

УДК 791.43:791.43.041

А.Д. Дорошенко, к.політ.н.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ
Рецензенти: С.Д. Безклубенко, д.ф.н., проф., Київський національний університет культури та мистецтв; В.Г. Горпенко, д. мистецтв., проф., Інститут екранних мистецтв ім. І.В. Миколайчука

АНТРОПОФАГІЯ ЯК ВІЗУАЛЬНА ПРАКТИКА ВЛАДИ У ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО КИНОМИСТЕЦТВА

У статті досліджено причини актуалізації теми антропофагії (канібалізму) у сучасному кіномистецтві держав Західної Європи у контексті трансформації моделей управління в епоху становлення геномної культури. Проаналізовано естетичний та художній виміри візуалізації антропофагії у взаємозв'язку з теоретичною спадщиною мистецького авангарду та змінами у суспільних підходах до концепції табу.

Ключові слова: кіномистецтво, канібалізм, табу, геномна культура, авангард, агітація та пропаганда.

В статье исследованы причины актуализации темы антропофагии (каннибализма) в современном киноискусстве стран Западной Европы в контексте трансформации моделей управления в эпоху становления геномной культуры. Проанализированы эстетические и художественные грани визуализации антропофагии во взаимосвязи с теоретическим наследием авангардных течений в искусстве и изменениями в общественных подходах к концепции табу.

Ключевые слова: киноискусство, каннибализм, табу, геномная культура, авангард, агитация и пропаганда.

Andrei Doroshenko

ANTHROPOPHAGI AS A VISUAL PRACTICE OF THE POWER IN THE MIRROR OF CONTEMPORARY EUROPEAN FILM ART

In the thesis the reasons of the actualization of anthropophagi (cannibalism) as a theme of contemporary Cinema Art of Western European countries were described. This research was realized under the context of analysis of power's model transformation during the period of genome culture's creation. The esthetic and art verges of anthropophagi's visualization were revealed. The conclusions of the research have been formulated under the analysis of theoretical heritage of Art avant-garde and changes in social attitude for taboo's concept.

An author a problem in the context of two tendencies in Cinema Art has been researched. Firstly, image of the stages of anthropophagi in traditional naturalistic plots arising up in connection with the ritual or elucidative necessities of power. Secondly, screen realization of aesthetic concept of cannibalism, as a method of depersonalization of man and liquidation of anthropomorphism in the European art by means of introduction of avant-garde forms.

It is set that the mediated models of visualization of cannibalism in a modern cinematographic art are replaced with the different level of success with the thematic films and TV show, called to instill the idea of traditional character of cannibalism in history of human culture. These attempts, probably, testify to aspiration to part of the European intellectual and creative elite to break up the anthropocentric model of art, to carry out or, at least, facilitate passing to symbiosis or shacking up with by the artificial living or synthetic systems that is actively created due to rapid development of the genetic engineering and biotechnologies of XXI century.

Мета статті – проаналізувати причини виходу в останні 10 років у кінопрокат держав Північної Америки та Європи значної кількості стрічок, присвячених проблематиці канібалізму, з'ясувати їхнє ідейно-тематичне навантаження, естетичний зміст і художні особливості.

Методом порівняльного аналізу дослідити відмінності між першою (1960-70-ті рр. XX ст.) та другою (2000-ті рр.) хвилями осмислення засобами кіномистецтва феномену антропофагії у людській культурі, розкрити їхню сутність у контексті змін, що спостерігаються у владних моделях внаслідок бурхливого розвитку генної інженерії та біотехнологій.

Проблема антропофагії, як складової первісних культурних комплексів, а також місце цього феномену у культурних системах на різних етапах історії людства досліджувалися у працях низки учених, зокрема, Ж.. Ле Гоффа, К. Леві-Стросса, Б. Поршнєва. У мистецтвознавстві перші дослідження були реалізовані, зокрема, Х. Борхесом, Л. Каневським, Д. Фразером [1].

У вітчизняному кінознавстві зазначена проблема не досліджувалася, тому пропонується стаття покликана певною мірою заповнити „білу пляму” та надати мистецтвознавцям тему для наукової дискусії. Актуальність питання тісно пов'язана з переглядом етичних засад розвитку західної культури, що відбувається у нас на очах, як у загальному контексті успіхів біологічної науки, медицини та трансплантології, так і у плані появи безпрецедентних можливостей для нарощення владою потенціалу для контролю над людиною на основі технологічного прогресу.

