

Богдан ПИЛИПУШКО

**КОГНІТИВНЕ ВІДДАЛЕННЯ
МІЖ АВТОРОМ І ТВОРОМ**
**Динаміка розвитку методології
від Трістана Тцари до Вільяма Берроуза**

Анотація. Ідея «смерті автора» була викладена Роланом Бартом в однойменному есе 1967 року. У ньому проголошується епоха читача, яка приходить на зміну епосі авторської монополії на визначення змісту й характеру твору. Саме читач тепер розшифровує голос тексту, відповідно до власного культурного коду, та визначає обсяг його значень. Проголошення «смерті автора» стало логічним завершенням довготривалого процесу його десакралізації, перетворення на прірву когнітивної відстані між автором і твором, та тенденції внесення свідомого оповідального хаосу для відображення розрваного та відчуженого світу. Для відстеження динаміки когнітивного віддалення між автором і твором, розглядається розвиток методології авангардного мистецтва 1910–1950-х і супутня нівеляція авторського контролю над кінцевим значенням і виглядом твору. Проводиться аналіз художніх та літературних експериментів дадаїстів, зокрема Трістана Тцари; технік «автоматичного письма» та «автоматичного рисунку» сюрреалістів; чиннику спонтанності в прозі та поезії представників «розбитого покоління»; живопису дії абстрактних експресіоністів; концептуального осмислення і використання методу «нарізок» Брайоном Гайсином і Вільямом Берроузом.

Ключові слова: когнітивна дистанція, смерть автора, монтаж, метод «нарізок», Трістан Тцара, «розбите покоління», Вільям Берроуз.

Постановка проблеми. Динаміка зрушень у колективному несвідомому знаходить своє первісне втілення в матерії мистецтва [28, с. 116–117]. Епістемологічні зміни, якими відзначається злам XIX і XX століть, зумовили зародження нових мистецьких течій та глибинне переосмислення підходу до формування і вирішення творчих завдань. Сучасність, яка, за словами В. Беньяміна, *наблизилася до самого тіла суспільства* [11, с. 131–132], постає катализатором фрагментації та руйнування внутрішніх зв'язків між людиною та швидкоплинним світом. Тенденція внутрішнього когнітивного роз'єднання та фрагментації в структурах різних полів реальності знаходить відображення в динаміці авангардних зрушень. У цей період масової розгубленості перед сучасністю, формується методологія неконтрольованої та спонтанної творчості, яка передбачає залучення усвідомленого хаосу як формотворчого засобу. Через зникнення авторської монополії на визначення кінцевого значення роботи, зростає когнітивна дистанція між твором і автором. Логічним завершенням цього процесу, який тривав протягом 1910–1950-х, є проголошення Р. Бартом «смерті автора». Поле, яке охоплює бартівська концепція, не обмежується десакралізацією автора: насамперед він говорить про роль реципієнта. Ключові для мистецтва, літератури і філософії другої половини століття ідеї авторської деперсоналіза-

ції, сприйняття світу як *тексту*, та емансипації наративів, мають спільний семантичний стержень із методологією авангардних практик.

Метою статті є відстеження динаміки трансформації мистецьких методів, які виявляли тенденцію плинної «смерті автора». Реалізація цього завдання дозволяє зробити висновок, що протоконцепції даної ідеї зумовлені кризою індивідуалізму, яка відбувається на зламі XIX–XX століть. Відображені вони, зокрема, у практиках авангардних зрушень. Для вирішення поставленої задачі відстежується динаміка розвитку методології спонтанного та неконтрольованого мистецтва, супутня нівелиція авторського нагляду й раціональної детермінованості твору. На різних історичних етапах цьому сприяли художні та літературні експерименти дадаїстів, зокрема Т. Тцари; «автоматизм» сюрреалістів; «живопис дії» абстрактних експресіоністів; прийоми спонтанності та імпровізації в поезії та літературі «розбитого покоління»; використання методу «нарізок» Б. Гайсином і В. Берроузом. Наводиться приклад впливу методу «нарізок» на сучасний кінематограф та електронну музику. Для обґрунтування висновку залучається теоретизація проблематики когнітивного дистанціювання автора із власним твором, викладена в працях Р. Барта і М. Фуко.

Дослідження й публікації, пов'язані із тематикою даної наукової розвідки, висвітлюють специфіку розвитку методології європейського авангардного мистецтва, літератури, та американської контркультури, а також окреслюють погляди Р. Барта, Ж. Дерріди, Т. Адорно та М. Фуко на тему *мови, автора і твору*. Аналіз розвитку монтажу, як методу неофіційної культури, було викладено в праці І. Кукуліна — «Машини зашумівшого времени» [7]. Він досліджує розвиток естетичних та політичних чинників прийому монтажу і його використання художниками, письменниками та режисерами XX століття. Теоретичне обґрунтування методу «нарізок» було викладено Б. Гайсином та В. Берроузом у праці «Третя свідомість» [18]. Важливу роль для формування фактажу дослідження відіграють англomовні публікації за напрямом *Beat studies* та матеріали з антології А. Хітчина та Д. Аброуз [20]. Залучаються уривки із книг Дж. Керуака.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однією з технік, яка використовува-лася для досягнення когнітивного дистанціювання автора від мистецького чи літературного твору — був монтаж. У XX столітті постає новий тип мімезису, або ре-актуалізація періодично відтворюваного в історії культури уявлення про мімезис, як відображення «істинного» (прихованого) змісту явищ, а не їхніх зовнішніх ознак [7, с. 14]. Становлення монтажу, як естетичного методу, визначилося формуванням у другій половині XIX століття нового типу соціальної уяви, яка передбачає сприйняття дійсності як ряду незалежних та одночасних подій [7, с. 72]. На розвиток даної світоглядної конфігурації вплинула низка чинників, зокрема — зростання інформованості суспільства, потужний розвиток поліграфії, збільшення кількості періодичних видань. Візуальний образ газетної плашки демонстрував одночасність

