

Ганна ЧМІЛЬ
 член-кореспондент НАМ України,
 доктор філософських наук

МИСТЕЦЬКИЙ АВАНГАРД — ЗМІНА КОГНІТИВНОЇ УСТАНОВКИ В ПОШУКАХ НОВИХ СМИСЛІВ

Сучасний мистецький авангард постійно виявляє проблему одночасного існування різних когнітивних установок, які визначають способи упорядкування та репрезентації мистецьких пошуків, спрямованих на доведення тієї істини, яка вибудовує когнітивний силізм: нерозуміння — розуміння, знову вже нове нерозуміння. Така лінійна модель сучасна когнітивна ілюзія, покликана переконувати критиків у наявності феномену розуміння, забезпечувати якісні зміни в мистецтві. У свою чергу, це сприяє оновленню теоретичної свідомості, реконструкції та зміні культурних смислів і підвалин мистецтва, пошуку нових способів його обґрунтування. Такій ситуації якнайкраще відповідає концепція географіки й ризоматики мистецтва Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі. Вони вважають, що поєднання графіки та географії здатне породити принципово новий естетичний метод — географіку, сутність якої у поясненні структури мистецтва геополітичними особливостями його буття. Виходячи з цього, автори виділяють два типи мистецтва: територіальне та імперське. Територіальне мистецтво споріднене з графікою, чистою формою якої виступає татування, «графіка на тілі». У той же час татування і танці дикунів — графічні коди географічних широт, чий ключ — жорстокість. Знакові системи територіальних мистецтв засновані на ритмах, а не формах, зигзагах, а не лініях, виробництві, а не вираженні, артефактах, а не ідеях. В імперських мистецтвах жорстокість змінюється терором письмових зображень, заснованих на «кровозмішуванні» графіки і голосу, означуваного і означуючого. Початком нової графіки стала заміна «графіки на тілі» написами на папері, монетах тощо.

Сучасне мистецтво, вважають Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі, породжене шизофренізацією капіталізму, його надкодованістю, свідченням чого є не лише смерть Бога, а й смерть письма. Потоки змісту і висловлювань перетворилися на знаки без значення, у їх розривах виникають і зникають образи, які розпадаються при найменшій зміні швидкості і напрямку руху. Неконтрольовані, ці потоки переливаються через перешкоди цензури, проривають мовну оболонку, замінюючи графіку мистецтва картографією, утворюючи культуру кореневища, розмножувану як пірій чи конвалія. Авторі 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, осі — у плоть орхідеї, породжуючи неосяжне множинне життя мурашника, у якому відносини між мистецтвом і життям антиієрархічні, непаралельні, безструктурні, безладні. З погляду географіки уособленням безладдя кореневища в архітектурі й міському будівництві є Амстердам з його каналами, хоча в цілому західна культура продовжує тяжіти 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 кореневища. Мистецтвознавство при такому мистецтві перетвориться на безсистемний поп-аналіз культури кореневища [1].

Випрацьовуючи інструмент, ключ, нову методологію — ризоматику, кореневищематику, мистецтво не означає і зображує, а картографує [1]. Кореневище Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі ілюструють 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 сприйняття [2]. Керуючись такими ідеями, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі пропонують новий метод 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 бажуючих машин, мистець, 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 апофеоз творчості й аутодафе мистецтва для мистецтва. Пальним для таких маніпуляцій є алогізм, де-

конструктивізм, абсурдність сучасного мистецтва. Отже, мистецтво для Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі це бажача художня машина, яка продукує фантазми. Її конфігурація й особливості роботи залежать від мистецької галузі (живопис, музика, театр, екранні мистецтва, література).

Кінематограф, екранні мистецтва ланки одної машини бажання, вибухівка, яка готує вибух загальної шизофренії. Сам процес перегляду екранного дійства шизоїдний акт, монтаж мистецьких бажачих машин, який звільняє революційну силу стрічки, продукуючи знаки. Класично шизоїдна дія складається з асиметричних частин із розірваним сюжетом, незв'язаними частинами, головоломками, які не мають розв'язання. Таке мистецтво подібне до шизофренії: його цікавлять сам процес, а не мета, виробництво, а не вираз. Автори за приклад беруть творчість А. Арто, який реалізує ідеальну модель автора-шизофреніка («Арто-Шизо»). Розвиваючи традиційний для психоаналізу погляд на творчість як божевілья, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі намагаються внести в цю концепцію власні ідеї, виявляючи потенціал різних видів мистецтва. Досить перспективним, на їх погляд, є театральне мистецтво. Наприклад, у Ж. Дельоза таким кумиром у театральному світі є італійський драматург і сценарист К. Бене, який у співтворстві з Ж. Дельозом написав книгу «Переплетення», присвячену психоаналізу 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 докола 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 Річарда III з'являються воюючі між собою жінки, тему влади замінює машина війни. Хірургічна точність такого роду експериментів свідчить про ефективність театральної Машини Бажачої і вказує на кваліфікацію творця-оператора. Простежити за становленням персонажа можна, руйнуючи його імідж. Так, в одній із п'єс К. Бене Джульєтта, яка випила отруту, засинає у торті. Такий хід подій, на думку Ж. Дельоза, дозволяє демістифікувати шекспірівський театр, поглянувши на нього через призму Л. Керолла та італійської комедії дель-арте. Мета демістифікації розвінчування влади у театрі і влади театру, театру-вистави. Це революційний заклик відмовитись від деспотії тексту, авторитаризму режисури, нарцисизму акторів із метою створення нової театральної форми театру не-вистави, не-зображення, а щось на зразок театру А. Арто, Б. Вілсона, Е. Гротовського. Такий театр намагається створити український режисер А. Жолдак.