20 грудня 2011 року ввійшло в історію європейського телевізійного мистецтва, як дата руйнування чергового етичного канону, народженого на початках людської культури. У цей день напередодні католицького Різдва на голландському телевізійному каналі BNN у прямому ефірі відбулося шоу “Proefkonijnpen”, по ходу якого ведучі Д. Сторм і В.Зено з'їли м'ясо одне одного. До передачі їм було зроблено операцію, внаслідок чого у них відрізали невеликі шматки м'язової тканини, які вони згодом вже у знімальному павільйоні у прямому телеефірі підсмажили та скуштували. Обидва учасники не змогли передати власні смакові відчуття, проте Д. Сторм підкреслив, що „дуже дивно дивитися в очі людині та у цей час смакувати її м'ясом” [2].

Юристи відразу заявили, що ніякого злочину скоєно не було, оскільки канібалізм законодавством Нідерландів не забороняється, а сам акт поїдання плоті відбувся за обопільною згодою сторін. Особливо вражає тональність та акценти суспільної дискусії, в рамках якої громадськість зішлася на думці, що великої різниці між поїданням м'яса людини та тварини, в принципі, немає, тому нічого скандального чи непристойного у телешоу теж не було.

Тема ставлення до антропофагії у суспільстві XXI століття стала однією з провідних у культурному дискурсі Європи після судового вироку над маніяком-канібалом з міста Ротенбург (ФРН) А. Майвесом, який з'їв мазохіста Ю. Брандеса за його ж згодою. У 2004 році німецький суд після

довгих суперечок все ж виправдав маніяка, пославшись на факт відсутності вбивства у класичному розумінні юриспруденції.

Ця справа знайшла своє віддзеркалення в європейському кіномистецтві останніх років. У 2005 році на екрани клубів для любителів кіно країн ЄС вийшов артхаусний псевдо документальний фільм „Канібал” (реж. М. Дора, 2005). Стрічку, за визнанням німецьких критиків, оцінити неможливо [3]. В силу обмеженого бюджету режисер пішов шляхом зйомок технікою „домашнього відео”, але разом із широким застосуванням градієнтних і конверсійних світлофільтрів червоно-брунатної частини спектру. Тому у плані кольорового рішення фільм вийшов похмурим. Гнітюче враження від перегляду посилюється обмеженістю діалогів та відсутністю музичного супроводу. З максимальним фото реалізмом режисером показана сцена заклання та загибелі жертви: камера смакує кожну деталь. Отже, якщо М. Дора прагнув позбутися художньої умовності, то режисерський задум йому вдалося втілити успішно: стрічка нагадує, скоріше, відео з приватного архіву серійного убивці, ніж закінчений кінематографічний твір.

Інший художній фільм „Ротенбург” (у прокаті „Жорстоке кохання”, реж. М. Вайз, 2007) здобув призи та відзначення на різних периферійних кінофестивалях в Іспанії, Люксембурзі, ФРН, США, Південній Кореї, а також у Великій Британії. Це – класичний приклад жанру психологічного фільму жахів, мета якого налякати, розважити, але водночас й змусити глядача замислитися.

М. Вайз – знаний фахівець і майстер вказаного жанру, фільмографія якого містить, зокрема, роботу „У пагорбів є очі – 2” (2007). Концептуально стрічка побудована за моделлю „Громадянина Кейна” (реж. О. Уелс, 1941), де розвиток сюжету в рамках мозаїчної схеми конфлікту відбувається на основі флеш беків. Відчуття дрібності цілого може сприйматися як метафора втраченої ідентичності. Режисер намагається розібратися у причинах цієї трагедії і морального спустошення двох героїв через аналіз і дослідження глибоких душевних травм, коріння яких йде у дитинство. Фільм змушує замислитися над перспективами виживання культури, в якій антропофагія перестає бути табу, а потенціал Інтернету дозволяє реалізувати будь-які фантазії.

Зазначені тема і сюжет знайшли своє продовження у документальній стрічці „Людина, яка з’їла свого коханця” (реж. К. Енгерт, 2008), четвертому сезоні телесеріалу „Втеча” (реж. П. Шойринг, 2009), музичному кліпі рок-групи Rammstein “Mein Teil” („Мій шматок”) з 2004 року, а також у художньому фільмі „Маніяк” (реж. Ф. Халфун), вихід якого на світові екрани заплановано на 2013 рік. Разом із кіно тетралогією про Ганнібала Лектора, циклом фільмів „Пила”, а також стрічкою „Суїні Тодд, демон-перукар з Фліт-стріт” (реж. Т. Бертон, 2007) повернення європейського кіномистецтва до переосмислення антропофагії у соціокультурному вимірі цього явища дещо нагадує період 1970-х рр. XX століття, які відзначилися цілою зливою кінопродукції на канібальську тему.