та різномасштабність поточних подій. І. Кукулін наводить чинник заповнення міської середовища та фасадів будинків рекламними вивісками, які утворювали візуальну поліфонію та передбачили естетичні можливості монтажу [7, с. 77]. О. Веттлауфер зазначає, що усвідомлення політичного значення монтажу починається із зародження в цей час нового типу політичного активізму — непарламентського, «позасистемного» [30, с. 514–535]. Він виражався в демонстраціях, вуличних акціях, політичних перформансах, учасники яких сприймали дійсність як «неготову», як таку, що потребує переробки [7, с. 79].

Прикладами використання техніки монтажу в образотворчому мистецтві та літературі — є колаж і метод «нарізок».

В основі технік колажу та «нарізок» закладено принцип рекомбінації семантичних елементів, і/або побудова свідомо дискретного за структурою витвору мистецтва [7, с. 21]. Конструювання твору відбувається через поєднання попередньо фрагментованих складників. Деформація структури призводить до зміни ідейного навантаження. У такий спосіб, автор ніби розподіляє функцію творця із волею випадку. Навмисна випадковість даного прийому еманіпує ідейне значення твору від диктату авторського задуму. Даний метод широко використовувався в авангардній поезії, літературі та мистецтві першої половини ХХ століття, та мистецькому й літературному андеграунді другої половини ХХ століття

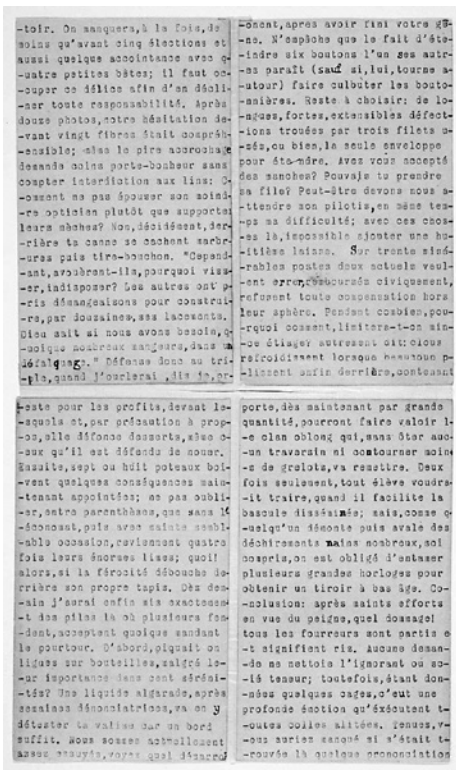
Саме група дадаїстів (передусім, це стосується її цюрихської гілки) у колажах та «нарізках» впровадила поєднання естетики монтажу й чинника випадковості творчого процесу [7, с. 92]. Дадаїзм був літературним і мистецьким вираженням бунту проти політичної та ідеологічної кон'юнктури свого часу. Він проголошував несприйняття реалій і тих об'єктивних наслідків, які принесли традиції минулого через своє осучаснення. Бажання розриву із традицією та сталими нормами соціального буття — є відображенням неприйняття оточуючої дійсності. Одним із завдань дадаїзму було формування нового погляду на навколишню дійсність, через мистецьку дезінтеграцію складників її реальності.

Винайдений метод вплинув на когнітивні процеси в культурі ХХ століття та визначив назву самої течії. Оскільки кожен із присутніх у легендарному цюрихському кабаре «Вольтер» (Cabaret Voltaire) 16 лютого 1916 року сповідував суб'єктивне бачення специфіки майбутнього руху, народження його назви було надане волі випадку. Письменник і поет Т. Тцара штрикнув ножом для паперу енциклопедичний словник Larousse на випадково відкритій сторінці, де значилося слово «dada». Переносне значення слова — «*незв'язний дитячий лепет*», цілком влаштувало компанію, що сприяло затвердженню найменування мистецького руху.

Т. Тцара був тією відцентровою силою, дякуючи якій образотворчий прийом колажу емігрував до літературного поля. У «Маніфесті дада про слабке кохання і гірке кохання» (1920) Т. Тцара пропонує такий спосіб створення дадаїстської по-



Тристан Тцара і його капелюх.
Цюрих, 1917



Марсель Дюшан. Недільне рандеву
6 лютого 1916 року. 1916

еми: «Візьміть газету, візьміть ножиці, виберіть статтю довжиною вашого майбутнього вірша, виріжте статтю, далі ретельно виріжте кожне слово, яке складає цю статтю та покладіть їх до сумки, бережно потрусіть її, виймайте слова — одне за одним, сумлінно зберігаючи послідовність із якої вони полишають сумку. Вірш буде нагадувати вас. І ось ви — безкінечно оригінальний автор чарівної чуттєвості, навіть якщо не оцінений вульгарним стадом» [27, с. 27].

Сам Т. Тцара використовував для створення дадаїстської поезії власний капелюх, з якого діставав попередньо нарізані записи [24, с. 114].

