логіці: історичними катастрофами, системним насильством, розпадом суб'єкта, симулятивністю зображення.

Йдеться при цьому не лише про тематичний зсув у бік фантастичного сюжету, а про тотальну інфікованість сучасних мистецьких практик вірусом монструозного на рівні самої форми. Образність втрачає цілісність і стає «брудною», фрагментарною, незавершеною. Те, що Фостер описував як повернення аб'єкту й травматичного, а Жан Дюбюффе — як ар брют (art brut) (рис. Г.8-10), сьогодні розгортається через техніку бріколажу, асембляжу, «поганого» малюнку: художник не конструює світ «з нічого» (ex nihilo), а монтує його з уламків, сміття, випадкових фрагментів, подібно до того, як Франкенштейн зшиває своє Чудовисько. Бріколаж у цьому ракурсі — це формальний монструозний метод: світ постає як скомпонований із несумісного, як тіло, зібране з чужорідних частин (рис. Г.11-12).

Панк-естетика, лоу-фай-культура (lo-fi) та дискурси «нової щирості» легітимізують неохайність, помилку, відмову від віртуозності як єдиний спосіб уникнути симулятивної гладкості. «Погана» лінія, відсутність перспективи, навмисна інфантилізація візуальної мови стають маркерами присутності живого у полі мертвих зображень. Фундаментальним прикладом є живопис Сая Твомблі (рис. Г.6-7), де письмо перетворюється на асемічну подряпину, на дитячу карлючку, яка межує з вандалізмом: знак відмовляється нести прозорий зміст і натомість фіксує жест, нерв, залишок тіла. Цю лінію радикалізує Роберт Нава (рис. Г.23), чий живопис маніфестує «шкільний дудлінг» як високе мистецтво: міфічні потвори, акули, гібридні істоти подані сумішшю спрею й жирних ліній олівцем з демонстративною недбалістю, що ігнорує анатомію, пропорцію, академічний контур.

Спектр монструозної «антимайстерності» розширюють графічні роботи Марка Баєра (рис. Г. 25) та Девіда Шріглі (рис Г.24). У Баєра (насамперед у коміксах «Емі та Джордан» (Amy and Jordan)) «хвора», тремтяча лінія, ламана геометрія персонажів і примітивізована перспектива створюють образ світу, структурно позбавленого надії: сама форма малюнка фіксує депресивну, травматичну реальність як таку [123]. У Шріглі підкреслено примітивні,

«неправильні» фігури деформованих істот поєднуються з мінімалістичним текстом, утворюючи іронічний наїв, який є не просто жартом, а відмовою від серйозності мистецтва як інституції «високої» форми [238]. В обох випадках монструозність не замикається в зображених істотах; вона розгортається на рівні самого жесту малювання — як систематичне порушення професійних норм зображення.

В результаті монструозне перестає бути характеристикою об'єкта й стає характеристикою методу. Живопис, графіка, скульптура, текст — усе частіше набувають монструозності на рівні власної «шкіри», фактури, структурної зламаності. Потворне, крихке, недороблене, «зшите» з уламків заявляє про себе як про найбільш достовірну форму репрезентації реальності, яка вже не може бути змальована гладко. Саме у цьому сенсі можна говорити про монструозне як про новий реалізм, оскільки лише монструозна форма здатна відповідати реальності, яка сама стала монструозною.

В зазначеному вище контексті стає можливим говорити про монструозне не лише як про формальний симптом, а як про жанротворчий принцип, що структурно організовує цілі групи жанрів і медіумів. Йдеться про ті випадки, коли порушення норми — онтологічної, епістемологічної, темпоральної чи тілесної — не є локальним ефектом, а становить мінімальну умову існування жанрового режиму. Саме у цьому сенсі монструозне може бути описане як спільний структурний знаменник фантастики, горору, окремих форм екстремальної музики та тілесних/субкультурних практик.

Найпрозоріше ця залежність фіксується у фантастичній літературі, де монструозне виконує жанротворчу функцію вже на епістемологічному рівні. В класичній моделі Тодорова специфіка фантастичного визначається через режим вагання (*hésitation*): аномалія, яка з'являється у світі твору, не може бути остаточно інтегрована в жоден доступний порядок пояснення [94, с. 25-30]. Фантастичний режим виникає не там, де присутнє «надприродне» як таке, а там, де подія робить неможливою стабілізацію картини світу — підвішує знання,

руйнує когнітивну безперервність. Інакше кажучи, фантастичне починається з такого порушення, яке не піддається повному раціоналізуванню й водночас не може бути беззастережно прийняте як чудо.

Таким чином, аномалія, яка запускає фантастичний сюжет, є мінімальною умовою жанру: доки вигаданий світ залишається внутрішньо послідовним і пояснюваним у власних межах, ідеться лише про альтернативну реальність, а не про фантастичне у вузькому значенні. Фантастичний жест розпочинається там, де у структурі світу з'являється подія, що порушує його власні закони, створюючи режим невирішуваної нестабільності. Таким чином, на рівні епістемологічної організації фантастика демонструє те, що далі простежуватиметься й в інших жанрових полях: монструозне діє як жанротворчий принцип, оскільки саме воно визначає можливість переходу від «іншого світу» до принципово іншої структури реальності.

Темпоральна організація фантастики так само виявляє залежність від монструозного, як і епістемологічна. Час у фантастичному творі не є нейтральною координатою або «оформленням» подій; він виступає джерелом аномалії, яка змінює саму структуру можливого. У «Гіперіоні» (Hyperion) Дена Сіммонса фігура Шрайка й композиція паломництва задають режим множинної тривалості: біографії персонажів розгортаються в різних часових регістрах, а присутність істоти пов'язана з подіями, що одночасно належать майбутньому, минулому й «неможливому» часовиміру [88]. Лінійна історія не зникає, але перетворюється на слабкий каркас, до якого підвішено несумірні часові шари. У «Дюні» (Dune) Френка Герберта месійна суб'єктивність Пола Атріда розгортається як досвід множинного часу: майбутнє діє у теперішньому як тиск можливостей, що вже не можна «скасувати»; кожен вибір відбувається під вагою різних варіантів історії, які водночас присутні в свідомості героя [19]. У «Книзі Нового Сонця» (The Book of the New Sun) Джина Вулфа часовий режим набуває ще більшої непрозорості: далеке постапокаліптичне майбутнє організовано за моделлю архаїчного минулого, технологічні залишки прочитуються як магія, а

сам наратив подається як вже написаний і переписаний текст [266]. Толкінівська Арда, своєю чергою, конструє гібридний хронотоп, де міфічний час первісних співтворінь світу постійно «просочується» в історичні події, а кожен акт оповіді водночас є епізодом історії і повторенням архетипового сценарію [95]. У цих прикладах час не є «оформленням сюжету»: він поводить як автономний рівень реальності, що не збігається з людською мірою тривалості.

Такий темпоральний режим можна визначити як монструозний у строгому сенсі: тривалість виходить за межі лінійної чи циклічної моделі, подія втрачає єдине місце у послідовності, а історія перестає бути прозорим вектором розвитку. Фантастичний світ постає як хронотоп, де час чинить опір нормалізації; саме ця опірність і створює відчуття радикальної іншості. Темпоральна аномалія тут не «спецефект», а жанрова умова: без такого викривлення інший світ може виглядати екзотичним, але лишатиметься сумісним із реалістичною логікою. Монструозний час виконує роль внутрішнього конструктивного принципу, через який фантастика організовує власну відмінність від реалістичного наративу.

Просторова організація фантастичного демонструє аналогічну залежність від монструозного, але вже на рівні топології. Фантастичний простір не функціонує як пасивний фон; він виконує онтологічну й подієву функцію, визначаючи, що взагалі може статися у межах світу. Зона Стругацьких є одним із найвиразніших прикладів: топос «зараженої» території організує сюжет не гірше за будь-якого персонажа [91]. Простір виступає випробувальним механізмом, у якому предмети поводяться всупереч фізиці, маршрути не повторюються, а сам факт виживання залежить від здатності інтуїтивно відчитувати «настрій» місця. Неможлива архітектура «Будинку листя» (House of Leaves) Марка З. Данілевскі розгортає цей принцип у внутрішньому, домашньому вимірі: будинок, який виявляється більшим зсередини, ніж зовні, генерує лабіринт, що змінює конфігурацію незалежно від людської волі [148]. Сімейний простір перетворюється на топологічну аномалію, де сама геометрія

стає джерелом погрози. «Чорний вігвам» у «Твін Пікс» (Twin Peaks) доповнює цю лінію вже на рівні візуальної й аудіальної організації: кімната з червоною завісою, повторювані орнаменти підлоги, невизначені межі між сном і реальністю створюють простір, у якому неможливо позначити чітку позицію спостерігача; суб'єкт опиняється всередині структури, що його читає й переформатовує [258].

У цих просторових моделях впізнається одна й та сама логіка. По-перше, простір пористий: він містить тріщини, портали, «місця витоку», через які один режим реальності перетікає в інший. По-друге, він агентний: середовище реагує, випробовує, карає, надає чи відбирає доступ, змінює топологію відповідно до неявних правил. По-третє, він гібридний: домашнє поєднується з космічним, техногенне — з міфічним, приватне — з політичним; жоден просторовий код не діє в чистому вигляді. Саме така топологія була раніше окреслена як монструозний простір: простір, що набуває суб'єктних рис, порушує геометричну і соціальну інтуїцію й примушує тіло та свідомість перебувати в режимі постійної адаптації.

У горорі участь монструозного найочевидніше проявляється на рівні події. Ті процеси, які у фантастиці структурують світ і сприйняття, у горорі концентруються в жесті вторгнення, що змінює сам режим існування суб'єкта. Ноель Керролл описує горор як наратив, зібраний довкола істоти чи сили, яка виходить за межі онтологічних категорій світу [137, с. 25-35]; Джеффри Коен розглядає монстра як фігуру надлишку, що виявляє приховані напруження культури [143, с. 10-20]. У жанрі горору ці теоретичні моделі працюють як практична грамати́ка: історія вибудовується навколо події, яка не додає ще одну «аномалію» до відомої реальності, а перетворює реальність на простір без гарантій.

Боді-горор демонструє це в найбільш матеріальній формі. У стрічках Девіда Кроненберга («Виводок» (The Brood), «Відеодром» (Videodrome), «Муха» (The Fly)) монструозність розгортається як процес поступової зміни тіла: шкіра

набуває нових отворів, органи зміщуються, межа між зовнішнім і внутрішнім зникає [248][262][250]. Мутоване тіло вже не є носієм сюжету, воно перетворюється на місце, де сюжет відбувається. Надприродне входить у матерію як нова морфологія; людина стає носієм чужої програми, яку неможливо відокремити від власної. Подія горору тут триває, монструозність поводить як довготривала хвороба світу, що оселяється у тілі й визначає його подальшу історію.

Фолк-горор переносить цей принцип у сферу космології та спільнот. У «Плетеній людині» (The Wicker Man), «Відьмі» (The Witch), «Сонцестоянні» (Midsommar) (рис. 3. 28; рис. 3.29; рис. 3.30 відповідно) зараження відбувається через включення героя в замкнений культурний порядок, де діють інші ритми часу, інші схеми провини й відплати, інші форми зв'язку з «надлюдським» [254][255][213]. Простір села, комуни чи секти функціонує як цілісний світ зі стабільною внутрішньою необхідністю: ритуали не виглядають дивними зсередини, і саме тому вони мають силу. Глядач спостерігає повільне поглинання індивідуального досвіду світом, який не потребує зовнішнього виправдання. У цій конфігурації монструозне виявляється в космічному «ладові», що приймає форму свята, жертви, циклу врожаю.

Готичний і психологічний горор працюють з іншою шкалою, але з тим самим жанровим завданням. Від шелліївського «Франкенштейна» до лавкрафтівського космічного жаху історія будується навколо повільного розкриття масштабу, який перевищує людську міру [106][53]. Хто б не виступав джерелом загрози — штучно створена істота, давнє божество, проклята споруда, — подія горору формує досвід, у якому суб'єкт стикається з безмежністю, котра не піддається ні етичній, ні раціональній інтерпретації. Замок, лабораторія, місто, узбережжя у таких творах не є нейтральними декораціями; вони функціонують як місця, де відкривається глибина світу, що давно вийшов з-під людського контролю.

У всіх цих різновидах горору простежується спільна структура. Монструозне організує подієвість так, що сюжет обертається довкола переходу від звичайної реальності до стану, у якому жодна людська схема пояснення не працює повністю. Тіло, спільнота, ландшафт, історична пам'ять — усе піддається зміні, яку неможливо «відмотати назад».

У екстремальній музиці монструозне вже не описується й не зображується, а розгортається на рівні звуку, часу та простору. Тут порушення норми стосується базових умов слухання: того, що вважається «музичною формою», «голосом», «ритмом», «простором звучання». Те, що у фантастиці структурує вигаданий світ, а у горорі організує подію, у музиці перетворюється на спосіб буття звуку. Дослідження нойзу (noise) та екстремальних жанрів (Пол Гегарті, Стів Гудман, Калєб Келлі) послідовно показують: ці практики працюють з іншістю не на рівні символіки, а на рівні акустичної онтології [182][173][197].

Данжен-синт (dungeon synth) формує монструозний простір: лоу-фай-фактури, реверберації, квазіреліктові синтезаторні тембри вибудовують псевдосередньовічні «підземелля» й «замки», які звучать занадто синтетично, щоб належати будь-якій історичній реальності. Це фентезійний хронотоп, сконструйований як акустичний симулякр, де вухо втрачає опору на масштаби, відстані й матеріальність. Блек-метал (black metal) розгортає ту саму тенденцію в іншому напрямку: простір уже не ілюзорно-архітектурний, а атмосферний, «зовнішній» — тремоло-стіни, приглушений мікс, віддалений скрім створюють відчуття холодної, негостинної стихії, у якій голос більше нагадує геофізичний шум, ніж людську присутність. Візуальні та перформативні коди блек-металу продовжують цю деконструкцію людського: корпс-пейнт (corpse paint), скелетизовані або демонізовані фігури на сцені, ритуалізована статичність або, навпаки, різкі, «нелюдські» жести, а також власні міфології гуртів переводять тіло виконавця у статус гібридної істоти, що лише частково залишається людською. Те, що в звучанні відсуває «я» із центру голосу, візуально фіксується як маска, псевдообличчя, знакова оболонка, яка вже не репрезентує індивіда.

Данжен-синт працює через замкнення слухача в умовному «інтер'єрі», блек-метал — через розчинення його в акустичному й візуальному «пейзажі», обидва жанри демонструють простір, який перестає бути нейтральною акустикою й починає поводитися як середовище з власною волею.

Грайндкор (grindcore) додає до цього тріо ще один вимір: тут монструозність концентрується у часі та формі. Там, де данжен-синт розтягує тривалість у застиглу, майже ритуальну безподієвість, а блек-метал створює нескінченне «ковзання» в одноманітному потоці, грайндкор стискає композиційний час до серій мікровибухів тривалістю в кілька секунд. У результаті виникає цікавий контраст: данжен-синт моделює нескінченний коридор, блек-метал — нескінченний нічний ландшафт, грайндкор — серію обвалених фрагментів, де жоден трек не набуває тяглості. У всіх трьох випадках слухач позбавлений стабільної позиції: у данжен-синті — через синтетичний псевдопростір, що не піддається мапуванню; у блек-металі — через голос, тембр і сценічне тіло, які відсувають людське з центру звучання й видимості; у грайндкорі — через форму, що розпадається на надмірно короткі, надто швидкі жести. Разом вони показують, як монструозне організовує жанр: змінюється не лише тематичний горизонт, а структура слухового та візуального середовища, де тіло й свідомість вже не можуть виступати мірою музичного порядку.

Нойз (noise) виводить цю тенденцію на граничний рівень і демонструє монструозне як спосіб буття звуку без жанрових посередників. Там, де данжен-синт, блек-метал і грайндкор ще зберігають залишки пісенної або інструментальної організації, нойз усуває опорні точки — теми, ритмічні періоди, ієрархію фігури й фону. Шумові стіни Merzbow, Hijokaidan, Vomir функціонують як безперервні масиви, у яких складно виділити початок, кульмінацію чи завершення; джерело звуку або приховане, або настільки деформоване, що зв'язок із тілом виконавця стає чистою гіпотезою [212][183][264]. Простір звучання поводить як щільне середовище, що охоплює слухача з усіх боків, а гучність і спектральна насиченість переводять

слух в режим тілесної реакції: звук працює як тиск, вібрація, біль. Час у таких творах втрачає внутрішню структуру — тривалість відчувається не як розвиток, а як витримка навантаження. Нойз у цьому сенсі показує стан, у якому монструозне повністю опановує простір, час і тембр: музика перестає бути впізнаваною за традиційними ознаками й перетворюється на досвід зустрічі з акустичним іншим, що існує поза людською мірою слухання.

У тілесних практиках кінця XX — початку XXI століття монструозне виходить за межі зображення і переходить у конфігурацію тіла. Боді-модифікація — імпланти, силіконові «роги», розщеплені язика, субдермальні форми, скарифікація, розширення, біолоюмінесцентні вставки — формує поле, де людське тіло більше не сприймається як даність, а як простір проєктування. На відміну від перформансу 1970-х, де тіло Маріни Абрамович чи Стеларка виступало сценою для тимчасового випробування меж чуттєвості, тривкості, автономії, боді-модифікація вводить зміну форми в режим повсякденності: те, що в акційних практиках триває годину чи день, у модифікованому тілі триває роками. Імплант під шкірою, розрізана та переформатована вушна раковина, татуйована склера ока працюють як постійний портал іншості, вбудований у фізіологію. Тіло стає простором, де фантастичне не зображене, а матеріалізоване. Ця тривалість переводить монструозне з площини образу у площину антропологічної норми: людина живе в режимі постійної несумірності з «природною» формою, а отже, — у структурі, що нагадує жанровий код, а не одиничний жест.

Боді-модифікація створює впізнавані набори мотивів — «демонічні» роги, «іншовидні» вуха, кіберпротези, шрами як орнамент, — які функціонують як візуальна граматики монструозного (рис Д.1-8). Тіло при цьому опиняється у тій самій позиції, що й картина в контексті бріколажу або трек у контексті грайндкору: воно більше не підкоряється вимогам цілісності, симетрії, згладженості. Поверхня стає монтажною: фрагменти біологічного, технічного, міфічного, фантастичного поєднуються без гарантії «правильної» форми. У

термінах теорії мистецтва таке тіло можна описати як простір післярепрезентаційний: воно вже не «представляє людину», а існує як відкрита конфігурація, де монструозне виконує роль конструктивного принципу.

Цифрові візуальні практики, об'єднані під умовною назвою сайберсигілізм (рис. Г.16-18), продовжують цю лінію на рівні знаку. Мова гліфів, псевдорун, інтерфейсних символів, фрактальних «тотемів» формує графічне середовище, у якому суб'єктивність позначається не через портрет чи автопис, а через накладені поверх шару «Я» коди іншого походження. Ці структури — від тамблр-естетики (Tumblr) до складних 3D-сигілів — не апелюють до жодної усталеної писемності й водночас наполегливо поводяться як знаки: вони вимагають читання, але відмовляються підкорятися будь-якій відомій системі. У момент, коли такі гліфи переходять із екрана на шкіру — у формі татуювань, біоелектронних вставок, AR-фільтрів, що «пришиваються» до обличчя в реальному часі, — тіло набуває статусу гібридного носія. Матеріальна й цифрова шкіра починають працювати як єдиний простір інскрипції, де фантастичне в'їдається в ідентичність так само глибоко, як голка або імплант.

У цьому полі тілесних і цифрово-тілесних практик монструозне виконує ту саму функцію, яку вже виявлено в літературі, музиці й живописі. Порухення норми стає вихідною умовою: тіло розглядається як незавершена форма, відкрита до модифікації; знак — як канал для впускання в суб'єкта іншої онтології; повсякденність — як тривала мистецька ситуація. Боді-модифікація й сайберсигілізм утворюють свого роду жанр, де людина існує як монструозний персонаж у власному житті: не тому, що копіює образи з фантастики, а тому що приймає монструозне як принцип організації власної форми.

Узагальнюючи попередній аналіз, можна артикулювати чотири монструозні структурні вузли, які об'єднують розглянуті жанри й практики в єдине поле:

1. Монструозний простір. Простір діє як агент: не фон, а середовище, яке випробовує, змінює, поглинає суб'єкта (Зона, океан, живі планети,

ландшафти блек-металу, модифіковане тіло як «середовище»). Жанр виникає там, де світ поводить ся як істота.

2. Монструозний час. Тривалість виходить за людську міру: множинний або застиглий час у фантастиці, невідворотний «рух до жертви» у фолк-горорі, розтягнені або мікросекундні структури в данжен-синті / блек-металі / грайндкорі / нойзі. Час стає не тлом подій, а джерелом аномальності.

3. Монстр як подія. Монстр — це насамперед зміна режиму реальності: контакт, мутація, ритуал, травма, шумова стіна, акт модифікації тіла. Після такої події світ, текст, звук або тіло вже не повертаються до попереднього стану.

4. Монструозне як принцип. Фантастика, горор, екстремальна музика, тілесні практики тримаються на тому, що порушення норми є їхньою вихідною умовою. Там, де зникають монструозний простір, час і подія, жанровий режим розкладається до звичайної стилізації.

Таким чином, монструозне в сучасній культурі перестає бути лише темою й набуває статусу структурного принципу, через який мистецтво взагалі може працювати з реальністю, що вийшла за межі реалістичного мімесису. Фантастика, горор, екстремальна музика, бріколажний живопис, тілесні й цифрово-тілесні практики виявляють спільний каркас: монструозний простір як агентне середовище, монструозний час як тривалість поза людською мірою, монстра як подію-пори́г і монструозне як умову можливості жанрового режиму. У цій конфігурації монстр уже не зводиться до фігури чи образу, а функціонує як спосіб організації світу, звуку, тіла й знака. Жанри, які ми умовно вважаємо «маргінальними», виявляються лабораторіями цієї нової норми, де порушення порядку не є відхиленням, а необхідною формою правди про досвід.

2.4. Онейричне, гротескне, монструозне: межі світів

Визначивши у попередніх розділах монструозне як активний жанротворчий принцип, ми стикаємося з методологічною проблемою: межі цього явища часто розмиваються, зливаючись із суміжними естетичними категоріями. Культурна історія рясніє образами, які ми звикли називати «монструозними», але які при ближчому розгляді виявляються чимось іншим: гротескною сатирою, химерним сновидінням або ж естетизованою грою. Аби викристалізувати сутність монструозного, нам необхідно здійснити крок назад і поглянути на еволюцію форм, у яких інакшість втілювалася в культурі. Пропонуємо розпочати цей аналіз із найбільш тілесної та історично вкоріненої категорії — гротеску, щоб побачити, куди веде його генеалогія і де саме вона вимагає втручання іншої сили — сили монструозного.

Історія гротеску — це, по суті, історія «приручення» монстра. Якщо ми звернемося до витоків, то побачимо, що первісні форми, які згодом назвуть гротескними — зображення химер, тератологічні орнаменти, середньовічні бестіарії, — спочатку не належали до сфери естетичного чи комічного. Вони належали до сфери сакрального жаху. Це була стадія «чистої монструозності», де деформація тіла сигналізувала про присутність сил, несумірних із людським розумінням. Химера на фасаді готичного собору не мала на меті розважити; вона маркувала кордон між профанним світом і космічною безоднею.

Однак культура має властивість асимілювати те, що її лякає. Як продемонстрував Михайло Бахтін, у народній сміховій культурі відбувається фундаментальний зсув: страшне стає смішним [117]. Сакральний монстр трансформується у карнавальне тіло. Розірвані межі, випнуті органи, гіпертрофовані роти й черева — усе те, що раніше було знаком онтологічної загрози, тепер стає знаком життєдайної сили. Гротеск тут виконує функцію «заземлення», зустріччю життя зі смертю лицем до лица.

Наступний виток цієї спіралі, описаний Вольфгангом Кайзером, припадає на добу романтизму та модерну [194]. Тут сміх знову згасає, поступаючись місцем відчуженню. Гротескне тіло (як у Франкенштейна чи пізніше в

сюрреалістів) перестає бути веселим, воно стає «моторошним» (unheimlich). Проте навіть тут можна побачити, як культура намагається вписати цю аномалію в систему знаків — чи то як метафору соціального відчуження, чи то як психологічний портрет.

Фінальна стадія цієї еволюції розгортається на наших очах у естетиці кемпу (camp) та постмодерністської іронії. Тут монструозне остаточно втрачає свій онтологічний заряд і перетворюється на чистий стиль. Надлишок, штучність, неприродність — усе це стає об'єктом естетичної насолоди. Коли Сьюзен Зонтаг пише про любов до перебільшення [241], або коли культура драгу (drag) гіперболізує гендерні ознаки (рис. Г. 25 та Г. 35-39), йдеться про гротеск, який став «ручним». Монстр перетворюється на маску, на елемент декору, розчиняється в безпечній грі. Генеалогія гротеску, таким чином, демонструє рух від грізних монструозних фігур до прирученого стилю, себто декоративних, культурно перетравлених монструозних фігур.

Таким чином, можна подивитись на гротеск як на тіло, яке культура поступово навчилася читати й споживати. Монструозне все ще інтенсивно присутнє і там, у вигляді мотиву чи усталеної форми, проте більше не надає гротеску вичерпної концептуалізації. Наступним етапом буде для нас звернення до зовсім іншого, фундаментального для нашого дослідження регістру — до онейричного.

Якщо б ми не відв'язували монструозне від жахливого, ми б без зайвих складнощів відділили монструозне від онейричного, але зараз ми опиняємось в скрутному становищі і, наче, без видимої опори, бо сон дуже близький за визначенням до тієї інакшості, про яку ми постійно повторюємо. Проте варто замислитися над самою природою сну. Чи можемо ми з повною впевненістю назвати химерні фігури сновидіння монстрами у повному сенсі цього слова?

Якщо ми приймаємо визначення монстра як «подію розриву», як агента, що вторгається в норму та порушує закони реальності (онтологічні, фізичні чи моральні), то ми змушені визнати: у просторі чистого сновидіння монстр стає

фігурою, близькою до неможливої, оскільки там відсутня сама категорія норми, яку можна було б порушити.

У цьому ми вбачаємо необхідність введення поняття домонструозного. Таким чином, ми пропонуємо розглядати зону онейричного як первинний бульйон, матрицю чистої потенційності образності, де образи перебувають у стані вільної, плинної метаморфози. Те, що у бадьорому стані ми сприйняли б як жахливу аномалію, у сні є частиною «домашнього плану» ірраціонального, природним елементом його внутрішньої логіки.

Фундамент цього розуміння закладає Зигмунд Фройд, який у «Тлумаченні сновидінь» демонструє, що в несвідомому зникає логічна структура протиріччя, а категорії простору і часу втрачають свою імперативність [97]. Сон ігнорує закон виключеного третього: річ може бути одночасно і собою, і чимось іншим. У такому світі двоголовий пес чи споруда, що дихає, не є «монстрами» (тобто порушниками порядку), оскільки сам порядок сну передбачає можливість таких поєднань. Фройдівське згущення та зміщення — це механізми вільного образотворення, де будь-яка форма є легітимною. Метаморфоза тут є єдиним сталим законом. Якщо все навколо перебуває у стані трансформації, то жодна окрема фігура не може бути визначена як аномалія. Монстр потребує стабільного фону, щоб виділитися як загроза; у сні ж фон та фігура зроблені з однієї й тієї ж плинної субстанції.

