

ІІ. Влада та суспільство в сучасній Україні

Валентин Бушанський

ДЕСТРУКЦІЯ В ЕСТЕТИЦІ ТА ФІЛОСОФІЇ МОДЕРНУ

У статті досліджуються особливості культури Модерну – афористичність філософського дискурсу, а також естетика деструкції в живописі та кінематографі. Показано взаємопов'язаність відзначених культурних проявів. Акцентовано увагу на властивому масовій свідомості деструктивному ставленні до культури.

Ключові слова: *Модерн, естетика, дискурс, фрагментарність, девіація.*

Valentyn Bushanskyu. The destruction of aesthetics and philosophy Modern. *The article deals with the culture of modern – aphoristic philosophical discourse and aesthetics of destruction in painting and film. Showing interconnectedness marked cultural manifestations. The attention is focused on mass consciousness inherent destructive attitude to culture.*

Key words: *Modern, aesthetics, discourse, fragmentation, deviation.*

Літературознавці так досі й не з'ясували, хто є автором приголомшливого афоризму «Коли я чую слово "культура" – моя рука тягнеться до револьвера». Зазвичай, цю фразу приписують Йозефу Геббельсу. Однак, вірогідніше, цей афоризм є парафразом до слів із п'єси нацистського письменника Ганса Йоста: «Коли я чую про культуру, то знімаю із запобіжника свій браунінг». Незалежно від того, хто автор цих слів і в якому контексті вони були промовлені, ці слова цікаві як денотат; будь-який афоризм цінний своєю безіменністю та формальною завершеністю, котра робить його легкою банальністю, або ж – елегантною дрібничкою, надаючи мовленню позірної осмисленості: афоризми для того і промовляються, аби нічого не промовляти. Афоризм – псевдонім пустоти.

У кінці ХІХ ст. у філософії набув популярності оригінальний жанр – книга афоризмів. Напевно, найвідоміші із них – це

«Афоризми та життєві мудрощі» Артура Шопенгауера й «Апофеоз безгрунтовності» Льва Шестова. Утім, гадаю, найвидатнішим майстром афоризмів був Фрідріх Ніцше. У книзі «Сутінки ідолів, або Як філософствувати молотом» є окремий розділ «Висловлювання та стріли». Ось характерний приклад висловлювання, афоризм № 44: «Формула мого щастя: Так, Ні, пряма лінія, *ціль...*». Ці слова Ніцше дуже вже нагадують мені пафос Голохвостова: «И тогда я говорю: да! Но всё же – нет».

Пояснюючи свою симпатію до афористичного письма, Ніцше формулює афоризм № 26: «Я не довіряю всім систематикам і сторонюся їх. Воля до системи є браком чесності» [1, с. 560]. Показово, що суголосне «обґрунтування безгрунтовності» висловлює й Лев Шестов: «відповідно до того, як зростає недовіра до послідовності та сумнів у придатності найрізноманітніших загальних ідей, чи не має з'явитись у людини й відразу до тієї форми викладу, яка відповідає цьому пережиткові?» [2, с. 319].

Кінець XIX – початок XX ст. є добою розквіту афористичного письма. До цієї манери висловлювання, прикметою якої є чеканність і водночас парадоксальність фрази, тяжіли, окрім згаданих авторів, також Сьорен К'єркегор, Микола Бердяєв, Василій Розанов. Така форма письма, безперечно, викликає читацький інтерес, хоча й ускладнює сприйняття авторських ідей. Згадані мною літератори, включаючи Ніцше, розібрані на цитати, які живуть своїм життям, перетікаючи з тексту в текст, але погляди їхні, чи пак концепції, завжди потребують спеціальних тлумачень, мов ієрогліфи забутих мов.