У творі «Недільне рандеву 6 лютого 1916 року» М. Дюшан скомбінував розташовані по кутах чотири різні текстові плашки і, у такий спосіб, отримав не тільки новий літературний, але й художній твір. Аналізуючи роль чинника навмисної випадковості у вирішенні художніх і літературних завдань, мовознавець К. Шуман пише, що в такий спосіб відбувається вивільнення нових сил, які використовуються свідомо антимистецьким шляхом [29].

Прикладом використання даного прийому в образотворчому мистецтві є колажі Г. Арпа, який довільно висипав чотирикутники з кольорового паперу на лист і наклеював на поверхню, не змінюючи їхнього розташування. Зведення до абсурду традиційного значення художньої форми, законів композиції і стилю в дадаїстів перетворилося на чинник формування нової естетики.

У 1918 році, майбутня внутрішня емігрантка, художниця Х. Хох спільно з Р. Хаусманном, також проводили експериментальні розробки техніки колажу і фотомонтажу. Основною методологічною цінністю даної техніки для них, була можливість передавати повідомлення по-новому, через зображення предметів одночасно із різних перспектив [7, с. 62]. Активне залучення фотоелементів обґрунтовувало обране найменування «фотомонтувальників», що демонструє тенденцію десакралізації автора й нівеляцію пафосного образу митця, завдяки самоідентифікації із робітником або ремісником.

Семантична близькість художнього твору із поезією, у роботах художника М. Ернста, логічно продовжується через наділення колажу властивостями поетичного твору. Як інструмент експлуатації неконтрольованого або штучно спровокованого поєднання полів різнорідних реальностей у спільному, невідповідному для цього візуальному просторі, колаж для М. Ернста дозволяє висікати специфічну «іскру поезії».

В авангардній літературі 1910–1920-х монтажну естетику використовували В. Хлебніков, Г. Шкурупій, О. Кручених. У другій половині ХХ століття радикалізував прийом зламу внутрішньої структури тексту один із засновників московського концептуалізму Д. Пригов [7, с. 19–20].

* * *

Після 1920 року, коли рух дадаїстів почав загасати, практику десакралізації по статі автора та емансипації мистецького твору перейняли сюрреалісти. Значним чином на теоретичні засади сюрреалістів вплинула філософія інтуїтивізму А. Берґсона. Він вважав, що інтуїція, як третя форма пізнання (окрім інстинкту та інтелекту), дає можливість набуття трансцендентного досвіду, а тому — мистецьке пізнання може мати лише інтуїтивний характер. «Перед поглядом філософії, що прагне знову занурити інтелект в інтуїцію, зникають чи зменшуються багато труднощів» [3, с. 210].

Значення ірраціонального чиннику, для сюрреалістів, частково обумовлювалося післявоєнним розщепленням ілюзій стосовно раціональної природи буття [1]. Через роздрібнення й подолання цієї реальності в мистецьких роботах, сюрреалісти виказували неприйняття успадкованого світу, із соціальними нормами та упередженнями, що тяжіють над ним. У «Передмові до сучасної міфології» Л. Арагона можна відстежити теоретичні випадки проти логіки й розуму.



Андре Массон. Автоматичний рисунок. 1924. Туш, папір

Відштовхуючись від тотального релятивізму та екзистенційного відчаю, який пропагували дадаїсти, сюрреалісти визнавали провідну роль позасвідомого, як єдиної достовірної реальності. Притаманна сюрреалістам ідея ролі митця як пасивного медіуму між коливаннями підсвідомості та полігоном творчого вираження (чи то сторінка, чи то полотно, чи екран), виказує тенденції кризи індивідуальності та особистісного начала.

Когнітивна дистанція між свідомістю автора та ідеєю твору досягалася сюрреалістами завдяки методу «автоматизму». Його залученню до технічного арсеналу сюрреалістів сприяв А. Бретон. Написаний методом «автоматичного письма» літературний твір «Магнітні поля» (1919) А. Бретона і Ф. Супо, став своєрідним передвісником сюрреалізму. Програмним текстом, який описує даний метод, є «Автоматичне повідомлення» (1933) А. Бретона.

«Автоматизм» досягається шляхом спонтанних нарисів, замальовок або записів думок швидше, ніж їх встигає структурувати розум. Цей прийом дозволив висловити в образотворчому мистецтві та літературі фактичне функціонування свідомості, оминаючи контроль раціонального мислення. Випереджаючий швидкість авторської рефлексії потік вільних асоціацій, випадкових думок, спонтанних видінь підсвідомості, перетворив метод «автоматизму» на інструмент вираження засадних принципів сюрреалізму.

«Автоматичний рисунок» використовувався такими художниками, як С. Далі, Ж. Міро, А. Массон. У такий спосіб були виконані численні ілюстрації А. Массона, зокрема, для журналу Ж. Батая «Ацефал». Знайомство із Ж. Батаєм сприяло глибокій зацікавленості А. Массона у філософії насильства та еросу, що знайшло вираження в створених ним образах. Експерименти митця вплинули на розвиток абстрактного експресіонізму в США.

* * *

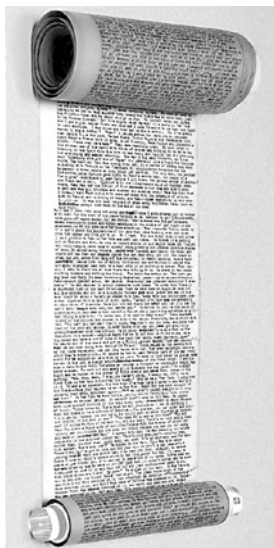
Можна простежити методологічну схожість літературних та мистецьких зрушень у післявоєнній Америці 1940–1950-х та в Європі часів Першої світової війни. Для відстеження даного паралелізму звернемося до методологічного досвіду представників «розбитого покоління», а також мистецьким засадам угруповання абстрактних експресіоністів.