Водночас, між 70-ми рр. XX ст. та сьогодні є суттєві відмінності. По-перше, істотну частину фільмів минулого, зокрема, „Свинарник” (реж. П. Пазоліні, 1969), який одним із перших підняв тему антропофагії у її суто культурному вимірі, варто трактувати, насамперед, як ретроспекцію свідомості, що рефлектує події Другої світової війни і пов'язаних із нею тоталітарних політичних практик крізь призму актуальної на той час сексуальної революції на Заході. У цьому плані насильство тут – символічне, канібалізм поданий як знак, що розмежовує Людину від антропоїдів.

По-друге, низка стрічок з'явилася внаслідок публікації наукових звітів експедицій, що контактували з представниками рудиментарних культурних комплексів, які збереглися на острівних архіпелагах Полінезії, у джунглях Південної та Центральної Америки. В основному, фільми мали розважальний характер, проте актуалізували цікаву проблему – виживання людини в іншій знаковій культурній системі.

В авангарді йшов італійський кінематограф. Такі роботи, як, приміром, „Хлопець з глибокої річки” (реж. У. Ленці, 1972), „Загублений світ канібалів” (реж. Р. Деодато, 1977), „Пекло канібалів” (реж. Р. Деодато”, 1980) та інші, попри свою натуралістичність і часом відверту жорстокість, стали певною ілюстрацією до ідей структурної антропології і філософської школи постструктуралізму.

За своєю формою внаслідок продюсерських вимог до виробництва і прокату вони аж ніяк не відносяться до категорії артхаузного чи також експериментального кіно. Проте у сюжетному та тематичному планах фільми продовжували лінію „деконструкції”, притаманну кінематографові 1960-х рр. XX ст., де підглядання заборонених ситуацій і об'єктів (тобто „руйнування візуальних табу”) розцінювалося, як найвагоміша соціокультурна функція кіноавангарду [4, с.132].

По-третє, у фільмах минулого та сьогодні по різному трактуються технологічний аспект і природа феномену. Якщо раніше канібалізм, більшою мірою, осмислювався кіномистецтвом або як пережиток найдавніших часів з історії людської культури, або мав для режисера образне інструментально-прикладне значення, щоб відтінити порок чи соціальну проблему, то нині тема канібалізму, скоріше, позбавлена емоційної складової.

Поволі нав'язується думка про те, що антропофагія є об'єктивним чинником еволюції людства, який повернувся у культуру на новому етапі розвитку науки. Тобто, так само, як, на думку антропологів, у сиву давнину неоантропи вижили завдяки полюванню та поїданню палеоантропів [5, с.109], так і нині завдяки формуванню геномної культури XXI століття, базованої на успіхах генної інженерії і біотехнологій, сучасна людина (*Homo sapiens*) поступиться своїм місцем у харчовій піраміді іншій „досконалішій” істоті, спроможній вижити у розбалансованій екологічній системі Землі. Тому символічне поїдання людини – лише справа часу [6]. Аналіз кіноматеріалу в рамках цих підходів буде поданий далі.

Різноманітне осмислення сучасних соціокультурних процесів засобами кіномистецтва дає фахівцям доволі багатий матеріал для формулювання певних узагальнень. Цінність мистецтва, як справедливо підкреслює Л. Виготський, полягає у тому, що воно виступає специфічним способом мислення, яке може застосовуватися як предикат до новітніх і ще непізнаних явищ чи ідей та засвоювати їх, подібно до того, як образ у слові допомагає засвоювати нове значення [7, с.45].

У свою чергу візуальне мислення є можливим, оскільки зримі образи набувають певної автономії та свободи стосовно до об'єкту сприйняття, а, отже, можуть ставати предметом для постійних маніпуляцій та метаморфоз [8, с.10]. Таким чином, актуальний кіно-, телепроцес генерує значну кількість образів, що за умови застосування мистецтвознавчого аналізу дозволяють окреслити вектори та грані еволюції сучасної європейської культури.

