

Мистецький аванґард — зміна коґнітивної установки в пошуках нових смислів

ГАННА ЧМІЛЬ

Сучасний мистецький аванґард постійно виявляє проблему одночасного існування різних коґнітивних настанов, які визначають способи впорядкування та репрезентації мистецьких пошуків, спрямованих на доведення тієї істини, яка вибудовує коґнітивний силогізм: нерозуміння розуміння — знову вже нове нерозуміння. Така лінійна модель являє собою сучасну коґнітивну ілюзію, покликану переконувати критиків у наявності феномену розуміння, забезпечувати якісні зміни в мистецтві. Своєю чергою, це сприяє оновленню теоретичної свідомості, реконструкції та зміні культурних смислів та підвалин мистецтва, пошуку нових способів його обґрунтування. Такій ситуації якнайкраще відповідає концепція географіки й ризоматики мистецтва Ж.Дельоза і Ф.Ґваттарі. Вони вважають, що поєднання графіки та географії здатне породити принципово нову естетичну методу — географіку, сутність якої полягає в поясненні структури мистецтва геополітичними особливостями його буття. Виходячи з такого засновку, автори виокремлюють два типи мистецтва: територіальне та імперське. Територіальне мистецтво споріднене з графікою, чистою формою якої виступає татування, “графіка на тілі”. Тим часом

татування і танці дикунів є графічними кодами географічних широт, чий ключ — жорстокість. Знакові системи територіальних мистецтв засновані на ритмах, а не формах, на зигзагах, а не лініях, на виробництві, а не вираженні, на артефактах, а не ідеях. В імперських мистецтвах жорстокість змінюється терором письмових зображень, заснованих на “кровозмішненні” графіки і голосу, означеного й означувального. Початком нової графіки стала заміна “графіки на тілі” написами на папері, монетах тощо.

Сучасне мистецтво, вважають Ж.Дельоз і Ф.Ґваттарі, породжене шизофренізацією капіталізму, його надкодованістю, свідченням чого є не лише смерть Бога, а і смерть письма. Потоки змісту й висловлювань перетворились на знаки без значення, у їх розривах виникають і зникають образи, які розпадаються при найменшій зміні швидкості та напрямку руху. Неконтрольовані, ці потоки переливаються через перешкоди цензури, проривають мовну оболонку, замінюючи графіку мистецтва картографією, утворюючи культуру кореневища, розмножувану як пирій чи конвалія. Автори розрізняють два типи культур — кореневу, або деревинну, і культуру кореневища. Перший тип культури тяжіє до класичних

зразків, для яких характерні мімесис, наслідування природи, її зображення, фотографування. Цей образ дерева з глибоким корінням символізує світ, уособлений в книзі, що перетворює хаос на естетичний космос. Він себе вичерпав і не має майбутнього, а ось другому, з його культурою кореневища, належить майбутнє, уособлене в сучасному постмодерністському мистецтві, характерним для якого є зникнення смислового центру. Зникнення структур утворює симбіози завдяки проникненню вірусу чи алкоголю в людський організм, оси — у плоть орхідеї, породжуючи неосяжне множинне життя мурашника, в якому відносини між мистецтвом і життям антиєрархічні, непаралельні, безструктурні, безладні. З погляду географіки уособленням безладдя кореневища в архітектурі й міському будівництві є Амстердам з його каналами, хоча в цілому західна культура і далі тяжіє до деревинного типу, тоді як мистецтво Сходу з його орнаментальністю уже являє образ кореневища. Останнє і є прекрасним майбутнім мистецтва, яке продукує нескінченний шизопотік, безладдя кореневищ. Мистецтвознавство при такому мистецтві перетворюється на безсистемний поп-аналіз культури кореневища¹.

Випрацьовуючи інструмент, ключ, нову методологію — ризоматику, кореневищематику, мистецтво не означає і зображує, а картографує². Ж.Дельоз і Ф.Гваттарі ілюструють кореневище образом тисячі тарілок, з яких, як на фуршеті, можна куштувати страви за бажанням, переходячи від однієї до іншої і т. д. Тисячами тарілок постає сучасне циркулярне письмо, з якого письменник рухами по колу, ніби переходячи від однієї тарілки до іншої, готує страви. Читач куштує приготовані страви, у яких цінним є не смак, а те, що залишилось опісля. Таким чином, автори поділяють ідеї сучасної герменевтики про множинність інтерпретацій як основних рис естетичного сприйняття³. Керуючись такими ідеями, Ж.Дельоз і Ф.Гваттарі пропонують нову методу досліджень мистецьких форм — шизоаналіз, у якому мистецтво виконує подвійну