За семантичною аналогією із «втраченим поколінням» (*lost generation*) у 1948 році Дж. Керуак позначає словосполученням «розбите покоління» (*beat generation*) соціальний пласт своїх одноліток та однодумців, чії молоді роки припали на Другу світову війну. Етимологія даної назви вказує на термін джазового сленгу 1940-х — *beat*, який позначав стан відчаю та злиднів; а також імпровізований джазовий біт, який використовували поети «розбитого покоління» у своїх темпоральних експериментах.

Основними представниками «нового бачення» (*new vision* — початкова самоназва угруповання), які, завдяки Д. Волмер згуртувалися в цілісний літературний рух, були студенти Колумбійського університету Л. Карр, А. Гінзберг, Дж. Керуак [23, с. 299]. В. Берроуз мав значний вплив на формування даної течії, але із «розбитим поколінням» себе не ідентифікував [8].

Після Другої світової війни історія стала сприйматися не як плинний та послідовний процес, а як циклічне порушення неперервності: кожна дія, переживання та миттєвість усвідомлювалися як щось неповторне [4]. Одним із лейтмотивів творчості «розбитого покоління» — було розчарування в матеріалістичних цінностях і традиційному американському життєвому укладі. Пріоритетними стали практики духовних пошуків, внутрішнього розкріпачення, досягнення *саторі* (персонального переживання досвіду осягнення істини), інколи шляхом експериментів із розширення свідомості [23, с. 87]. Значний вплив на світоглядні орієнтири «розбитого покоління» мали поезія, естетика і філософія Сходу (зокрема буддизм та філософія Дзен). Так, у творчості Г. Снайдера та А. Гінзберга відстежується формалістичний та ідеологічний вплив поезії хайку.

Темпоральна специфіка поезії «розбитого покоління» також зазнала значного впливу джазової музики, і була розрахована на живе декламування, інколи — під джазовий акомпанемент [4].



Читання Джека Керуака під музичний акомпанемент, 1959 (ліворуч). Сувій рукопису роману Джека Керуака «В дорозі», 1951 (праворуч)

«Коли Алва Голдбук читав свою... ні, кричав свою поему «Крик», п'яний, розкинувши руки навсібіч, то всі вигукували «Давай! Давай! Давай!» (зовсім як на джазовому сейшені)», так описує Дж. Керуак презентацію у жовтні 1955 року поеми А. Гінзберга, яка ознаменувала зародження нової американської поезії [6, с. 18]. Чинник спонтанності, відмова від раціонального контролю над творчим процесом та публічний характер виступів, демонструють спорідненість Сан-Франциського поетичного ренесансу з експериментами та виступами дадаїстів і футуристів.

Неабияке значення приділялося імпровізованій, спонтанній творчості: завдання автора полягало у фіксації миттєвих поривів внутрішнього голосу без зайвих рефлексій, раціоналізму та внутрішньої цензури. «Чому б мені не вигадати вірша?», каже племінник головного героя роману «Бродяги Дхарми» Дж. Керуака. «Давай, тільки вигадуй одразу, ось так, як говориш», лунає відповідь [6, с. 127].

Основним внутрішнім орієнтиром для створення поезії слугувало відчуття темпу, що споріднювало засади поетичної діяльності із принципами джазової імпровізації [23, с. 13]. Щоб не обмежувати потік власних думок форматом друкарського листа, Дж. Керуак написав знаковий для «розбитого покоління» текст «У дорозі» за три тижні на 36-метровому сувої зі склеєного японського паперу, який був вставлений у друкарську машинку [23, с. 268]. Винайдений метод Дж. Керуак назвав «спонтанною прозою» [23, с. 23].

Через відмову від традиційної оповідальної манери і класичних літературних форм, поезія і проза представників «розбитого покоління» була подібна за своєю внутрішньою структурою до літературних творів дадаїстів і сюрреалістів. Когнітивне дистанціювання досягалося завдяки швидкому і спонтанному фіксуванню найперших (найщиріших) образів та асоціацій, які виникали у свідомості.

* * *

Після завершення Другої світової війни надлишок контролю та дидактичність у мистецькому творі почали сприйматися як чинники, які, за новими трагічними прикладами, перетворюють мистецтво на інструмент пропаганди та зброю.

Течія експресіоністів була сформована творчою діяльністю таких митців, як В. де Кунінг, Ф. Кляйн, Г. Хофман, Дж. Поллок, М. Тобі, Х. Штерн та інші.

Впровадження абстрактними експресіоністами когнітивної дистанції із власним твором через спонтанну творчість, було способом відходу від дидактичності, засобом для нівеляції внутрішньої субординації, та винайдення нової мови для контакту із зовнішнім світом. Якщо для традиційної композиції притаманна чітко детермінована ієрархія уваги, на яку розраховує та чи інша складова художнього твору, то у творах абстрактних експресіоністів композиція формується цілісною поверхнею зображення. Акцент часто зміщається з кінцевого результату творчості на сам творчий процес. Спонтанна діяльність митця, його рук та зап'ясть, імпровізованість жестів, непередбачуваність мазків, розбрикування фарби, сама динаміка створення роботи стала вкрай важливою. Художник поступався у вислові несвідомій складовій свого розуму. Полотно перетворилося на арену, відкриту для дії й «боротьби» [19]. Даний образотворчий метод отримав назву «живопис дії» (active painting).

