

2. Браїлко Ю. Семантико-стилістичні інтерпретації християнських теонімів у поезії Василя Стуса // Дивослово. – 2005. – №1. – С. 44-48.
3. Іщенко Є. Воля, вибір, смерть як філософські категорії у творчості Т.Шевченка і В.Стуса // Вісник: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2003. – Вип. 14. – С. 27-29.
4. Карпенко О.Ю. Проблематика когнітивної ономастики. Монографія. – Одеса: Астропринт, 2006. – 328 с.
5. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.1, кн.2. – Львів: Просвіта, 1994.
6. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.2. – Львів: Просвіта, 1995. – 429 с.
7. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.3, кн.1. Палімпсести. – Львів: Просвіта, 1999.
8. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т.3, кн.2. Палімпсести. – Львів: Просвіта, 1999. – 494 с.

Анотація. Шляхом суцільної вибірки окреслюється склад онімів біблійного кола у поезіях Василя Стуса та аналізується семантичне навантаження найчастотніших назв у всіх контекстах уживання. Аналіз використання власних назв біблійного кола у поезіях В.Стуса є стислим за формою засобом передачі інформації великого обсягу, а перелік розглядуваних назв із урахуванням їхньої частотності та семантичного наповнення дає змогу встановити важливі складові індивідуального поетичного світу митця.

Ключові слова: онімікон художнього тексту, Василь Стус, біблійні (християнські) власні назви.

Summary. By a continuous selection composition is outlined taken away biblical circle in the poetries of Vasiliy Stusa and the semantic loading of the names is analysed in all of contexts of the use. An analysis of the use of the own names of biblical circle in the poetries of V.Stusa is the mean of passing to information of large volume compressed after a form, and the list of the examined names taking into account their frequency and semantic filling enables to set the important constituents of the individual poetic world of artist.

Keywords: onims of artistic text, Vasiliy Stus, biblical (christian) own names.

УДК 82.0

Луцак С.

ЕСТЕТИЧНІ ДОМІНАНТИ РІЗНИХ ПЕРІОДІВ РОЗВИТКУ СЛОВЕСНОГО МИСТЕЦТВА (ЗГІДНО З ТЕОРІЄЮ ПОЕЗІЇ ЖАНА БОДРІЯРА)

Теорія поезії відомого французького дослідника модерну і постмодерну Ж.Бодріяра – справді оригінальне естетико-мистецтвознавче явище. Вона спрямована на виявлення специфіки словесного мистецтва та дослідження визначальних принципів і засобів досягнення художнього ефекту.

Найголовнішими в науковому інструментарії французького вченого є поняття “симулякр”, “прецесія симулякрів”, “імплізія смислу”, “слово-тема (анатема)”, “модель символічного обміну” й “естетична втіха”. Всі вони взаємопов’язані в цілісну концепцію дієвого поетичного слова.

З’ясовуючи суть естетичної теорії Ж.Бодріяра, висловленої у монографіях “Символічний обмін і смерть” (1975) і “Симулякри і симуляція” (1978), зауважимо, що її антисеміотичний потенціал ще не був об’єктом окремих теоретико-літературознавчих розвідок. Із огляду на це, ми **плануємо в статті** коротко охарактеризувати найбільш важливі риси постмодерної концепції слова французького мистецтвознавця, а відтак – пояснити, услід за Ж.Бодріяром, функціональність симулятивних естетичних домінант у різних періодах розвитку мистецтва.

Естетична теорія Ж.Бодріяра тісно пов’язана з його розумінням міфологічних першооснов культуротворчої діяльності людини. Наші предки створили поетичне мистецтво, пише науковець, для “відновлення символічного обміну в самому серці слів”¹ [1, 321]. Отож, різні поетичні форми мали мету не прикрашати чи полегшувати людське життя, а імітувати та розігрувати в людській свідомості й підсвідомості міфологічну модель жертвовного прилучення до універсуму.