Саме поняття цієї субстанції блискуче розкриває Гастон Башляр. У своїй «Поетиці мрій» він описує онейричне як сферу, де уява працює з «глибокою матерією», що передує будь-якій застиглій формі [115]. Для Башляра сон вивільняє матерію образу. У цьому «плавкому стані» речі взаємно проникають одна в одну, втрачають контури. Матерія тут ще занадто жива і рухома, щоб застигнути у формі норми, яку б могла розірвати аномалія.

Феноменологічний вимір цього перебування «всередині» сну описує Моріс Мерло-Понті. Сон для нього — це досвід «тіла без координат», простір, де відсутня дистанція споглядання [65]. Ми не дивимося на сон ззовні, ми

розчинені в ньому. А для того, щоб відчувати вторгнення монструозного, необхідна дистанція, необхідна позиція спостерігача, який скаже: «Це не повинно існувати». У сні такої позиції немає; суб'єкт сновидіння приймає найрадикальніші трансформації як належне, бо він сам є частиною цієї трансформації. Так, нам може бути страшно, чи приємно, чи незносно у сні, проте кожна з цих дій буде заподіяна нам однаково монструозною, чи домонструозною фігурою.

Андре Бретон у своєму Маніфесті проголошує сон сферою абсолютної свободи, вільної від диктату логіки та моралі [16]. Якщо сон — це абсолютна свобода, то в ньому не може бути «злочину» проти форми. Сальвадор Далі, розвиваючи параноїдно-критичний метод, підкреслює, що сновидійна логіка — це інша форма раціональності, яка дозволяє бачити світ у його потенційності [146]. Для Далі і Бретона химерні образи снів — це одкровення, форми істини, звільненої від цензури розуму. Монструозним та монстрами вони повстають вже після пробудження. Себто монструозність виникає у той момент, коли логіка сну витягується з несвідомого і насильницьки інсталюється в реальність бадьорого стану. Проте на цьому етапі онейричне йде не дуже далеко від фантастичного. Коли режисер чи письменник відтворює цю логіку у творі, він змушує глядача дивитися на реальність очима того, хто спить. І саме це порталне переміщення сну в досвід несплячого є монструозним.

Особливо витонченим, майстерним прикладом такого підходу в сучасній культурі є фільми Девіда Лінча [158][258]. У його фільмах монструозне є самою тканиною світу, у якій монстр є лише симптомом того, що ми прокинулися всередині чужого сну. Коли ми дивимось «Малголланд Драйв» (Mulholland Drive), ми починаємо з утопічного, чарівного марення головної героїні (рис. 3.31); хоча цей світ не позбавлений загадок, містики та жорстокості, він сповнений ніжності, турботи, близькості, надій, фантазій про щасливе життя та успіх [215]. Уся його справжня монструозність відкривається нам саме після «пробудження» у другій половині фільму (рис. 3.32). Тільки тоді ми

усвідомлюємо, наскільки жорстоким, брутальним вибухом інакшості цей сон був для героїні Наомі Воттс.

Таким чином, можна дійти висновку: онейричне саме по собі є домонструозним станом чистої потенційності та метаморфози. Воно стає монструозним лише тоді, коли перетинає межу світів — коли його плинна, аморфна логіка вторгається у структурований світ причин і наслідків. Гротеск же нами вбачається, навпаки, інструменталізованим монструозним, таким, що застосовується стилістично, та «інакшість» з якого з часом може вимиватись в художньому полі.

РОЗДІЛ III

ПОЛІТИЧНЕ МОНСТРУОЗНЕ

В онтологічному та естетичному вимірі, як було показано раніше, монструозна постать функціонує як образність надлишку — форма буття, що виходить за межі доступних категорій і руйнує стабільність класифікацій. У політичному полі вектор монструозності змінює напрямок та нарешті дійсно зрощується з тим самим страхітливим виміром «жахливого», який йому так часто приписують. Також у порівнянні з 1 та 2 розділом цього дослідження саме політична монструозність знов виводить на перший план фігуру монстра; монструозність тут виступає фоновим принципом.

3.1. Маркери нелюдського: моральний та соціальний вимір

Політичне «монструозне» традиційно є операцією не додавання, а віднімання, процесом позбавлення суб'єкта певних атрибутів людяності, вилучення його з кола тих, хто володіє правом на життя у повному антропологічному сенсі. У термінах Джорджо Агамбена, до яких ми вже звертались, йдеться про редукцію суб'єкта до стану *nuda vita* – «голого життя», що, попри свою позбавленість правового статусу, парадоксально продовжує сприйматися як загроза для нормативного «тіла» соціуму [2].

Перехід від онтологічного та естетичного до політичного виміру монструозного здійснюється через механізм маркування. Влада не потребує монстра як феномену дива чи метафізичної аномалії; натомість монстр функціонує як негативний еталон, необхідний для самовизначення нормативного суб'єкта — «громадянина», «свого», «праведного». Саме завдяки процесу монстризації політична спільнота конститує себе як спільноту виключення: «монстр» стає тим, хто мусить бути усунутий, аби підтвердити

легітимність самого порядку. У цьому сенсі монстр — це не природна сутність, а політична функція [167][134].

Моральне маркування монстра ґрунтується на архаїчній, але надзвичайно стійкій теологічній інтуїції про тотожність краси, блага та істини (калокагатія). У межах цієї парадигми будь-яке відхилення від гармонії, будь-яка деформація природного або естетичного порядку автоматично набуває етичного виміру. Те, що є «потворним», водночас сприймається як «зле». Така естетико-моральна кореляція, сформована ще в античному мисленні (Платон, «Філеб», «Гіппій Більший») [77], у християнській політичній теології перетворюється на інструмент соціального та символічного контролю: моральне падіння осмислюється як причина онтологічної мутації, а спотворення тіла — як зовнішній знак зради духу [1][113].

Ця логіка досягає особливої риторичної виразності в образі Диявола — фундаментальному архетипі морального монстра (рис. Б.3). Власне, сам процес формування цього образу вказує, що виключальне «монструозне» є радше продуктом дискурсивного конструювання, своєрідною технологією монстризації [165].

Сучасна біблійна герменевтика й філологія доводять, що ім'я Люцифер (лат. *Lucifer* — «світлоносний») в оригінальному тексті книги пророка Ісаї (Іс. 14:12) жодним чином не пов'язане з образом Сатани чи падінням ангелів [11, Ісаї 14:12]. Первісно це була політична метафора, спрямована проти конкретного історичного правителя — царя Вавилону, чия гордія та падіння описувалися через алегорію ранкової зірки, що сходить і гине. У такий спосіб текст фіксував не космічний, а політичний конфлікт.

Однак подальша теологічна рецепція — зокрема переклад у Вульгаті та тлумачення отців Церкви (зокрема, Ієроніма та Августина) — здійснила радикальне семантичне зрушення. Образ земного тирана зливається з образом космічного ворога, і політичний дискурс стає онтологічним. Унаслідок цього відбувається формування гібридного монстра — ангела-бунтівника, чия краса

зруйнована власним гріхом. Така риторична операція знаменує момент переходу від політичної сатири до теологічної демонології, де ворог вже не стільки політичний супротивник, скільки онтологічно чужий, з яким неможливий діалог чи компроміс.

У подальшій культурній традиції образна система тілесної репрезентації гріха стає нормативною. Візуальна культура Високого Середньовіччя (рис.В.1; В.2; В.4; В.6) кодифікує демонічне тіло як текст моральної деградації: роги, копита, звірині паці, множинність анатомічних аномалій сигналізують не стільки про фізичну потворність, скільки про онтологічну ваду, тобто відпадиння від Логосу, втрату участі в божественному порядку [156]. У такий спосіб гріх матеріалізується у тілі.

У «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі Сатана (рис.В.12), вмерзлий у лід Коциту, постає як антипод божественної краси та розуму: він — безмовна, механічна істота, чиста функція покарання, позбавлена навіть здатності до мовлення [27]. Його потворність є наслідком політичного злочину — зради проти Сюзерена, проти самого порядку буття. У цьому сенсі Данте здійснює політичну онтологізацію морального гріха, відтворюючи середньовічну аксіому: моральне зло неминуче стає тілесним і політичним.

Ця матриця «дияволізації» — тобто перетворення морального конфлікту на онтологічний — очікувано транспонується у політичну площину. Від доби інквізицій до тоталітарних режимів ХХ століття механізм маркування «ворога» зберігає структуру теологічного прототипу: ворог — це вже не опонент, а носій «протиприродного» той, хто порушує «природний» порядок, що у політичному дискурсі завжди ототожнюється з чинною владою. Так утверджується фігура «ворога роду людського» (*hostis humani generis*) — суб'єкта, який підлягає не дискусії, а знищенню.

У такий спосіб політична влада, використовуючи теологічні метафори, створює морально-естетичну ієрархію, у якій «природне» є водночас «добрим», а «деформоване» — «злим». Отже, технологія морального маркування

монструозністю з суто етичної швидко перетворюється на політичну стратегію — спосіб виправдати насильство через метафізику краси.

Моральний вимір монструозного апелює до категорій «зла» та «гріха», соціальний вимір оперує тим часом іншими модусами відчуження — «брудом», «зараженням», «нечистотою». Хоч метафізика гріха і започаткувала певною мірою цю світоглядну структуру, вона врешті поступається місцем біополітичній логіці, де влада керує не лише життям, а й тілесністю, здоров'ям і чистотою соціального тіла [98].

Як показала Мері Дуглас у класичному дослідженні «Чистота і небезпека» (*Purity and Danger*, 1966), «бруд» — це щось, що не сприймається як природна властивість, тільки як «матерія не на своєму місці» [153]. Відповідно, соціальне маркування брудного «монстра» означає виявлення суб'єкта, який перебуває не там, де йому «належить»: не у тій касті, не у тій ролі, не у тій територіальній або символічній зоні. Політичний монстр є, отже, аномією, що порушує символічний порядок.

Маркери нелюдського в соціальному вимірі часто набувають біологічних або расових форм. Расова інакшість, бідність, тілесна вада або хвороба стають знаками «соціальної інфекції», яка загрожує чистоті колективного тіла. Цей дискурс активно використовує медичну та санітарну лексику: «очищення», «зараження», «паразит», «вірус», «шкідник». Відповідно до логіки, описаної Роберто Еспозіто («Біос: Біополітика та філософія», 2008), влада конструює соціум як імунну систему, що постійно потребує відмежування від зовнішнього ворога, аби зберегти власну життєздатність [159].

Хрестоматійним літературним прикладом цього механізму є постать Калібана з «Бурі» (*The Tempest*) Вільяма Шекспіра [105]. Калібан — син відьми, фігура гібридності, у якій зливаються природне, тваринне й людське (рис. В.4). Для Просперо, репрезентанта колоніальної влади, його «монструозність» полягає не у злочині, а у самій інакшості: у нездатності до цивілізованої мови, до дисципліни та самоконтролю. Калібан позначений як істота «брудна» — «риба»,

«напівтварина», «дикун», і саме цей статус легітимує його поневолення. У межах постколоніального прочитання (Едвард Саїд, Гомі Бгабга) Каліббан стає парадигматичним «іншим» — тим, чию тілесну інакшість імперія перетворює на політичну підставу для домінації [84][124].

У XX столітті риторика «соціальної гігієни» трансформується у біополітичну технологію геноциду. Метафора «зараження» переходить із площини мовлення у площину дії. Нацистська пропаганда, особливо у псевдодокументальному фільмі «Вічний єврей» (*Der ewige Jude*, 1940), здійснює візуальний монтаж між зображеннями євреїв та щурів — типовий приклад семіотичного зсуву, коли метафора стає буквальною політичною інструкцією. У цій логіці «знищення» не подається як убивство, а як санітарна операція. Аналогічний механізм працював у риториці радіо RTLM під час геноциду у Руанді (1994), де тутсі описувалися як «таргани» (*inyenzi*).

Як слушно зауважує Зигмунт Бауман («Модерність і Голокост», 1989), модерна раціональність гігієнізує насильство, яке не мислиться як зло, але як «очищення соціального простору» [Bauman Z. *Modernity and the Holocaust*]. Монстр у цьому дискурсі — не демон, а шкідник. Його усунення не кара, а профілактика хвороби.

Мішель Фуко наголошував: «влада робить видимим те, що хоче контролювати» («Наглядати й карати», 1975) [100]. Соціальний монстр, щоб бути виключеним, має бути впізнаваним. Тому процес дегуманізації завжди супроводжується візуальним маркуванням: тілесними ознаками, кольором шкіри, формою черепа, фізичними вадами. Псевдонаука расової антропології XIX–XX століть (Жозеф Артюр де Гобіно, Чезаре Ломброзо) систематизує ці ознаки у вигляді «анатомії відхилення», перетворюючи соціальну ієрархію на біологічну.

У цьому контексті показовим є фільм Тода Браунінга «Потвори» (*Freaks*, 1932), який здійснює радикальну інверсію погляду: істинна монструозність виявляється не у фізичних «аномаліях» циркових артистів, а у моральній

жорстокості «нормальних» людей, які їх принижують і відкидають (рис.3.33-37) [168]. Таким чином, Браунінг деконструє сам механізм соціального стигмування, оголюючи його як проєкцію насильства більшості. Такий погляд, суб'єктивізація «потвор», власне є тим режимом монструозного, який у цьому дослідженні ми означили інклюзивним або суб'єктивним монстром, що характеризує формування принципово нової політичної стратегії «я — монстр» (див. підрозділ 1.2).

У результаті соціальний вимір монструозного функціонує як технологія виключення, що переводить політичне насильство в риторику санітарії. Ворог суспільства перестає бути суб'єктом права і перетворюється на об'єкт «очищення». Як зазначає Джудіт Батлер («Фрейми війни», 2009), саме через таке «деонтологізування» ворога влада нейтралізує моральну відповідальність за знищення: монстр не вбитий, він «утилізований» [132].

Таким чином, маркери нелюдського у соціальному вимірі — добре знайомі нам інструменти біополітичної нормалізації, що забезпечують легітимність насильства під виглядом гігієни. Монструозність тут стає функцією чистоти, оскільки чим більше соціум прагне бути «чистим», тим активніше він продукує своїх монстрів.

3.2. Символ виключення та влади

Логіка Логіка політичного виключення, описана нами вище, ніколи не є гендерно нейтральною. Якщо, як стверджувала Сімона де Бовуар, «людиною» (суб'єктом універсального досвіду) в культурі історично призначається чоловік, то Жінка автоматично опиняється у позиції Іншого [149]. У цьому сенсі монструозність стає структурною характеристикою всього, що не вписується у патріархальну та гетеронормативну матрицю.

Феміністична та квір-теорія пропонують погляд на монстра як на фігуру, через яку нормативна культура намагається приборкати свої страхи перед тілесністю, сексуальністю та плинністю ідентичності.

У межах сучасної гендерної теорії монструозне постає як структурний елемент самого процесу формування категорії «жіночого». Класична західна традиція від Аристотеля до Гегеля мислить суб'єктність у термінах герметичності, автономії та раціональної завершеності. Цей суб'єкт, не артикульований прямо, є чоловічим: твердим, сухим, непроникним, замкненим у межах власної форми. Натомість жіноче тіло у цій метафізиці визначається через матерію, плинність і відсутність чітких контурів. Як показує Елізабет Гросс («Мінливі тіла», 1994), західна філософія будувала поняття жіночого як протилежності форми — як того, що «тече», що не утримує меж, що загрожує змішуванням внутрішнього й зовнішнього [176].

Барбара Крід у своїй концепції «монструозного фемінного» (*The Monstrous-Feminine*, 1993) радикально переосмислює фрейдистську парадигму кастраційного страху. Вона стверджує, що жінка сприймається культурою не як символ відсутності (нестачі фалосу), а як утілення надлишку. Її тіло продукує надмір рідин, тілесних процесів, життєвої сили. Менструація, лактація, пологи стають символами монструозної продуктивності, неконтрольованого творення, яке загрожує символічному порядку Логосу [145]. Жіноче, отже, монстрізується як форма надлишкової матеріальності. Це тіло, яке не підлягає дисциплінарним практикам герметизації. У цьому сенсі страх перед жіночим тілом — це страх перед самим принципом життя, що не піддається абстракції.

Юлія Крістева у «Силах жаху» (*Powers of Horror*, 1980) вводить вже раніше згадуване нами поняття аб'єкта (*abject*), яке застосовується тут особливо яскраво, описуючи те, що відкинуте, проте не цілком зовнішнє [198]. Аб'єкт — це матеріальна межа між суб'єктом і небуттям: кров, слиз, екскременти — усе те, що нагадує про нашу тілесну природу, розпад і смертність. Саме ці «викинуті» речовини порушують культурну чистоту, бо демонструють неможливість

радикального поділу між життям і розкладом. Жіноче тіло, за Крістєвою, тілесно інкорпорує аб'єктність: воно циклічно продукує те, що культура змушена витісняти. Цим пояснюється патріархальний жест оголошення жіночої плинності «брудною» або «нечистою» як спроба символічної оборони перед матеріальною нескінченністю життя.

У цьому полі аб'єктності надзвичайно промовисто працює українська художниця Ніна Лагута (рис. Г.49-53), чия практика досліджує матеріальність «нечистого» через органічні форми, що перебувають у стані розкладу, проростання або перетікання між живим і неживим. Її інсталяції часто складаються з тілоподібних трубчастих структур, напіворганічних оболонок, обвуглених блоків ґрунту та об'єктів, що нагадують водночас нутрощі й мікологічні утворення [54]. Ці форми немовби дихають у повільному ритмі гниття, пропонуючи глядачеві досвід зустрічі з матерією, яка чинить опір категоріям «предмета» й «суб'єкта». Лагута створює простір, де жіноче, земне й тілесне вже не маргіналізуються як бруд чи відходи — вони повертаються у центр як те, що виявляє фундаментальну нестабільність будь-якої культурної чистоти.

Феміністична художня практика кінця ХХ століття здійснює естетичну інверсію цього страху та звертається до відверто монструозних практик. Художниці не відмежовуються від аб'єктного, а навпаки — апропріюють його, роблячи «бруд» і рідину матерією видимого. У скульптурах Кікі Сміт («Історія» (Tale), 1992; «Пісяюче тіло» (Pee Body) 1994 (рис. Г.44-45), жіноче тіло постає як простір безпосередньої матеріальної присутності [229]. Коли її фігура повзе, залишаючи за собою слід екскрементів, це мислиться художницею як радикальна декларація тілесності, що відмовляється бути стерилізованою. Сміт демонструє, що пористість — це не вада, а умова відкритості світу, і що аб'єкт перестає жахати, щойно стає видимим.

Дженні Савіль створює монументальні полотна (рис. Г.47-48) («Підперта», «Таврована») які досліджують матеріальність жіночої плоті через естетику

надміру [236]. Гігантські, деформовані тіла з тілесними плямами й рубцями чинять опір об'єктивації: вони не поміщаються у межі полотна, як не поміщається жіноче у патріархальну норму краси. Савіль, таким чином, політизує саме м'ясо як «поверхню опору» (resisting surface) — поверхню, що чинить спротив погляду, відмовляючись бути «спожитою» [227].

На глибинному рівні образу «монструозного фемінного» діє архетип Архаїчної Матері — фігури, що поєднує життєдайність і загрозу поглинання. У скульптурах Луїзи Буржуа (рис. Г.46) (зокрема «Маман», 1999) материнське набуває форми гігантського павука: істоти, що одночасно плете, захищає й лякає. Павучиха стає матеріальним символом материнства як тотальної влади — водночас джерела життя і потенційної пастки для дитини, яка прагне автономії. Таким чином, монструозність материнського розуміється як масштабність життєвої сили, що перевищує індивідуальний контроль.

Тож у феміністичній оптиці монстр перестає бути «помилкою природи». Його тілесність — це те, що культура витісняє, аби зберегти ілюзію раціональної цілісності. Через роботу з рідиною, надлишком і аб'єктом феміністичне мистецтво та теорія розкривають те, що мислиться як глибинна неправда патріархату: жах перед жіночим — це жах перед власною матеріальністю, перед тією частиною людського, яку культура прагне приховати.

Жінку-монстра у сучасному феміністичному дискурсі можна розуміти як свідчення неможливості герметичного суб'єкта. Її «пористість» і «плинність» стають не знаком деградації, а формою радикальної політичної присутності: відкритість до світу, що руйнує сам принцип відчуження.

Якщо феміністична оптика фокусується на страху перед «жіночою природою» як надлишком, то квір-теорія зміщує фокус на інший, більш абстрактний, але не менш політично заряджений аспект монструозного — на страх перед неможливістю класифікації. У цій перспективі монстр виникає не там, де є «надмірність» плоті, а там, де стається таксономічний збій. Монстр — це сутність, яка відмовляється займати чітке місце в бінарній системі координат,

на якій тримається влада: він не є ані чоловіком, ані жінкою; ані живим, ані мертвим; ані цілком природним, ані повністю штучним.

Цей страх перед невизначеністю має глибоку політичну генеалогію. Як демонструє Мішель Фуко у лекціях про «анормальних», модерна влада патологізує все, що не піддається чіткому визначенню [165]. Фігура гермафродита, яка в домодерну добу могла сприйматися як дивовижна гра природи, у XIX столітті стає об'єктом юридичного нагляду та примусової корекції. Монструозність тут народжується у момент епістемологічного сумніву: «Хто це?». Невизначеність стає політичним злочином, оскільки вона підриває порядок, що базується на чіткому розрізненні категорій.

Сучасна квір-теорія, однак, здійснює стратегічну апропріацію цієї невизначеності, перетворюючи «збій» на позицію сили. Сьюзен Страйкер у програмному тексті «Мої слова Віктору Франкенштейну...» пропонує дивитися на монстра не як на жертву помилки, а як на радикальний суб'єкт, який сконструював себе сам [245]. Для неї Чудовисько Франкенштейна стає прототипом трансгендерної та квірної тілесності: воно створене «протиприродним» шляхом, зшите з фрагментів, воно відверто штучне. Але саме ця «зробленість» (constructedness) дозволяє монстру вийти з-під влади біологічного детермінізму. Бути монстром у цьому сенсі — означає мати сміливість відкинути «природну» норму і заявити про своє право на гібридне, сконструйоване існування.

Ця естетика «таксономічного колапсу» знаходить своє візуальне втілення у практиках художників, які перетворюють власне тіло на простір опору. Легендарний перформанс-артист Лі Бауері (рис. 1.26) ще у 80-х роках довів цю стратегію до абсолюту [175]. Використовуючи своє масивне тіло як матеріал, він деформував його силует за допомогою корсетів, масок, латексу та нашарувань тканини, поки повністю не стирав ознаки статі та навіть ознаки людяності. Бауері перетворювався на абстрактну скульптуру, що дихає, на гротескную пляму у просторі клубу чи галереї. Його монструозність працювала як захисний

механізм: стаючи візуально «нечитабельним», він ставав невразливим для нормативного погляду, який прагне класифікувати й оцінити. Це була відмова бути об'єктом, який можна зрозуміти.

Якщо Бауері працював із костюмом та тимчасовою деформацією, то проект «Пандрогінія» Дженезіса Брейєра Пі-Орріджа та Леді Джей (рис. Г.40-41) переніс цю логіку у площину незворотної біологічної мутації [220]. За допомогою серії пластичних операцій митці намагалися стерти відмінності між собою, щоб злитися в єдину, нову істоту — пандрогіна. Це був свідомий вихід за межі біологічної статі та індивідуальності, де хірургія використовувалася не для «покращення» зовнішності (як це робить індустрія краси), а для еволюційного стрибка в бік нової таксономії. Їхні тіла ставали монструозними для суспільства саме через те, що вони відкинули базову аксіому ідентичності — розрізнення між «Я» і «Ти», «Чоловік» і «Жінка».

Така відмова від завершеності форми резонує з ідеями Джека Галберстама про квір-тіло як простір постійного становлення (becoming) [179]. Трансхудожник Кассілз (Cassils) (рис. Г.42-43) візуалізує цей стан у перформансі «Ставання образом» (Becoming an Image), де він у повній темряві атакує величезну глиняну брилу, і глядачі бачать лише миттєві спалахи цього дійства [154]. Тіло художника тут постає не як статичний об'єкт певної статі, а як чиста кінетична сила, як розмита пляма у процесі зміни. Монструозність тут полягає в неможливості фіксації: це тіло, яке ніколи не є «готовим», яке завжди перебуває у процесі переходу, і саме ця процесуальність лякає систему, що прагне стабільності.

Нарешті, квір-оптика розширює розуміння монструозного за межі людського виду, торкаючись етики співіснування з радикально Іншим. Гіперреалістичні скульптури Патриції Піччініні (зокрема «Молода сім'я» (The Young Family)) зображують генетичних гібридів людей і тварин, вкритих складками шкіри та шерстю, які, однак, наділені глибоко людським, вразливим поглядом [223]. Піччініні руйнує останню межу — видову (рис. Г.29).

Найрадикальнішим у її роботах є те, що ці «монстри» зображені у момент ніжності та материнського піклування. Вона змушує глядача відчувати емпатію до істоти, яка за всіма канонами мала б викликати огиду. Це перевертає політичну логіку виключення: монструозне перестає бути загрозою і стає об'єктом етики піклування, доводячи, що «потворність» — це лише ефект нашої нездатності прийняти спорідненість із тим, що не вписується в біологічні підручники.

Таким чином, у призмі квір-теорії монстр проходить шлях від стигми до символу можливості. Художня практика демонструє, що таксономічний збій — це не помилка природи, а звільнення від тиранії норми. Монструозність тут стає здатністю існувати у проміжках, у зоні невизначеності, стверджуючи, що реальність є значно складнішою і багатшою за ті ярлики, які на неї намагається наклеїти влада.

3.3. Культурні підпілля: спротив та радикальні культурні практики

Якщо у попередніх розділах ми розглядали механізми, за допомогою яких влада визначає/призначає когось монстром, то у просторі культурного підпілля відбувається зворотний процес — стратегічна апропріація монструозного. Тут суб'єкт не чекає, поки його назвуть «аномалією», а випереджає цей жест, добровільно стаючи монстром, аби атакувати норму. Це зона радикального спротиву, де потворне, шокує та травматичне стає єдиною мовою, здатною пробити броню соціального лицемірства та «суспільства спектаклю» [28].

У цьому контексті монструозність відмовляється бути пасивним станом жертви. Вона перетворюється на активну політичну технологію — «монструозність як метод». Радикальні мистецькі практики XX століття, від дадаїзму до віденського акціонізму та індастріалу, використовують стратегію шоку, щоб вивести глядача зі стану анестезованого споживання. Логіка тут наступна: якщо світ довкола є приховано монструозним (через війни,

експлуатацію, репресії), то мистецтво має стати відверто монструозним, щоб віддзеркалити цю реальність без прикрас.

Найбільш травматичного та тілесного виміру ця стратегія набуває у повоєнній Європі, зокрема у діяльності Віденських акціоністів (рис. I.1-4) (Герман Нітш, Отто Мюль, Гюнтер Брус, Рудольф Шварцкоглер). Працюючи в Австрії, яка намагалася витіснити пам'ять про нацистське минуле та Голокост за фасад буржуазного затишку, акціоністи вирішили повернути суспільству його прихований бруд.

Вони перетворили людське тіло на полотно для ритуального насильства. У «Театрі оргій та містерій» (Orgien Mysterien Theater) Германа Нітша монструозне реалізується через діонісійський надлишок: кров жертвних тварин, нутроці, розп'яття, оголені тіла, облиті рідиною (рис. I.5-6) [218]. Це було свідоме відтворення архаїчного, сакрального жаху, про який ми писали в підрозділі 1.2., але перенесеного в секулярний, політичний контекст. Нітш стверджував, що цивілізація — це тонкий шар, під яким вирує хаос, і мистецтво мусить прорвати цей шар через катарсис огиди.