Прикметним, напевно, є й те, що цей-таки період став своєрідною «цезурою» у французькій філософії: головні ідеї висловлювалися не філософською, а соціологічною мовою; це була сутінь перед світанком екзистенціалізму. «Воля до систематики» спостерігалася тільки в німецьких феноменологів. Але «феномен феноменології» навряд чи можна назвати, власне, «волею до систематики»; це, радше, був рефлекс, а не воля. Утім, навіть в академічних течіях німецької філософії – вже згаданій феноменології, неогегельянстві, неокантіанстві – поряд із позірною систематикою, спостерігалася гнітюча руйнація мови. Ненастанні уточнення понять і введення нових понять-символів перетворили нову німецьку філософію на абсолютно неперетравне чтиво. «Воля

до систематики» перетворилася на «волю до езотерики». І справжнім майстром учення для втаємничених став Мартін Гайдеггер, який протестував проти перекладу мови філософії мовою загальнозрозумілою. Читаючи тексти Іммануїла Канта, дивуєшся і несхибності його логіки, і прозорості письма. Але це ті характеристики, які навряд чи можна використати, кажучи про тексти феноменологів. І річ не в складності питань, до яких вони зверталися: питання філософії, од дня її виникнення, – одні й ті самі. Річ, переконаний, в умисній езотеричності, яку американські критики саркастично називали «гайдеггерівською пліснявою». Уже згаданий Сьорен К'єркегор писав: у наш час панує суцільний редуccionізм, однак я ставлю собі за мету не спрощувати проблеми, а навпаки – максимально їх ускладнювати. Однак, попри таку установку на складність міркувань, навіть попри спробу гри у складність, тексти К'єркегора вирізняються вартою подиву експресією й елегантністю. Це був автор, котрому можна, за великого бажання, закинути які завгодно докори (хоча я на таке не зважив би ся), які завгодно, окрім продукування «плісняви».

Тож, на вході до ХХ ст. ми бачимо анігіляцію філософії як системного дискурсу, покликаною описувати та витлумачувати дійсність, зокрема, й розкривати фактичні чи уявлені, лише ймовірні чи належні тенденції розгортання буття. Умовна «філософія життя» відкинула системність у принципі, проголосила її штучною чи, власне, мертвою. На противагу запереченому дискурсу, автори, які прийняли літературні спроби К'єркегора, Шопенгауера та Ніцше, створили нову філософську традицію, риси якої – спонтанність оцінювання, безпосередність рефлексії, акцент на вірі у волю особистості або ж волю надособисту. Відтак, цілком очевидно, що найприйнятнішою формою висловлювання за такого світосприйняття стає афористичне судження чи потік свідомості. Поряд із цим, ми спостерігаємо й протилежну крайність – самозамикання «академічної філософії», її трансформацію в нову схоластику. Але прикметним є й те, що академічна філософія має предметом міркувань ті самі питання, до яких звертається й «філософія життя», – рефлексія, межі пізнання, рамкові можливості філософських методів, воля до буття чи воля до не-буття. Фактично, подібним є й відношення до мови: якщо «філософія життя» розшеплює дискурс,

перетворюючи його на сукупність самодостатніх, а іноді й довільних афоризмів, то «академічна філософія» обертає його на пустелю – величну, безмежну і випалену. У першому випадку ми натрапляємо на мінливу мозаїку («Апофеоз безгрунтовності» Шестова чи «Опале листя» Розанова можна розгортати на будь-якій сторінці); у другому – на зашифровану алегорію, шифр шифрує шифр і так до нескінченності. Й обидві ці крайнощі трансформації дискурсу свідчать про його присутнє відчуження від соціальної реальності, або ж – про відчуження суспільства від філософії, або ж, що найвірогідніше, – про злам усієї попередньої культури й постання культури нової, для якої вже була неактуальною суто філософська систематика.

Важливим є те, що тенденції, які ми відзначили у філософії, простежуються й у тогочасній культурі загалом. На зміну барвистості імпресіонізму прийшов крикливий експресіонізм. Пабло Пікассо розщепив річ. У низці перших картин він лише змінює фільтри та лінзи, дивлячись через які, пише свої полотна. Але далі він пише не площину, до якої годен торкнутись, а глибину, якої дістається своїм олівцем; лінія – це вже лінія розтину, живопис – анатомічний театр, художник – патологоанатомом. Сальвадор Далі, змішуючи фарби, змішує простір і час. Простір вторгається в річ, здебільшого в тіло людське, найчастіше – скалками, гаками та вогнем. Людське тіло, якщо воно викликає в Далі інтерес, може зберегти свою незайманість, але це – незайманість комахи в бурштиновій краплі. Гала на полотнах Далі є живою рівно тією мірою, в якій вічно живою є мумія Леніна в електричних променях мавзолею. Пікассо написав смерть людського тіла; Далі – посмертні муки.