Через регламентований виключно миттєвими підсвідомими імпульсами креативний процес, абстрактні експресіоністи стверджували абсолютний творчий суверенітет і виказували протест системі контрольованої свободи та підсиленню ідеологічного контролю, який охопив США за доби маккартизму.

* * *

Значення розробок В. Берроуза для розвитку неконформістської культури ХХ століття, важко переоцінити. Численні літературні та художні твори, супутне дослідження методології творчої діяльності й шляхів протидії контролю над свідомістю, а також створення складної семіотичної системи виводять його постать з рамок референтної ідентифікації.

Винайдення методу «нарізок» (cut-up) було результатом співпраці В. Берроуза із американським художником-сюрреалістом та письменником Б. Гайсином. Перекоаний у тому, що література на відстає на півстоліття од візуального мистецтва, Б. Гайсин впроваджує у 1958 році практику «нарізки», для вирішення літера-



Франц Кляйн. Монітор. 1956. Живопис

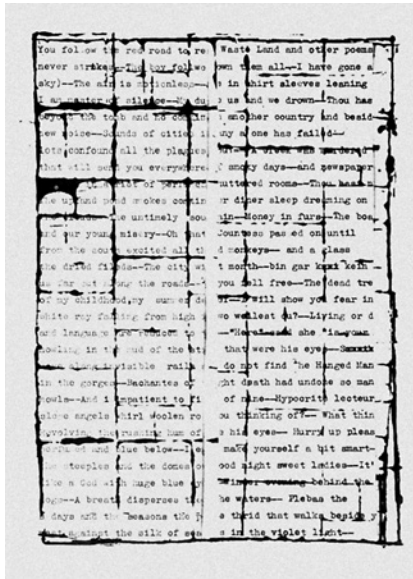


Джексон Поллок у процесі роботи. 1950

турного й художнього завдання: «Наріж сторінки будь якої книги чи газети, перемішай їх і поклади разом на свою вдачу та ризик; прочитай заново створене повідомлення... Скоро ти переконаєшся, що слова не належать нікому. Вони наділені власною життєвою силою, і ти, чи будь хто не здатен примусити їх до дії» [18, с. 34].

Запропонований Б. Гайсином прийом «нарізки» прозвучав відповіддю на пошуки В. Берроузом нової оптики для фундаментального переосмислення природи твору, способу його побудови і визначення внутрішньої структури. Використовуючи даний метод, В. Берроуз створив близько 6 000 сторінок експериментальних літературних розробок. «Якщо ви експериментуєте із нарізками протягом певного періоду часу, ви можете виявити, що деякі з нарізок та перебудованих текстів, судячи з усього, звертаються до подій майбутнього» [20, с. 312].

Дотримання когнітивної дистанції між автором і твором, за Б. Гайсином, потребувало вилучення раціонального чиннику вже на рівні формування світоглядних засад: «Мої наміри ні в якій мірі не дидактичні. Я дивлюся на життя як на випадкове співробітництво, зобов'язане обставинам, при яких відбувається становлення особистості у правильному місті в правильний час» [18, с. 130]. Один із способів практичного втілення ідеї знищення авторського контролю для В. Берроуза, було наркотичне запаморочення, у яке, протягом життя, він час від часу свідомо занурювався [23, с. 87]: «Я міг вісім годин підряд дивитися на кінчик свого чобота» [13, с. 4].

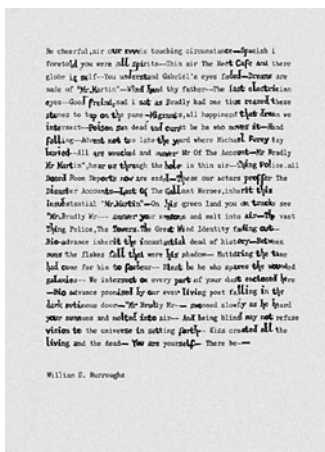


Нарізки Брайона Гайсина. Ілюстрація із книги «Третя свідомість». 1967

Роман «Голой сніданок», який фігурував у численних судових процесах та публічних скандалах і був тривалий час заборонений для публікації, створювався саме у період таких експериментів. Оскільки більшість фрагментів роману були хаотично зібраними уривками раніше неопублікованих записів, листів, та різномірних текстів, про походження яких мало чого міг сказати і сам В. Берроуз, даний роман практично позбавлений внутрішньої послідовності. Кінцевий вигляд матеріалу «Голого сніданку» був визначений порядком, у якому він відправлявся у типографію [5, с. 13].

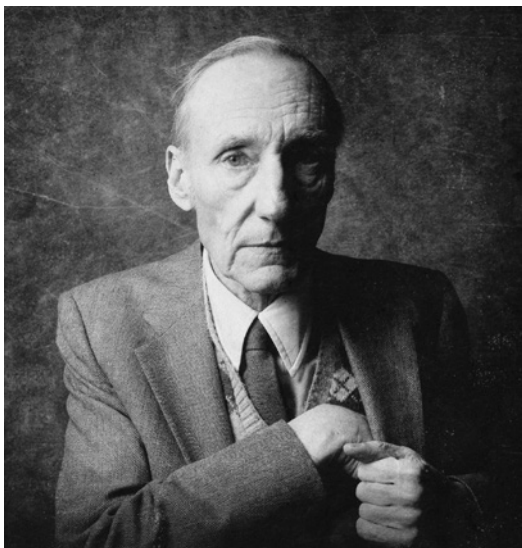
Зайшовши далі у своїх експериментах, ніж дадаїсти і сюрреалісти, які визнавали беззаперечний суверенітет мови, В. Берроуз майже буквально втілював ідею «смерті автора», описану Р. Бартом тільки десять років потому.