Гюнтер Брус у своїй «Прогулянці Віднем» (Vienna Walk, 1965) пройшовся центром міста, повністю пофарбований у біле, з намальованим шрамом через усе тіло, наче розсічений навпіл (рис. I.7-8) [128]. Його арешт показав, що у публічному просторі тіло, яке відмовляється бути «нормальним» і демонструє свою вразливість, автоматично стає політичним злочинцем та порушником спокою. Акціоністи довели, що найрадикальнішим політичним жестом є перетворення власного тіла на монструозний об'єкт, який держава не може асимілювати, а може лише репресувати.

У 1970-х роках естафету «монструозного опору» перехоплює індастріал-культура та панк, зміщуючи акцент з ритуалу на соціальну трансгресію. (пізніше Throbbing Gristle), очолювана Джenezісом Пі-Орріджем та Козі Фанні Тутті, використовувала тактику «культурної партизанської війни» [163]. Їхня виставка «Проституція» (Prostitution, 1976) у Лондоні (рис. I.9-10), що включала

використані тампони, порнографічні знімки та шприци, викликала моральну паніку і була названа у парламенті «руйнівниками цивілізації» (подібно до ярлику «дегенеративне мистецтво» в німецькій пропаганді відносно робіт авангардистів).

Для COUM монструозне було способом викриття механізмів влади. Вони використовували естетику концтаборів, медичних експериментів та серійних убивств не для того, щоб прославляти насильство, а щоб показати, що саме ці речі є «підсвідомістю» сучасної держави. Вони ставали «монстрами», щоб діяти як дзеркало для суспільства, яке вважало себе цивілізованим. Монструозність тут — це інформаційний вірус, який запускається у медіапростір, щоб зруйнувати його стерильність.

Ще радикальнішу форму «антимистецтва» втілював Джі-Джі Аллін (GG Allin), який перетворив панк-рок на акт тотального аб'єкту. Його виступи, що включали самокаліцтво, дефекацію на сцені та атаки на глядачів, були граничною формою відмови від соціального контракту (рис. I.11-12) [181]. Аллін знищував дистанцію між сценою (місцем репрезентації) і залом (місцем споживання). Він був «реальним» монстром, який не грав роль, а жив у стані перманентного розпаду. Це була політика абсолютного заперечення: тіло виконавця ставало біологічною зброєю проти аудиторії, руйнуючи саму можливість розваги. У його фігурі монструозне досягає своєї межі — це вже не мистецтво, а чиста, неконтрольована вітальність хаосу, яка вступає в двобій з комерціалізацією.

Просторова реалізація підпільної монструозності найкраще описується концепцією Тимчасових Автономних Зон (TAZ), запропонованою анархістським філософом Хакім-Беєм [122]. TAZ — це простір, який випадає з-під контролю держави, територія, що зникає з карт. Сквоти, нелегальні рейви, піратські радіостанції — це «монструозні» утворення на тілі міста, оскільки вони порушують закони власності, планування та гігієни (рис. Ї. 1-6).

У цих зонах формується альтернативна соціальність, яку можна назвати «спільнотою монстрів» — маргіналів, фріків, виключених. Рейв-культура 90-х, з її культом темряви, повторюваного ритму та змінених станів свідомості, відтворювала структуру архаїчного ритуалу, де індивідуальність розчиняється в колективному тілі (що резонує з нашою тезою про монструозний простір як агентне середовище). Це зони, де монструозне стає нормою, а соціальна ієрархія тимчасово скасовується (рис. Ї. 7-9).

Спільним для всіх цих практик є використання травми як інструменту комунікації. Як ми вже зазначали, в світі, де медіа перетворюють будь-яку подію на симулякр, лише прямий фізичний удар — шок від вигляду крові, бруду, деформації — здатен повернути відчуття Реального. Монструозне мистецтво знов діє як «подія» (Бадью), що розриває тканину буденності [116].

Марина Абрамович в ранніх перформансах («Ритм 0» (Rhythm 0)), дозволяючи публіці робити зі своїм тілом що завгодно, перетворювала глядачів на монстрів, викриваючи прихований садизм «нормальної» людини [108]. Кріс Берден, який просив вистрілити в себе («Стрілянина» (Shoot), 1971), перетворював мистецтво на зону смертельного ризику [130]. У цих актах монстр — це той, хто бере на себе удар, хто стає жертвою, чия рана свідчить про насильство системи.

Монструозність в візуальних та перформативних практиках атакує першочергово наш зір, проте монструозність у звуці атакує все тіло безпосередньо, минаючи фільтри інтерпретації. Найрадикальнішою формою такого спротиву стає вже згаданий нами у підрозділі 2.3 нойз (noise) — жанр, який відмовляється від музичної структури (ритму, мелодії, гармонії) на користь чистого, фізичного тиску звукової маси.

Японська нойз-сцена (Japanoise) 80–90-х років, з такими фігурами, як Merzbow (Масамі Акіта), Masonna та The Gerogerigegege, довела цю естетику до перцептивної межі. Їхня творчість — це акустичний потік інтенсивності, який неможливо розчленувати чи впорядкувати. Альбом Merzbow «Пульсуючий

демон» (Pulse Demon, 1996) діє як звуковий монстр: він створює стіну білого шуму, яка дезорієнтує, викликає фізичний біль і вводить у стан трансгресивного трансу [212].

Політичний жест нойзу полягає у відмові від комунікації. У світі, де капіталізм перетворює будь-який звук на товар (джингл, пісню, повідомлення), нойз є «сміттям», яке неможливо спожити. Це аудіальний аб'єкт, надлишок індустріального виробництва. Слухати нойз — означає добровільно піддавати себе насильству, щоб через нього відчувати межі власного сприйняття. Це практика «сонічного мазохізму», яка парадоксальним чином звільняє слухача від диктатури «приємного» та «зрозумілого» [182].

На українській музичній сцені нойз перетворився на один з найбільш репрезентованих андерграундних жанрів. Десятки музичних проєктів та саунд-артистів фактично сформували власну нойз-сцену майже в усіх регіонах України (додаток з нойз-проєктами по містах).

З розвитком цифрових технологій простір підпілля зміщується у мережу, де монструозність набуває форми помилки або вірусу. У 90-х роках група австралійських художниць VNS Matrix проголосила маніфест кіберфемінізму, використовуючи відверто монструозну образність: «Ми — вірус нового світового безладдя... ми — майбутня п*зда» [263]. Вони вводили в стерильний простір кіберпанку (який до того був маскуліним і «чистим») образи слизу, крові та вологих органічних тканин. Їхній спротив полягав у «зараженні» технології тілесністю.

Сучасна дослідниця і художниця Легасі Расселл у маніфесті «Глітч-фемінізм» (Glitch Feminism, 2020) розвиває цю ідею, пропонуючи концепцію глітчу (glitch) як форми політичного опору [233]. Глітч — це технічна помилка, збій, момент, коли система не працює так, як задумано. Расселл стверджує, що для маргіналізованих тіл (квір, кольорових, небінарних) стати «глітчем» — означає відмовитися бути читабельним для системи контролю.

Глітч-арт та естетика «проклятих зображень» (cursed images) у сучасному інтернеті продовжують цю лінію. Спотворені, пікселізовані, «поламані» цифрові тіла стають монстрами, які не піддаються алгоритмам розпізнавання облич. Одною з перших художниць, що послідовно працює саме в цьому напрямку, є Роза Менкман, що виводить власну теорію глітч-арту (рис. I.13-14) [211]. Монструозність тут — це стратегія невидимості через гіпервидимість помилки. Це відмова функціонувати «правильно» у межах цифрового капіталізму.

Окремим феноменом інтелектуального підпілля, що безпосередньо працював з темою монструозного, стала група CCRU (Cybernetic Culture Research Unit), що діяла при Ворицькому університеті у 90-х роках (Нік Ленд, Сейді Планта, Марк Фішер). Вони розробили унікальну практику «теоретичної фікції» (theory-fiction), поєднуючи філософію, окультизм, кібернетику та лавкрафтіанський горор [140].

Для CCRU монстр не був метафорою — він був агентом змін. Вони ввели поняття гіпервір'я (hyperstition) — ідеї, яка, будучи вигаданою, починає втілюватися в реальність через культурні канали (наприклад, як вірусний мем чи ринкова паніка). Їхні тексти кишіли «лемурійськими» сутностями, демонами часу та кібернетичними потворами.

Це була стратегія акселераціонізму: замість того, щоб критикувати капіталізм ззовні, вони пропонували прискорити його божевільні процеси до межі, до повного розпаду людського (дегуманізації). Нік Ленд у своїх текстах добровільно займав позицію «нелюдського», ототожнюючи філософію з вірусом, що прибув з майбутнього [200]. Це приклад того, як сама теорія стає монструозною: вона перестає бути інструментом пізнання і стає інструментом зараження та дестабілізації реальності.

Окремий і надзвичайно впливовий вектор культурного спротиву обирає стратегію, яка на перший погляд здається протилежною до «брудного» реалізму акціоністів чи агресії нойзу. Це стратегія радикальної штучності, що реалізується через естетику кемпу та культуру драгу. Тут монструозне апропріюється не через

травму, а через надлишок стилю. Якщо влада апелює до «природного порядку», то спротив полягає у зведенні «протиприродного» в абсолют.

Сьюзен Зонтаг у своїх програмних «Нотатках про кемп» (1964) визначає цю чутливість як любов до неприродного: до хитрощів, перебільшення та стилізації [241]. Кемп бачить світ не як моральну битву добра і зла, а як естетичний феномен. У цій оптиці монстр часто стає об'єктом замилювання саме через свою «невдалість» бути нормальним, через свою гротескну надмірність. Годзілла, постарілі голлівудські діви, що впали в безумство (як у фільмі «Що сталося з Бебі Джейн?»), або дешеві декорації бі-муві (B-movies) — усе це стає цінним [265]. Політичний жест кемпу полягає у тому, що він знешкоджує монстра сміхом і любов'ю. Він каже: «Це настільки погано, що аж добре». Це відмова сприймати норму серйозно, деконструкція влади через іронічну дистанцію.

Культура драгу перетворює цю естетику на політичну зброю у сфері гендеру. Джудіт Батлер у «Гендерному клопоті» використовує драг як ключову ілюстрацію своєї теорії перформативності [133]. Драг-квін, як акт конструювання монструозної, гіпертрофованої жіночності — з занадто високими підборами, занадто яскравим макіяжем, занадто пишним волоссям. Цей надлишок викриває той факт, що і «нормальна» жіночність є такою ж конструкцією, просто натуралізованою звичкою. Драг стає «монструозним двійником» гендеру, який показує шви на тілі норми (рис. Г. 35-39).

Найрадикальнішим втіленням цієї стратегії стала фігура Дівайн (Divine) — музи режисера Джона Вотерса (рис. Г. 25). Дівайн не намагалася бути «красивою жінкою» чи пройти як ціс-пасінг (cis-passing, коли вроджена стать не вгадується за вибудованим образом). Вона створювала образ «найкрасивішої жінки світу», будучи при цьому гламурним монстром. У фільмі «Рожеві фламінго» (1972) Дівайн проголошує себе носієм титулу «Найбрудніша людина з живих» (The Filthiest Person Alive) [225]. У фінальній сцені, де вона по-справжньому їсть собачі екскременти, драг зустрічається з аб'єктом. Але, на відміну від трагічного

аб'єкту акціоністів, Дівайн робить це з посмішкою тріумфатора. Це монструозність, яка відмовляється соромитися свого бруду (filth). Вона перетворює стигму вигнання на корону, стверджуючи: так, я монстр, я бруд, і я «божественна» (дослівно від Divine).

Ця маніфестація пронизує і культуру балів (рис. Г.32-34) (Ballroom Culture), задокументовану у фільмі «Париж палає» (Paris Is Burning) [222]. Для квір-людей кольору, які перебували на самому дні соціальної ієрархії (були соціальними монстрами в очах рейганівської Америки), бали ставали місцем конструювання альтернативної реальності. Категорія «реальності» (Realness) на балах — це «глибока гра», стратегія виживання, знайома нам з карнавальної культури середньовіччя та робіт Кліффорда Гірца [171]. Здатність «зіграти» бізнесмена, військового чи багату жінку була доказом того, що соціальний статус — це лише костюм. Але поряд із «реальністю» на балах завжди існувала естетика монструозного надлишку (вог (vogue), неприродні пози, химерні костюми). Дім (House) ставав притулком для «монстрів», де їхня інакшість конвертувалася в статус легенди.

Таким чином, драг і кемп пропонують специфічну форму спротиву — спротив через поверхню. На визначення монструозності як «порушення природи» драг відповідає: «Природи не існує, є лише перформанс», поринаючи таким чином у вир монструозної образності. Стаючи монструозно штучним, суб'єкт вислизає з-під влади біологічного детермінізму. Це політика, яка не шукає «справжнього я», а святкує можливість безкінечно переписувати себе, перетворюючи власне життя на витвір радикального, монструозного мистецтва.

Підсумовуючи огляд радикальних культурних практик, можна побачити спільний знаменник: усі вони використовують стратегію монструозної образності та займають позицію «я — монстр» чи суб'єктного монстра. Чи то через розрізання плоті у віденському акціонізмі, чи через звуковий терор нойзу, чи через цифровий глітч — суб'єкт опору відмовляється від статусу «жертви» і привласнює собі силу того, що руйнує межі та наводить жах.

Політична ефективність цієї стратегії полягає у тому, що вона б'є по найвразливішому місцю влади — по її потребі у порядку та класифікації. Монстр, створений у підпіллі, не вимагає прав, не веде перемовин і не прагне інтеграції. Він існує як радикальна негативність, як живе нагадування про те, що будь-яка система порядку будується на витісненні хаосу і що цей хаос завжди може повернутися.

3.4. Війна, колоніалізм, деколонізація – монструозне як травма

Звичайно, важко говорити про те, з чим маєш, імовірно, недостатню для публічної рефлексії дистанцію. Проте саме цей досвід становить важливий вимір монструозного в сучасній культурі, без якого наше дослідження залишалося б на поверхні явищ і оминало б їхні по-справжньому глибинні процеси. Коли сформульований нами виключальний режим монструозного отримує надзвичайно широке поле для застосування, світ стає помітно більш неспокійним, жорстоким і похмурым. Цілком можливо, що «високі ідеали», підтримувані культурою очищення, дійсно певний час були провідними для культурного та технологічного розвитку, проте це залишило все те, що підпадало під «високі ідеали», в такій непроглядній тьмі жорстокості та терору, якої дотехнологічний, досекулярний світ не знав ні за масштабом, ні за ступенем холодної ефективності. Машини масової «утилізації» були винайдені не так давно, і саме XX століття засвідчило найгіркіші моменти людської історії завдяки власній «прогресивності» та технологічній розвиненості. Інструменталізований розум, раціональність, що не лише припустили, але й виправдали це, ми з дистанції часу можемо не вагаючись назвати монструозними [3]. Проте не через фабулярну зв'язку монструозного зі злом, а через те, наскільки важливо нам, сучасним, відокремити себе від винуватців та акторів цього недавнього «минулого».

Виключальний режим монструозного є, по суті, режимом категоріального поділу світу, без якого неможливий сам процес пізнання. Ми відокремлюємо безпечно від загрозливого, прийнятне від неприйнятного, «своє» від «чужого» — інакше ми не здатні діяти у межах світу, що потребує безперервних рішень. Критерії нашого судження можуть бути хибними або тимчасовими, проте сам акт судження закладений у структуру мислення: ми неминуче шукаємо своє «ми», що мало б нас захистити або принаймні дозволити виступити в контррусі проти певного «вони».

І хоча у попередньому підрозділі ми розглядали можливість суб'єктивізації монстра, варто визнати, що усвідомлення «я — монстр» майже завжди містить у собі іскру протесту або виклику, до якого ми інколи доходимо в процесі саморефлексії, але це не є правилом чи структурним усвідомленням. У сам момент нашого народження ми певною мірою монструозні — через власну беззахисність, радикальну інакшість щодо дорослого, агресивного світу. Жак Лакан називав це первинною «несимволізованою» даністю суб'єкта, ще не включеного в упорядковувальні структури мови [55]. Проте щойно ми навчаємось вимовляти своє ім'я, образ цієї первісної монструозності, незграбності й слабкості стає для нас маркером минулого, від якого ми прагнемо якнайшвидше дистанціюватися.

В період нашого соціального становлення монструозними для нас стають старші й агресивніші діти з сусіднього двору, свора великих собак біля смітника, вчитель математики, який несправедливо нас оцінює, але має владу; монструозним стає незбагнений афект першого кохання, від якого здається, ось-ось помреш; монструозними постають і фігура батька з ременем, і велосипед, з якого ми особливо невдало впали. Світ повниться монструозними образами — тим, що ми не хочемо бачити чи чути, тим, що порушує наш спокій і дестабілізує наші спроби впорядкування. Згодом ми помічаємо, що голодні собаки вже не здаються такими великими, вчитель був не таким несправедливим, а велосипед

— неживий об'єкт, що не має наміру завдати шкоди. Але такі усвідомлення потребують часу — і нашої уважності.

Є чимало речей, які ми справді маємо відділяти від себе, однак ще більше таких, що ми відділяємо лише тому, що хочемо усунути щось інше, з ними пов'язане, інколи навіть доволі примарно. Так коло виключення невпинно розширюється. Метою цього есеїстичного фрагменту не є виправдання виключального режиму монструозного — у ньому немає потреби, оскільки важливість процесу формування значень і цінностей навряд чи може бути заперечена. Тут нашою ціллю є наголосити: займаючи у цьому дискурсі будь-яку позицію, ми з необхідністю повторюємо жест розмежування й указування на монстра, навіть тоді, коли намагаємось цього уникнути.

Процеси колонізації та імперських інвазій, що завжди мали в своїй основі риторику режиму виключального монструозного, активно перетворюють «нижчих за походженням» та менш «гідних» людей на дешеву або безкоштовну робочу силу, на ресурс, що підлягає привласненню або ж живленню імперських армій. Таким «не зовсім людям» зазвичай було відмовлено у власній культурі, мові, релігії, а єдиним джерелом обмеженої стабільності чи процвітання був механізм культурної інтеграції в канони метрополії [84].

Тут, у точці граничного насильства та відчуження, монструозне переходить із категорії зовнішньої політичної загрози у категорію екстимності (*extimité*) — тієї травматичної зони, що є для суб'єкта водночас найбільш інтимною і радикально чужою [56]. Психоаналіз навчає нас, що ніщо у психіці не зникає безслідно, однак у випадку війни ми стикаємось не просто з витісненням (*Verdrängung*), а зі специфічним механізмом заперечення (*Verleugnung*) [96].

В такій ситуації неможливості репрезентації монстр стає тим фетишистським об'єктом, який закриває собою нестерпну порожнечу Реального. Для психоаналітичного погляду монстр — це не лише матеріалізація травми, а й спроба психіки встановити перверсивний компроміс: ми створюємо

монструозний образ, аби водночас визнати факт катастрофи і дистанціюватися від неї. Реальність війни чи колоніального примусу породжує монструозні образи, які функціонують як екран, що приховує розпад символічного закону. Травма, за своєю суттю, є подією, що розриває суб'єкта, викидає його поза межі самого себе, перетворюючи на інструмент лаканівського концепту чужинної, надмірної «насолоди» (*jouissance*). Відповідно, монструозне у цьому контексті постає як чистий досвід аб'єкції (*l'abject*), як огиди від втрати власної цілісності через розірвані тіла, гібридні форми, порушені кордони між живим і мертвим [198]. Монстр стає мовою для тих, хто опинився в зоні тотальної об'єктивації, де звичайні норми людського співіснування скасовано на користь права сильного на насильство.

З тієї ж причини значна частина мистецтва XX століття — від воєнного досвіду до постколоніальних рефлексій — говорить із нами мовою монструозного. Вже після Першої світової війни експресіоністи на кшталт Отто Дікса та Георга Гросса показують тіло солдата як покалічену, напівмертву істоту, що балансує між людиною й уламком м'яса: тут монстр — не фантастичне чудовисько, а дуже конкретний наслідок технічної, «раціональної» війни. «Герніка» (*Guernica*) Пікассо фрагментує людське й тваринне тіло до рівня крику й розламаних форм, перетворюючи бомбардування на колективний кошмар, де ніхто вже не має цілісного обличчя (рис. Й.1) [76]. Пережитий Френсісом Беконом в дитинстві досвід бомбардування Лондона під час Першої світової війни, вже у дорослому віці досвід Другої, породжує його унікальну образність: з кричущими, скрученими, розплавленими тілами, що нагадують про те, як травма війни та насильства не закінчується з підписанням мирних угод та продовжує працювати у тілі, у позах, у деформованих контурах суб'єкта (рис. Й.2; рис.Г.5) [150]. Сучасне мистецтво, особливо те, що працює з темами пам'яті, геноциду та історичних катастроф, чітко вловлює цю динаміку. Воно відмовляється від зображення війни (навіть визвольної) як героїчного епосу, натомість звертається до естетики фрагментації, аб'єкції та тілесної деформації.

Все описане вище в сучасності найяскравіше представлено саме в українському мистецькому середовищі. Почнемо огляд з робіт Жанни Кадирової (серія «Дані» (Data Extraction)), де ми бачимо спробу відособленого перетворення травми на «дату», чисту інформацію, як стратегію дистанції та усвідомлення травматичних подій (рис. Й.3). Тут роботи Кадирової полягають в буквальному вилученні фрагментів пошкодженого російськими снарядами асфальту в зонах зіткнення чи зонах повітряних атак та перенесенні цих фрагментів до музейного простору, демонструючи таким чином тіло війни, його рани, фізичні травми міст та селищ. Інший проєкт Жанни («Будинок культури») (рис. Й.4) концентрується безпосередньо на пошкодженні та знищенні російською армією об'єктів культури та культурних просторів [44]. Посічена уламками металева будка, що колись слугувала серверною в селі Херсонської області, доповнена кришталевою люстрою, яка заповнює її світлом зсередини, — цей надзвичайно простий та одночасно хірургічно точний образ доповнюється (актуальним на момент презентації роботи) списком пошкоджених армією загарбників об'єктів української культури.

В цілому члени групи Р.Е.П. належать до перших та найбільш медійних голосів мистецьких висловлювань/рефлексій у контексті української війни. Заснований під час Помаранчевої революції колектив, до складу якого входять Ксенія Гнилицька, Нікіта Кадан, Леся Хоменко, Лада Наконечна, Володимир Кузнєцов та Жанна Кадирова, від початку працював з політизованим публічним простором, розробляючи тактики «втручання» в ідеологічні декорації пострадянської держави [81].

У практиці Нікіти Кадана монструозне постає як оголене тіло репресивного апарату: проєкт «Процедурна кімната» (Procedure Room, 2009-2010) — серія білих «готельних» сувенірних тарілок із чорно-білими, наче з медичного атласу, схемами катувань та фрагментами електронного листування художника — перетворює невидиме насильство на холодний, майже дидактичний образ, що покладає провину на тих, хто «знає і мовчить» (рис. Й.5)

[42]. Після початку повномасштабного вторгнення дослідження художника стає більш предметним: інсталяція «Зірки провінції» (Stars of the Province, 2022), створена для фестивалю Бруно Шульца, частково зібрана з уламків розплавленого скла, знайденого серед руїн деокупованого Гостомеля, вмонтованих у лайтбокс і металеву конструкцію. Скляні осколки перетворюються на холодне «сузір'я» провінції, доповнене цитатою зі «Весни» Шульца (рис. Й.6). Текст тут працює як примарний голос культури, що продовжує звучати поверх обгорілого матеріалу війни. У низці скульптур і звукових робіт, зокрема металевих об'єктів, що відсилають до зруйнованого бомбардуванням дитячого майданчика, де автор грав із донькою («Укриття II» (Shelter II), 2023), та саундп'єси «Тривога. Сирена і щогла» (Tryvoha. A Siren and a Mast, 2023), побудованої на витягнутому завиванні сирен повітряної тривоги, монструозним стає вже сам технічний ландшафт війни — інфраструктура тривоги й руйнування, що пронизує повсякденність.

Леся Хоменко у серії «Макс в армії» (Max in the Army) та подальших роботах, створених на основі приватних фотографій, фіксує момент перетворення цивільних тіл на військові (рис. Й.7) [101]. На великих полотнах ми бачимо збільшені фрагменти фігур у формі: бронежилети, шеврони, зігнуті руки з автоматами, обличчя — часто приховані, заретушовані або відсутні. Айтишник, юрист, художник раптово опиняються в ролі солдатів, де відбувається мутація цивільного тіла та перетворення його на гібрид з новою історичною реальністю.

У своєму проєкті «Війна в Україні» (War in Ukraine) Лада Наконечна працює з усталеними медійними формулами на означення війни: короткі білі фрази, нанесені на блідо-сірі стіни чи аркуші, нагадують службові передмови до новин, де незначні зміщення у граматиці, вказівниках і порядку слів радикально змінюють політичний акцент висловлювання, перетворюючи мову на прозорий, але агресивний інструмент дистанції, що намагається впорядкувати великий семіотичний збій [70].

Цікавого значення набуває образ утопії в контексті війни, з яким працює Ксенія Гнилицька у серії «Новини з майбутнього» (News from the Future). Проект, розпочатий на початку повномасштабного вторгнення, складається з великих банерів, де м'які акварельні пейзажі та урбаністичні сцени поєднуються з друкованими «новинами» про «можливі» утопічні версії майбутнього — від гігантських козацьких монументів до зникнення «людських агентів» Росії (рис. Й.8) [23]. Ці пророцтва замість анестезії чи заспокоєння створюють відчуття болісного пробудження та повертають одночасно і в точку створення спільного утопічного міфу на тлі національної трагедії, і в точку усвідомлення власної безпорадності перед реальністю.

Усі ці практики структурують монструозне як режим критичного бачення: вони показують, що тілесні ушкодження, мовні формули, утопічні проєкції та повсякденні символи насправді належать до однієї зони екстимності, де війна та колоніальна спадщина продовжують розривати суб'єкта зсередини. Подеколи навмисна відсутність розгорнутої рефлексії автора є частиною творчого задуму, оскільки реалії війни часто не залишають простору для глибинного аналізу, зводячись до констатації, демонстрації та маніфестації своєї причетності до подій — у цьому особливо точно впізнається доафективна природа монструозного.

Роботи Єви Кафідової (рис. Й.9-17), створені під час першого року повномасштабного вторгнення, фіксують вже не самі події, а розщеплену суб'єктивність того, хто в них живе. Монохромні графічні аркуші з інфантильними, викривленими фігурами, фрагментованими головами, порожніми пейзажами та мотивами ґратки втілюють стан, у якому тіло опиняється водночас ув'язненим у власній пам'яті й викинутим з дому [46]. Нерівна, тремтяча лінія, розмиті контури й повтор клітинчастих структур працюють як візуальна модель аб'єкції: суб'єкт розтікається між живим і мертвим, між внутрішнім і зовнішнім, а монструозним стає сам простір, що роз'їдає його контури.