Дивно було б, якби наразі я не згадав і геніальний фільм Луїса Бунюеля та Сальвадора Далі «Андалузський пес» (1929 рік). Критики акцентують увагу на його фрагментарності. Одначе фільм, оскільки в ньому є послідовність епізодів, мусить мати свою логіку. Критики називають її не логікою розповіді, а логікою сновидіння, відповідно, кажуть про актуальність не суто естетичної чи культурологічної, а насамперед психоаналітичної інтерпретації кінокартини. Утім, попри те, що я не вважаю за можливе повністю погодитися з такими оцінками, все ж звернімо увагу: фільм

сприймається як фрагментарний! Тобто і критики, і глядачі відмовляються бачити в ньому зв'язну розповідь. Відповідно, ерація припустити, що розщепленість, яку ми відзначили у філософських текстах, вкорінена не тільки в авторській стилістиці, а й у «стилістиці» сприйняття. Розщепленість породжується не браком цілісності, а браком здатності побачити цілісність. А оскільки синтетичні судження, як вважав Кант, мають апіорну природу, то впливають не з досвіду, а із задалегідного когнітивного образу, то акцент на розщепленості – це лише відображення браку адекватного апіорного образу в колективній свідомості.

Звернімо увагу, вся філософія доби Просвітництва являла собою неухильне розгортання умовиводу. Скажімо, вчення Жан-Жака Руссо до снаги вивести з його твердження: «Всі люди народжуються вільними». І немає значення, що судження це є хибним, бо справа в тім, що люди народжуються якраз навпаки – невільними, і все життя людини є нічим іншим, як трагічною боротьбою за визволення чи огидною спробою пристосуватися до рабства за садомазохічним сценарієм. Та суть не в цьому. Суть-бо в тім, що філософія Руссо впливає з процитованих слів і редукується до процитованих слів. Але чи можлива така редукція у філософії кінця XIX – початку XX ст.? Звісно, можлива. Однак це буде редукція до нігілізму, а з ніщо жоден умовивід неможливий. Так само як «Андалузького пса» неможливо вивести з його прологу: лезо хмарини розтинає повню, бритва розтинає жіноче око.

Справжня іронія в тім, що попри загальне твердження – «Андалузького пса» до снаги інтерпретувати лише психоаналітично – мені особисто невідомі такі спроби аналізу. Це, напевно, не означає, що їх нема. Мабуть, є. Але, гадаю, вони відомі тільки спеціалістам-кінознавцям, хоча «Андалузький пес» – один із ключових артефактів культури Модерну. І ця ситуація викликає подив. Утім, навіщо дивуватися? Психоаналітична інтерпретація також логоцентрична (Жан Бодрійяр не дарма звинувачував Зігмунда Фрейда в етико-репресивних конотаціях). Дійсно, в основі психоаналізу є своя центральна ідея, з якої й виводиться монологічний дискурс. А в ситуації «волі до розщепленості» такий дискурсивний монолог неминуче ігнорується: запановує воля до сліпоты. Цікаво, чому персонаж фільму, якого грає сам Луїс Бунюель, палить і править бритву? Біла цівка тютюнового

диму, білий клапоть хмари на нічному небі. Бунюель пробує гострість леза на своєму нігті: він задоволений. І, переживаючи емоційне піднесення, простує до жінки, розгортає їй повіки й робить один точний рух бритвою.

Цей епізод має виразну й очевидну естетичну структуру, розбирати яку – лише марнувати час. З психоаналітичного ж погляду, цей символічний епізод ширший, аніж подальший наратив. Та звернімося до тих епізодів, яким до снаги дати чітке трактування, взявши за основу метод, використаний Славоєм Жижеком у фільмі-дослідженні «Гід кінозбоченця»*.