Методологічна цінність методу нарізок для В. Берроуза, насамперед, зумовлена потребою подолання залежності семантичної структури тексту від внутрішніх установок автора та механізмів лінгвістичного контролю мови. Визначений авторською свідомістю характер мовних асоціацій, нерозривність між знаком та означуваним, послідовність у викладенні задалегідь сформованої думки були для В. Берроуза пастками, «гамівними сорочками» жанру. «Ти не можеш різати подумки, так само, як і не можу подумки малювати. Що б ти не робив у своїй голові, це відображення задалегідь сформованого, записаного образу думок» [18].



Нарізки Вільяма Берроуза

Вільям Берроуз. 1990-і



Слово, у В. Берроуза, постає одним із найбільш могутніх інструментів контролю. Це організм, у якому закладена потужна внутрішня установка власної реплікації. Звідси його відомий постулат: *мова — це вірус* [12, с. 47].

Те, що В. Берроуз вважає вірусною функцією мови, проявляється у її впливі на схильність свідомості впорядковувати і контролювати реальність. Порушення, викривлення, деконструкція механізмів літературної та мистецької діяльності — є шляхами звільнення не лише від тиранії мови, але й від тиранії соціального контролю [20, с. 293].

Схожі думки висловлював Т. Адорно, вважаючи стандартизовану мову засобом ствердження ідеології та пристосування людини до панівного соціального устрою [26, с. 74].

Практика В. Берроуза, із використання нарізок, не обмежувалася текстом. Значна частина його розробок присвячена монтуванню аудіо-записів, зокрема, радіопередач і трансляції новин, авторських читань. В. Берроуз вважав, що завдяки тривалій деконструкції та переформатуванню випадкових повідомлень, можна винайти закодовані меседжі, які відображають справжній закладений зміст, чи виказують технології маніпуляції та програмування свідомості. Теоретичне обґрунтування методу нарізок було викладене у тексті спільного авторства В. Берроуза та Б. Гайсина «Третя свідомість».

Актуальність методологічних розробок В. Берроуза підтверджується їхнім зв'язком із предметом сучасної літератури та мистецтва, зокрема, такими аспектами, як *гіпертекст*, *інтертекстуальність* та *гібридизація*. Завдяки В. Берроузу, кардинального переосмислення набули уявлення про взаємовідносини митця із твором, вплив свідомості на формування і втілення мистецького задуму, ідентифікація художника і письменника із творчим доробком. Були переосмислені самі поняття *тексту*, *автора* та *ідентичності* [17, с. 1410].

Експерименти В. Берроуза мають безпосереднє відношення до становлення світоглядно-мистецького напрямку постмодернізму. Публікація «Трилогії Нова» дала сильний поштовх для розвитку стилю кіберпанк і вплинула на творчість одного із його засновників В. Гібсона. Проблематика контролю, над якою працював В. Берроуз, вплинула на філософію Ж. Делеза, який у статті «Post scriptum суспільствам контролю» розвинув дану тему: «Контроль — ось слово, яким В. Берроуз позначає нового монстра, а Фуко вбачає наше найближче майбутнє» [15, с. 4].

Метод нарізок використовувався перекладачем В. Берроуза та Ч. Буковські К. Вайснером; французький поетом-постмодерністом і графіком К. Пельє; художницею і перекладачкою М. Біч [20, с. 294]. Х. Кортасар звертався до «нарізок» під час написання «Гри в класики».

Постійним нападкам і засудженню підлягала не тільки літературна манера В. Берроуза й табуовані теми, які він підіймав. Сам метод «нарізок», навіть для товаришів В. Берроуза, був занадто радикальним. А. Гінзберг оцінив їхню технологічну значимість, але визнав внутрішній супротив перед впровадженням даного методу для вирішення власних творчих задач: «Поезія, якою я займаюся, залежить від життя всередині мови, залежить від слів, як медіума свідомості і, відповідно, медіума свідомого існування» [5, с. 15]. Г. Корсо також не міг дозволити нарізку «дуже особистих слів, ніби в них немає нічого святого» [5, с. 14]. Методологічна важливість розробок В. Берроуза була оцінена прийдешніми поколіннями, і, попри своє буремне життя, В. Берроуз став свідком цього визнання.

Літературні твори У. Берроуза розійшлися на цитати, а назви романів чи алузії на них використовувалися як найменування пісень чи музичних альбомів таких груп як Joy Division і Sonic Youth. Як один із конструктивних підходів до вирішення музичних задач, метод «нарізок» використовували Д. Боуї, П. Сміт, К. Кобейн та Дж. Пі-Оррідж. Фронтмен гурту Radiohead Т. Йорк написав тексти для альбому гурту «Kid A», використовуючи даний метод [21]. Більшість дослідників визначають метод В. Берроуза та Б. Гайсина, як один із найбільш вагомих чинників виникнення електронної музики та жанру noise (шум). Серед режисерів, які визнали вплив методу В. Берроуза — Д. Кроненберг та Дж. Джармуш. Для побудови внутрішньої структури фільму «Межі контролю» (2009), Дж. Джармуш використовував метод нарізок, що дозволило, за його словами, неочікуваним ідеям потрапити до тканини фільму [25].