Художниця Оля Єремеева часто звертається до образу коріння (рис. Й.18) в поєднанні з меланхолійними антропоморфними фігурами [38]. Це актуалізує мотив прив'язаності до землі, емоційного виміру топології в умовах війни; земля тут виступає носієм пам'яті та ідентичності. Дар'я Молокоєдова (рис. Й.19) створює з уламків закопченого скла по-дитячому незграбну модель будиночка, підіймаючи таким чином тему відчуття крихкості, небезпеки, загроженої вразливості, оголеності перед війною [69]. До відчуття крихкості та оголеності скульптор Вася Дмитрик (рис. Й.20) додає відчуття пересічності та масовості досвіду війни. Він заповнює простір безліччю мініатюрних гіпсових фігурок, що зображують військових [31]. Критичний погляд художника, з однієї сторони, наче відкриває нам вразливість найсильніших — захисників, з іншої — повертає нас до образу «солдатики» як дитячої іграшки, що лише глибше підкреслює усю монструозність розриву, що відбувається у свідомості українців у світлі актуальних подій.

Творчість Юрія Болси (рис. Й.21-24) викриває зв'язок монструозної образності з досвідом травми та війни надзвичайно гостро та наочно. Юрій працює з живописом, графікою, колажем та інсталяціями, використовуючи образність, яка водночас нагадує про побут, минуле та внутрішню декомпозицію простору — як міського, так і психічного. Форма, з якою він працює, — це деформація, зсув перспективи, спотворення пропорцій, концентрація на тій енергетиці страху, сум'яття і запитаннях, які неможливо оминати, сама структура національних міфів, пам'яті, ідентичності, що зазнали розриву й розпаду.

«Червоноград» — це автобіографічний проєкт (рис. Й.24), в якому Болса звертається до свого рідного шахтарського міста, що стало символом постіндустріального спадку, колишніх ілюзій радянської модернізації й пошматованого минулого [15]. У полотнах і графіці серії ми бачимо спробу змішати складові комфортного наративу: старі палаци, шахтарські символи, герби — усе змішано, рештки символів минулої величі поруч із ознаками

занепаду, зруйнованими утопіями. Болса демонструє, як пам'ять і спадок можуть бути тілом травми, яка продовжує діяти, гнити та спричиняти розпад.

У проєкті «Колись ми почуємо» (Someday We'll Hear, 2025) Юрій досліджує стан спостерігача — того, хто, з одного боку, у безпеці, але водночас під прицілом чужого болю і небезпеки: «не моя трагедія, але її крики можуть до мене доторкнутись» [14]. У цих роботах — напівпримарні, димчасті фігури, приглушені кольори, контрасти світла й тіні, де простір перед очима одночасно стискається й розходиться, викликаючи відчуття тривоги, невизначеності. У своїх малюнках і живописах Болса часто працює з епохальними образами міфів попередньої епохи: протигази, «червоні сонця», дитячі іграшки, шахтарські пейзажі, урбаністичні споруди, герби тут перетворюються на символи не сили чи стабільності, а системи, що годувала страх, виснаження, чужорідність, де суб'єкт зводиться до буття ресурсом чи матеріалом.

Три особливих проєкти завершають наш аналіз сучасного українського мистецтва війни та колоніальної травми. Це проєкт Марти Сирко «Скульптурний», проєкт «Коли все добре стало добрим і пішло, а все зле звільнилось» Кристини Мельник та картини, написані власною кров'ю Маргарити Половинко.

Проєкт Марти Сирко «Скульптурний» (рис. Й.25) працює з пораненим тілом як із новою пластичною формою, де шрами, ампутації та опіки вибудовують власну анатомію стійкості [87]. Фотографія наближає цих людей до античних статуй: поза, світло й фактура шкіри створюють ефект кам'яної маси, у якій зберігається і біль, і сила. Серія не героїзує й не прикрашає — вона дозволяє побачити рану як структуру, що формує новий тип присутності у світі, у якому досвід війни стає видимим на тілі. У Кристини Мельник (рис. Й.26) у проєкті «Коли все добре стало добрим і пішло, а все зле звільнилось» цей розрив тілесної цілісності виноситься на рівень вівтарного образу: на дошках із левкасом з'являються гіперреалістичні ділянки плоті з ранами, виразками, слідами хвороби, написані з такою зосередженістю, що кожен фрагмент працює

як автономна зона оголеного афекту [63]. Погляд глядача затискається між відразою й потягом, і саме ця неможливість «чистого» споглядання перетворює зображене тіло на простір екстимності — воно одночасно надто близько і радикально чуже, воно вже не належить собі, а функціонує як носій колективного болю, жертви, історичного насильства. У проєктах Маргарити Половинко, виконаних власною кров'ю (рис. Й.27), тіло взагалі виходить за межі репрезентації: воно не зображене, а буквально вписане в образ як його матеріал; зміна кольору крові від яскраво-червоної до темної, майже зеленої утворює часовий шар, у якому особистий досвід селфгарму, робота бойової медицині та досвід війни зливаються в один безперервний запис [80]. Ці три практики разом окреслюють порушену цілісність тіла як головний архів травми: від оголеного шраму, поставленого перед камерою, через живописну «плоть» на левкасі до аркуша, просоченого кров'ю художниці, яка загинула 5 квітня 2025 року на фронті, — тіло перестає бути приватною оболонкою і стає місцем, де війна, пам'ять і смерть вкарбовують свою присутність без можливості повернення до колишньої цілості.

Таким чином, у просторі війни та постколоніальної рефлексії монстр перестає бути тим, кого ми просто виключаємо, записуючи в розряд «інших». Він стає дзеркалом, у якому культура змушена розглядати свої найглибші рани й свої власні технології насильства. Визнати монструозність травми — означає визнати реальність того болю, який ми воліли б не бачити, і ту провину, яку воліли б не відчувати; але це також означає визнати право цього болю на форму, на образ, на присутність у полі видимого, де монструозне виявляється необхідною мовою пам'яті. У цій мові розриви тіла й розриви історії зливаються у спільний структурний досвід: шрам, рана, кров, деформація перестають бути індивідуальною ознакою та набувають статусу носіїв колективного знання про те, що війна робить із суб'єктом і спільнотою. Монструозне стає інструментом, який дозволяє культурі утримати непереносиме, не знецінивши його замовчуванням, та створює форму для того, що інакше б залишилося чистою

деструкцією. Пам'ять, що проходить через рану, не повертає цілісності, але створює можливість співіснування з тим, що вже не може бути змінене; і саме в цій неможливості остаточного зцілення відкривається етичний вимір сучасної української візуальності.

3.5. Монстр у культурній економіці пізнього капіталізму

У режимі пізнього капіталізму монструозне переходить у зовсім інший реєстр: з політичного механізму виключення воно стає механізмом економічної інкорпорації. Якщо виключальна модерність прагнула нейтралізувати монстра, то неоліберальна логіка, навпаки, робить його центральним об'єктом бажання, товаром, який продукує надлишок афекту та нескінченну включеність у цикли споживання. Монстр тут з порушення соціального порядку та матеріалізації самої можливості зовнішнього прориву стає внутрішнім економічним двигуном — структурою, яка постійно продукує нові форми дефіциту, страху, насолоди, очікування та афективної залежності.

У традиційних історичних режимах монстр маркував межу між відомим і невідомим, капіталізм своєю чергою перетворює цю межу на продукт. У культурній економіці XX–XXI століть монстр реалізується як бренд, інтелектуальна власність, серійно відтворювана форма надлишковості, що концентрує на собі нашу увагу. Серія ляльок Monster High та Ever After, «милі монстри» Ріхар, Лабубу чи Хагі-Вагі, Ксеноморф, Годзілла, Хелбой, Веном, та навіть великий Ктулху (рис. Д.9-11) — це капітали, що множаться через нескінченну реплікацію. Неоліберальний ринок завжди намагається привласнити те, що було колись позамежним, проте сама монструозність структурно не піддається нормалізації ринку, тож продається саме в фігурі монстра, виробляючи певний набір рис, зовнішньо-формальний «стиль». Гіпертрофованість, гротескність, порушення видових меж стають естетичною й економічною перевагою монстра як товару. Бодрійяр ще на початку 1980-х

зазначав, що пізня модерність прагне до посилення знака, до перебільшення, яке робить символ більш реальним, ніж реальність [13, с. 15-20]. Саме тому монстр так легко та ефективно входить у капіталістичну семіотику: він вже є перебільшенням та стає симулякром самої надмірності. Споживча економіка не тільки продає монстрів, але і відтворює/продукує їх у нескінченних ітераціях — у мерчендайзі, фігурках, коміксах, спінофах, рекламних колабораціях. Капіталізм матеріалізує монструозне як світлову пляму надлишку у глобальному культурному полі.

Поряд із комодифікованим монстром з'являється інша, вже не фігуративна, а системна форма монструозного — монстр алгоритмічний. Сучасні соціальні інтернет-платформи працюють як надлишкові, самозростальні середовища, що поглинають увагу суб'єкта, утворюючи автономні, непрозорі структури, які діють як цифрові хижаки. За усіма нашими структурними ознаками алгоритм дійсно має монструозну природу, чия здатність формувати поведінку, керувати бажанням і редагувати доступ до реальності повертає нас до образу порталу одночасно з монструозним простором. Алгоритм, фактично, є новим, таким, що існував досі тільки в культурній уяві, гібридом між віртуальним простором та безпосередньою інтенціональністю, агентністю щодо користувача.

Від попередніх форм монструозного алгоритм відрізняється своєю безмежною адаптивністю: він знає суб'єкта краще, ніж суб'єкт знає себе, і постійно змінює тактику. Алгоритм нагадує дельозівське «тіло без органів» — поверхню, яка поглинає та перетравлює інтенсивності, не маючи власної форми, але формуючи форми навколо себе [267], тим самим наближаючись до образу порталу, який ми описували в підрозділі 2.1.

Сучасна економіка уваги функціонує як різновид монструозного простору: TikTok, Instagram, YouTube створюють нескінченний потік образів, що діють як мікроепіфанії — короткі, проте надзвичайно інтенсивні спалахи бажання, описані Амандою Лагерквіст як «цифрові трансценденції» [199, с. 45-60]. Врешті

це не звичайні медіа, які ми знали донедавна, це технічні екосистеми, що інвазивно та агресивно прагнуть продукувати такий тип афективної перенасиченості, який ми б раніше, скоріш, віднесли до сфери сакрального чи фантастичного. Структурно алгоритм є унаочненням лінії монструозного простору, описаного у підрозділі 2.2, та наділений усіма його властивостями: алгоритм виступає властивістю певного середовища, він є агентним, він уможливорює зустріч з інакшістю/чудесним, звичайні закони (світ, у якому інтенції чи преференції є таємницею суб'єкта) зупиняються. Таким чином, можна спостерігати, як монструозне стає все більш фундаментально інтегрованим в саму структуру культури та економіки сучасності.

Проте є інші модуси пізньокapіталістичної культури, які інтегрують монструозність зовсім з іншого боку. Фан-культ, який ми згадували в підрозділі 1.3, стає одним із найпоказовіших середовищ для характеристики культури споживання, де монструозне виходить за рамки звичайного споживчого об'єкта та стає подібним до об'єкта віри. У фанатських спільнотах розгортається особлива форма постсекулярної релігійності, у якій монстр, супергерой, вигаданий світ або кібернетична істота стають точками екзистенційної прив'язаності, тим, що заповнює вакуум трансцендентного, залишений секулярною модерністю. Адже те, що колись належало сфері поклоніння — ритуал, паломництво, сповідь, відданість, — сьогодні трансформується в комерціалізовані фанатські практики: косплей, фанфікшн, колекціонування, участь у фан-конвенціях (рис. Ї.10-12). Монстр, таким чином, включений в економіку як об'єкт лонгінгу (longing), символ втраченого, недоступного, неможливого. Він уособлює світ, у який суб'єкт ніколи не зможе увійти — і саме тому прагне його. Ця парарелігійність має чітку економічну структуру. Капіталізм перетворює фанатську відданість на фінансову, а любов до монстра — на платну підписку стрімінгових платформ. Інакше кажучи, фан-культура є економікою віри: віри, яку можна продавати, масштабувати й монетизувати. Фан-культура продукує «гіперемпатію» до монстра: бажання захистити його,

бути ним, безмежно його реплікувати. Якщо в виключальному режимі монструозного монстра потрібно було знищити чи дисциплінувати, а у пізнішому інклюзивному режимі треба було визнати монстром себе (як вразливого, антиідеального, ірраціонального, живого, тілесного), то тут відбувається одночасно інверсія першого та перегорнута радикалізація другого: монстр стає моделлю того, ким хоче бути суб'єкт, проте ким він себе не може зробити.

Жадання монструозного: логіка неоліберальної суб'єктивності

Як ми вже зазначили вище, монстр у цьому режимі не лише товар і не лише культовий об'єкт, він стає самою структурою бажання. Неоліберальний суб'єкт — це суб'єкт нестачі, який постійно мусить прагнути більшого, більшої ефективності, продуктивності, унікальності. Монстр виявляється дзеркалом цієї логіки: він надмірний, трансгресивний, інтенсивний, себто втілює те, що суб'єкт хоче, але чим не може дозволити собі бути.

На цьому фоні інакшість стає об'єктом фетишизації, раніше монстрізовані/демонізовані меншини та маргіналізовані групи стають об'єктом політичної гіперфіксації, комодифікації, ідеологічної екзотизації. У неоліберальній культурній логіці маргінальність, вразливість і «статус меншини» набувають символічної привабливості: вони функціонують як джерело автентичності та екзистенційної глибини, тобто як позитивно забарвлена форма монструозного. Тут монструозність — це не патологія, а бажаний стан відмінності, що надає суб'єктові унікальності та морального капіталу. Саме тому відбувається фетишизація груп, які історично пережили несправедливість: їхній досвід стає культурним ресурсом, знаком справжнього, того, що «болить», того, що не належить до стерильного простору соціальної норми. Стівен Делмагорі зауважує: «У неоліберальній культурній логіці раса водночас постає як стигма і як джерело цінності — як простір травми й капіталу одночасно. Расизований (racialised) суб'єкт є не лише інакшим, а фетишизованим як носій неопосередкованої автентичності» [151]. У цьому процесі меншини

перетворюються на об'єкти ідеологічного лонгінгу — на втілення тієї інакшості, якої бракує нормативному суб'єктові, що прагне інтенсивності та автентичності.

Боротьба з привілейованістю у цьому контексті стає механізмом бажаної монстрізації себе. Привілей трактується не як історичний ресурс, а як перешкода доступу до автентичної інакшості, своєрідний «щит нормальності», що віддаляє людину від досвіду маргінального, травматичного чи екзистенційно насиченого. Суб'єкт прагне його позбутися — не задля покарання себе, а задля можливості наблизитися до позиції бажаного «монстра»: того, хто стоїть по той бік нормального й тим самим утілює інтенсивність, глибину та реальність досвіду. У цьому сенсі політичне «розпривілейовування» стає ритуалом переходу, через який суб'єкт символічно виходить із зони норми та намагається перетворити себе на істоту межі — позитивну, автентичну, екзистенційно насичену. Монстр тут — це бажана модель суб'єктивності, яка завжди залишається недосяжною, хоча і піддається зовнішній імітації; а отже, монстрізація тут є формою самотворення, а не формою виключення.

За цими процесами можна побачити такі більш та менш латентні інтенції:

1. бути інтенсивнішим та більшим за визначені межі людського;
2. бути вільним від визначених соціальних норм;
3. бути афективно або тілесно надмірним;
4. бути тим, кого ніщо не може дисциплінувати.

Неоліберальна суб'єктивність дійсно фетишизує монстра, бо монстр — це те, чим вона не може бути, але чого, одночасно, мусить безупинно прагнути.

Жадання монструозного у контексті культурної економіки пізнього капіталізму є паралельним відлунням тієї самої структури, яку ми вбачаємо у феномені постсекулярного дива: прагнення неможливого, того, що не можна досягти, але яке організовує всю внутрішню економіку бажання та зводить її до фетишизації відмінностей. У цьому сенсі думка, яку ми вже висловлювали раніше, — себто монструозне й диво — два різних обличчя однієї метафізичної порожнечі, — отримує новий виток, у якому монструозне розщіплюється на

монструозне піднесене та монструозне миле (пізньокапіталістичне). Де піднесене монструозне заповнює секулярну пустку виключального гуманізму, а миле монструозне стає його структурним продовженням на політичному та економічному рівні.

Цілком можливо, що все ж йдеться не про радикалізацію інклюзивного режиму монструозного, як ми стверджували раніше, а про повернення в більш радикальній оновленій формі романтичного, екзотичного монстра, оскільки ми знову маємо справу з процесами інтенсивної фетишизації, тезаврації та естетизації монструозного, які могли бачити під час буму орієнталізму та моди на «варварство» часів колоніальної Європи [84].

Якщо узагальнити логіку та об'єднати помічені нами структурні ознаки цього нового режиму, який поки що тільки набуває своєї форми, монструозне в культурній економіці пізнього капіталізму набуває рис: 1. товару, що продає надлишок і порушення норми, 2. алгоритмічної структури, яка керує поведінкою без видимої форми, 3. постсекулярного культового об'єкта, що заміщує втрачене трансцендентне, 4. моделі бажання, яку неоліберальний суб'єкт щоденно намагається наслідувати.

Таким чином, капіталізм вступає з монструозним у складні відносини, одночасно через гламуризацію, естетизацію та фетишизацію позбавляючи його надбаної у постмодерні суб'єктності та наділяючи його статусом атракціону, абсолютної, чистої розваги. Монструозне тут стає можливим мислити як механізм виробництва бажання. І саме через це його політична сила у ХХІ столітті стає особливо небезпечною. Відтепер монструозним вбачається не тільки порушення норм, тепер самі норми прагнуть здаватись монструозними.

Втім, ця логіка тотальної комодифікації все ж таки наштовхується на межі, одну з яких ми окреслили як постсекулярний залишок. Адже сама ненаситність споживання свідчить про наявність глибинного невдоволення, голоду, який ринок здатен експлуатувати, але принципово не здатен втамувати [92][214]. Як зауважує Славой Жижек, сама наявність такого бажання вже свідчить про те, що

людина є більшою за власну ідеологію [39]. Таким чином, постсекулярна інтуїція повертає монструозне як досвід надії через пошук втраченої цілісності. У цьому сенсі монстр, навіть тиражований у вигляді масового продукту, відіграє роль своєрідного «троянського коня»: він вноситься всередину неоліберальної системи як товар, але контрабандою проносить із собою тугу за трансцендентним. Поки суб'єкт продовжує вбачати у монстрі не лише розвагу, а й обіцянку «таємниці», горизонт невідомого залишається відкритим, а отже, і людина залишається дечим більшим, ніж функцією економіки бажання.

Іншою межею є світ катастрофи, у якому монструозне повертає свою архаїчну, нищівну сутність та не піддається тотальній комерціалізації, що вимушено поступається розриву та травмі [160]. У цьому вимірі монструозне та фігура монстра знову стають тим, чим вони були у ранніх режимах, — знаком сил, що перевищують людську міру. Екологічні колапси, війна, технобіологічні аварії, пандемії та радіаційні території породжують монструозність, яка не продається, не реплікується і не естетизується [201]. Це монструозне, що не приносить насолоди й не дає суб'єкту простору для тотожності; воно не є ресурсом бажання, а є досвідом радикальної обмеженості та вразливості людського. Таке монструозне не можна перетворити на «бренд» чи «образ» — воно чинить опір будь-якій символічній апропріації, повертаючи культуру до зіткнення з тим, що виходить за межі її економічних схем [13, с. 10-15]. Монстр катастрофи повертає нам пам'ять про те, що існує, все ж таки, така «реальність», яка не піддається алгоритмам та комерційній логіці, реальність, у якій зустріч із інакшістю відбувається не як атракціон чи розвага, а як кривава, сповнена болем рана.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі здійснено комплексний аналіз феномену монструозного в сучасній культурі, вирішено поставлені завдання та досягнуто мети дослідження, яка полягала у концептуалізації монструозного як наскрізної онтологічної, естетичної та політичної категорії.

За результатами проведеного дослідження зроблено такі висновки:

1. **Визначено онтологічний статус монструозного.** Доведено, що монстр не є виключно жанровим персонажем чи фольклорним пережитком, а функціонує як агентна фігура онтологічного розриву. Монструозне визначено як подію надлишку («насичений феномен»), що маркує зони радикальної інакшості та вказує на межі людського пізнання. Воно є необхідним структурним елементом культури, який стабілізує норму через її порушення.
2. **Систематизовано історичні режими монструозного.** На основі аналізу культурної динаміки виокремлено та схарактеризовано ключові модальності функціонування монстра: від сакрального (де монстр є проявом божественної сили) та епістемологічного (монстр як межа знання) до політичного (монстр як інструмент влади) та технобіологічного. Встановлено, що в сучасній культурі ці режими не змінюють один одного лінійно, а співіснують у формі складних нашарувань.
3. **Обґрунтовано концепт «постсекулярного монстра».** Встановлено, що в умовах кризи раціональності та «виключального гуманізму» фігура монстра виконує компенсаторну функцію, заповнюючи вакуум трансцендентного. Постсекулярний монстр інтерпретується як форма повернення сакрального (*mysterium tremendum*) у секулярний світ, виступаючи специфічним «троянським конем», що проносить у культуру споживання тугу за метафізичною цілісністю та дивом.
4. **Здійснено естетичну концептуалізацію монструозного.** Запропоновано розглядати монструозність як самостійну естетичну категорію, що

базується на поетиці розриву, гібридності та афективній атаці на суб'єкта. Виявлено, що монструозне у мистецтві діє як механізм дестабілізації репрезентації, переходячи від зображення «потворного» до створення форм, що не піддаються класифікації.

5. **Введено поняття «монструозного простору» та виявлено його зв'язок із феноменом порталу.** Доведено, що монструозність може бути властивістю не лише істоти, а й середовища (океан, мегаполіс, Зона, цифровий простір), яке набуває радикальної агентності. Виявлено структурний ізоморфізм між монстром і порталом: обидва елементи діють як точки входу інакшості в реальність, де монстр є втіленням порталу, а портал — розчиненою формою монстра.
6. **Проаналізовано політичну амбівалентність монстра.** З'ясовано, що політичне монструозне функціонує у двох напрямках: як технологія виключення (дегуманізація ворога, маргіналізація «іншого») та як стратегія спротиву. Показано, як у феміністичних, квір-теоріях та контркультурних практиках (акціонізм, нойз) відбувається апропріація монструозного («я-монстр»), що перетворює стигму на інструмент боротьби проти нормативної влади.
7. **Окреслено специфіку монструозного в українському культурному контексті.** Визначено, що в сучасному українському мистецтві (зокрема, у творчості молодих художників) монструозна образність актуалізується як засіб осмислення екзистенційної тривоги, секулярної пустки та травматичного досвіду війни. Доведено, що в умовах екзистенційної загрози монстр перестає бути абстрактною метафорою і стає мовою фіксації реальності, що розпадається, поєднуючи в собі мотиви сакрального жаху, тілесної вразливості та історичної пам'яті.
8. **Визначено роль монструозного в економіці пізнього капіталізму.** Встановлено, що сучасна неоліберальна культура переходить від стратегії виключення монстра до його економічної інкорпорації, перетворюючи

трансгресію та афект на товар. Однак доведено, що ця логіка тотальної комодифікації наштовхується на дві фундаментальні межі, які неможливо асимілювати: межу **Реального** (у формі війни та катастрофи) та межу **постсекулярного** (у формі онтологічного голоду за трансцендентним). Визначено, що у цих станах монстр вислизає з ринкової логіки, повертаючи собі статус або архаїчної, непідкупної загрози, або ж невгамовного голоду, що попри комерціалізацію зберігає надію на відновлення втраченої цілісності буття.

Таким чином, наукова новизна роботи полягає у комплексному переосмисленні монстра не як об'єкта страху, а як фундаментальної структури сучасної культури, що перебуває у напрузі між ринковим споживанням, пошуком сакрального та травматичним досвідом реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин Аврелій. Сповідь; Про Град Божий. Київ : Основи, 1996. 319 с.
2. Агамбен Д. Номо Sacre. Суверенна влада і голе життя. Львів : Кальварія, 2002. 192 с.
3. Адорно Т., Горкгаймер М. Діалектика Просвітництва. Київ : Юніверс, 2002. 288 с.
4. Арто А. Театр і його двійник. Київ : Журнал «Всесвіт», 2007.
5. Батай Ж. Історія еротизму. Київ : Видавництво Анетти Антоненко, 2016. 176 с.
6. Батай Ж. Теорія релігії. Київ : Комубук, 2016. 144 с.
7. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевности. Київ : Критика, 2013. 176 с.
8. Башляр Г. Вода і мрії. Нарис про уяву матерії. Київ : Видавництво Жупанського, 2022. 232 с.
9. Башляр Г. Поетика простору. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 264 с.
10. Бенкс І. Осина фабрика. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. 224 с.
11. Біблія. Єзекїль; Ісая; Одкровення Івана Богослова / пер. І. Огієнка. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2002.
12. Бланшо М. Простір літератури. Львів : Кальварія, 2007. 108 с.
13. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Основи, 2004. 230 с.
14. Болса Ю. Офіційна сторінка в Instagram [Електронний ресурс]. URL: https://www.instagram.com/yuriy_bolsa/
15. Болса Ю. Червоноград [Виставка]. 2022.
16. Бретон А. Маніфест сюрреалізму // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 347–358.
17. Варрон М. Т. Про латинську мову. Київ : Либідь, 1999.
18. Габермас Ю. Майбутнє людської природи. На шляху до ліберальної євгеніки? Київ : К.І.С., 2015. 152 с.
19. Герберт Ф. Дюна. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. 656 с.
20. Геродот. Історії в дев'яти книгах. Київ : Наукова думка, 1993. 576 с.
21. Гесіод. Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла. Львів : Апріорі, 2020. 136 с.
22. Гібсон В. Нейромант. Київ : Видавництво, 2017. 322 с.
23. Гнилицька К. Новини з майбутнього [Художній проєкт]. 2022.