функцію. По-перше, створює групові фантазми, поєднуючи в них суспільне виробництво і виробництво бажання. Включаючи виробництво мистецьких цінностей у режим роботи параноїдальних, зачаровуючих, холостих, технічних спраглих машин, митець, художник ніби закладає у них вибухівку бажання, які здатні вибухнути за його наказом. З таким піротехнічним ефектом мистецтва пов'язана його друга важлива функція, яку автори шизоаналізу вбачають у нищенні, спалюванні енергії лібідо чи викидах адреналіну, подібно до карколомних віражів “американських гірок”. У цьому полягає апофеоз творчості й аутодафе мистецтва для мистецтва. Пальним для таких маніпуляцій є алогізм, деконструктивізм, абсурдність сучасного мистецтва. Отже, мистецтво, як на Ж.Дельоза і Ф.Гваттарі, — це спрагла художня машина, яка продукує фантазми. Її конфігурація й особливості роботи залежать від мистецької галузі (живопис, музика, театр, екранні мистецтва, література).

Кінематограф, екранні мистецтва є ланками однієї машини бажання, вибухівка, яка готує вибух загальної шизофренії. Самий процес перегляду екранного дійства — це шизоїдний акт, монтаж мистецьких спраглих машин, який звільняє революційну силу стрічки, продукуючи знаки. Класично шизоїдна дія складається з асиметричних частин із розірваним сюжетом, незв'язуваними частинами, крутиголовками, які не мають рішень. Таке мистецтво подібне до шизофренії: його цікавлять власне процес, а не мета, виробництво, а не вираження. Автори за приклад беруть творчість А.Арто, який реалізує ідеальну модель автор-шизофреніка (Арто-Шизо). Розвиваючи традиційний для психоаналізу погляд на творчість як божевілля, Ж.Дельоз і Ф.Гваттарі намагаються внести в цю концепцію власні ідеї, виявляючи потенціал різних видів мистецтва. Досить перспективним, на їхній погляд, є театральне мистецтво. Наприклад, у Ж.Дельоза таким кумиром у театральному світі виступає італійський драматург і сценарист К.Бене, який у співавторстві з Ж.Дельозом написав

книжку «Переплетення», присвячену шизоаналізу сучасного театрального мистецтва.

Творчість К.Бене названа міноритарним театром, театром меншості, другорядним. Його специфіка в тому, що автор, створюючи парафрази на теми класичних п'єс, вилучає з них головні дійові особи і розгортає дію довкола другорядних персонажів. У такому підході автори вбачають критичну функцію театру. Коментуючи цю позицію, Ж.Дельоз бачить її переваги у зміні ролі митця. Людина театру, на його думку, — не драматург, не актор і не режисер. Це хірург, оператор, який робить операції, ампутації. Так, якщо ампутувати, як у п'єсах Бене, тему короля, то на місці Ліра чи Ричарда III з'являються жінки, що воюють між собою, тему влади замінює машина війни. Хірургічна точність такого роду експериментів свідчить про ефективність театральної Машини Бажання і вказує на кваліфікацію творця-оператора. Простежити за становленням персонажа можна, руйнуючи його імідж. Так, в одній з п'єс К.Бене Джульєтта, яка випила отруту, засинає у торті. Такий перебіг подій, на думку Ж. Дельоза, дозволяє демістифікувати шекспірівський театр, поглянувши на нього крізь призму Л.Керола та італійської комедії дель-арте. Метою демістифікації постає розвінчування влади у театрі та влади театру, театру-вистави. Це — революційний заклик відмовитися від деспотії тексту, авторитаризму режисури, нарцисизму акторів з метою створити нову театральну форму — театру не-вистави, не-зображення, а чогось на зразок театру А.Арто, Б.Вілсона, Е.Гротовського. Такий театр намагався створити український режисер А.Жолдак.