Висновок. Проголошення «смерті автора» стало логічним завершенням довготривалого процесу його десакаралізації та перетворення на прірву когнітивної відстані між автором і твором, яке відбувалося у мистецьких та літературних процесах першої половини ХХ століття. Когнітивне дистанціювання автора від власного твору має методологічну значимість для авангардних процесів у мистецтві і літературі 1910–1950-х. Розвиток даної динаміки можна спостерігати з моменту залучення чинника контрольованого хаосу до методологічного арсеналу дадаїстів. Еміграція техніки колажу в літературу завдячує одному із засновників дадаїзму Т. Тцарі. Когнітивне дистанціювання спостерігається на прикладі сюрреалістичного «автоматизму», імпровізованої та спонтанної поезії «розбитого покоління», живопису дії абстрактних експресіоністів, розробок В. Берроуза та Б. Гайсина. Теоретичну спорідненість викладених В. Берроузом ідей можна відстежити у працях Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріда і Т. Адорно.

Певною мірою, експерименти В. Берроуза передбачили виникнення філософії деконструктивізму. Ж. Дерріда досліджував проблематику сприйняття тексту через читання, та подолання «універсальної епістемі», яка диктує всі західні логоцентричні методи сприйняття та інтерпретації [16, с. 189]. Для В. Берроуза писемність, по суті, є чужорідною властивістю людської свідомості, відповідальною за тоталітарні системи контролю над розумом. Ж. Дерріда, в свою чергу, вважає, що ідея писемності приховує загрозу метафізичним здібностям свідомості.

Ідеї «смерті автора» (Р. Барт) і «смерті суб'єкта» (М. Фуко) мали глибокий вплив на осмислення ідентифікації автора із його твором, значення позатекстуальної складової для сприйняття твору. Авторське «привласнення» *тексту*, тобто семантичного і формального аспекту будь-якого витвору мистецтва, та обрамлення його конкретним змістом передбачає певну семантичну фіксацію, «замикання письма». Якщо автор усунений, вважав Р. Барт, то стають цілком даремними домагання розшифрування *тексту*. Структура багатовимірного письма, через постійне породження нетривалих змістів та внутрішнього простору для «втечі», передбачає гнучкість та пластичність на всіх її рівнях [2, с. 384–391]. А тому, «досягнення dna», тобто остаточне розшифрування, не передбачається. Через емансипацію твору від авторської ідентифікації, роль автора, який раніше ідентифікував себе із *текстом* та привласнював його собі, зводиться до суто функціональної. Розмірковуючи про смерть суб'єкта, М. Фуко стверджує, що, у процесі суспільних змін, автор більше не може ототожнюватись із суб'єктом вислову [10]. Аби розвинути тематично, стилістично, ідеологічно, твір мусить усунути присутність у ньому автора. Тому, вважає М. Фуко, естетична довготривалість твору вимагає радикального когнітивного розриву.

Література

1. Андреев А. Г. Сюрреализм. История, Теория, Практика. Москва: Geleos Publishing House, 2004. 450 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, Универс, 1994. С. 384–391.
3. Бергсон А. Творча еволюція. Київ: Вид-во Жупанського, 2010. 316 с.
4. Спэнкерен ван К. Американская поэзия после 1945 г. Анти-традиционализм // Спэнкерен ван К. Краткая история американской литературы. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/kettrin-van-spenkeren-usa/amerikanskaaya-poeziya-posle-1945.htm> (дата обращения: 28.11.2017).
5. Керви А. Фторид для языка. Здесь, чтобы уйти // Берроуз У. Дезинсектор! Тверь: Kolonna Publications, 2001. С. 5–19.
6. Керуак Д. Бродяги Дхармы. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. 320 с.
7. Кукулин И. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2015. 535 с.
8. Одьве Д. Интервью с Уильямом Берроузом. Москва: АСТ, 2011. 315 с.
9. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики: Навч. посіб. Київ: Знання, 2014. 511 с.
10. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Москва: Касталь, 1996. С. 7–47.
11. Benjamin W. Einbahnstrasse // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Frankfurt, 1972. Vol. 4. Part 1.
12. Burroughs W.S. The Adding Machine: Selected Essays. New York: Arcade Publishing, 1993. 216 с.
13. Burroughs W.S. The Naked Lunch. Paris: Olympia Press, 1959. 226 p.
14. Lautréamont de C. Les Chants de Maldoror. New York: New Directions Publishing, 1965. 342 p.
15. Deleuze G. Postscript on the Societies of Control // October. 1992. Vol. 59 (winter). URL: <http://www.jstor.org/stable/778828> (last accessed: 28.11.2017).
16. Derrida J. Of Grammatology. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2016. 441 p.
17. García A. William S. Burroughs: Pictographic Coordinates // García A.J.B. Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies. La Coruña: Universidade da Coruña, 2009. P. 1419–1417.
18. Gasyn B. Third mind. New York: The Viking press, 1978. 194 p.
19. Geldzahler H. New York Painting and Sculpture: 1940–1970. New York: Pall Mall / Metropolitan Museum of Art, 1969.
20. Hitchin A. D., Ambrose J. CUT UP! An Anthology Inspired by the Cut-Up Method of William S. Burroughs & Brion Gysin. 2014. 394 p.
21. Jones J. How David Bowie, Kurt Cobain & Thom Yorke Write Songs With William Burroughs' Cut-Up Technique. Updated: 04.02.2015. URL: <http://www.openculture.com/2015/02/bowie-cut-up-technique.html> (last accessed: 28.11.2017).