¹ Цитуючи думки Ж.Бодріяра, всюди зберігаємо правопис, якого дотримувалися перекладачі. – С.Л.

Фікційний і несемантичний характер словесних “знаків”, які з необхідністю визначають відповідний характер поетичного мислення, Ж.Бодріяр характеризує за допомогою категорій “симулякр”² і “прецесія симулякрів”³. Хоча ці терміни мають у його теорії загальнонауковий смисл (тобто стосуються і філософії, й політики, і суспільствознавства), все ж використовуються дослідником й у контексті безпосередніх естетичних суджень.

Ґрунтом для власне філологічних розважань французького мистецтвознавця стають “Зошити про анаграми”⁴ Ф.-де-Сосюра, де були сформульовані такі правила поетики⁵, сенс яких, на диво, не був вловлений і розвинутий жодним філологом. Актуалізуючи їх, Ж.Бодріяр по-деконструктивістськи майстерно руйнує усталені штампи, деієрархізуючи систему традиційних категорій. У результаті його наукові тексти сприймаються як мерехтливе обігрування ідей, покликане втягнути читача в когнітивно-комунікативний простір, де існують свої закони і моделі взаємодії.

Описуючи закони, Ф.-де-Сосюр уточнює: “поезія розчленовує звукову субстанцію слів, для того щоб утворити з неї або акустичні, або значеннєві серії, коли вона обігрує якесь ім’я” [цит. за 1, 309]. Ідею розділення-обігрування Ж.Бодріяр вважає, услід за Ж.Старобінські (“Le mots sous les mots”, Gallimard, 1971), визначальною в концепції лінгвіста. Такими міркуваннями, – стверджує французький естет, – Ф.-де-Сосюр “пояснив нам, звідки ж походить утіха, котру ми отримуємо від поезії, – втіха від того, що вона ламає “засадничі закони людського слова”” [1, 310]. “Закон поезії полягає в тому, щоб внаслідок строго визначеного процесу зробити так, аби не лишилося нічого”. “Поетика – це повстання проти своїх власних законів. Сам Сосюр ніколи не формулював такого підривного висновку” [1, 311].

Деконструктивістське руйнування коду семіотики у праці Ж.Бодріяра можна коротко описати за допомогою таких тез:

1. заперечення смислової цінності, глибинної сутності поетичного висловлювання⁶;
2. аналіз художніх “знаків” не з погляду взаємозумовленості змісту та форми, а в плані матеріальної актуалізації амбівалентності⁷;
3. пояснення ефекту поетичної втіхи як “ліквідації значеника” й “анаграматичного розрішання позначника” [1, 327];
4. характеристика процесу залучення всіх конститутивних елементів мови до взаємообміну (т.зв. “режим натякання”, техніка дотепу і под.) [див. про це докладніше 1, 325-327, 346-360];
5. розгляд антагоністичності поетичного і дискурсивного на прикладі т.зв. фігур мови (тропів і стилістичних фігур)⁸;
6. обґрунтування ідеї художньої комунікації не як конструктивного повідомлення (і навіть – не поліфонії), а як моделі симуляції.

Ж.Бодріяр у своїх працях не обмежується аналізом лише категоріального статусу поняття “симулякр”. Він пропонує досить цікаву схему розвитку світової культури як містифікаційної практики, де “з доби Відродження, паралельно зі змінами закону цінності, змінилися три порядки симулякрів” [1, 85]. Логіку його концепції можна представити у вигляді такої таблиці.

² Симулякр – це своєрідна річ у собі: “порожні знаки суспільного буття”, які “несуть у собі суспільні відносини і суспільну владу” [1, 88], підтримуючи у внутрішній структурі певну фікцію смислу.

³ Прецесія симулякрів – явище “народження фактів на перетині їх моделей”, воно має характер не просто випередження, а “циркуляційного замикання” амбівалентних компонентів (т.зв. імплізія смислу), у результаті чого миттєво виокремлюється найістотніший зміст [1, 27-28].