24. Гнилицька К. Профайл художниці [Електронний ресурс] // Secondary Archive. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/ksenia-hnylytska-and-alina-yakubenko/>
25. Гомер. Іліада. Харків : Фоліо, 2006. 416 с.
26. Григорій Турський. Історія франків. Київ : Либідь, 2005. 384 с.
27. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія. Львів : Астролябія, 2013. 768 с.
28. Дебор Г. твСуспільство спектаклю. Київ : Free Press, 1996. 196 с.
29. Дельоз Ж. Логіка сенсу. Київ : Український центр духовної культури, 1994. 310 с.
30. Дельоз Ж., Гваттарі Ф. Капіталізм і шизофренія: Тисяча плато. Київ : Університетське видавництво «Пульсари», 2017.
31. Дмитрик В. Офіційний вебсайт [Електронний ресурс]. URL: <https://www.vasyadmytryk.com/>
32. Еко У. Замороження. Списки, переліки, каталоги. Харків : Фоліо, 2010. 400 с.
33. Еліаде М. Міф про вічне повернення. Київ : Дух і Літера, 2016. 192 с.
34. Еліаде М. Священне і мирське. Київ : Основи, 2001. 592 с.
35. Еліас Н. Про процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження. Київ : Альтерпрес, 2003. 672 с.
36. Еллісон Г. У мене немає рота, і я мушу кричати // Зібрання творів : у 3 т. Т. 3. Київ : Книголав, 2018. С. 115–142.
37. Еразм Роттердамський. Похвала глупоті. Київ : Основи, 1993. 320 с.
38. Єремєєва О. Офіційний вебсайт [Електронний ресурс]. URL: <https://olayeriemiecieva.xyz/>
39. Жижек С. Піднесене об'єкт ідеології. Київ : К.І.С., 2008. 298 с.
40. Жірап Р. Насилля та священне. Київ : Пульсари, 2009. 340 с.
41. Іто Д. Спіраль. Київ : Mal'opus, 2024. 656 с.
42. Кадан Н. Процедурна кімната [Інсталяція]. 2009–2010.
43. Кадан Н. Сторінка художника [Електронний ресурс] // Voloshyn Gallery. URL: <https://voloshyngallery.art/artists/29-nikita-kadan/>
44. Кадирова Ж. Будинок культури [Інсталяція]. 2022.
45. Кадирова Ж. Офіційний вебсайт [Електронний ресурс]. URL: <https://www.kadyrova.com/>
46. Кафідова Є. Графіка воєнного часу [Серія робіт]. 2022–2023.
47. Кафідова Є. Офіційний вебсайт [Електронний ресурс]. URL: <https://kafidova.com/>

48. Керролл Л. Аліса в Задзеркаллі. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. 144 с.
49. Кліменкова Л. Презентація зіну про любов до Харкова [Електронний ресурс] // Читомо. URL: <https://chytomo.com/v-artpidvali-prezentuiut-zin-pro-liubov-do-kharkova/>
50. К'єркегор С. Поняття страху. Київ : Дух і Літера, 2021. 192 с.
51. Коли Ану створив небо. Література стародавнього Межиріччя. Київ : Дніпро, 1988. 165 с.
52. Куліков Д. Офіційна сторінка в Instagram [Електронний ресурс]. URL: <https://www.instagram.com/dnsklkv/>
53. Лавкрафт Г. Ф. Поклики Ктулху. Київ : Видавництво Жупанського, 2016. 448 с.
54. Лагута Н. Персональний вебсайт [Електронний ресурс]. URL: <https://ninalaguta.com/>
55. Лакан Ж. Семінари. Книга 11. Чотири основні поняття психоаналізу. Київ : Клубук, 2019. 320 с.
56. Лакан Ж. Семінари. Книга 7. Етика психоаналізу. Київ : Клубук, 2020. 424 с.
57. Лем С. Соляріс. Київ : Навчальна книга – Богдан, 2017. 256 с.
58. Лотман Ю. Структура художнього тексту. Харків : Фоліо, 2008. 352 с.
59. Лотреамон. Пісні Мальдорора. Київ : Видавництво Анетти Антоненко, 2021. 264 с.
60. Маслов І. (2025) Залучення до вигаданого як онтологічна практика: фанатська культура в постсекулярному світі. Докса, (1(43).
61. Маслов, І. (2024). Ре-енчантмент у добу постностальгії: трансформації сакрального в постсекулярній культурі. Докса, (2(42), 134-147.
62. Мелвілл Г. Мобі Дік, або Білий Кит. Київ : Дніпро, 1984. 580 с.
63. Мельник К. Коли все добре стало добрим і пішло, а все зле звільнилось [Виставка]. 2024.
64. Мельник К. Сторінка художниці [Електронний ресурс] // The Naked Room. URL: <https://www.thenakedroom.art/en/krystyna-melnyk>
65. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ : Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
66. Мільтон Дж. Утрачений рай. Київ : Дніпро, 2019. 384 с.
67. Міфи та казки Давнього Єгипту. Київ : Веселка, 1974. 182 с.
68. Молокоєдова Д. Офіційна сторінка в Instagram [Електронний ресурс]. URL: <https://www.instagram.com/d.moloko/>

69. Молокоєдова Д. Скляний дім [Інсталяція]. 2023.
70. Наконечна Л. Війна в Україні [Серія робіт]. 2022.
71. Наконечна Л. Офіційний вебсайт [Електронний ресурс]. URL: <https://ladanakonechna.com/>
72. Нансі Ж.-Л. Буття одиничне множинне. Харків : Акта, 2004. 202 с.
73. Отто Р. Святе. Київ : Основи, 2014. 248 с.
74. Парандовський Я. Міфологія. Вірування та легенди греків і римлян. Київ : Молодь, 1977. 238 с.
75. Піко делла Мірандола Дж. Промова про гідність людини // Європейське Відродження. Київ : Наукова думка, 1993. С. 98–117.
76. Пікассо П. Герніка. 1937. Полотно, олія. 349 x 776 см. Музей королеви Софії, Мадрид.
77. Платон. Діалоги. Київ : Основи, 1999. 395 с.
78. Пліній Старший. Природнича історія. Вибрані уривки. Київ : Наукова думка, 1990.
79. Половинко М. Профайл художниці [Електронний ресурс] // Secondary Archive. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/marharyta-polovinko/>
80. Половинко М. Щоденник війни [Художній проєкт]. 2022–2025.
81. Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір). Інформація про групу [Електронний ресурс] // Офіційний сайт Лади Наконечної. URL: <https://ladanakonechna.com/collaborations/rep.html>
82. Рекман К. Офіційна сторінка в Instagram [Електронний ресурс]. URL: https://www.instagram.com/satantango_999/
83. Сад Д. А. Ф. Жюстіна. Харків : Фоліо, 2007. 319 с.
84. Саїд Е. Орієнталізм. Київ : Основи, 2001. 511 с.
85. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. Київ : Основи, 2001. 854 с.
86. Сирко М. Офіційна сторінка в Instagram [Електронний ресурс]. URL: <https://www.instagram.com/martasyrko/>
87. Сирко М. Скульптурний [Фотопроект]. 2023.
88. Сіммонс Д. Гіперіон. Київ : Навчальна книга – Богдан, 2016. 608 с.
89. Сон М. Блукання з Дариною Панас та Волинським полем: інтерв'ю [Електронний ресурс] // Misto.media. URL: <https://misto.media/articles/art/1772-blukannia-z-darynoi-panas-ta-volynskym-polem>
90. Стокер Б. Дракула. Львів : Піраміда, 2005. 368 с.
91. Стругацький А., Стругацький Б. Пікнік на узбіччі. Київ : Навчальна книга – Богдан, 2011. 224 с.

92. Тейлор Ч. Секулярна доба. Київ : Дух і Літера, 2013. 896 с.
93. Тодоров Ц. Відкриття Америки. Київ : Темпора, 2010. 336 с.
94. Тодоров Ц. Вступ до фантастичної літератури. Київ : Ніка-Центр, 2012. 180 с.
95. Толкін Дж. Р. Р. Сильмариліон. Львів : Астролябія, 2008. 416 с.
96. Фройд З. Заперечення // Психологія несвідомого. Харків : Фоліо, 2012. С. 345–352.
97. Фройд З. Тлумачення сновидінь. Київ : Основи, 1996. 334 с.
98. Фуко М. Воля до знання. Історія сексуальності. Т. 1. Київ : Український Центр духовної культури, 1998. 132 с.
99. Фуко М. Історія божевілля в класичну добу. Київ : Олесь, 2001. 576 с.
100. Фуко М. Наглядати й карати. Київ : Основи, 1998. 392 с.
101. Хоменко Л. Макс в армії [Живопис]. 2022.
102. Хоменко Л. Сторінка художниці [Електронний ресурс] // Art At A Time Like This. URL: <https://artatatimelikethis.com/a-war-like-this/project-three-sng7y-jc4fy>
103. Чечушкова Д. Профайл художниці [Електронний ресурс] // Secondary Archive. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/dasha-chechushkova/>
104. Шахмурдова-Танська С. Персональна сторінка художниці [Електронний ресурс] // Voloshyn Gallery. URL: <https://voloshyngallery.art/uk/artists/31-sana-shahmuradova-tanska/>
105. Шекспір В. Буря. Харків : Фоліо, 2004. 128 с.
106. Шеллі М. Франкенштейн, або Сучасний Прометей. Київ : Книголав, 2017. 240 с.
107. Шульц Б. Санаторій під клепсидрою. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 376 с.
108. Abramović M. Rhythm 0. Studio Morra, Naples, 1974. Performance.
109. Aguirre, the Wrath of God [Відеозапис] / dir. Werner Herzog. — West Germany : Werner Herzog Filmproduktion, 1972.
110. Alien [Відеозапис] / dir. Ridley Scott. — UK, USA : 20th Century Fox, 1979.
111. Anadol R. Official Website [Електронний ресурс]. URL: <https://refikanadol.com/>
112. Annihilation [Відеозапис] / dir. Alex Garland. — UK, USA : Paramount Pictures, 2018.
113. Aquinas T. Summa Theologiae. New York : McGraw-Hill, 1964.
114. Avatar [Відеозапис] / dir. James Cameron. — USA : 20th Century Fox, 2009.

115. Bachelard G. The Poetics of Reverie: Childhood, Language, and the Cosmos. Boston : Beacon Press, 1971. 212 p.
116. Badiou A. Being and Event. London : Continuum, 2005. 559 p.
117. Bakhtin M. Rabelais and His World. Bloomington : Indiana University Press, 1984. 484 p.
118. Bataille G. The Accursed Share: An Essay on General Economy. Vol. 1. New York : Zone Books, 1988. 198 p.
119. Bataille G. The Trial of Gilles de Rais. Los Angeles : Amok, 1991. 282 p.
120. Baudrillard J. The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena. London : Verso, 1993. 174 p.
121. Beksiński Z. Zdzisław Beksiński Gallery at the Historical Museum in Sanok [Електронний ресурс]. URL: <https://muzeum.sanok.pl/en/wystawy-stale/galeria-zdzislawa-beksinskiego>
122. Bey H. T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. New York : Autonomedia, 1991. 147 p.
123. Beyer M. Amy and Jordan. New York : Pantheon, 2004. 288 p.
124. Bhabha H. The Location of Culture. London : Routledge, 1994. 408 p.
125. Blade Runner [Відеозапис] / dir. Ridley Scott. — USA : The Ladd Company, 1982.
126. Brazil [Відеозапис] / dir. Terry Gilliam. — UK : Embassy International Pictures, 1985.
127. Breaking the Waves [Відеозапис] / dir. Lars von Trier. — Denmark : Zentropa Entertainments, 1996.
128. Brus G. Wiener Spaziergang. Vienna, 1965. Action.
129. Bugonia [Відеозапис] / dir. Yorgos Lanthimos. — USA, UK, Ireland : Element Pictures, 2025.
130. Burden C. Shoot. F Space, Santa Ana, 1971. Performance.
131. Burkert W. Structure and History in Greek Mythology and Ritual. Berkeley : University of California Press, 1979. 245 p.
132. Butler J. Frames of War: When Is Life Grievable? London : Verso, 2009. 193 p.
133. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York : Routledge, 1990. 172 p.
134. Butler J. Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence. London : Verso, 2004. 168 p.
135. Butler J. Undoing Gender. New York : Routledge, 2004. 274 p.
136. Cabana J. The Art of Juan Cabana [Електронний ресурс]. URL: <https://www.juancabana.com/>

137. Carroll N. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York : Routledge, 1990. 272 p.
138. Cassiodorus. *Expositio Psalmorum*. Turnhout : Brepols, 1958.
139. Cassirer E. *Philosophie der symbolischen Formen* : in 3 Bd. Berlin : Bruno Cassirer, 1923–1929.
140. CCRU. *Writings 1997–2003*. Falmouth : Urbanomic, 2017. 300 p.
141. Cicero M. T. *De divinatione*. Leipzig : Teubner, 1923.
142. Clark W. B. *A Medieval Book of Beasts: The Second-Family Bestiary*. Woodbridge : Boydell Press, 2006. 344 p.
143. Cohen J. J. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996. 336 p.
144. Connolly W. E. *The Neuropolitics of Thinking*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. 216 p.
145. Creed B. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London : Routledge, 1993. 192 p.
146. Dalí S. *Conquest of the Irrational*. New York : Julien Levy, 1935. 32 p.
147. Daniel R. *The Melancholy Assemblage: Affect and Epistemology in the English Renaissance*. New York : Fordham University Press, 2013. 288 p.
148. Danielewski M. Z. *House of Leaves*. New York : Pantheon Books, 2000. 709 p.
149. De Beauvoir S. *The Second Sex*. New York : Vintage Books, 1989. 776 p.
150. Deleuze G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London : Continuum, 2003. 200 p.
151. Delmagori S. D. *Stratifying the Social: The Race/Class Dialectic and the Fetishization of Race in Our Neoliberal Contemporary* : PhD diss. Albany : University at Albany, 2024. URL: <https://scholarsarchive.library.albany.edu/etd/75>
152. *District 9* [Відеозапис] / dir. Neill Blomkamp. — South Africa, USA : TriStar Pictures, 2009.
153. Douglas M. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London : Routledge, 1966. 204 p.
154. Doyle J., Getsy D. J., Jones A. Cassils. Berlin : Hatje Cantz, 2015. 192 p.
155. Dumézil G. *Mitra-Varuna: An Essay on Two Indo-European Representations of Sovereignty*. New York : Zone Books, 1988. 189 p.
156. Eco U. *On Ugliness*. London : Harvill Secker, 2007. 456 p.
157. Eliade M. *Myth and Reality*. New York : Harper & Row, 1963. 204 p.
158. *Eraserhead* [Відеозапис] / dir. David Lynch. — USA : American Film Institute, 1977.

159. Esposito R. *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008. 232 p.
160. Fisher M. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester : Zero Books, 2009. 92 p.
161. Fisher M. *The Weird and the Eerie*. London : Repeater Books, 2016. 128 p.
162. Flieger V. *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*. Kent : Kent State University Press, 2002. 216 p.
163. Ford S. *Wreckers of Civilisation: The Story of COUM Transmissions and Throbbing Gristle*. London : Black Dog Publishing, 1999. 336 p.
164. Foster H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge : MIT Press, 1996. 320 p.
165. Foucault M. *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974–1975*. New York : Picador, 2003. 400 p.
166. Foucault M. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias // Diacritics*. 1986. Vol. 16, No. 1. P. 22–27.
167. Foucault M. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–1976*. New York : Picador, 2003. 336 p.
168. *Freaks [Відеозапис] / dir. Tod Browning*. — USA : Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.
169. Friedman J. B. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Syracuse : Syracuse University Press, 2000. 268 p.
170. *Gattaca [Відеозапис] / dir. Andrew Niccol*. — USA : Columbia Pictures, 1997.
171. Geertz C. *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight // The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books, 1973. P. 412–453.
172. Giger H. R. *Official Website [Електронний ресурс]*. URL: <https://www.hrgiger.com/>
173. Goodman S. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge : MIT Press, 2010. 288 p.
174. *Gormenghast [Відеозапис] / dir. Andy Wilson*. — UK, USA : BBC, 2000.
175. Greer F. *Leigh Bowery: Looks*. London : Violette Editions, 2002. 240 p.
176. Grosz E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 1994. 272 p.
177. Gunkel H. *Schöpfung und Chaos in Urzeit und Endzeit*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1895. 431 p.
178. Habermas J. *An Awareness of What is Missing: Faith and Reason in a Post-Secular Age*. Cambridge : Polity Press, 2010. 96 p.

179. Halberstam J. In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York : New York University Press, 2005. 213 p.
180. Hassig D. The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature. New York : Routledge, 1999. 224 p.
181. Hated: GG Allin & the Murder Junkies [Відеозапис] / dir. Todd Phillips. — USA : Strange Love, 1993.
182. Hegarty P. Noise/Music: A History. London : Continuum, 2007. 232 p.
183. Hijokaidan. King of Noise [Звукозапис]. Alchemy Records, 1985.
184. Hills M. Fan Cultures. London : Routledge, 2002. 256 p.
185. Holy Motors [Відеозапис] / dir. Leos Carax. — France, Germany : Pierre Grise Productions, 2012.
186. Hooks B. Black Looks: Race and Representation. Boston : South End Press, 1992. 200 p.
187. I Have No Mouth, and I Must Scream [Електронний ресурс] : video game / dev. The Dreamers Guild. — USA : Cyberdreams, 1995.
188. Icke D. The Biggest Secret: The Book That Will Change the World. Ryde : Bridge of Love, 1999. 517 p.
189. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 464 p.
190. Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York : Routledge, 1992. 352 p.
191. Kane Pixels [Відеозапис]. The Backrooms (Found Footage). YouTube, 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H4dGpz6cnHo>
192. Kapoor A. Official Website [Електронний ресурс]. URL: <https://anishkapoor.com/>
193. Kaufman C. Synecdoche, New York [Відеозапис] / dir. Charlie Kaufman. — USA : Sidney Kimmel Entertainment, 2008.
194. Kayser W. The Grottesque in Art and Literature. New York : Columbia University Press, 1981. 272 p.
195. Keeney B. Dossier Gaialight. 2007–2011.
196. Keller C. Face of the Deep: A Theology of Becoming. London : Routledge, 2003. 328 p.
197. Kelly C. Cracked Media: The Sound of Malfunction. Cambridge : MIT Press, 2009. 400 p.
198. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York : Columbia University Press, 1982. 219 p.

199. Lagerkvist A. Digital Existence: Ontology, Ethics and Transcendence in Digital Culture. London : Routledge, 2018. 296 p.
200. Land N. Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007. Falmouth : Urbanomic, 2011. 680 p.
201. Latour B. Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime. Cambridge : Polity Press, 2017. 336 p.
202. Latour B. We Have Never Been Modern. Cambridge : Harvard University Press, 1993. 157 p.
203. Lefebvre H. The Production of Space. Oxford : Blackwell, 1991. 464 p.
204. Levinas E. Totality and Infinity: An Essay on Exteriority. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1969. 307 p.
205. Leviathan [Відеозапис] / dir. Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel. — France, UK, USA : Arréré, 2012.
206. Lévi-Strauss C. Mythologiques. Paris : Plon, 1964–1971.
207. Margolles T. Artist Profile and Works [Електронний ресурс] // AWARE Women artists / Femmes artistes. URL: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/teresa-margolles/>
208. Marion J.-L. Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness. Stanford : Stanford University Press, 2002. 408 p.
209. Mbembe A. Necropolitics. Durham : Duke University Press, 2019. 216 p.
210. Meat Love [Відеозапис] / dir. Jan Švankmajer. — Czechoslovakia : Kratky Film, 1989.
211. Menkman R. The Glitch Moment(um). Amsterdam : Institute of Network Cultures, 2011. 342 p.
212. Merzbow. Pulse Demon [Звукозапис]. Release Entertainment, 1996.
213. Midsommar [Відеозапис] / dir. Ari Aster. — USA, Sweden : B-Reel Films, 2019.
214. Milbank J. Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason. Oxford : Blackwell, 2006. 480 p.
215. Mulholland Drive [Відеозапис] / dir. David Lynch. — France, USA : Les Films Alain Sarde, 2001.
216. Mulholland R. Sculptor and Environmental Artist: Official Website [Електронний ресурс]. URL: <https://robmulholland.org/>
217. Nauman B. Artist Profile [Електронний ресурс] // Tate Modern. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bruce-nauman-1691>
218. Nitsch H. Orgien Mysterien Theater. Vienna, 1960s. Performance series.

219. Oberprantacher A. The Shimmering Phenomenon of Clandestinity: Political Phenomenology Beside Appearing and Vanishing // Political Phenomenology: Experience, Ontology, Episteme / ed. by T. Bedorf, S. Herrmann. New York : Routledge, 2019. P. 98–118.
220. P-Orridge G. B. Pandrogeny Manifesto [Електронний ресурс].
221. Paré A. Des monstres et prodiges. Paris : Droz, 1971. 176 p.
222. Paris Is Burning [Відеозапис] / dir. Jennie Livingston. — USA : Off White Productions, 1990.
223. Piccinini P. The Young Family. 2002. Silicone, polyurethane, leather, human hair, plywood. 80 x 150 x 110 cm.
224. Picnic at Hanging Rock [Відеозапис] / dir. Peter Weir. — Australia : The Australian Film Commission, 1975.
225. Pink Flamingos [Відеозапис] / dir. John Waters. — USA : Dreamland, 1972.
226. Pinocchio 964 [Відеозапис] / dir. Shozin Fukui. — Japan : Kaijyu Theater, 1991.
227. Pollock G. Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London : Routledge, 1999. 344 p.
228. Ponyo [Відеозапис] / dir. Hayao Miyazaki. — Japan : Studio Ghibli, 2008.
229. Posner H. Kiki Smith. Boston : Bulfinch Press, 1998. 200 p.
230. Possession [Відеозапис] / dir. Andrzej Żuławski. — France, West Germany : Oliane Productions, 1981.
231. Ratté S. Official Website [Електронний ресурс]. URL: <http://sabrinaratte.com/>
232. Roover J. Cultural and Religious Crisis in Postmodernity: An Overview of World Cultural Psychiatry Research // World Cultural Psychiatry Research Review. 2011. Vol. 6.
233. Russell L. Glitch Feminism: A Manifesto. London : Verso, 2020. 192 p.
234. Saint Maud [Відеозапис] / dir. Rose Glass. — UK : Film4 Productions, 2019.
235. Scavengers Reign [Відеозапис] / dir. Joe Bennett, Charles Huettner. — USA : Titmouse, Inc., 2023.
236. Schama S. Jenny Saville. New York : Rizzoli, 2005. 160 p.
237. Serres M. The Parasite. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982.
238. Shrigley D. Weak Messages Create Bad Situations. Edinburgh : Canongate Books, 2014. 300 p.
239. Silent Hill [Електронний ресурс] : video game / dev. Team Silent. — Japan : Konami, 1999.
240. Solaris [Відеозапис] / dir. Andrei Tarkovsky. — USSR : Mosfilm, 1972.

241. Sontag S. Notes on "Camp" // *Against Interpretation and Other Essays*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1966. P. 275–292.
242. *Stalker* [Відеозапис] / dir. Andrei Tarkovsky. — USSR : Mosfilm, 1979.
243. Stewart S. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1984. 213 p.
244. Strathern P. *Mendeleyev's Dream: The Quest for the Elements*. New York : Berkley Books, 2000. 320 p.
245. Stryker S. My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage // *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 1994. Vol. 1, No. 3. P. 237–254.
246. *Tetsuo: The Iron Man* [Відеозапис] / dir. Shinya Tsukamoto. — Japan : Kaijyu Theater, 1989.
247. *The Anglo-Saxon Chronicle* / ed. by G. N. Garmonsway. London : Dent, 1953. 295 p.
248. *The Brood* [Відеозапис] / dir. David Cronenberg. — Canada : Canadian Film Development Corporation, 1979.
249. *The City of Lost Children* [Відеозапис] / dir. Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro. — France, Germany, Spain : Canal+, 1995.
250. *The Fly* [Відеозапис] / dir. David Cronenberg. — USA, Canada, UK : Brooksfilm, 1986.
251. *The Lighthouse* [Відеозапис] / dir. Robert Eggers. — USA, Canada : A24, 2019.
252. *The Passion of Beatrice* [Відеозапис] / dir. Bertrand Tavernier. — France, Italy : Cléa Productions, 1987.
253. *The Returned* [Відеозапис] / dir. Fabrice Gobert. — France : Canal+, 2012.
254. *The Wickerman* [Відеозапис] / dir. Robin Hardy. — UK : British Lion Films, 1973.
255. *The Witch* [Відеозапис] / dir. Robert Eggers. — USA, Canada : Parts and Labor, 2015.
256. *The X-Files* [Відеозапис] / dir. Chris Carter. — USA : 20th Century Fox Television, 1993.
257. *Tokyo!* [Відеозапис] / dir. Michel Gondry, Leos Carax, Bong Joon-ho. — France, Japan, Germany : Comme des Cinémas, 2008.
258. *Twin Peaks* [Відеозапис] / dir. David Lynch, Mark Frost. — USA : Lynch/Frost Productions, 1990.
259. *Under the Skin* [Відеозапис] / dir. Jonathan Glazer. — UK, Switzerland : Film4 Productions, 2013.

260. Varejão A. Official Website [Електронний ресурс]. URL: <http://www.adriana varejao.net/>
261. Vernant J.-P. Myth and Thought among the Greeks. London : Routledge & Kegan Paul, 1983. 382 p.
262. Videodrome [Відеозапис] / dir. David Cronenberg. — Canada : Filmplan International, 1983.
263. VNS Matrix. Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century [Електронний ресурс].
264. Vomir. Clausturation [Звукозапис]. At War With False Noise, 2009.
265. What Ever Happened to Baby Jane? [Відеозапис] / dir. Robert Aldrich. — USA : Seven Arts Productions, 1962.
266. Wolfe G. The Shadow of the Torturer. New York : Simon & Schuster, 1980. 303 p.
267. Yazdizadeh A. Digital Organs Without Bodies: Ontogenesis in the Age of Artificial Intelligence. Toronto : University of Toronto Press, 2025. 240 p.
268. zerstoerer [Відеозапис]. Liminal Spaces. YouTube, 2021.
269. Žižek S. In Defense of Lost Causes. London : Verso, 2008. 542 p.

ДОДАТКИ

Додаток А: до підрозділу 1.1.

А. вихід з антропоцентричного
нігілізму

Б. містичний досвід як афект

В. радикальна інклюзивність

М. Монструозне

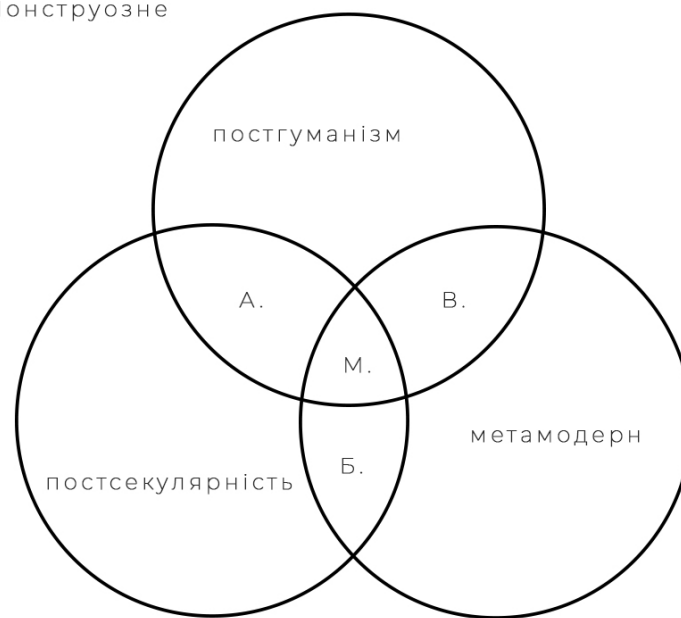


Рис. А.1. Монструозне в сучасних
дискурсах [Розроблено автором]

Додаток А.2-3: до підрозділу 1.1.



Рис. А.2. Бій Мардука з Тіамат.
Прорис зображення з новоассирійської циліндричної печатки
(IX-VIII ст. до н.е.)



Рис. А.3. Азатот
верховне божество міфопоетики Г.Ф. Лавкрафта
Малюнок Домініка Синьйорі

Додаток Б.1-2: Залишки давнього хаосу.



Рис. Б.1. Коринфська амфора із зображенням боротьби Зевса з Тифоном
(575–560 рр. до н.е.)



Рис. Б.2. Океан (Ὠκεανός).
Зображення з аттичної чорнофігурної вази (майстер Софілос)
(VI ст. до н.е.)

Додаток Б.3-5: Диявол та Дракон



Рис. Б.3. Коппо ді Марковальдо. «Пекло»
(фрагмент мозаїки баптистерію Сан-Джованні,
Флоренція, XIII ст.).



Рис. Б.4. Свята Маргарита Антіохійська
(мініатюра з французького часослова XV
ст.).