Найбільш плідним й ефективним видом мистецтва з погляду шизоаналізу Ж.Дельоз і Ф.Гваттарі вважають кінематограф, якому підпорядковане все поле життя. Кіно вдається, користуючись “чорним” гумором, відтворити божевілля, провокуючи шалений сміх у кінозалі під час перегляду навіть не шизофренічних стрічок (наприклад, «За двома зайцями» чи «Операція Й»). Це відбувається тому,

що подібні мистецькі форми мають спільний принцип: вони підпорядковані швидкості несвідомого шизопотуку, є його варіаціями. У кіно цьому сприяє “візуальна музика”, яка дозволяє сприймати дійство безпосередньо, повз слова. Мистецтво бути постмодерним вимагає від актора особливого вміння поєднувати самоіронію й автопародію, відвертість і закритість. Саме таким актором у сьогоднішньому американському кінематографі є Дж.Малкович: “Будь-хто, у кого запитали б, звідки Дж.Малкович узявся та що він закінчував, висловив би припущення, що той виліз із-під каменя, навчався в університеті де Сада, де захистив диплом на тему «Інтелектуальна англіяція та фізичне розбещення дюжини незайманок»» (К.Мак-Кенна). В усіх своїх ролях герої культивує цей міт. Така провокативність пояснюється потуранням смакам більшості сучасних американців, герої яких поєднують “таланти і успішність. Символ і архетип. Тотем. Але вже не табу”, однак це й цінності “фабрики мрій” — Голівуду з його схильністю до психоаналізу. Про знаковість цієї постаті свідчать і пропаговані цінності, три екзистенційні кити: гроші, слава, секс⁴.

Визначальною ознакою кіно є присутність нарративу чи відмова від нього, вона набуває форми виразної тенденції в європейському кіно, яке усвідомлює дедалі більше поглиблену нарративізацію життя. Колись одного з найбільших майстрів нарративу А.Гічкока звинуватили у тому, що його фільми далекі від життя, на що Гічкок відповів, що його історії — це життя, якщо з нього забрати все нецікаве. Голівуд скористався його ідеєю й експлуатував її як магічну формулу успіху індустрії розваг. “Екшн” — чи не найпопулярніше та найекстремальніше її породження, бо в ньому разом з усім нецікавим викинули і саме життя, перетворивши його на суцільну дію з героями-роботами, які лише реагують і діють. Аналізуючи фільм голландської режисерки Н.Леопольд «Плавучі острови», О.Брюховецька зауважує, що, замислений як правдива картина життя молодого покоління, фільм перетворився на малоцікаве

дійство. «Він про трьох тридцятирічних подруг, які у своєму номадичному гедонізмі безперервно ковзають чи радше кружляють (бо цей рух позбавлений будь-якої спрямованості) по поверхні, і всі зміни (від яких віє незмінною нудьгою) партнерів, житла, манер мають якийсь косметичний, несправжній характер. Ніде вони не можуть закріпитися. Єдиною точкою повної нерухомості, як у прямому, так і в переносному значенні, є ритуальні відвідини солярію, що декоративною рамкою відкривають і замикають цей безформний рух фільму»⁵.

Ситуацію в сучасному постмодерному кіно можна означити як «постгероїзм». «Проблема "героїв" стрічки «Інтимності» у тому, що вони конструюють героїчні уявні світи, а потім не можуть відповідати вимогам цих конструкцій. Але ж це поле комедії, а не трагедії, і тому більш адекватно було б з цієї несумірності сміятись». «Героїзм — це проект модерну (в широкому розумінні цього слова, як епохи, що почалася з Нових часів, з такими його цінностями, як прогрес, універсалізм і автономна особистість), в якому особистість здійснює свою волю всупереч обставинам, всупереч забобонам і традиціям: вона може зазнати поразки, але не здатися, не відмовитися від свого бажання — у цьому весь пафос героя»⁶. Постмодерн же прагне високе звести до нічого, дозволяючи собі досить вільні інтерпретації класики, наприклад, Шекспіра («Штурм над Міссісіпі»). Принцип, запропонований англійським режисером і актором К.Бренетом, якого вважають неперевершеним експертом з питань постановки Шекспіра в кіно, керується принципом: Шекспір сьогодні — це розвага, а не тест на інтелігентність⁷. Це пристрасть до театру абсурдної людини (А.Камю), життя якої позбавлене смислу, розум не захоплюється грою, а вступає в неї, бо перебуває у вічному русі й ніким, окрім себе, не цікавиться. Театр для абсурдної людини має магичну силу, бо показує, ким би вона могла стати. Звідси її схильність до театру, до видовищ, які пропонують на вибір стільки долі»⁸.