⁴ Анаграма [< ана... і гр. gramma – буква] – 1) переставляння літер і складів у слові чи групі слів, унаслідок якого утворюються нові слова (тіло – літо, мука – кума); 2) зворотне читання слова, яке дає слово з новим значенням (кіт – тік, рис – сир); 3) утворення псевдонімів та інших імен шляхом зворотного читання власних імен із додаванням букв або скороченням їх [4, 73].

⁵ Головні правила поетики за Ф.-де-Сосюром: 1. закон парності – всі голосні і приголосні мають містити “парне число”; якщо ж “утворюється залишок”, то він мусить компенсуватися в наступному вірші; 2. закон слова-теми – “складаючи вірш, поет використовує звуковий матеріал, що міститься у слові-темі”; анаграматизуючи, вірш відтворює передусім послідовність голосних [цит. за 1, 308].

⁶ “В поезії ключ остаточно втрачено, – пише Ж.Бодріяр. – В цьому й полягає різниця між простим задоволенням від криптограми (це всі види знахідок, де операція у підсумку дає завжди позитивний залишок) і символічним випромінюванням поезії. Інакше мовлячи, якщо поезії до чогось і відсилають, то це завжди НІЩО, неіснуючий елемент, нульовий значеник. Саме оце запаморочення від цілковитого розв’язання, котре залишає абсолютно порожнім місце значеника і референта, і становить чарівну потугу поетичного слова” [1, 326].

⁷ Амбівалентна модель мислення, за словами французького мистецтвознавця, “обіймає саму логіку судження”: при такому знятті еквівалентності речей “поетичний значеник” стає простором, де “Не-буття переплітається з Буттям, і таким чином, що це геть збиває з пантелику”. Саме таким чином виникає поетичний ефект – як змикання протилежностей, їх взаєморозчинення; воно “вкидає нас у безодню поезії” [1, 341], сугестуючи, подібно до акту ініціації, враження подолання розділності світу.

⁸ Скажімо, у метафорі Ш.Бодлера “любострасні меблі”, – за твердженням дослідника, – поетичний ефект “впливає з того, що в короткому замиканні цих двох слів меблі вже перестають бути меблями, а любострастя любострастям, меблі стають любострасними, а любострастя – мебельним, себто нічого не залишається від розділеності цих двох полів смислової цінності...; тільки розчинившись одне в другому, вони набувають поетичності” [1, 341-342].

Часовий період	Вид симулякра	Підстава дії симулякра
Відродження – до промислової революції	підробка	природний закон цінності
промислова доба	виробництво	ринковий закон вартості
сучасна доба	симуляція, регульована кодом	структурний закон цінності

Домінування кожного з названих симулякрів визначало, за словами Ж.Бодріяра, відповідний характер культури, політики і мистецтва. Ми зупинимося лише на вказаних філософом естетичних рисах, оскільки саме вони є предметом нашого аналізу.

Мистецтво часів дії природного закону цінності шукало у речовині та формі “синтетичну субстанцію, котра не підвладна смерті – це незнищений артефакт, який гарантуватиме вічність влади” [1, 90]. Людині у таких творах відводилася роль “головного учасника в природному театрі говоріння”, вона була пречудовим двійником реального, фантомність і довершеність якого воістину лякає [1, 91].

Естетична домінанта промислової доби мала на меті спростити театральну ілюзорність попереднього періоду. На зміну фантому природності прийшов симулякр вартості: “перехід від підробки до (ре) продукування” зумовив зображення “реальності без образу, без відображення, без позірності”. Люди теж “отримали статус машин – як їх мініатюрний еквівалент” [1, 93].