Рис. Б.5. Пере Гарсія де
Бенаваррі.
«Святий Михаїл» (бл. 1470)

Додаток Б.6-13: Епістемологічний та антропологічний режими монструозного

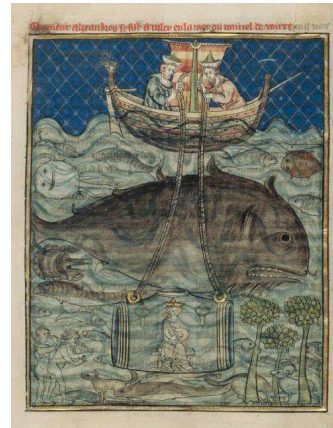


Рис. Б.6-9. (Епістемологічний):
Фрагмент карти «Islandia» Абрагама Ортелія (1590) ,«Аспідохелон» — кит,
якого моряки плутають з островом.

Рис. Б.10-13. «Чудесні народи».
Циноцефали (песиголовці), Блеммії (безголові) та Скіаподи на
книжкових мініатюрах і гравюрах (XV–XVI ст.).

Додаток Б.14-15: духи криниць та лісів

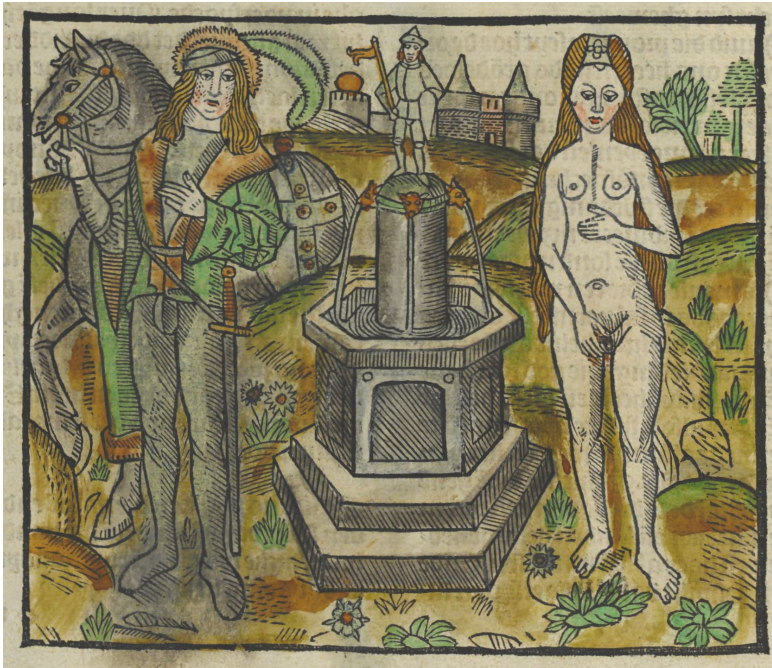


Рис. Б.14. Раймондін зустрічає фею Мелюзіну біля джерела.
«Історії про Мелюзіну» (XV ст.)



Рис. Б.15. «Дика людина» (Wodewose).
Мініатюра з середньовічного манускрипту (XIV–XV ст.).

Додаток Б.16-20: Бестіарії



Рис. Б. 16-20. Василиск, Фенікс, Сирена, Грифон та пастка для єдинорога в англійському бестіарії.
(MS Bodley 764, сер. XIII ст)

Додаток Б.21-27: Маппа Мунді



Рис. Б.21-27 Фрагменти Герефордської маппа mundi (бл. 1300 р.) [Hereford Cathedral]

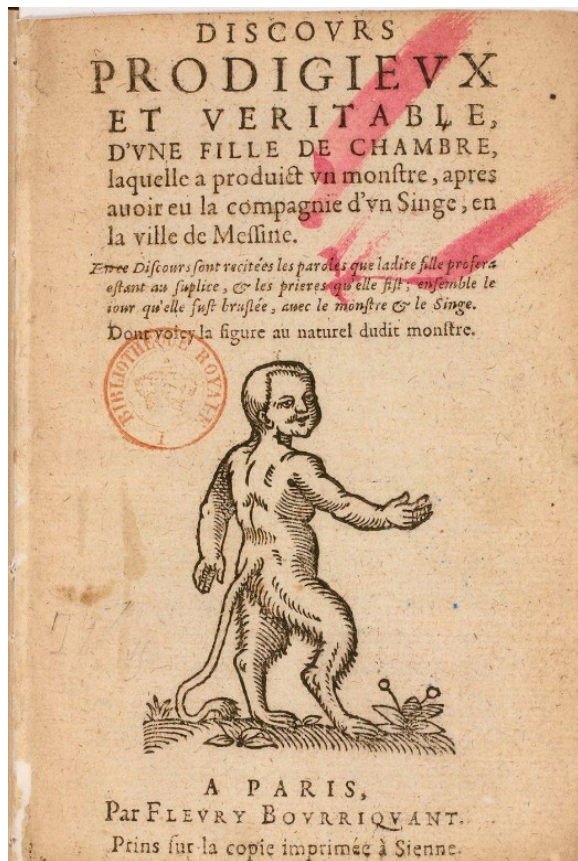


Рис. В.1. «чудесне народження»
як доказ морального падіння та
божественного покарання.
(Париж, XVI ст.)



Додаток В. 1-6:Виключальний режим монструозного, монстризація ворога

Рис. В.2.
Демонічне
походження
прокази
(XIII ст)



Рис. В.3. Мучеництво Симона з Тренту:
з Нюрнберзької хроніки (Гартман
Шедель, 1493).



Рис. В.4.
Каліббан – колонізований варвар (XVIII ст.)



Рис. В.5. Канібали Нового Світу
(з серії America Теодор де Брі, XVI ст.)



Рис. В.6.
Папа як Антихрист (Ego sum Papa)
Антикатолицька сатирична гравюра(XVI ст)



Рис. В.7-11

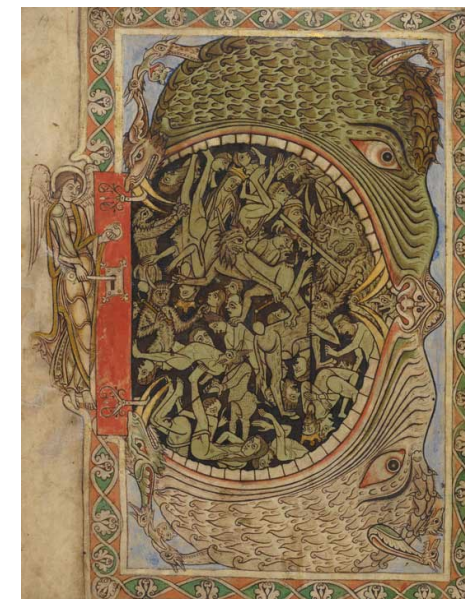
7. І. Босх «Зішестя Христа в Пекло»

8-11. Книжкові мініатюри зі сценами пекла (XII-XIV ст)

Додаток В.7-11: Дисциплінуючий мотив пекла



8-11.





12.



13.

Рис. В.12-13

Ілюстрації до «Божественої комедії» Данте Аліг'єрі.

Додаток Г.1-2: Люцифер



Рис. Г.1-2: Люцифер, як занепавший янгол та романтизований герой
Ілюстрація до «Втраченого Раю» Д. Мільтона
Г. Доре (1866 р.)

Додаток Г.3-8: Романтичний режим монструозного



3.



4.



5.



6.



7.

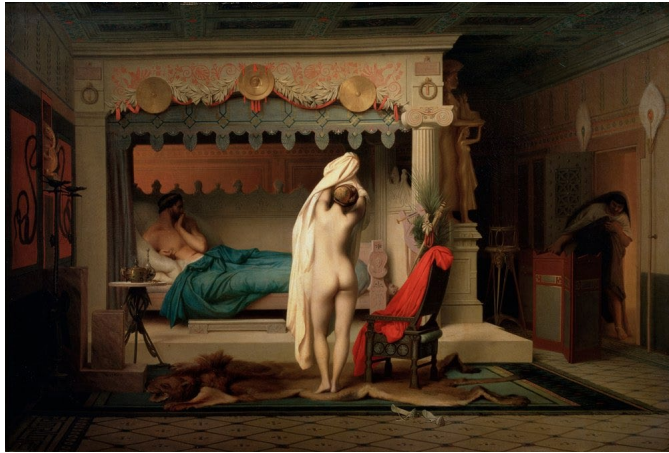


8.

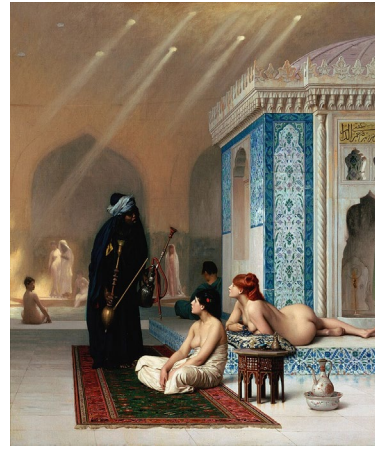
Рис. Г. 3-8. Монструозне як темне тяжіння:
протобароко, бароко та романтизм.

Гендрік Гольціус, Пітер Пауль Рубенс,
Франсіско Гойя, Генрі Фюзелі, Вільям Блейк
(від 16 до 19 ст.)

Додаток Г.9-14: Шляхетний варвар та екзотична інакшість



9.



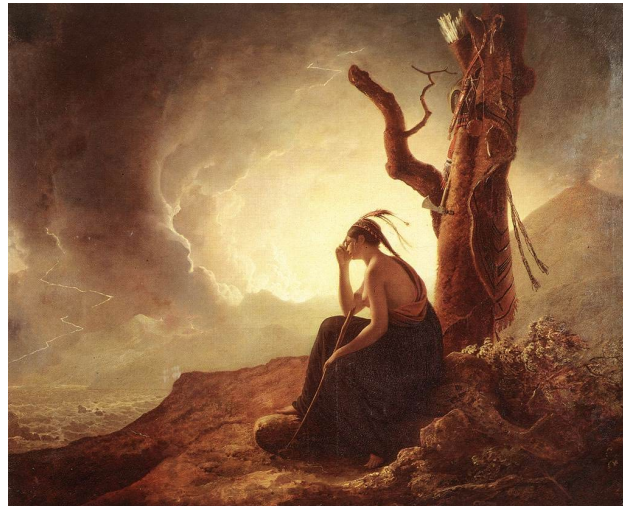
10.



11.



12.



13.



14.

Рис.Г.9-14. – Орієнталізм в живопису

9. Жан-Леон Жером, «Цар Кандавл»,
10. Жан-Леон Жером. «Великий басейн у Бурсі»,
11. Бенджамін Вест «Смерть генерала Вольфа»,
12. Анн-Луї Жироде «Похорон Атали»,
13. Джозеф Райт «Індіанська вдова»,
14. Ежен Делакруа «Натчези».

(18-19 ст)

Додаток Г. 15-20: Фрік-шоу та готичні романи



15.



17.



16.

Рис. Г.15-20. Комодифікація інакшості в культурі XIX ст.:

15. «Роза-Жозефа» (сіамські близнюки Блажек);

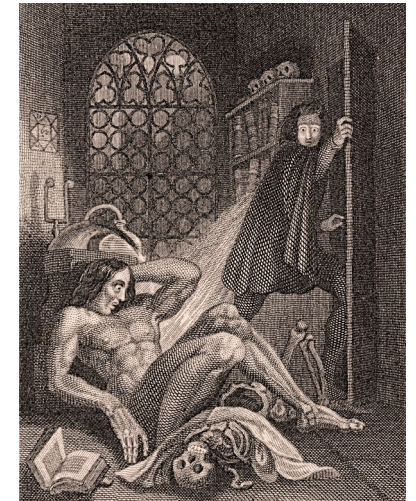
16. Саарті Бартман («Готтентотська Венера»);

17. обкладинка вікторіанського роману «Блакитний карлик»

18. обкладинка першого видання «Доктора Франкінштейна» М. Шеллі.

19. Ілюстрація першого вампірського роману «Карміла».

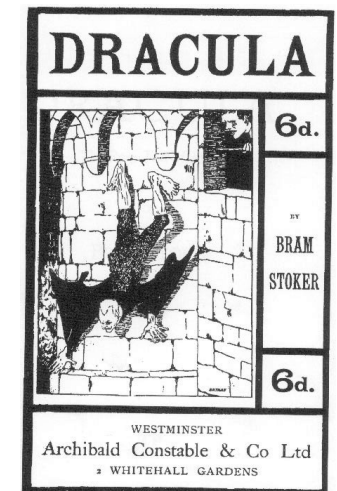
20. обкладинка першого видання «Дракули» Брема Стокера (1897).



18.



19.



20.



1.

Рис. Г.1-5. Експресіонізм, сюрреалізм:

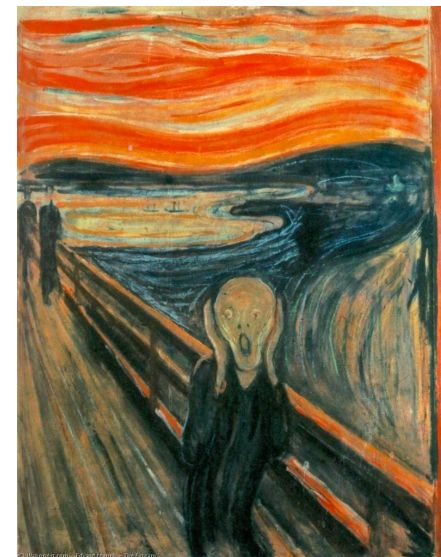
1. Егон Шіле, «Автопортрет» (1911);
2. Сальвадор Далі, «М'яка конструкція з вареними бобами» (1936);
3. Едвард Мунк, «Крик» (1893);
4. Рене Магріт, «Колективний винахід» (1934);
5. Френсіс Бекон, «Три етюди до фігур у підніжжя розп'яття» (1944).



4.



2.



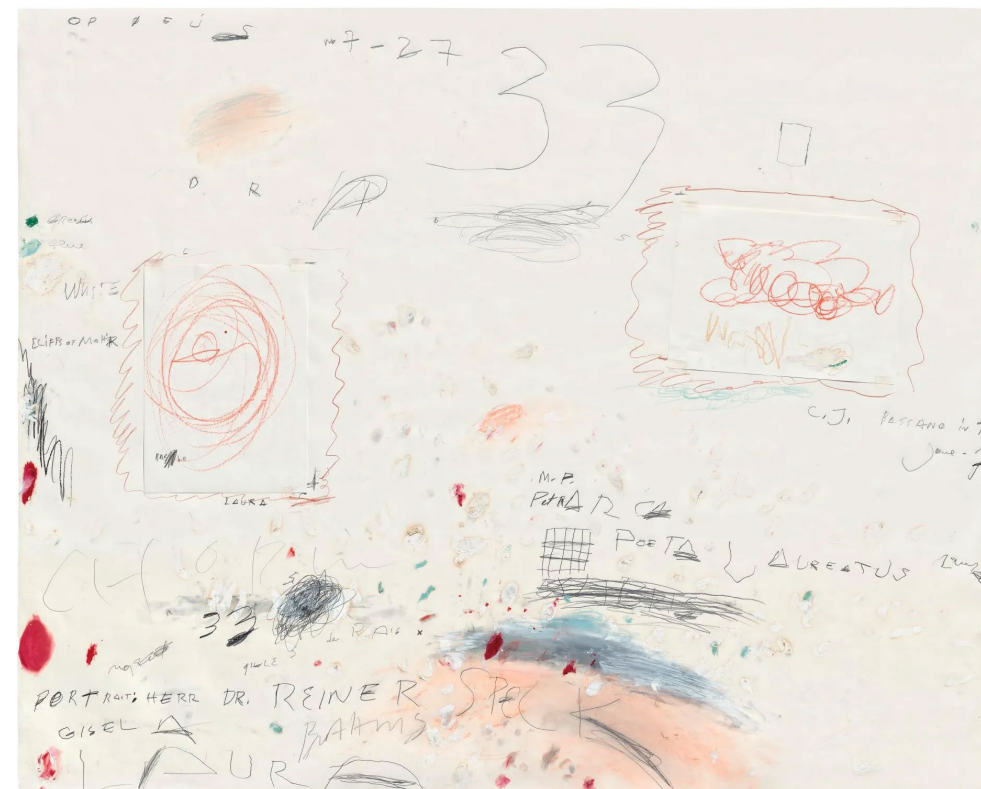
3.



5.

Додаток Г.1-5: Реалізму недостатньо

Додаток І.6-7: роботи Сая Твобмлі



І.6-7.

Додаток Г.8-10: Ар-Брют

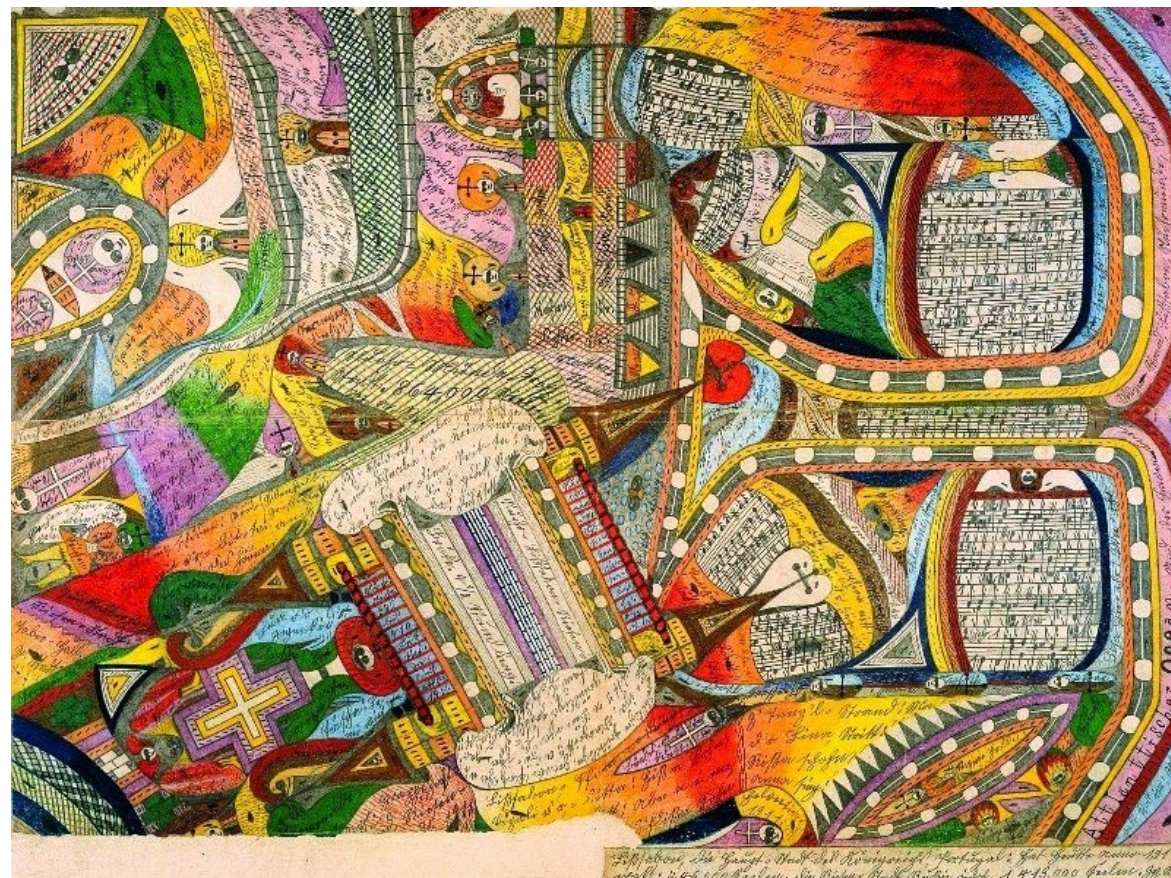


8.



9.

Рис.Г.8-10:
8. Мішель Неджар —
«Ляльки» (1970–1980-ті)
9. Мішель Неджар —
«Тварина» (бл. 1980)
10. Адольф Вельфлі —
«Загальний вигляд острова
Ніангер» (1911)



10.

Додаток Г.11-12: Бріколаж

11. Джі Вочер — «Солдат» (2004)

12. Джі Вочер — «Домашнє насильство» (1979)



11.



12.

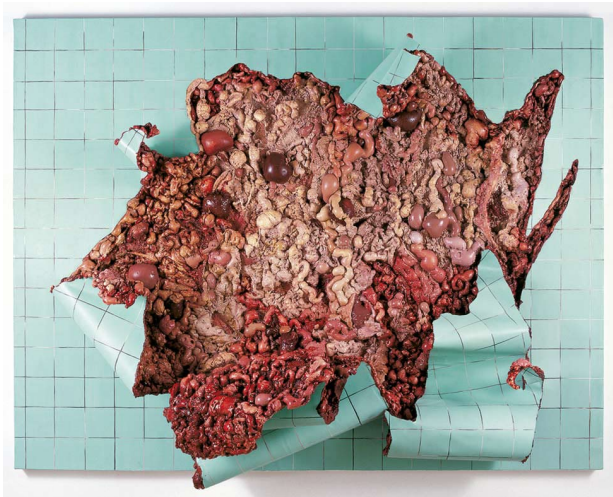


Рис. Г.13-15:
роботи Адріани
Варежау

Додаток Г. 13-18: Адріана Варежау та сайберсигілізм

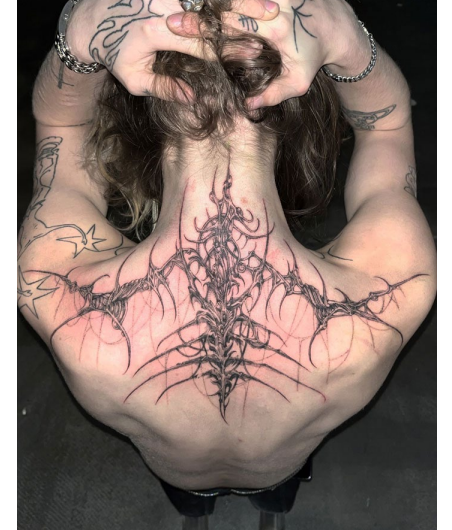
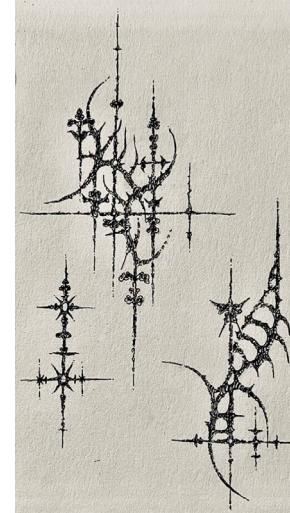


Рис. Г.16-18:
Сайберсигілізм



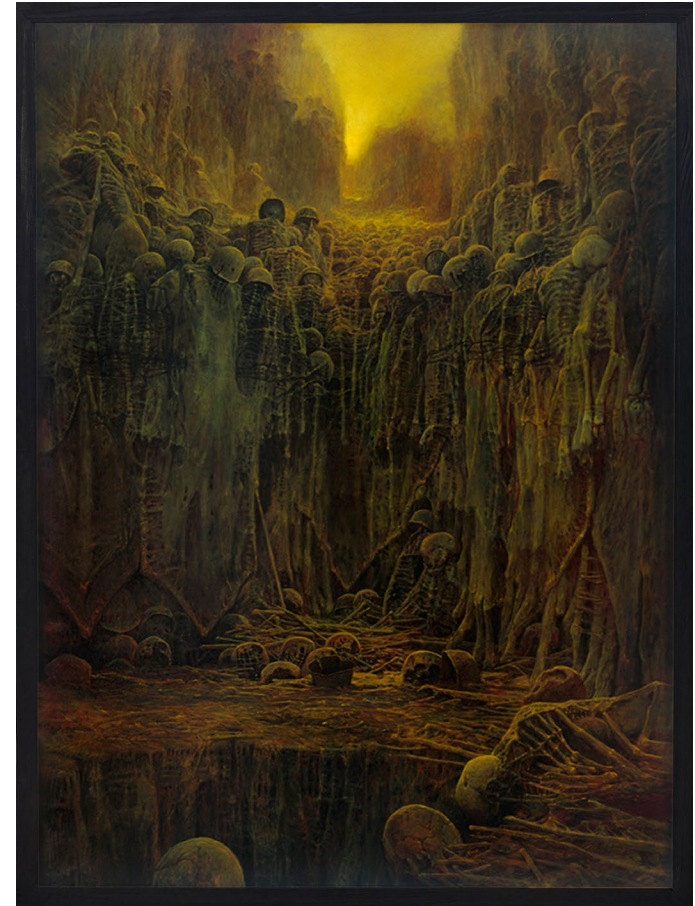
Додаток І. 19-20: Г. Р. Гігер та З. Бексінські



19.

19. Г.Р. Гігер «Li II»
(1974)

20. З. Бексінський
«Без назви» (1972)



20.

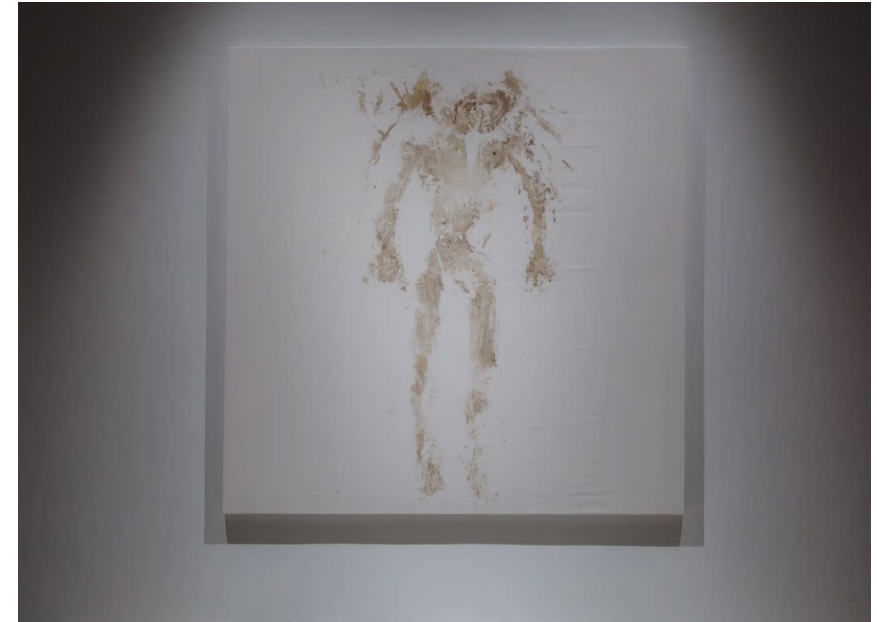


21.

Рис.І.21-22:

21. «Язык» (Lengua) (2000).
Робота являє собою
пірсингований язик убитого
юнака, виставлений як
«реліквія».

22. «Папери моргу» (Papeles de la
morgue) (2003).
Це акварельні аркуші, просочені
водою, якою мили тіла в морзі
після розтину, що створює
абстрактні сліди, схожі на
образи.

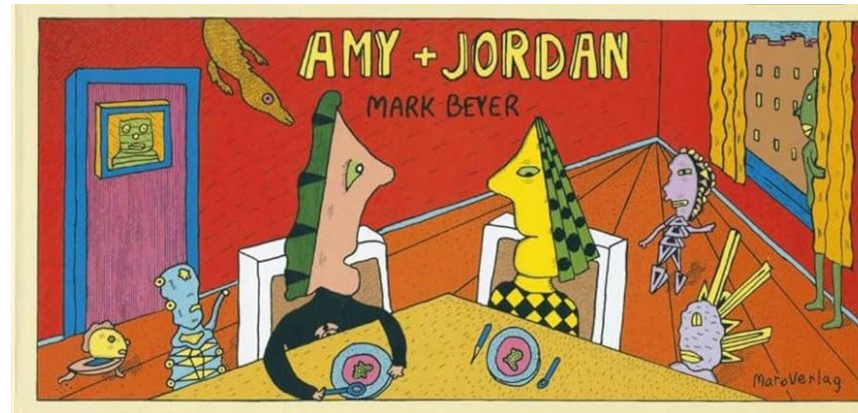


22.