Центральна лінія «Андалузького пса» – це історія чоловіка, якого сценаристи, Бунюель і Далі, називають нейтральним словом «персонаж». *Епізод перший*: ми бачимо персонажа в невиразному костюмі, облямованому білими шлярочками; він їде на велосипеді, й камера, і на цьому акцентують увагу сценаристи, вихоплює смугасту шкатулку, яка висить на його шиї. Згідно із задумом сценаристів, ця велопоїздка міською вулицею мала б відбуватися під дощем, однак у фільмі немає дощу (напевно, технічні можливості завадили реалізувати цей задум). На одній із вулиць персонаж падає в брудну канаву (в кадрі ми бачимо падіння, але без брудного потоку). Якщо ми візьмемо за основу тезу про сновидну природу наративу, то сукупність символів,

* У своєму фільмі-дослідженні Славоєм Жижек використав методи, які я умовно позначив би як «вертикальний» і «горизонтальний». «Вертикальний аналіз» – це опосередкування Жижеком трискладової структури свідомості, котра була обґрунтована Зігмундом Фройдом: Ід – Его – Супер-Его. Виразним прикладом застосування фрейдистської теорії є здійснений Жижеком аналіз фільму «Психо» Альфреда Гічкока. Одне із місць дії цього фільму – триповерховий придорожній готель; переміщення персонажів із поверху на поверх відображає домінування певних складників свідомості. Елементи фрейдистської теорії можна бачити й у фільмі Девіда Фінчера «Бійцівський клуб», де, знову ж таки, структура свідомості представлена у вигляді структури будинку.

«Горизонтальний аналіз» – це використання Жижеком концепту «бажання», розробленого Жаном Лаканом. Жижек розкриває естетичні прийоми символізації бажань, роблячи акцент на домінуванні частин тіла, або ж інших феноменів. Приклади такої символізації – це той-таки фільм Фінчера «Бійцівський клуб» і фільм Гічкока «Птахи».

У цій статті, аналізуючи фільм «Андалузький пес», я звертатиму увагу на символізацію елементів, ґрунтуючись на методології того-таки фрейдизму, а також розгляну соціально-психологічні алюзії, до яких відсилають глядачів Бунюель і Далі.

які нам представляють Бунюель і Далі, – велосипед, біла облямівка одягу, шкатулка, в котрій, як згодом з'ясується, захована смугаста краватка, – однозначно вказують на інфантильність персонажа. І його падіння під вікном квартири, в якій мешкає жінка, – це брудне падіння в жіночих очах; інфантильність і є брудним падінням.

Епізод другий: чоловік і жінка. Вона сидить біля його ліжка – саме так, зазвичай, сидять біля хворого. Вона турботлива, вона цінує чоловіка, фалічний символ якого відокремлений од тіла і схований до шкатулки.

Епізод третій: уже згадані персонажі біля вікна. Вони бачать на вулиці жінку, котра в оточенні юрби штурхає палицею відрізану кисть руки (судячи з розміру, це – чоловіча рука). Сценаристи пишуть, що в цій епізоді акторка має «підбирати палицею» кисть руки. Цілком зрозуміло, що передбачена сценарієм маніпуляція неможлива. Отже, сцена, яку ми бачимо на екрані, спонукає думати, що жінка, торкаючись палицею відрізаної частини тіла, радше бавиться нею, аніж намагається її підібрати; до того ж, завважмо, – це гра в оточенні юрби, тобто – публічна гра. Вартий уваги й представлений на екрані образ жінки, хоча він і не деталізується в сценарії. Її волосся коротко стрижене й гладко зачесане назад, вона вбрана в костюм чоловічого крою, в руках її палиця – фалічний символ. Це не жінка, це – андрогін! Підходить полісмен, підймає відрізану кисть і віддає жінці, й та ховає її до тієї-таки смугастої шкатулки. Полісмен салютує: він виконав свій обов'язок. Жінка й далі стоїть посеред вулиці, її збиває автомобіль.

У цих епізодах використано один і той самий естетичний прийом: відокремлення частин тіла й представлення їх як домінуючих і самодостатніх ознак-символів. З погляду психоаналізу, цілком прозорим є й образ полісмена – уособлення влади. Владою, наданою йому законом, він передає чоловічу руку у власність жінки, яка, у свою чергу, замикає її в шкатулці інфантильності. Жінка та полісмен – це тандем. Полісмен є не самодостатньою фігурою, а функцією, за допомогою якої жінка, хоча вона й наділена символом фалічної сили, здійснює своє бажання – отримує владу над чоловіком; адже полісмен, цілком відповідно до правил сновидіння, являється тільки тоді, коли її попередні публічно-ігрові спроби реалізувати своє бажання не увінчалися успіхом. А далі: дорога – час – катастрофа. Андрогінна жінка стоїть

на дорозі, маючи при собі чоловічу руку (десь, у кишені, мабуть, заховане і серце, вирізане кривим ножем), проносяться автомобілі – образи маскулінної агресії, – але вона не сходить з дороги, вона чекає, вона жадає зустрічі зі стальним монстром – протилежністю привласненої інфантильної руки. Удар! Жінка лежить на бруківці. Можливо, це і є гепі-енд?