Симулякр третього періоду привів до “метафізики недетермінованості й коду” [1, 98]. Трансцендентність змінилася іманентністю, “котра відповідає набагато вищій стадії запаморочливого маніпулювання суспільними відносинами” [1, 102]. Фантом іманентності розігрувався у т.зв. гіпермистецтві як своєрідна реалістична симуляція генетичного коду. З цього приводу Ж.Бодріяр зазначає: знаки коду “неможливо прочитати, вони не підлягають жодним інтерпретаціям, на глибину цілих світлових літ вони поховані у вигляді програмних матриць у “біологічному” тілі, – чорні скриньки, де зріють всі команди, всі відповіді. Це кінець театру репрезентації, знакового простору, знакового конфлікту і знакового безгоміння – лише чорна скриня коду, молекула, що виробляє сигнали, котрі нас просвічують напрозір, пронизують запитаннями / відповідями, немов сигнальними променями, невідступно тестують нас за нашою ж таки програмою, що записана в клітинах” [1, 99].

Кодовий характер симуляції смислу – естетична домінанта гіпермистецтва. Її аналізові Ж.Бодріяр присвячує багато сторінок своїх праць, – ймовірно, з тієї причини, що вважає найбільшою помилкою теоретиків літератури спробу поставити семіотику на службу поезії [1, 338].

Найголовніші риси гіперреалізму, підмічені Ж.Бодріяром, можна узагальнити до таких тез:

1. “Вся реальність стала грою в реальність”, тобто реалістичною симуляцією;
2. Підтримання фікції смислу відбувається за допомогою таких методик:
 - кодування реальності через формулу бінарності (зображається фантазмагоричний світ галюцинацій, марень і под.; характерні візії самовідображення, пов’язані з роздвоєнням об’єкта, а іноді й суб’єкта; розділення ціннісної позиції суб’єкта викладу привело до появи т.зв. “передавача погляду”);
 - широке використання прийомів рефракції, у результаті чого виникав ефект серіальності, дублювання, розмноження.
3. Активна залученість суб’єкта – як певна “ігрова причетність”;
4. “Страх перед референцією” симулятивно “долається” через маніпулювання художніми засобами (т.зв. “тропізмами”): “в цю прогалину провалюється вся екологічна евангелія відкритих систем з негативним чи позитивним зворотним зв’язком, з усією ідеологією регулювання через інформацію” [див. про це докладніше 1, 99-125];
5. Реальне на гіперреальне перетворює “насолада від мікроскопічної симуляції” (цьому сприяє запаморочлива точність викладу, глибоке занурення у смисл шляхом “фіксації на плівку” реального, “вирізання шматка” реальності за допомогою “об’єктива”); метафорично цю особливість художнього світу науковець називає паноптичною системою [див. про це докладніше 2, 44-46].

Усі художні стилі, споріднені з гіперреалізмом (сюрреалізмом), мали, за твердженням Ж.Бодріяра, мету “руйнування порядку смислу” [2, 224]. Це була естетична революція ХХ століття – “революція постмодерності, яка є велетенським процесом руйнування смислу, рівним попередньому руйнуванню видимого. Те, що вражає своїм смислом, гине від смислу” [2, 225].

Характер зміни естетичних симулякрів другого і третього порядків Ж.Бодріяр наочно ілюструє шляхом аналізу т.зв. ефекту Бобура⁹. “Наша єдина культура, по суті, це культура енергоносіїв, культура очищення, крекінгу, розщеплення культурних молекул та повторного сполучення їх у продуктах синтезу. Бобур-Музей прагне це приховати, та Бобур-Каркас заявляє про це на повний голос. І саме в цьому криється глибинна причина краси каркасу та поразки внутрішнього простору. За будь-яких умов сама ідеологія “культурного виробництва” є антитезою до будь-якої культури..., бо культура – це місце втаємничення, спокуси, ініціації, символічного обміну, обмежене за розміром і найвищою мірою ритуалізоване. І в ньому ніхто ні до чого не здатний. Тим гірше для мас, тим гірше для Бобура” [2, 96]. “Хоча фантазматичне утримування сенсу всередині споруди й контрастує з зовнішньою імітацією сюрреальності, все ж їх об’єднує культурна домінанта симулякра”, – приблизно так можна сформулювати суть бодріярівського аналізу Бобура. У результаті такої імплузії смислу виникає ефект “відстрашування”: “людей прирікають на те, щоб вони використовували всю свою енергію на індивідуальну оборону” [2, 93]. Культурну доцільність цієї пам’ятки Ж.Бодріяр формулює вельми промовисто: “Маси поспішають до нього [Бобура. – С.Л.], щоб насолодитися цим зануренням у смерть, цим розчленуванням, цим операційним проституванням культури, яку, нарешті, насправді знищено, включно з контркультурою, котра є лише її апофеозом” [2, 99].