Аналіз теорій і концепцій появи канібалізму в культурних практиках людства виходить за межі мети нашого дослідження. У пропонованій статті автор спиратиметься на постулати підходу, сформульованого антропологом К. Леві-Стросом, який ув'язує розвиток мистецтва, як складової частини ритуалів первісних культурних комплексів (і людської культури взагалі), з принципом заміщення, що передбачає можливість застосування іншої речі у ритуалі за умови збереження його первісного магічного задуму. Заміщення (жертвоприношення) допускає безперервний перехід між елементами ритуалу на відміну від тотемізму з його жорстко встановленою системою позначень [9, с.243]. Таким чином, жертвоприношення виступає каталізатором змін, як мінімум, у двох царинах практичної людської діяльності – у мистецтві та у здійсненні функцій управління.

Обґрунтування сакральності влади та її місця у структурі соціуму з часів первісних людських культур базувалося на логічній тріаді табу – гріх – спокутування. Табу – найдавніша та протягом тривалого часу єдина форма регулювання суспільної поведінки. Вона досі перебуває в основі різних управлінських соціальних моделей.

Табу були високоефективними інструментами управління на етапі формування суспільства, проте вони були також дуже обтяжливими. Система негативних заборон зберігала не тільки корисні та конструктивні правила, проте також застарілі, анахронічні та даремні табу. Саме тому своєчасна заміна заборон (по мірі еволюції самої спільноти) є однією з обов'язкових складових успішного управління. Мистецтво тут виконує подвійну функцію: з одного боку візуалізує кордони дозволеного та забороненого, а з іншого, породжуючи нові образи, обумовлює фетишизацію та відмирання застарілих табу, розширюючи у такий спосіб межі дозволеного.

Натомість, концепція гріха народжується в момент усвідомлення людиною власної смертності. Тільки за допомогою концепції гріха розум міг логічно обґрунтувати природну смерть. Гріх був порушенням табу, а смерть – покаранням за скоєний гріх. Отже, гріх відзначався, скоріше, ритуальністю, ніж раціональністю; це була дія, а не ідея.

У свою чергу жертвоприношення, як частина владних і релігійних ритуалів, не має простого та єдиного джерела. Інстинкт підкорення величі зримої могутності чи силі незбагненої таємниці закладений до біологічної програми *Homo sapiens*. Від поклоніння до акту жертвоприношення – один крок. Первісна людина вимірювала цінність свого жертвоприношення власним фізичним болем.

Проте вже на ранніх стадіях розвитку людської культури виникли дві принципові моделі жертвоприношення: по-перше, уявлення про жертву-дар, що мала на увазі стосунок подяки, та, по-друге, про жертву-борг, яка розумілася як відшкодування.

Канібалізм вписався, власне, у другу модель жертвоприношень. Він розглядався як акт відшкодування і покарання за скоєний злочин чи порушення заборони. Детальні аспекти еволюції цього явища в рамках функціонування архаїчних спільнот, які збереглися донині у віддалених куточках планети, досліджує, зокрема, Л. Каневський [10]. З поглибленням процесів соціальної диференціації людські жертви спочатку стають харчами для вищих каст, а згодом – для духів і богів, трансформуючись, таким чином, у жертву-дар з метою спокутування.

Оскільки ключовою відмінністю європейського візуального мистецтва від, наприклад, мистецтва східних країн є концептуалізація антропоморфних форм, антропофагія знайшла чільне відображення у низці різнопланових натуралістичних сюжетів, презентованих шедеврами живопису, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва. Протягом століть йшлося, скоріше, про наглядне відтворення первісних містерій з епохи започаткування цивілізації, а також образів, породжених під тиском релігійних догматів хворобливою уявою людини. В епоху Просвітництва та колонізації додалися канібальські сюжети з життя „дикунів”.

Між тим, культурна модель індустріальної цивілізації поклатала край натуралізму. На початку ХХ ст., коли свого піку розвитку досягає третя хвиля технологічної революції (1880-1940 рр.), позначена у першу чергу розвитком важкого машинобудування, саме „машина” дала митцям почуття свободи, породивши безліч авангардистських експериментів, в яких головним принципом стало відкидання мімезису як основи для творчості. Один із теоретиків і практиків авангардизму К. Малевич прямо зазначав, що „природа не розкриває себе у речах, а у своїх витворах вона не має ні мови, ні форми... Отже, досліджувати дійсність – це аналізувати те, чого не існує, що є незрозумілим. А незрозумілим для людини є те, чого немає. Таким чином, дослідженню підлягає неіснуюче” [11].