Останні кінематографічні версії «Гамлета», «Ромео і Джульєтти» — типовий шизоаналіз. «Ромео і Джульєтта» (США, 1996, реж. Б.Ларман, у ролі Ромео — Л.ді Капріо, у ролі Джульєтти — К.Дейнс) є візуально-акустичним спектаклем, який творці назвали «поп-оперою». Хоч повідомлено, що дія відбувається у Вероні, перед глядачами постає Мехіко-Сіті з усіма його атрибутами. І якби не пояснювальні титри, можна було б цілком сподіватися гангстерської стрічки, яка не обіцяє нічого доброго серйозному глядачеві. Типова цивілізаційна атрибутика (ліфт, клозет, басейн), у декораціях якої кохаються Ромео і Джульєтта, символізує містичну силу кохання та ренесансну гармонію. Усе перевтілюється під чарами кохання, яке щойно народилося. Слова, діалоги звучать переконливо, як наслідки роздумів, пізнання, зрештою, як новина, а не істини, відомі усім. Це робить романтичні нюанси, які обов'язкові для теми Ромео і Джульєтти, невиразними й несуттєвими. Використання сучасної атрибутики (бійки, перестрілки, кримінал) потрібні, щоб ошукати глядача, байдужого до класики, і змусити-таки дивитися класику, осягаючи вічні, або, як кажуть сьогодні, загальнолюдські проблеми. Це стає обнадійливою компенсацією за брак томиків класика і неухагу до шкільних літературних студій⁹. Таке саме завдання вирішують 44 екранізації «Гамлета» з тією ж сучасною атрибутикою. В одній з них — Нью-Йорк, 2000 рік, данська корпорація, комфортабельні апартаменти на декількох десятках поверхів, обладнані найсучаснішими засобами комунікації, що беруть участь у трансляції шекспірівського тексту, — все це символізує стиль мультимедійного магната, який одночасно і новий бунтар, на що вказують портрети Ф.Ніцше, Бодлера, Че Гевари. Під час екранного дійства дзвонять телефони, миготять телевизор чи комп'ютер. І на фоні всього цього силіконового пластичного світу звучить відомий діалог «Бути чи не бути...».

«Гамлет» — фільм не лише про Гамлета і його дилему, а й про кіно. Кіно як засіб

супротиву, як оаза смислу. Тому історію про смерть свого батька Гамлет фільмує, роблячи викривальний ремікс із кінокласики¹⁰. Не сперечаймося. Як сказав колись М.Бердяєв про О.Шпенглера, він є людиною цивілізації, а не культури, для якої констатація смерті культури не трагедія, а факт. Тому, навіть переживаючи, сприймімо інтерпретації Шекспіра як факт, втішаючись тим, що є багато шанувальників класики, для яких Шекспір цінний у своєму автентичному образі. В автентичному прочитуванні Шекспіра не можуть виникнути думки “навіщо вбивати, коли існує процедура розлучення, чимало шансів стати й собі королем (принаймні фінансового або музичного світу), чому божеволіти, коли існує безліч модерних засобів розв’язатися, для чого інтерпретувати почуття, коли вже все сказано і поіменовано”¹¹. “Нудно живемо — дух романтизму в нас убили, ми перестали робити дурниці й лазити у вікна до коханих”, — казав Ю.Яковлев устами Іполита, героя картини «Доброго здоров’я попарившись». Сьогодні “душі прекрасні поривання” присвячувати нікому, ніхто не потребує ні патетики, ні жертв.

Ці проблеми не становлять коло інтересів сучасних митців, і важко сказати, коли на них звернуть увагу, але звернуть, і свідчення тому — втома від насильства й еротики на сучасному екрані. Втома від буденної неприкрашеності поверхні життя поверхнею екрана. Це навіть не проза життя, а максимальне наближення до його побутового виміру. Як казав Ролан Барт, намагання видати за життя те, що насправді є сконструйованим, мистецьки конвенційним. Мабуть, тому відновлено автентичний шекспірівський театр «Глобус», аби мати право поглянути у вічі Шекспірові, як писала британська преса. На тлі загальної театральної картини Лондона, яка вражає надмірною модернізацією зі схильністю до експериментаторства, винятковість «Глобуса» — у поверненні до джерел, скрупульозній реконструкції “уламків минулого”¹². Таке прагнення до джерел закладене в англійській ментальності з її природністю,

стриманістю. Це ж саме стосується і театру. До того ж, будь-який народ пишається своїми символами. Шекспір для англійця є одним з таких символів, добре відпрацьованих світовою культурою. Лір — “типовий англійський феодал зі своїми жорстокими та примітивними потребами. Віддавши всі права, королівські й батьківські, він, проте, не поступається правом природним. У ньому й розкривається сутність британського менталітету. А тому єдиний жах, виплеканий століттями культурної традиції, — жах перед невідомими законами власної голови. Тема божевілья звучить в англійській культурі з параноїчною нав’язливістю. Недарма у світовому культурному просторі вона знаково репрезентована сюжетом, де чоловік демонстративно й довго симулює божевілья, а насправді божеволіє й помирає в результаті жінка. Тваринні стихії можна приборкати й задавити, сублімуючи у соціальні структури, але що чинити зі стихіями невтленими, які погрозово шумують над головою Ліра? Це — його єдиний справжній страх і небезпека”¹³.