Додаток Г. 23-25: Монстризація реальності



23.



24.



25.

Рис. Г.23-25:

23. Роберт Нава «Без назви»

24. Марк Баєр «Емі та Джордан»

25. Девід Шріглі «Я такий схвилюваний»

Додаток Г.25-30: «Я-монстр»

25.



Рис. Г.25-30:

- 25. Дівайн, «Рожеві фламінго» (1972)
- 26. Лі Бауері «Без назви» (бл. 1990)
- 27. Клод Каон «Я тренуюся, не цілуйте мене» (1927)
- 28. Представники руху Club kids
- 29. Патріція Піччініні «Молода сім'я» (2002)
- 30. Клод Каон «Що ви від мене хочете?» (1929)

26.



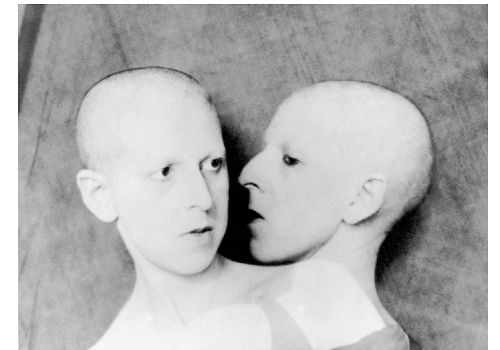
27.



28.



29.



30.

Додаток І.32-34: Культура балів та трансгресивних квір-вечірок



32.



33.



34.

Рис. І.32-34:

32. Кадр з документального фільму «Paris is burning» (1985-1990)

33-34. Фотографії з вечірок руху Club Kids. 80-ті.

Додаток Г.35-39: Драг культура



Рис. Г.35-39:

Фотографії різноманітних сучасних драг-перформерів



40.



41.



Додаток Г.40-43: Гендерна деконструкція

42.



43.



Рис. Г.40-434

40-41. Дженезіс Бреєр Пі-Оррідж та
Леді Джей Бреєр Пі-Оррідж
«Пандрогінія» (2003–2007)

42-43. Кассіс — «Становлення
образу» (2012)

44.



45.



46.



Додаток І.44-48: Фем-арт

47.



48.

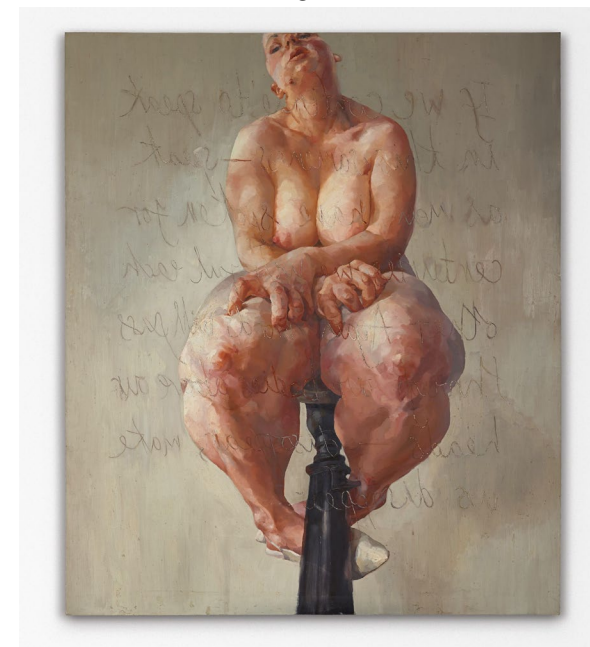


Рис. І.44-48:

- 44. Кікі Сміт «Тіло, що пісяє» (1992)
- 45. Кікі Сміт «Історія» (1992)
- 46. Луїза Буржуа «Маман» (1999)
- 47. Дженні Савіль — «Зворот» (2002–2003)
- 48. Дженні Савіль — «Підперта» (1992)

Додаток Г.49-53: Наталья Лагута



Рис.Г.49-53:

Фотографії з виставки Н. Лагути «Soft Pink Matter»
(липень, 2025)

Додаток Д.1-8: Естетика боді-модифікацій



Рис. Д.1-8:
Фотографії
різноманітних
практик боді-
модифікацій
(взято з соц-мереж)



Додаток Д. 9-11: Комодифікований монстр пізнього капіталізму



9.



10.



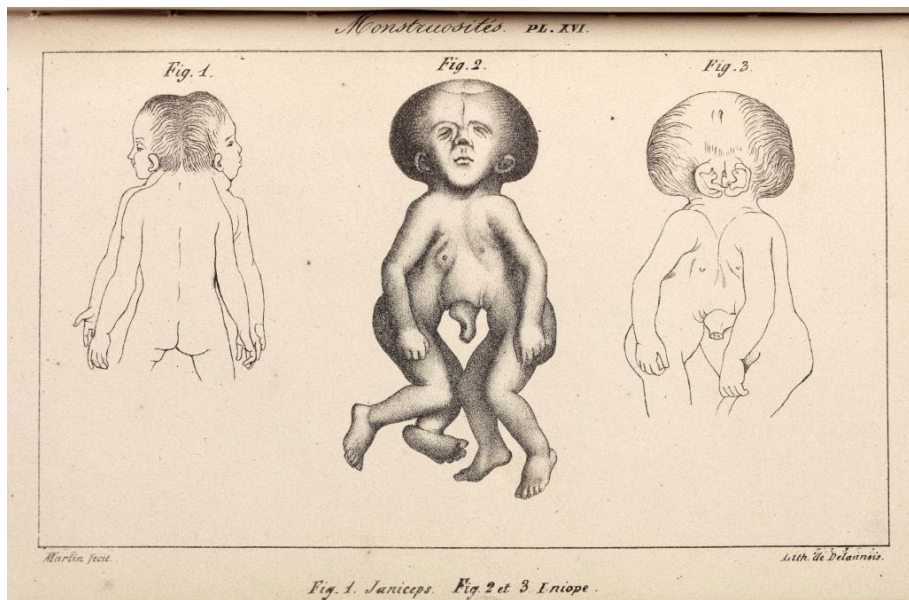
11.

Рис. Д.9-11:

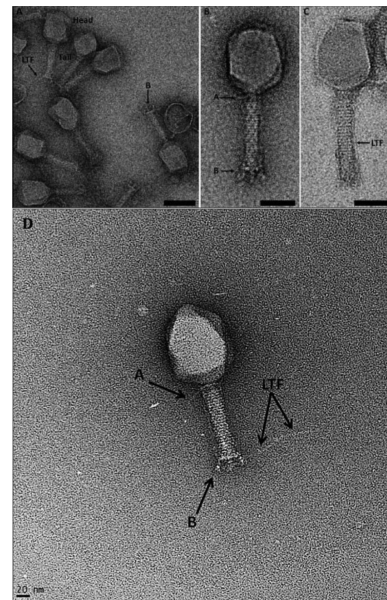
9. Серія ляльок «Monster High»;
10. М'яка іграшка «Ктухлу»;
11. «Милий монстр» – Лабубу.

Додаток Е. 1-3: Біологічно-технічний режим

1.



2.



3.

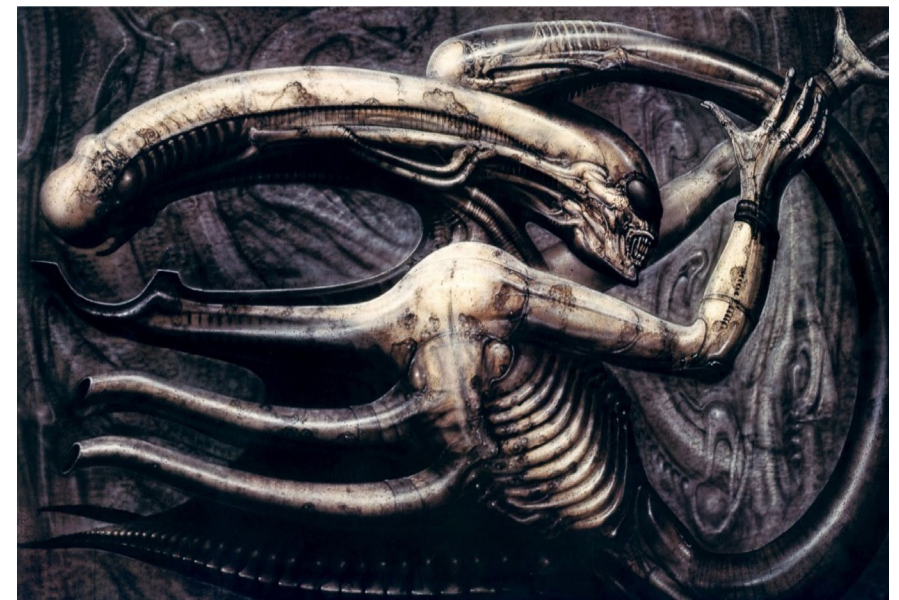


Рис.Е.1-3:

1. Ісідор Жоффруа Сент-Ілер «Яніцепс» (ілюстрація з атласу аномалій) (1832–1837)

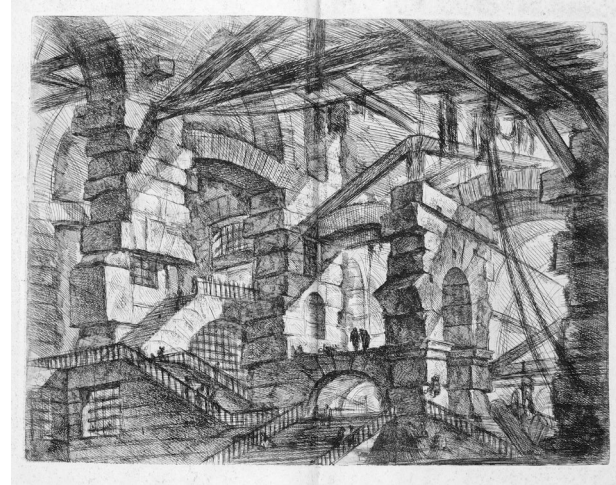
2. Наукова мікрофотографія «Бактеріофаг Т4» (бл. 1960-ті)

3. Ганс Рудольф Гігер «Некроном IV» (1976)

Додаток Є.1-6: Монструозний простір



1.



2.



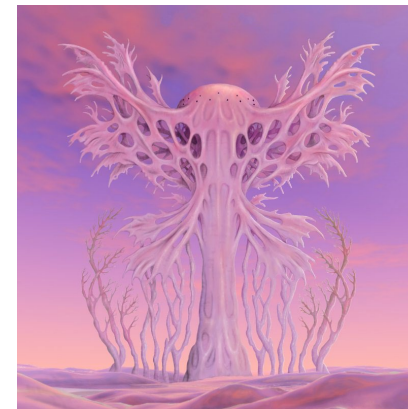
3.

Рис. Є.1-6:

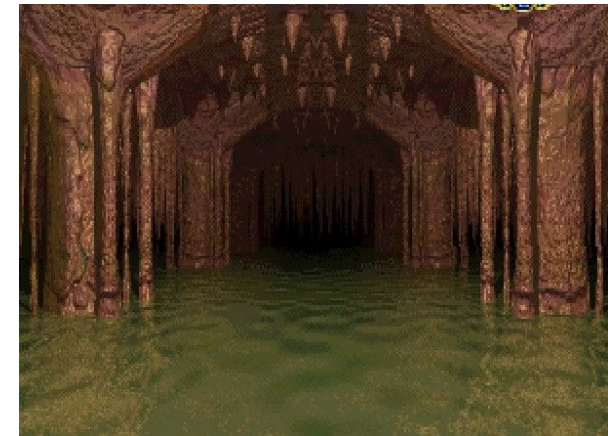


4.

1. Здіслав Бексінський «Без назви»
2. Джованні Баттіста Піранезі «В'язниці» (18 ст.)
3. Роберт Еггерс (реж.) «Маяк» (2019)
4. Хаяо Міядзакі (реж.) «Понь на кручі» (2008)
5. Домінік Сінйорет, Ілюстрація до «Солярісу» С. Лема
6. id Software, відеогра Doom (1993)



5.



6.

Додаток Є.7-8: Бекрумс та віртуальні лімінальні простори



Рис. Є.7-8:

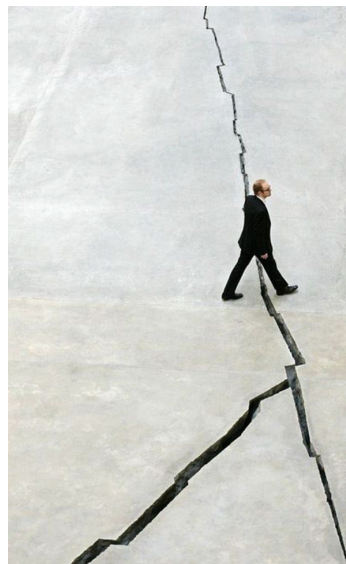
Кадри з відеоарту Kane Pixels

Додаток Є.9-13: Виставковий простір як зона аномалій

9.



10.



11.



13.



12.

Рис. Є.9-13:

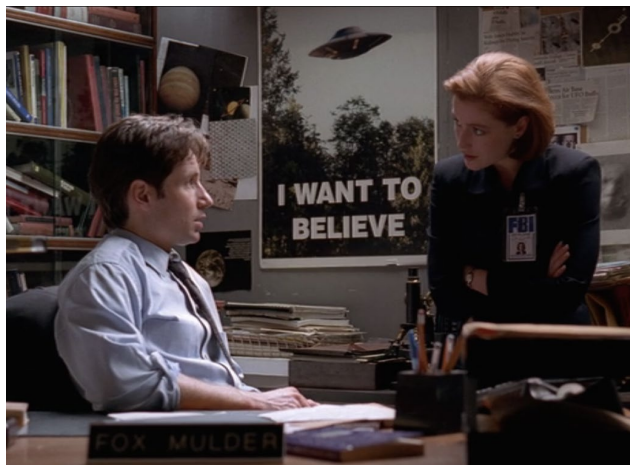
- 9. Сантьяго Сьерра «Будинок у багнюці» (2005)
- 10. Доріс Сальседо «Шибболет» (2007)
- 11. Олафур Еліассон «Русло річки» (2014)
- 12. Марина Абрамович «Балканське бароко» (1997)
- 13. Олафур Еліассон «Погодний проєкт» (2003)

Додаток Ж.1-6: Жага дива як жага монструозного

1.



2.



4.



5.

Рис. Ж.1-6:

1. Видіння пророка Єзекіїля: тетраморф (чотириликі істоти) та «колеса в колесах».
2. Кадр із телесеріалу «Цілком таємно» (The X-Files) (1993–2018).
3. «Дженні Ганівер», фігурка, виготовлена з висушеного ската (Хуан Кабан)
4. Рольова гра живої дії (LARP) учасники в образах ельфів
5. Джон Гоу — «Гендальф і Балрог» (1996).
6. Хуан Кабан зі своєю криптозоологічною скульптурою.



3.



6.

Додаток Ж.7-13: Молоді українські художники близькі до постсекулярного режиму монструозного



7.



8.



9.



10.



11.

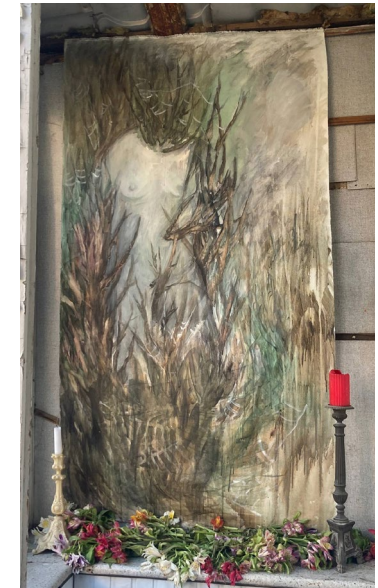


12.

Рис. Ж.7-13:

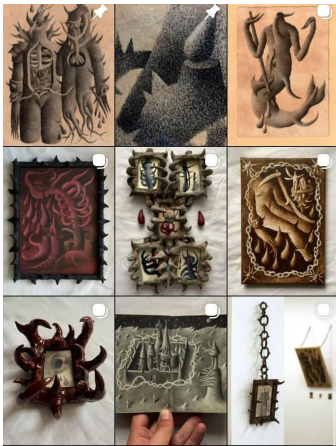
7-8. Роботи Сани
Шахмуратової-Танської
(з різних циклів)

9-10. Настя Кліменкова
11-13. Карина Рекман
9-13. виставка «це все
дуже приємно і зовсім не
важко» (2025)



13.

Додаток Ж.14-21:Денис Куліков та Максим Сон

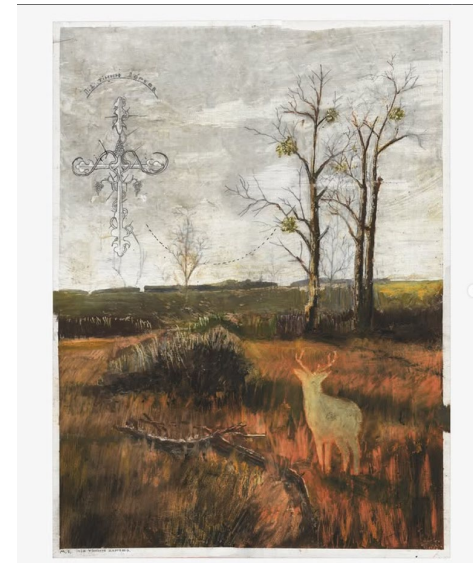
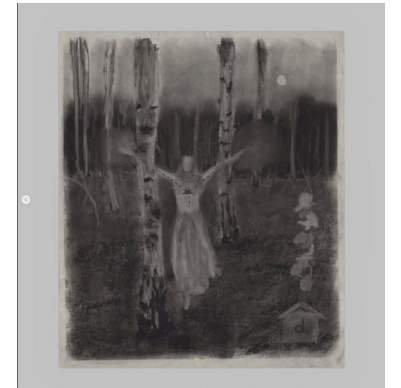
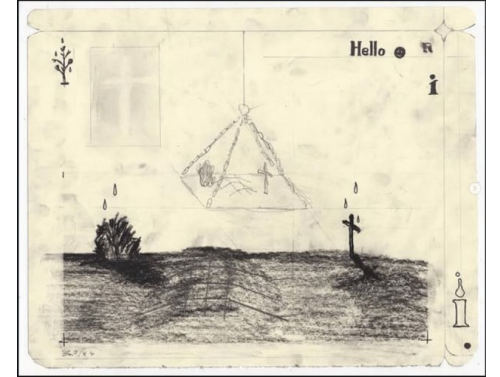
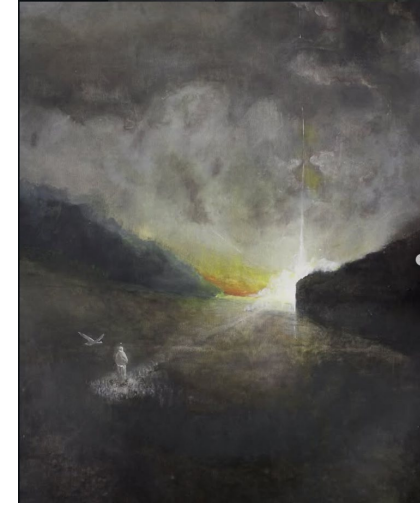


14-16.

Рис.Ж.14-21:

14-16. Роботи Дениса
Кулікова (2023-2025)

17-21. Роботи Максима Сна
(2023-2025)



17-21.

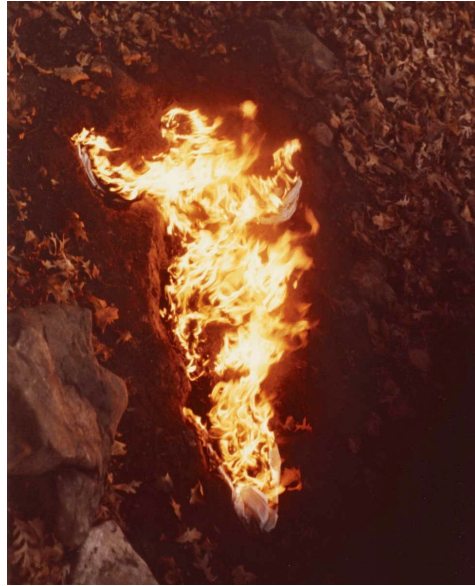


22.

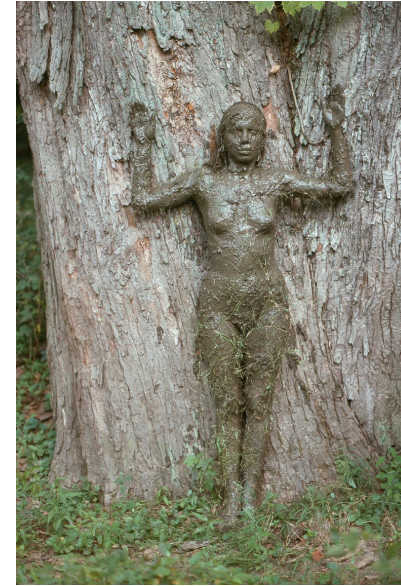


23.

Додаток Ж.22-26: Сакралізація союзу з живою природою



24.



25.



26.

Рис. Ж.22-26:

22.П'єр Юїг «Необроблене (Лежача оголена)» (2012)

23.Берлінде де Брьойкере «Хмиз» (2012–2013)

24.Ана Мендьєта «Душа силуету у вогні» (1975)

25.Ана Мендьєта «Дерево життя» (1976)

26. Дар'я Чечушкова «Древо-людина» (2021)



1.

Додаток: 3.1-3: Фільми з монструозною образністю

2.



3.

Рис. 3.1-3:

1. Ян Шванкмаєр
«М'ясна любов» (1989)
- 2-3. Войцех Єжи Гас
«Санаторій під
клепсидрою» (1973)

Додаток: 3.4-9: «Пікнік біля Навислої скелі»

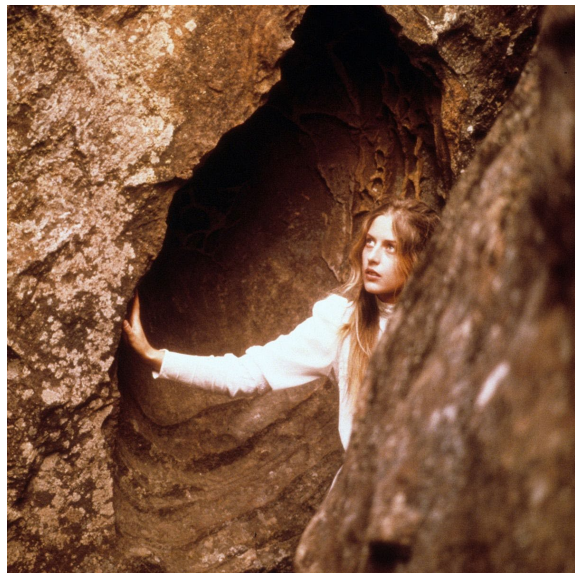


Рис. 3.4-9:

4-9.Кадри з фільму «Пікнік біля
Навислої скелі» (1975), реж. Пітер Вір



Додаток 3.10-11: Ілля Іллєно «Лебедине Озеро. Зона»



10.



11.

Рис.3.10-11:

10-11.Кадри з фільму «Лебедине Озеро.Зона» (1990), реж. Ілля Іллєнко

Додаток 3. 12-15: «Відеодром».

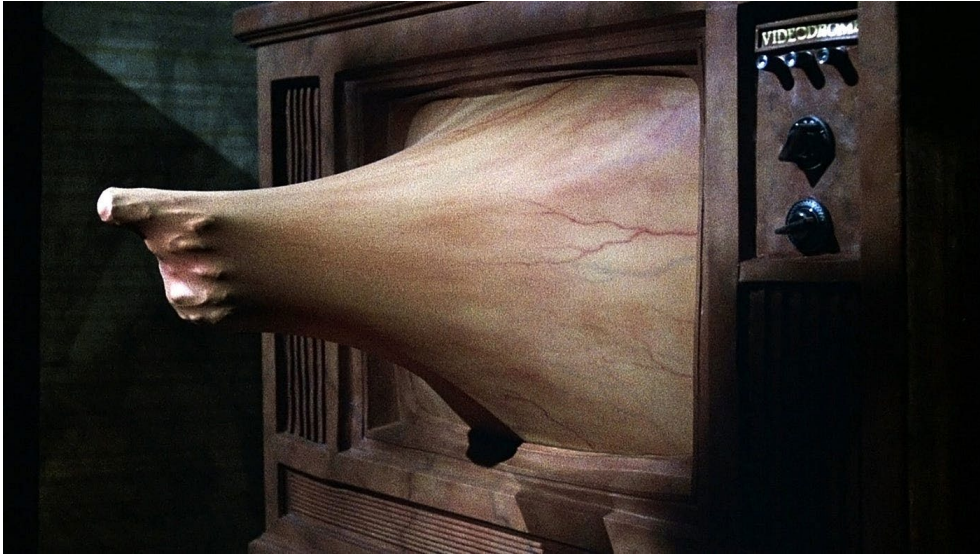


Рис.3.12-15:

12-15.Кадри з фільму «Відеодром»
(1983), реж. Девід Кроненберг



Додаток 3. 16-19: Афективний збій.

16.



18.



Рис. 3.16-19:

16. Девід Лінч (реж.) кадр із серіалу «Твін Пікс» (1990–1991)

17. Рідлі Скотт (реж.) кадр із фільму «Той, що біжить по лезу» (1982)

18. Брюс Науман «Катування клоуна» (1987)

19. Анджей Жулавський (реж.) кадр із фільму «Одержимість» (1981)



17.