Авангардисти справжньою творчістю вважали створення нових машин, пристроїв, механізмів, тобто створення чогось із нічого. Показово, що у своїх міркуваннях вони дещо наслідували Леонардо да Вінчі, який розглядав винахідництво важливішою справою за мистецтво, а живопис –

прикладною наукою, завданням якої є дослідження рухів людини, оскільки саме вони відповідають порухам ефемерної безтілесної душі [12, с.186].

Сама концепція життя і влади, як його похідної, у підходах авангардизму була пов'язана не з біологічною матерією, а з браком наслідування, мімезису. Саме тому Бог, на їхню думку, не може бути в образі людини (що водночас не заперечує зв'язку образу та первообразу). Бог взагалі не може з'являтися у жодному образі, тому людське тіло, як довершена природна форма, не є джерелом для креативу та натхнення митця.

Наприклад, метафізичний живопис 20-30-х рр. виводить тотожність безликості та безособовості, залишаючи лише пусту оболонку матерії. На обороті створеної біля 1932 року однієї з найбільш виразних робіт з безликим героєм „Складне передчуття / Торс у жовтій сорочці” (ГРМ) К. Малевич власною рукою написав: „Композиція склалася з випадкових елементів, а також відчуття пустки, самотності та безвиході життя” [13, с.57].

Трансформація ставлення до тіла у мистецтві через культивування в ньому ідеї безликості позначилася на еволюції управлінських практик. Вже у 1960-х рр. ХХ ст. М. Фуко осмислює причини цих тенденцій, висуваючи свою теорію про „дисциплінарну владу”. Суть її полягає в тому, що влада від яскравих і символічних проявів і підтверджень власної могутності у Середні віки та Новий час (через варварські публічні страти, себто фізичного знущання над тілом) переходить до методичної та систематичної праці над рухами, жестами та поведінкою людини [14, с.63]. Канібалізм у прямому сенсі цього терміну поступається опосередкованій моделі жертвоприношення в борг (наприклад, покласти життя і свою сутність на вівтар ідеї побудови „царства небесного” на Землі або панування „арійської раси” чи всесвітньої демократії).

Стрічка „Метрополіс” (реж. Ф. Ланг, 1927) – одна з перших художніх спроб осмислення природи та сутності „дисциплінарної влади” засобами кіно. Замкнуті простори „раю”, підземелля, промислового рівня, кварталів „червоних ліхтарів” (місця т.зв. дисциплінарної монотонності) поруч із активним застосуванням принципу розгороджування, коли футуристичне місто чітко розбито по моделі бінарних опозицій „верх – низ”, візуалізують в екранних образах Метрополіса принципову ідею „дисциплінарної влади”: створити ідеальну людину майбутнього – слухняну подобу робота.

У контексті нашого дослідження йдеться не стільки про зовнішні ознаки роботизації людини (механічні руки-ноги, „голову професора Доуеля” тощо), скільки про мистецькі та педагогічні практики організації простору, кореляції тіла та жесту, застосування колористичних ефектів для впливу на психологічний стан людини, уніфікації людських інстинктів пізнання та адаптації, а також дроблення часу на інтервали функціональної однорідності. У комплексі ці заходи мусили де-

індивідуалізувати людину, довести її до того стану безликості, а, отже, безособовості, які презентували у власних працях деякі експериментатори-авангардисти.

П. Пазоліні у своєму „Свинарнику” (1969) дуже чітко вловив зазначену тенденцію. Він відійшов від експресіоністських канонів Ф. Ланга, більше того в плані аналізу операторської роботи його фільм відображає, скоріше, ренесансну естетику побудови зображення на засадах ідеальної дзеркальної перспективи. Вибір точок зйомки, підбір ракурсів і гармонія планів в очах глядача формують уявлення про бездоганну красу зовнішнього світу. Навіть пустеля як символ безкінечності простору та часу по образотворчому ряду збудована у кадрі за певними раціональними законами геометрії.

Натомість, чим прекраснішим є зовнішній світ, тим глибшим на цьому тлі є моральне падіння людей. На відміну від Ф. Ланга у італійського режисера місцями дисциплінарної монотонності виступають не заводи і все, що з ними пов'язано, а палаци, садово-паркова архітектура, а також пустеля. Модель бінарних опозицій тут, скоріше, горизонтальна („право – ліво”), палац – пустеля, проте з розвитком сюжету трансгресія стає все більш умовною. Тоталітарна модель управління людським „стадом” і скотолозтво, як її сексуально патологічна похідна, є у П. Пазоліні образним відтворенням канібалізму первісних суспільств, представленого у сценах полювання на людей.