Можливо... *Епізод четвертий*: спостережена з вікна картина спонукає персонажа до сексуальної агресії. Однак персонаж не годен подолати ті кілька метрів, які відділяють його од жінки: він тягне за собою мотузками два «величних роялі» (в котрих лежать два дохлі віслоки) і, на додачу, – двох ченців. (Той, хто пробував зрушити з місця бодай один «величний рояль», здогадується, що персонаж має справу з непростим завданням.) Це – кульмінація «Андалузького пса», котра розгортається під звуки танго. Бунюель і Далі, не більше й не менше, а пояснюють причини інфантильності: роялі – уособлення класичного мистецтва; віслоки – символи скромності, працелюбності й невибагливості; ченці – християнська аскеза. (Тож і не дивно, що жінка, чоловік якої наділений усіма згаданими чеснотами, опиняється горілиць на бруківці.)

Епізод п'ятий: персонаж знов убраний у свої білі дівчачі шлярочки, він у ліжку, він, вочевидь, хворий. Однак біля ліжка вже немає турботливої жінки. Натомість, поряд він бачить себе-колишнього – молодшого, енергійнішого, рішучішого. Він-колишній зриває з нього дівчачі атрибути й виштовхує персонажа із ліжка. Посеред кімнати з'являється шкільна парта з учнівським начинням, яке, зазначається в сценарії, має символізувати «аморальність», проте ця асоціація не читається у фільмі. Він-колишній бере з парти дві книжки й силоміць вкладає їх у долоні персонажа. Книжки перетворюються на револьвери. Персонаж стріляє, він-колишній падає, але не в кімнаті, а в парку, повільно осідає на траву, на мить торкаючись рукою оголеної жіночої спини. Бунюель і Далі розповідають історію символічного самогубства. Він-колишній помер у парку, але повернувся, і знову отримав кулі, відділиті з літер.

Епізод шостий: сцени-символи. Чоловік і жінка в кімнаті. Персонаж прикриває долонею рот, відіймає долоню, і ми бачимо, що в нього немає рота (цю мізансцену брати Вачовські відтворили у фільмі «Матриця»). Вражена німотою персонажа, жінка фарбує губи.

Персонаж знов прикладає долоню до нижньої частини обличчя, але на тому місці, де мав би бути рот, з'являється жмуток волосся, яке зникло з-під пахви жінки. Це – блюзнірство! Обурена жінка йде з кімнати.

Епізод сьомий: ми зустрічаємо її на березі моря, вона горнеться до іншого чоловіка (в цій ролі – Сальвадор Далі). Вони йдуть узбережжям і натрапляють на мотлох у лінії прибою – шворки, мотузки, білі шлярочки, смугасту шкатулку, велосипед. Ця бридота викликає в них сміх. Вони щасливі.

Епілог: пустеля, поміж камінням кружляють віхоли піску. Дві постаті – чоловіча й жіноча; вони – трухляві опудала, підперті дрючками. (Це перше явлення образу, варіанти якого ми згодом побачимо на багатьох полотнах Далі.) Автори кажуть нам, що велике кохання породжує велику пустелю. Утім, завершення картини залишає простір для різночитань.

Але я повернувся б до початку кінокартини – прологу в стилі маркіза де Сада. Чи є садистичний акт альтернативою інфантильності? Вочевидь, що так. Але чи є ця альтернатива конструктивною? Вочевидь, що ні. І тому пролог картини, заперечуючи інфантильність, усе ж не спричиняє естетичний і психологічний дисонанс. Поготів, він є контрастом, який, однак, лежить з інфантильністю в одній площині девіацій. Бунюель і Далі з таким самим успіхом могли б зняти фільм про садизм, залишивши вже згаданий фінал – пустелю й трухляві тіла персонажів.