Найбільш плідним і ефективним видом мистецтва, з точки зору шизоаналізу, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі вважають кінематограф, якому підпорядковане усе поле життя. Кіно вдається, користуючись «чорним» гумором, відтворити божевілья, провокуючи божевільний 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 шизопотокую, 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 з-під каменя, навчався в університеті де Сада, де захистив диплом на тему «Інтелектуальна анігіляція та фізичне розбещення дюжини незайманок» (К. Мак-Кенна). В усіх своїх ролях герой культивує цей міф. Така провокативність пояснюється потуранням смакам більшості сучасних американців, героїв яких поєднує «талант і успішність. Символ і архетип. Тотем. Але вже не табу», але це і цінності «фабрики мрій» Голлівуду з його схильністю до психоаналізу. Про знаковість цієї постаті свідчать і пропаявані цінності, три екзистенційні кити: гроші, слава, секс» [3, с. 57–58].

Визначальною ознакою кіно є присутність чи відмова від нарративу, вона набуває форми виразної тенденції у європейському кіно, яке усвідомлює дедалі більш поглиблювану 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 усе нецікаве. Голлівуд скористався цією 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 нудогою) 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» [4, с. 49–50].

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 сміятися». «Героїзм це проект модерну (в широкому розумінні цього слова, як епохи, що почалася з Нових часів, з такими його цінностями, як прогрес, універсальність 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» [4, с. 51]. 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 інтелектуальність [4, с. 38]. 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 і ніким, окрім себе, не цікавиться. Театр для абсурдної людини має магічну силу, бо показує, ким би вона могла стати. Звідси її схильність до театру, до видовищ, які пропонують на вибір стільки долі [5, с. 66].

Останні кінематографічні версії «Гамлета», «Ромео і Джульєтти» є 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 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 атрибутка (ліфт, клонет, 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 переконаливо, як наслідки розуміння, пізнання, зрештою, як новина, а не істини, відомі усім. Це робить романтичні нюанси, які обов'язкові для теми Ромео і Джульєтти, невизначними й несуттєвими. Використання сучасної атрибутки (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 неухвагу до шкільних літературних студій» [4, с. 39]. Таке ж завдання вирішують 44 екранізації «Гамлета» з тією ж сучасною атрибуткою. В одній із них Нью-Йорк, 2000 рік, датська корпорація, комфортабельні апартаменти на декількох десятиках 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 тлі усього цього силіконового пластичного світу звучить відомий діалог «Бути чи не бути ...».

«Гамлет» філім не лише про Гамлета та його дилему, а й про кіно. Кіно як засіб супротиву, як оазис смислу. Тому історію про смерть свого батька Гамлет філімує, роблячи викривальний ремікс із кінокласики» [4, с. 39]. Не будемо сперечатись. Як сказав колись М. Бердяєв про О. Шпенглера, він людина цивілізації, а не культури, для якої констатація смерті культури не трагедія, а факт. Тому, навіть переживаючи, сприймемо 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 бивати, коли існує процедура розлучення, чимало шансів стати й собі королем (принаймні фінансового або музичного світу), чому божеволіти, коли існує безліч модерних засобів розвіятися, для чого інтерпретувати почуття, коли вже все сказано і поіменовано» [4, с. 40]. «Нудно живемо дух романтизму в нас убили, ми перестали робити дурниці і лазити у вікна до коханих», казав Ю. Яковлев устами Іполита, героя картини «З легким паром...». Сьогодні «душі прекрасні поривання» присвячувати нікому, ніхто не потребує ні патетики, ні жертв.