П. Пазоліні, продовжуючи мистецьку лінію Ф. Ланга щодо дослідження засобами кіно природи управління, все ж зміг відійти від нетрадиційних зовнішніх форм візуалізації, запропонованих у 20-30-і рр. авангардистами, зосередившись на аналізі внутрішній суті явища безликості як похідної метаморфози влади. В його підходах не стільки „Метрополіс” дегуманізує людину, скільки примирення людини зі своєю роллю безмовної жертви впроваджує в сучасне суспільство безликість і безпредметність. Йдеться про своєрідний феномен апофенії, що, затираючи „цеглинки”, з яких складається уявний образ, створює ілюзію аномального засвоєння значення.

Роль мистецького авангарду у зміні моделі управлінської культури у сучасній західній цивілізації підтверджується ще одним фактом. Задовго до християнської євхаристії (модель канібалізму першого порядку, жертва-дар) ототожнення тіла царя з територією царства здійснювалося на підставі уявлення про „драматичний рух”, себто т.зв. ритуальні мандри божеств з пантеону акадсько-шумерської міфології. Таким чином, цар власним тілом захищав країну та своїх підданих від гніву богів [15, с.21]. У цьому плані, роздаючи землі, поля, тобто надаючи хліб та їжу у прямому та переносному значенні, цар роздарював підданим і власне безсмертне „тіло”.

Попри технічні новації та ускладнення соціальної структури в античний період, Середні віки та у Новий час принципова „антропоморфна” модель сприйняття державного управління, візуалізована у безлічі шедеврів живопису, скульптури, театру, декоративно-прикладного мистецтва тощо, в цілому, зберігалася та діяла.

„Машина” ж, як посередня ланка, що руйнує логічну схему суб'єкт – предикат, знищує умовне антропоморфне уособлення влади. Породження образів пов'язано, як зазначалося раніше, з перцептивними формами знання, зокрема з процесом сприйняття [16, с.24]. У цьому плані „машина” першої хвилі авангарду (1920-30-ті рр. XX століття) ще не могла повною мірою замінити образ людини.

У стрічках „Голем” (реж. Х. Галеєн, П. Вегенер, 1915) та „Голем: як він прийшов у світ” (реж. П. Вегенер, П. Бьозе, 1920) образ штучного створіння, породженого людським інстинктом влади та домінування, є цілком антропоморфним. Хоча зазначені стрічки важко назвати авангардними, проте концепція створення чогось із нічого в ідейно-тематичному плані стає містком до епохи експресіонізму в кіно. Вже у фільмі „Альрауне” (реж. Х. Галеєн, 1928) – „воно” виступає як молода дівчина, проте сам образ наближується до маски, як і у знаних роботах, наприклад, Р. Віне, Ф. Мурнау. Генералізація образу хоча й відбувається за канонами авангарду, проте не позбувається антропоморфізму. Певним винятком, безумовно, є Ф. Ланг, завдяки якому кіномистецтво народило абстрактний образ „Метрополіса”.

1960-ті рр. XX століття дають світу теорію хаосу, космічний прорив та винахід комп'ютера. „Нова хвиля” у французькому та європейському кіно за цих обставин руйнує, за визначенням А. Базена, „кінематограф розповідних конструкцій” [4, с.95]. Притаманна цій епосі кіностилістика виключає глибинну мізансцену та глибинний рух камери (наплив, віддалення тощо) з тим, аби ліквідувати, наскільки це можливо відчуття перспективи. Хаотизація драматургії сюжету, фетишизація кінотехніки та дисперсія зображення у контексті нашого аналізу забезпечують вихід на інший рівень безликоності, споріднений з ефектом китайського театру тіней.

Театр тіней, що з'явився за різними даними понад дві тисячі років назад, є різновидом театрального лялькового видовища, істота якого полягає в тому, що глядач бачить не власне персонажів граної історії, різноманітних ляльок, а тільки їхні силуети за напівпрозорим екраном-ширмою.