Як бачимо, сучасна культура, за логікою Ж.Бодріяра, на останньому етапі свого розвитку повернулася до тих моделей мислення, які були властивими для первісного суспільства. Єдина відмінність новітньої амбівалентної когнітивної моделі від міфологічної – це ігрова реальність, за допомогою якої тепер відновлюється безпосередність вічної моделі символічного обміну. Ця риса сучасного мистецтва найбільше сприяє аналізу естетичної втіхи, бо співвідноситься з її безреферентністю. Саме тому, очевидно, всі базові категорії своєї естетичної концепції Ж.Бодріяр виводив із характеристики несеміотичного та містифікаційного мистецтва нашого часу.

У деконструктивістській теорії поезії Ж.Бодріяра визначальною є ідея симулятивності будь-яких символічних форм. Вважаючи амбівалентну логіку поетичного судження фікційною і несемантичною, науковець докладно характеризує такі домінантні мистецькі фантоми різних періодів розвитку мистецтва, як природність, вартість та кодування. Найбільшу увагу він приділяє дослідженню кодової моделі симуляції в сучасній гіперкультурі (мистецтві гіперреалізму).

Грунтовність і цілісність наукової концепції Ж.Бодріяра щодо симулятивного характеру естетичних домінант дозволяє говорити про можливість її використання при аналізі конкретних художніх фактів, які належать різним мистецьким епохам. Таке завдання можна вважати особливо перспективним у сучасній поетиці.

Список використаних джерел

1. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Перекл. з франц. Л.Кононовича. – Львів: Кальварія, 2004. – 376 с.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Перекл. з франц. В.Ховхуна. – К.: Основи, 2004. – 230 с.
3. Кононович Л. Смертельний дарунок Жана Бодріяра // Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Перекл. з франц. Л.Кононовича. – Львів: Кальварія, 2004. – С.5-10.
4. Словник іншомовних термінів: 23 000 слів та термінологічних сполучень / Уклад. Л.О.Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.

Анотація. У статті проаналізовано поняття “художня домінанта” в контексті основних естетичних категорій бодріярівської теорії поезії. Основну увагу звернено на характеристику естетичних домінант у різних періодах розвитку словесного мистецтва. Адже, відповідно до “трьох порядків симулякрів” людської культури, Ж.Бодріяр виділив такі домінантні мистецькі фантоми, як природність, вартість та кодування.

Ключові слова: художня домінанта, теорія поезії, симулякр, фантоми природності, вартості та кодування.

Summary. The term “artistic dominant” is analyzed in the context of the main aesthetic categories of Zh.Bodriyar’s theory of poetry. The great attention is paid to the aesthetic dominant description in different periods of the verbal art development. So, according to the “three orders of symulyakrs” of the people’s culture, Zh.Bodriyar distinguished such dominant art phantoms as naturalness, worth and coding.

Key words: artistic dominant, theory of poetry, symulyakr, phantoms of naturalness, worth and coding.

⁹ Бобур – просторічна назва культурного закладу в Парижі, покликаного популяризувати різні форми сучасного мистецтва. Зовні будівля нагадує новітній нафтопереробний завод. У середині цього промислового “каркасу” розміщені Національний музей сучасного мистецтва, Департамент культурного розвитку, Громадська бібліотека інформації, Інститут пошуку і координації в галузі акустики та музики [2, 91].