Ці проблеми не складають коло інтересів сучасних митців, і важко сказати, коли на них звернуть увагу, але звернуть, і свідчення тому втома від насилья й еротики на сучасному екрані. Втома від безденної 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», щоб 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 витоків, скрупульозній реконструкції «уламків минулого» [4, с. 35]. Таке прагнення до витоків 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 із таких символів, добре відпрацьованих світовою культурою. Лір «типовий англійський феодал зі своїми жорстокими та примітивними потребами. Віддавши усі 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 божевілля звучить в англійській культурі з параноїчною нав'язливістю.

Недарма у світовому культурному просторі вона знаково репрезентована сюжетом, де чоловік демонстративно й довго симулює божевілля, а насправді божеволоіє й помирає в результаті жінка. Тваринні стихії можна приборкати й задати, сублімуючи у соціальні структури, але що чинити зі стихіями невтіленими, які погрозиливо шумлять над головою Ліра? Це його єдиний справжній страх і небезпека» [4, с. 37].

Тема божевілля як «викривальний ремікс із кінокласики» звучить у фільмі «Даун Гауз» (режисер Р. Качанов), знятому за мотивами роману Ф. Достоевського «Ідіот». Замість класики, яка фундувала західний екзистенціалізм, ми маємо розважальний дотепний капусник з відомими російськими акторами Ф. Бондарчуком, І. Охлобистиним, А. Букловською, М. Башаровим, а також іноземними Б. Брильською, Ю. Будрайтисом. З приводу причин популярності подібних форм руйнації духовних цінностей вдало зауважив Юрій Одинокій в одному зі своїх інтерв'ю, що «театр форма релігії». Він повинен виривати людину з жаху повсякдення. Театр не повинен розповідати людині про знайомий їй світ, колупатися у звичному, бо ніяких проривів у вище ніколи не виникне. Навіщо людині відображення її власного життєвого простору? Театр має будити нові енергії в людині, тоді він буде виконувати свою суспільну функцію» [4, с. 19], бо «вітоки глобальних світових проблем з периферійних політичних та психологічних зон» [4, с. 14]. Така можливість продукування різних культурних, мистецьких просторів сучасними мистецькими видовищами і є тією ситуацією постмодерну, який не стільки демонструє свою самодостатність, скільки шукає шлях виходу з такого стану. Відсутність центральної цінності, трансцендентального означуваного не перешкоджає працювати символічному, яке у постмодерні обертається довкола цієї відсутності. Партикуляція мистецьких просторів діагностує присутність гри, до того ж серйозними речами, гри у ситуації, яка допускає множинні автентичності на тлі проекту універсалізму. «Після «пост», за словами М. Епштейна, має бути (і у 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 замилуванням локальними автентичностями. По постмодерному цих автентичностей багато, усі вони кружляють довкола своїх символічних осей, а смисл з'являється на місцях їхніх дотиків подібно до дельозівського «ефекту поверхні», коли довільне комбінування означаючих, як практика сюрреалістичного автоматичного кінописьма, здатне з людського натовпу відтворити первісну орду (З. Фрейд), взявши на себе роль Творця в ситуації «смерті Бога».

Толерантно ставлячись до авангардистських пошуків, як справедливо зазначила Л. Левчук, солідаризуючись з К. Г. Юнгом у його ставленні до нереалістичного мистецтва: «Юнг вдавався 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 переконатися будь-кого з нас, що психологічні проблеми, які дістають втілення в картинах П. Пікассо, є цілковитою аналогією того, що він спостерігає у своїх пацієнтів» [6, с. 81].

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

2. Deleze G., Guattari F. Kafka. Pour une litterature mineure. — Р., 1975.

3. Кіно—Театр. — 2002. — №1 (39).

4. KINO—КОЛО: Часопис. — 2002. — Весна (№ 13).

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

6. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. — К., 1997.

Анотація. У статті розглядається проблема співіснування різних когнітивних настанов, які визначають способи упорядкування та репрезентації мистецьких пошуків лінійною моделлю за силогізмом: нерозуміння-розуміння-нове нерозуміння. Доводиться, що ця популярна модель є сучасною когнітивною ілюзією. Вона покликана переконатися у наявності феномену розуміння у мистецтві, сприяти оновленню теоретичного знання, зміні культурних смислів та пошуків нових способів їх обґрунтування.

Ключові слова: кіномистецтво, когнітивна настанова, типи культури, ризоматика.

Анотація. В статье рассматривается проблема сосуществования различных когнитивных установок, определяющих способы упорядочения и репрезентации художественных поисков по линейной модели в соответствии с силогизмом: непонимание-понимание-новое непонимание. Доказывается, что эта популярная модель является современной когнитивной иллюзией. Она призвана убедить в наличии феномена понимания в искусстве, помочь обновлению теоретического знания, изменению культурных смыслов и поисков новых способов их обоснования.

Ключевые слова: киноискусство, когнитивная установка, типы культуры, ризоматика.