Стрічки Ж.-Л. Годара, зокрема, „На останньому диханні” (1959) і особливо „Безумний П'єро” (1965), власне кажучи, викривають бутафорію існуючого суспільства споживання. Представлений світ відверто ходульний: персонажі навіть не мають власних думок, індивідуальності, а розмовляють цитатами з рекламних роликів. Глядач не бачить в людях особистостей, а лише їхні силуети. „Деміурги”, які тримають на нитках отруєних рекламою псевдо людей, так як і у театрі тіней, залишаються незримими.

С. Кубрик у стрічці „Космічна Одисея 2001 року” (1968) пішов іншим, ніж Ж.-Л. Годар, шляхом, піднявши, серед інших, на новому циклі тему евристики, тобто науки, що досліджує творчість, а також проблему синтезу людини і машини. Ремінісценції „Одисеї” спостерігаються також у стрічках „Гуманність Андромеди” (реж. Є. Шерстобітов, 1968), „Солярис” (реж. А. Тарковський,

1972) та інших роботах. Знеособлення людини відбувалося й методами кітчу. Фільм „Термінатор” (реж. Дж. Кемерон, 1984) – класичний приклад роз’яснювального фільму для широких мас, в якому злиття людини та машини досягає свого піку. Антропоморфний робот полює на людину: тут йдеться не тільки про фізичне знищення *homo sapiens*, а про повну заміну людини машиною (канібалізм другого порядку, жертва-відплата).

У наш час ми переживаємо нову хвилю технологічної революції, яка пов’язана з бурхливим розвитком біології та молекулярної медицини. Формування геномної культури на рівні науки та управління відбувалося у 1990-2000-ті рр. У контексті історії мистецтва епоха осмислення, соціальної адаптації та естетизації нової технології становить період, в середньому, у 15-20 років. Отже, пік візуалізації досягнень генної інженерії припадає на 2010-2020-ті роки.

Мистецтво підходить до важливого рубежу. Традиційне мистецтво ХХ століття, що спиралося на можливості фото-відео-віртуальних ефектів, було спроможним утриматися у межах короткого часу сприйняття художнього твору. Самий механізм фіксації твору було налаштовано на відносно дрібний інтервал часу, що увіковічував витвір мистецтва. Генний напрямок (наприклад, клонування) через біологічну функцію фіксації суттєво збільшує час сприйняття твору. При цьому особливістю художньої практики, що використовує біоматеріал, є усвідомлення транзитності самого твору („воно” може старішати, товстішати чи піддаватися маніпуляціям на рівні атомарної структури) [17, с.189].

У глобальному плані завдяки прогресу науки сучасне мистецтво буде спроможним вирішити проблему, сформульовану К. Малевичем: „Як би не наслідував художник, його твори будуть мертвими, але, коли він знайде нову форму та виведе її у природу, вона буде життям і буде правдою” [17, с.191]. При цьому йдеться, власне, про впровадження живої форми, що може мати суто естетичний вимір чи просто задовольняти примхи митця. За таких обставин стає принципово можливим перехід до аналізу всіх складових платонівської сфери чистих архетипів мистецтва (поверхня, лінія, колір, світло), маючи на увазі ту роль, що відводиться і буде відведена ДНК (і далі – маніпуляціям на рівні генної атомарної структури) у перспективі художніх практик.

У контексті пропонованого дослідження простежується доволі зримий взаємозв’язок між актуалізацією теми канібалізму в сучасному кіномистецтві і становленням геномної культури. Вже у фільмі „Чужий” (реж. Р. Скотт, 1979) та в інших стрічках з цього кіно циклу людина представлена як сходинка в еволюції, випадковий елемент (за визначенням К. Малевича) у створенні нового життя. Канібалізм тут – умовний: керівництво експедицією готове піти шляхом жертвоприношення, аби імпортувати нову форму на Землю. Показовим є гасло, що формулює „машина”: порятунок людей не є першорядною метою. Правляча корпорація більшою мірою зацікавлена в отриманні під власний контроль „чужого”.

Ще більшої рельєфності зазначена проблема набуває у стрічці „Острів” (реж. М. Бей, 2005). Лікарі не змогли повністю доопрацювати технологію, яка б дозволила вирощувати людські органи *in vitro*, тому їм доводиться вирощувати клона, як розумне людське створіння. Проте своїм членам Корпорація повідомляє, що має справу зі звичайними шматками м'яса. По мірі потреби вони використовуються як джерело для органів чи для задоволення інших потреб, у т.ч. інстинкту людоджерства. При цьому, що характерно, модель влади у фільмі представлена з максимально можливими безликістю та технократизмом (між особистісна комунікація практично повністю замінюється на спілкування за допомогою комп'ютеризованих систем обробки та передачі інформації).