Тема божевілья як “викривальний ремікс із кінокласики” звучить у фільмі «Даун Хауз» (режисер Р.Качанов), знятому за мотивами роману Ф.М.Достоевського «Ідіот». Замість класики, яка фундавала західний екзистенціалізм, маємо розважальний дотепний капусник з відомими російськими акторами Ф.Бондарчуком, І.Охлобистініним, А.Букловською, М.Башаровим, а також іноземними — Б.Брильською, Ю.Будрайтісом. Стосовно причин популярності таких форм руйнації духовних цінностей вдало зауважив Юрій Одинокий в одному зі своїх інтерв’ю. Він гадає, що “театр — форма релігії”, а отже, повинен виривати людину із жаху повсякдення. Театр не мусить розповідати людині про знайомий їй світ, колупатися у звичному, бо ніяких проривів у високе ніколи не станеться. Навіщо людині відображення її власного життєвого простору? Театр має будити нові енергії в людині, тоді він виконуватиме свою суспільну функцію¹⁴, бо “витоки глобальних світових проблем ідуть з периферійних політичних

та психологічних зон”¹⁵. Така можливість продукування різних культурних, мистецьких просторів сучасними мистецькими видами і є тією ситуацією постмодерну, який не стільки демонструє свою самодостатність, скільки шукає шляхів виходу з такого стану. Брак засадничої цінності, трансцендентального означуваного не перешкоджає працювати символічному, яке у постмодерні обертається довкола цієї відсутності. Партикуляція мистецьких просторів діагностує наявність гри, до того ж серйозними речами, гри у ситуації, яка допускає множинні автентичності на фоні проекту універсалізму. Після “пост”, за словами М.Епштейна, має бути (і в декого вже є) “втома від самої втоми”, від множинних самовіддзеркалень; має настати “нова серйозність”, що, перевіряючи себе на сміх, знаходить щось, із чого вже не сміється. Виникає свого роду “нова сентиментальність”, точніше — новий сентименталізм, що, мабуть, почасти збігається із замилюванням локальними автентичностями. По-постмодерному цих автентичностей багато, всі вони кружляють довкола своїх символічних осей, а смисл з’являється на місцях їхніх дотиків, подібно до дельзівського “ефекту

поверхні”, коли довільне комбінування означальних, як практика сюрреалістичного автоматичного кінописма, здатне з людського натовпу відтворити первісну орду (З.Фройд), узявши на себе роль Творця в ситуації “смерті Бога”.

Толерантно ставлячись до авангардистських пошуків, деякі науковці, однак, вказують на їхній порівняльний характер. Зокрема Л.Левчук солідаризується з К.Г.Юнгом у його ставленні до нереалістичного мистецтва: “Юнг вдався до порівняння творчості митців-нереалістів з пацієнтами, які страждали на різні психічні захворювання. Юнг відмічав “збіг спрямованості інтересів” у кубістів, абстракціоністів, сюрреалістів з пацієнтами, хворими на неврози, шизофренію, параною. Юнг відверто заявляв, що творчість П.Пікассо та його “літературного брата” (Дж. Джойса) цікавить його передусім з професійної точки зору. Юнг підкреслював, що на основі власного лікарського досвіду він може переконати будь-кого з нас, що психологічні проблеми, які дістають втілення в картинах П.Пікассо, є цілковитою аналогією тому, що він спостерігає у своїх пацієнтів”¹⁶.

¹ Deleze G., Guattari F. Mille Plateaux.— Paris, 1980.

² Там само.

³ Deleze G., Guattari F. Kafka. Pour une litterature mineure.— Paris, 1975.

⁴ Кіно-Театр.— 2002.— № 1 (39), 26 вересня.— С.57–58.

⁵ КІНО-КОЛО.— 2002.— Весна (№ 13).— С.49–50.

⁶ Там само.— С.51.

⁷ Там само.— С.38.

⁸ Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство/Пер. с фр.— М., 1990.— С.66.

⁹ КІНО-КОЛО.— С.39.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само.— С.40.

¹² Там само.— С.35.

¹³ Там само.— С.37.

¹⁴ Там само.— С.19.

¹⁵ Там само.— С.14.

¹⁶ Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник.— К., 1997.— С.81.