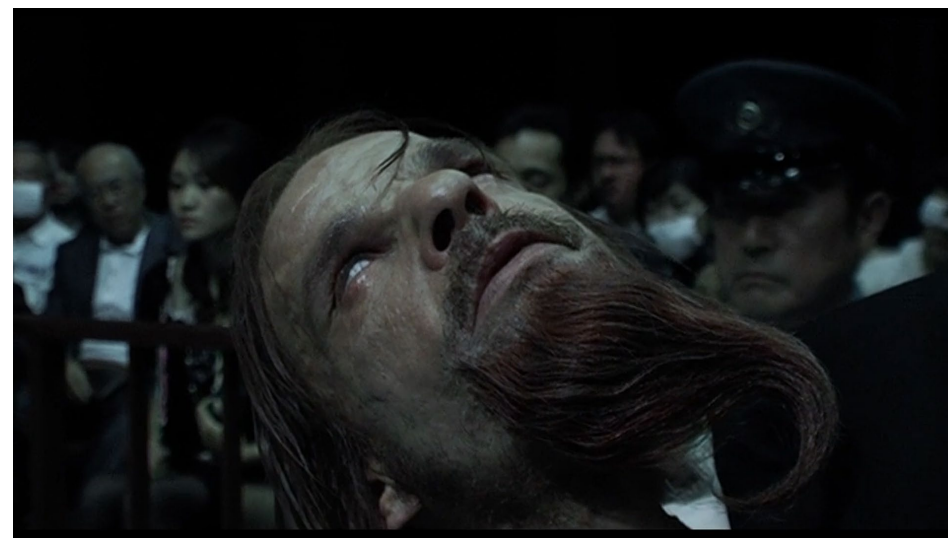
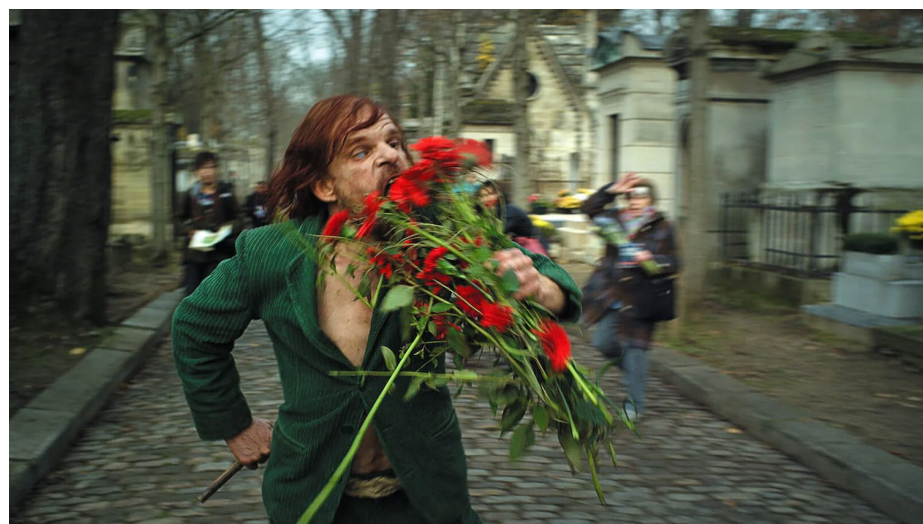
19.

Додаток 3.20-23: «Мерде»



Рис.3.20-23:

20-23. Реж. Леос
Каракс,
кадри з фільмів
«Токіо!» (2008) та
«Святі мотори» (2012)



Додаток 3.24-27: «Пінокіо 964»



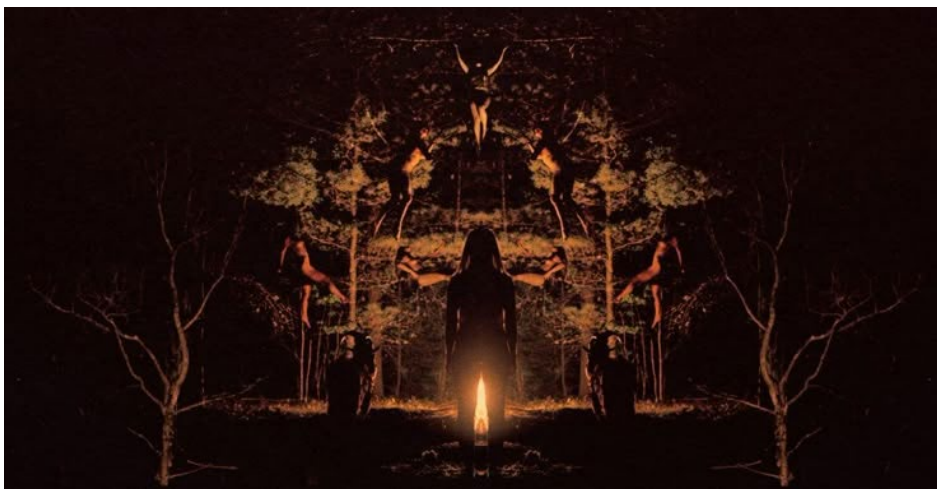
Рис.3.24-27:

24-27. кадри з
«Пінокіо 964»
(1991)

Режисер. Сьодзін
Фукуї.



Додаток 3.28-30: Фолк горор



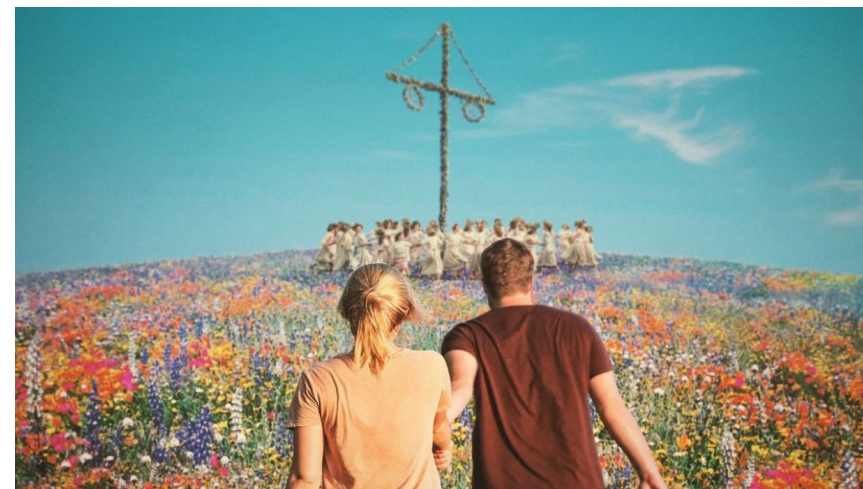
28.

Рис. 3.28-30:

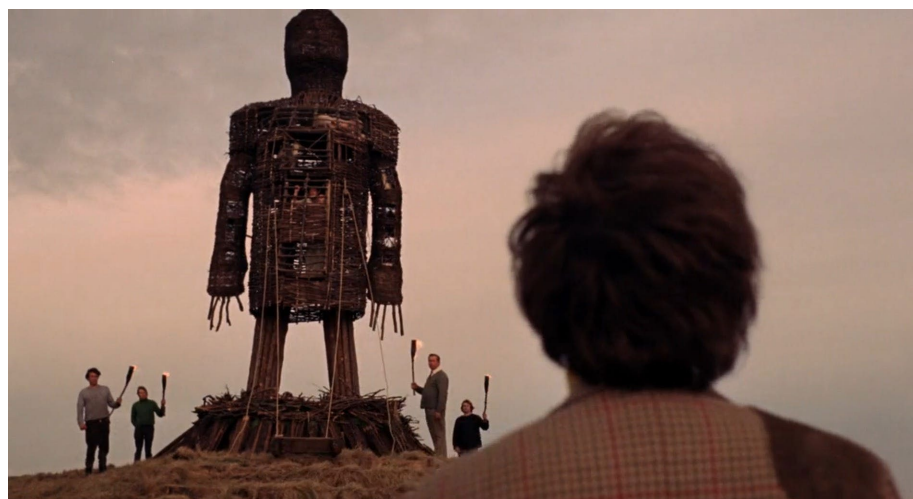
28. Роберт Еггерс (реж.) кадр із фільму «Відьма» (2015)

29. Арі Астер (реж.) кадр із фільму «Сонцестояння» (2019)

30. Робін Гарді (реж.) кадр із фільму «Плетена людина» (1973)



29.



30.

Додаток 3.31-32: Малголанд Драйв



31.



32.

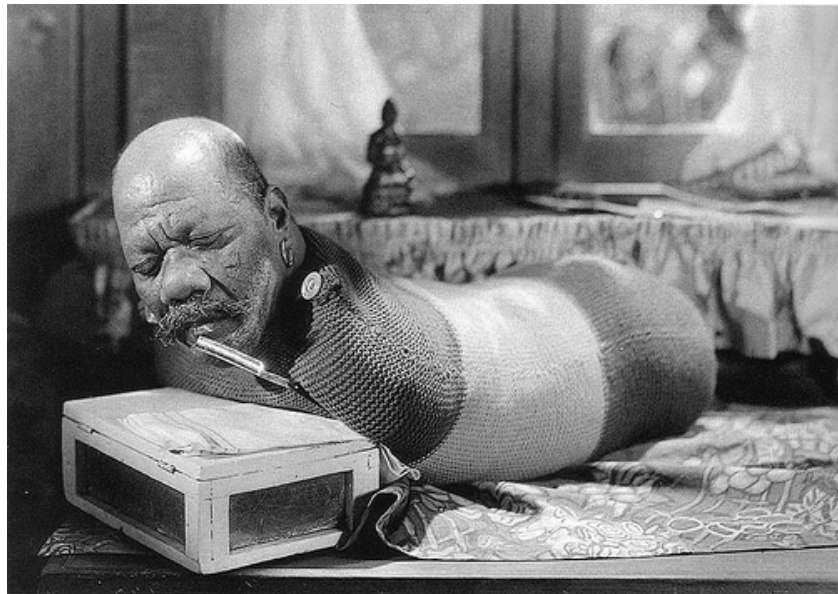
Рис. 3.31-32:
31-32. «Беті Елмс»/«Даяна Селвін»
Девід Лінч (реж.) кадри із фільму «Малголанд Драйв» (2001)

Додаток 3.33-37: «Потвори»



Рис. 3.33-37:

33-37. Тод Браунінг (реж.) кадри із
фільму «Потвори» (1932)



Додаток И.1-8: Образ portalу

1.



Рис. И.1-8:



2.



3.

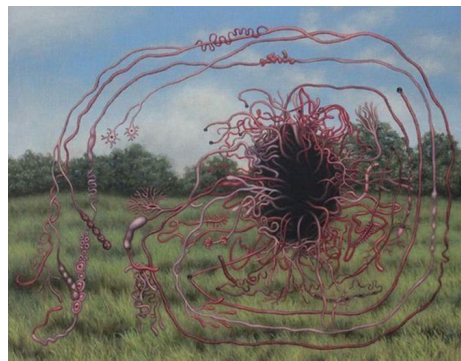
1. Алекс Гарленд (реж.) кадр із фільму «Анігіляція» (2018)

2. Антті Лайтінен із серії «Зламаний пейзаж» (2017–2020)

3. Роб Малголланд скульптура «Залишок» (2009)

4-8. Варіації на тему візуалізації порталів у сучасній культурі (ігрові та кінематографічні образи)

4-8.



Додаток И. 9-11: Прорив/діра інакшості

9.



Рис. И.9-11:

9. Мері Бронштейн (реж.) кадр із фільму «Я не залізна» (2025)

10-11. Аніш Капур інсталяція «Спуск у лімбо» (1992)

10-11.



Додаток И. 12-17: Спираль

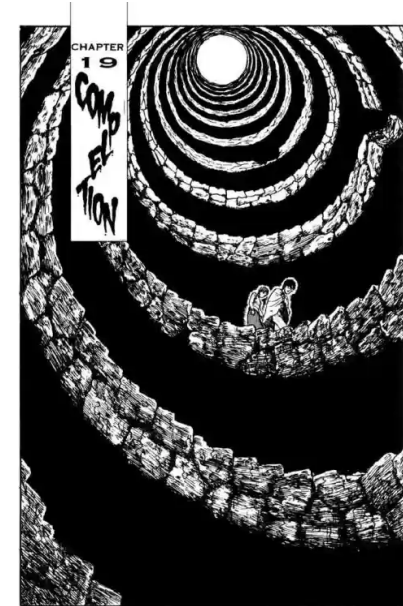
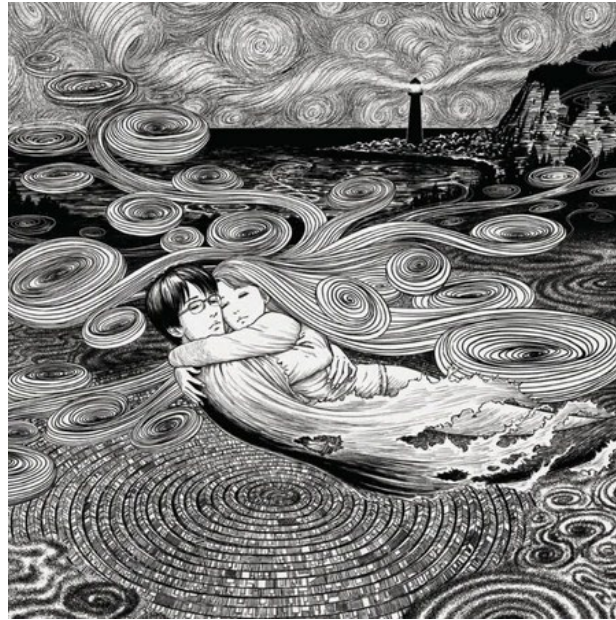
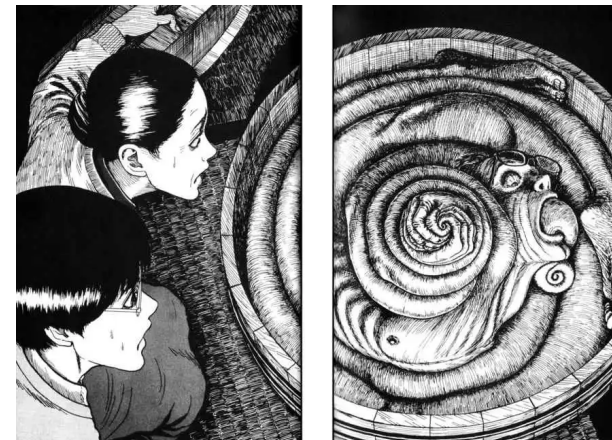
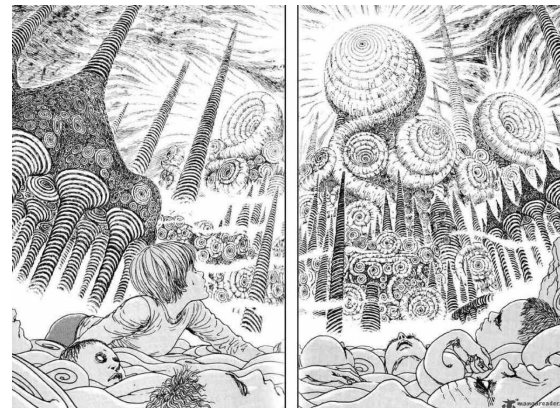


Рис. И.12-17:

12-17. Джунджі Іто
ілюстрації з манги
«Узумакі» (1998–
1999)



Додаток І. 1-4: Віденський акціонизм

Рис. 1-4:

1. Гюнтер Брус «Саморозпис» (1964)
2. Рудольф Шварцкоглер «3-тя акція» (1965)
3. Отто Мюль «Матеріальна акція» (1964)
4. Герман Нітш «Театр оргій і містерій» (1998)

1.



2.



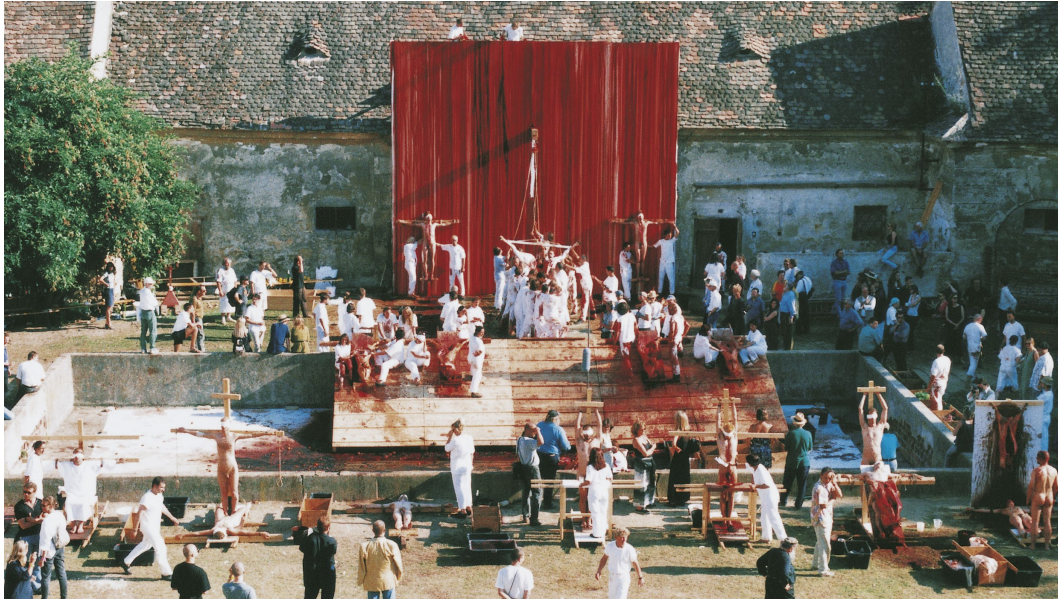
3.



4.



Додаток І.5-8: Герман Нітш та Гюнтер Брус



5-6.



Рис. І.5-8:

5-6. Герман Нітш «Театр оргій і містерій» (1998)

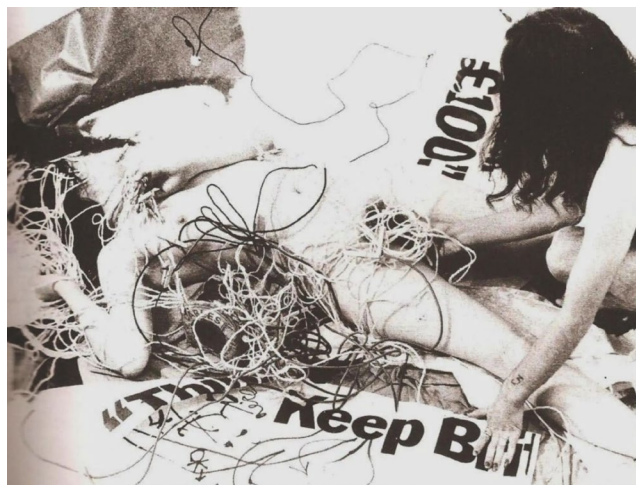
7-8. Гюнтер Брус акція «Віденська прогулянка» (1965)



7-8.



Додаток І.9-12: Радикальний спротив



9-10.



Рис. І.9-12:

9-10. COUM Transmissions
(Козі Фанні Тутті) акція в
рамках виставки
«Проституція» (1976)

11-12. GG Allin концертний
перформанс (бл. 1991)

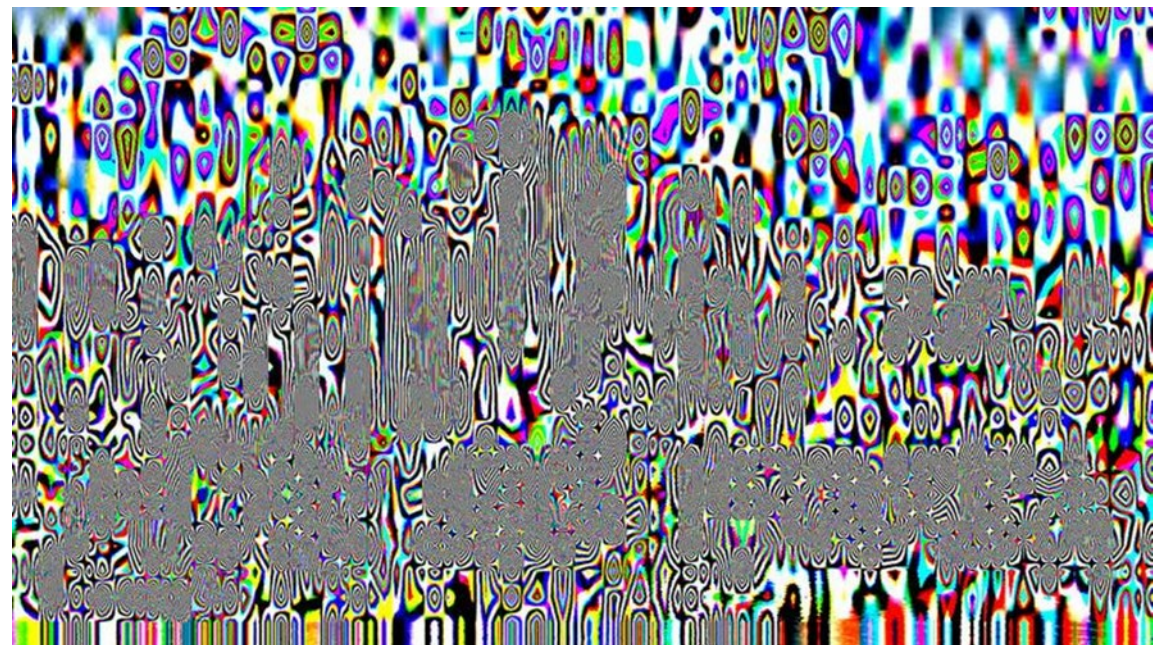


11-12.

Додаток I.13-14: Роза Менкман



13.



14.

Рис. I.13-14:

13. Роза Менкман «Вернакуляр
файлових форматів» (2010)
14. Роза Менкман «DCT» (2015)

Додаток І.1-6: TAZ, Автономні тимчасові зони



Рис. І.1-6:

1-6. Еш Таєр серія фотографій «Kill City:
Сквотери Нижнього Іст-Сайду» (1992–2000)

Додаток І.7-8: Рейв культура як різновид TAZ

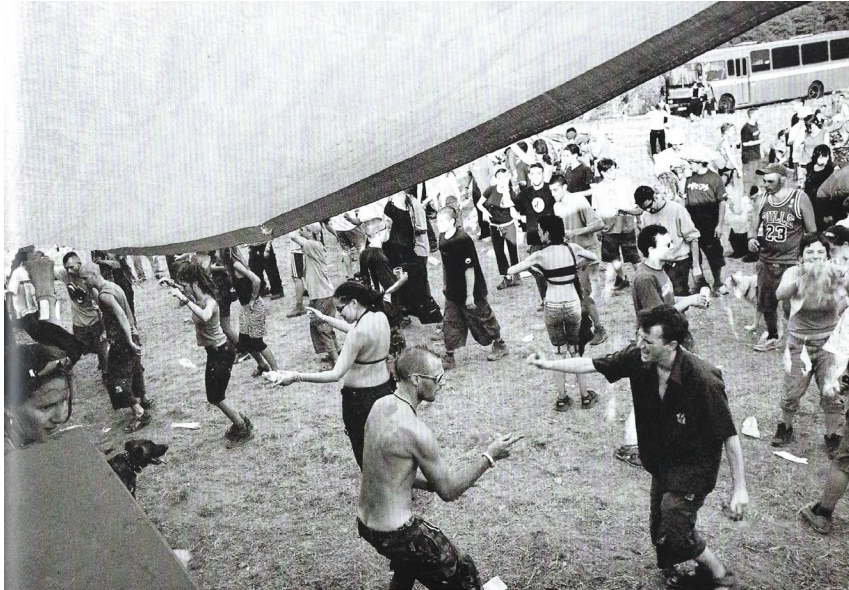


Рис. І.7-9:

7-9. Моллі Макіндо, серія
фотографій
«Out of Order» (1997–2006)



Додаток Ї.10-12: Тимчасові аномальні зони як ігрові зони



10.



11.



12.

Рис. Ї.10-21:

10. Косплей персонажу манги «Берсерк»

11. ЛАРП-сесія

12. Тренування реконструкторів
(Одеський клуб Тангар, 2025)

Додаток Й.1-2: Травма війни в мистецтві



1.

Рис. Й.1-2:

1. Пабло Пікассо «Герніка» (1937)

2. Френсіс Бекон «Етюд голови» (1952)



2.

Додаток Й.3-4: Жанна Кадирова



Рис. Й.3-4:

3. Data extraction/Збір інформації (2011-2023)

4. «Будинок культури» (2023)



5.



Рис. Й.5-8:

5. Нікіта Кадан
«Процедурна кімната»
(2009-2010)

6. Нікіта Кадан «Зірки
провінції» (2022)

7. Леся Хоменко «Макс в
армії» (2022)

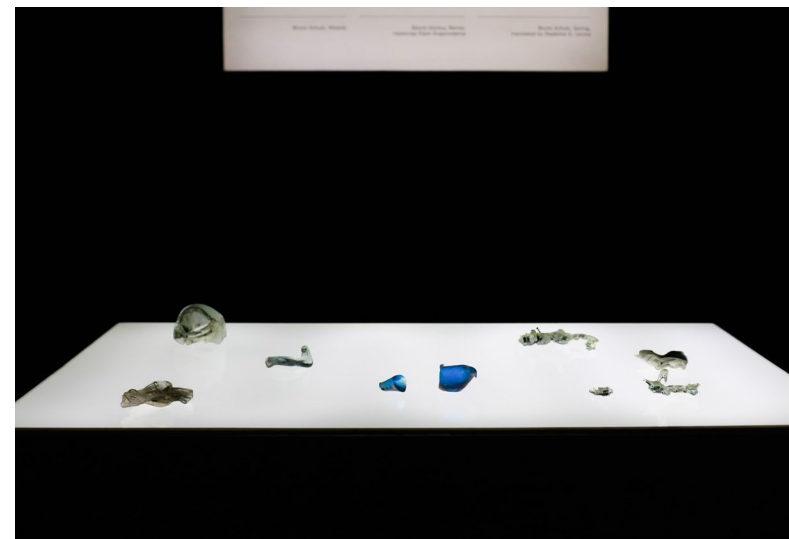
8. Ксенія Гнилицька
«Новини з майбутнього»
(2022)

7.



Додаток Й.5-8: Українське швидке політичне мистецтво

6.



8.



Додаток Й.9-17: Графіка Єви Кафідової



Рис. Й.9-17:

Графіка Єви Кафідової
створена під час війни

Додаток Й.18-20: Чутливість військового часу



Рис. Й.18:

Оля Єремєєва «Без назви» (2023)



Рис. Й.19:

Дарія Молокоєдова «Скляний будинок» (2022)



Рис. Й.20:

Вася Дмитрик «Patrix» (2025)

Додаток Й.21-24: Юрій Болса та дослідження національної пам'яті



Рис. Й.21-24:

1. «Володя» (2019)
2. «Шахтарський край» (із серії «Червоноград») (бл. 2018–2020)
3. «Синій янгол» (2020)
4. «Червоноград» (2018)

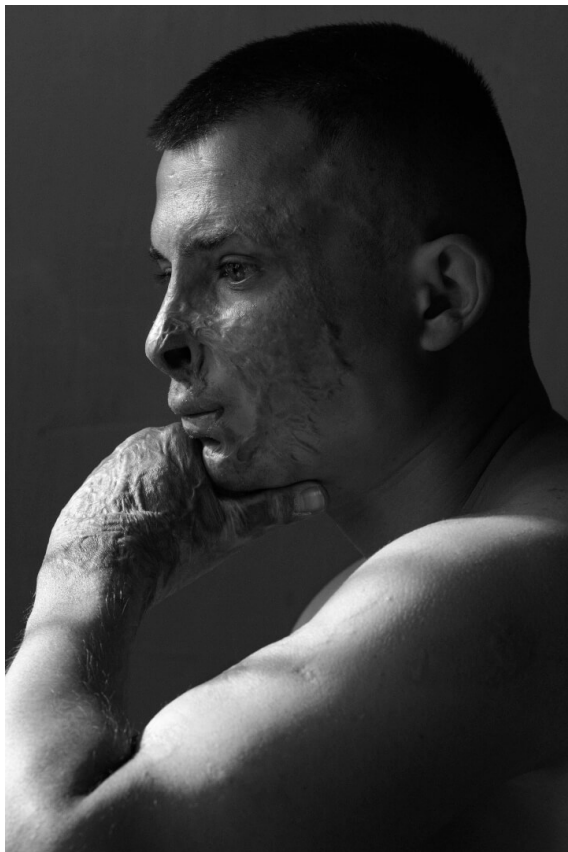


Рис. Й.25. Марта Сирко, фото-
проект «Скульптурний» 2024

Додаток Й.25-26: Тілесність, біль та травма



Рис. Й.26.
Кристина Мельник, графіка
«Коли все добре стало добрим і пішло, а все зле звільнилось»



Рис. Й.27:

Маргарита Половинко, «Сон у Посадці»