Натомість, в останні 5 років, як зазначалося, у т.ч. у зв'язку зі справою А. Майвеса, опосередковані моделі візуалізації канібалізму у сучасному кіномистецтві замінюються із різним ступенем успіху на тематичні фільми та телешоу, спрямовані на прищеплення ідеї „звичності” канібалізму в історії людської культури.

Таким чином, культивування сили (а канібалізм, якщо ми не маємо справу з людоджерством заради виживання в умовах голоду, майже завжди пов'язаний з насильством) поруч із вражаючими успіхами у розвитку технологій і генної інженерії кидає виклик гуманістичним підвалинам мистецтва.

Очевидним є намагання „деміургів”, які стоять у витоків подібних культурних трансформацій, розбити антропоцентричну модель мистецтва, аби здійснити чи, принаймні, полегшити перехід до симбіозу та співжиття зі штучними живими та синтетичними системами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Ле Гофф, Ж. *Средневековый мир вообразяемого* [Текст] / Ж. Ле Гофф. Пер. с франц. / Общ. ред. С.К. Цатуровой. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2001. – 440с.
2. Gye, H. *In the worst possible taste: sick TV stunt features presenters eating each other* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2076245/Dutch-cannibalism-TV-presenters-push-boundaries-eating-each-other.html>. 03.04.2012 р. - Загол. з екрану.
3. Brandl, V. *Cannibal – Aus dem Tagebuch des Kannibalen* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://returnoftheliving-trash.wordpress.com/2007/10/20/cannibal-aus-dem-tagebuch-des-kannibalen>. 02.04.2012 р. - Загол. з екрану.
4. Мельвиль, Л.Г. *Кино и «эстетика разрушения»* [Текст] / Л.Г. Мельвиль. – М.: Искусство, 1984. – 143 с.
5. Кучера, С. *Древнейшая и древняя история Китая: древнекаменный век* [Текст]: монография / С.Кучера. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – 432 с. – ISBN 5-02-017405-X.
6. Росса, Б., Мавромати, О. *Что такое ультрафутуризм?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.robriada.org/ultrafuturo/pages/malevich.htm>. 28.04.2012. - Загол. з екрану.
7. Выготский, Л.С. *Психология искусства* [Текст]: монография / Л.С. Выготский. – М.: «Искусство», 1986. – 573с.
8. Розин, В.М. *Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир* [Текст] / В.М. Розин. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 272с. – ISBN 5-397-0022- 59.

9. Леві-Строс, К. Первісне мислення [Текст]: монографія / К.Леві-Строс. Пер. з француз., вступне слово та примітки С. Йосипенка. – К.: Український центр духовної культури, 2000. – 324с.
10. Каневский, Л. Каннибализм [Текст]: монографія / Л. Каневский. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 692с.
11. Малевич, К. Чёрный квадрат [Электронный документ]. – Режим доступу: <http://lib.rus.ec/b/304213/read>. - 18.04.2012 р. - Загол. з екрану.
12. Лазарев, В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Архитектура. Скульптура. Живопись. Трактаты [Текст] / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1979. – 240с.
13. Горячёва, Т. Малевич и метафизическая живопись [Текст] / Т. Горячёва // Вопросы искусствознания. – 1993. - № 1. – С. 49-59.
14. Сокулер, З.А. Концепция «дисциплинарной власти» М. Фуко [Текст] / З.А. Сокулер // Знание и власть: наука в обществе модерна. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 58-82.
15. Ардзинба, В.Г. Ритуалы и мифы древней Анатолии [Текст] / В.Г. Ардзинба. – М.: Изд-во «Наука», 1982. – 251с.
16. Сильнова, Е.И. Метафизические аспекты теории образа [Текст] / Е.И. Сильнова // Вопросы культурологии. – 2012. – №2. – С. 23-29.
17. Биргит, Р. Клоны и двойники: тиражирование и воспроизведение «я» в кинообразах [Текст] / Р. Биргит // *Biomediale. Современное общество и геномная культура [Антология]* / Сост. и общ. ред. Дм. Булатова. – Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. – 500с.

Дорошенко Андрій Дмитрович, кандидат політичних наук, старший науковий співробітник відділу кіномистецтва та телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

Стаття надійшла до редакції 15.05.2012