«Андалузський пес», попри його, як прийнято казати, сновидну манеру, пропонує нам тлумачення соціальних причин інфантильності. Але наразі потрібно наголосити: це тлумачення релевантне культурі початку ХХ ст. Та ж таки культура породила й афоризм, зі згадки якого розпочато цю статтю: «Коли я чую слово "культура", моя рука тягнеться до револьвера». Саме так і вчинив персонаж «Андалузського пса»: щойно він-колишній дав йому книжки, персонаж вирішив за ліпше мати револьвери для самогубства. За сигналом – «Культура!» – персонаж ХХ століття стріляє: у величний рояль, віслюків і безстатевих ченців. Він заперечує репресивні прояви культури, хоча мав би заперечити, насамперед, власні репресивні установки. Кумедність ситуації в тім, що персонаж ХХ століття діє за настановленнями Жан-Жака Руссо:

знімаючи нашарування репресій, дістається свого первородного вільного ества, котре, одначе, як свідчить те ж таки ХХ століття, виявилось не вельми привабливим.

Утім, Бунюель і Далі кажуть нам не лише про причини, а й про наслідки інфантильності для ХХ ст. – чоловіче мовчання та жіночу сліпоту. «Андалузький пес» розповідає нам про чоловічу інфантильність. Одначе, звернімо увагу: в чоловічій німоті є свідомо чи хвороблива воля до німоти. Свідомо чи несвідомо персонаж переборює своє жадання. Прозорий образ – зранена чоловіча рука, з якої виповзають мурахи. Це – чітка відсилка до стигматів Ісуса. Що хочуть сказати автори? Не більше й не менше, а лише те, що хресні муки еквівалентні мукам жадання. Цей образ з'являється перед кульмінаційною сценою з «величними ролями» й одразу після неї; це сув'язні антитези. Чоловіча інфантильність – це девіація, але вона реалізується за посередництва волі, щодо природи та зв'язку якої зі свободою – можна сперечатися. Однак, попри все, поведінка, котру ми означуємо як інфантильність, це, з погляду культури та структури особистості, – поведінка цілісна. Утім, незаперечний також її руйнівний характер. У ній проявляється мазохічна воля до саморуйнування, що реалізується шляхом убивства жадання. Але не тільки. Вочевидь, це також убивство садистичних інтенцій. По суті, Бунюель і Далі показують нам дві альтернативи – або садистичний акт щодо жінки, або ж – мазохічний акт щодо власного ества. Але вибір того чи того варіанта Бунюель і Далі залишають за чоловіком. Жінка в «Андалузькому пси» – це лише об'єкт жадання. Її роль зводиться тільки до провокації й очікування проявів чоловічого жадання. І в цьому сенсі «Андалузький пес» є суто маскулінним твором.

Промовисті й акторські спроби авторів. Бунюель осліплює свою героїню, Далі – заводить її до пустелі. Ти не повинна бачити мій фільм! – каже Бунюель. – Ти не повинна дивитися на мене! Чому він бажає її сліпоті? Невже боїться впасти з велосипеда під її вікном? Ти прийшла до мене, каже Далі, подай мені руку і я відведу тебе туди, де ми станемо піщинками вічності – ти і я.

Бунюель і Далі маніфестують власний садизм. Але за гуркотом їхньої естетики перебільшення чути найтихішу ноту страху – страху перед болем, якого вони годні завдати самі собі. Тиха й безкінечна нота, яка завжди, від першого до останнього такту, звучить у творах Ріхарда Вагнера. Прикметно, що саме танго та музика Вагнера – приголомшливе поєднання! – лунали з грамофона підчас прем'єри «Андалузського пса». Вагнер – найкінематографічніший композитор ХХ і ХХІ століть. Вагнер – кумир, а згодом – посудина, до якої Ніцше спльовував жовч. Ніцше розібраний на цитати, Вагнер – на саудтреки: от ми, нарешті, й примирилася з культурою.

1. Ницше Ф. Сочинения в 2-х т. Т. 2. / Ф. Ницше; [перевод с нем.; составитель, ред. и автор примечаний К. А. Свасьян]. – М. : Мысль, 1990. – 829 с.

2. Шестов Л. Философия трагедии / Л. Шестов. – М. : ООО «Издательство АСТ»; Харьков : «Фолио», 2001. – 480 с.