22. Kelly K. Jack Kerouac's On the road. New Jersey: Research & Education Association, 1996. 112 p.
23. Lawlor W. Beat culture: lifestyles, icons, and impact. California: ABC-CLIO, 2005. 392 p.
24. Murphy T. S. Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs. California: University of California Press, 1997. 276 p.
25. O'Brien G. Jim Jarmusch. Updated: 21.05.2009. URL: <http://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch> (last accessed: 28.11. 2017).
26. Plass U. Language and History in Adorno's Notes to Literature. London: Routledge, 2013. 296 p.
27. Powers E. D., Blythe S. G. Looking at Dada. New York: The Museum of Modern Art, 2006. 76 p.
28. Runco M. A., Pritzker S. R. Encyclopedia of Creativity. California, London: Academic Press, 1999. 1663 p.
29. Schuhmann K. Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover. Gustav Kiepenheuer Verlag, 1998. 490 p.
30. Wettlaufer A. Ruskin and Laforgue: Visual-Verbal Dialectics and the Poetics / Politics of Montage // Comparative Literature Studies. 1995. Vol. 32. No. 4. P. 514–535.

References

1. Andreev L. G. Surrealism. Istoriya, Teoriya, Praktika [Andreev L. Surrealism. History, theory, practice]. Moskva: Geleos Publishing House, 2004. 450 s.
2. Bart R. Smert' avtora [Barthes R. The death of the author] // Rolan Bart. Izbrannye raboty: Semiotika. Poehtika [Barthes R. Selected writings: Semiotics. Poetics]. Moskva: Progress, Univers, 1994. S. 384–391.
3. Bergson A. Tvorcha evoliutsiia [Bergson H. Creative evolution]. Kyiv: Vyd-vo Zhupanskoho, 2010. 316 s.
4. Spenkeren van K. Amerikanskaya poeziya posle 1945 g. Anti-traditsionalizm [Van Spankeren K. American poetry since 1945. Anti-traditionalism] // Spenkeren van K. Kratkaya istoriya amerikanskoy literatury [Van Spankeren K. Outline of American literature]. URL: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/ketrin-van-spenkeren-usa/amerikanskaya-poeziya-posle-1945.htm> (last accessed: 28.11. 2017).
5. Kervi A. Ftorid dlya yazyka. Zdes, chtoby uyti [Kervi A. Fluoride for the language] // Berrouz U. Dezinsektor! [Burroughs W. S. Exterminator!] Tver: Kolonna Publications, 2001. S. 5–19.
6. Keruak D. Brodyagi Dkharmy [Kerouak J. The Dharma Bums]. Sankt-Peterburg: Azbukaklassika, 2006. 320 s.
7. Kukulin I. Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetskiy montazh stal metodom neofitsialnoy kultury [Kukulin I. Machines of the suddenly noisy time: How the Soviet montage became a method of unofficial culture]. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2015. 535 s.
8. Ode D. Intervyu s Uilyamom Berrouzom [Odier D. Interview with William Burroughs]. Moskva: AST, 2011. 315 s.

9. *Ferents N.S.* Teoriia literatury i osnovy estetyky: Navch. posib. [Ferents N. Theory of literature and the basics of aesthetics: A study guide] Kyiv: Znannia, 2014. 511 s.
10. *Fuko M.* Chto takoe avtor? [Foucault M. What is an Author?] // *Fuko M.* Volia k istine: po tu storonu znaniia, vlasti i seksualnosti [Foucault M. The Will to Knowledge]. Moskva: Kastal, 1996. S. 7–47.
11. *Benjamin W.* Einbahnstrasse // *Benjamin W.* Gesammelte Schriften. Frankfurt, 1972. Vol. 4. Part 1.
12. *Burroughs W.S.* The Adding Machine: Selected Essays. New York: Arcade Publishing, 1993. 216 c.
13. *Burroughs W.S.* The Naked Lunch. Paris: Olympia Press, 1959. 226 p.
14. *Lautréamont de C.* Les Chants de Maldoror. New York: New Directions Publishing, 1965. 342 p.
15. *Deleuze G.* Postscript on the Societies of Control // October. 1992. Vol. 59 (winter). URL: <http://www.jstor.org/stable/778828> (last accessed: 28.11. 2017).
16. *Derrida J.* Of Grammatology. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2016. 441 p.
17. *García A.* William S. Burroughs: Pictographic Coordinates // *García A.J.B.* Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies. La Coruña: Universidade da Coruña, 2009. P. 1419–1417.
18. *Gasyn B.* Third mind. New York: The Viking press, 1978. 194 p.
19. *Geldzahler H.* New York Painting and Sculpture: 1940–1970. New York: Pall Mall / Metropolitan Museum of Art, 1969.
20. *Hitchin A.D., Ambrose J.* CUT UP! An Anthology Inspired by the Cut-Up Method of William S. Burroughs & Brion Gysin. 2014. 394 p.
21. *Jones J.* How David Bowie, Kurt Cobain & Thom Yorke Write Songs With William Burroughs' Cut-Up Technique. Updated: 04.02.2015. URL: <http://www.openculture.com/2015/02/bowie-cut-up-technique.html> (last accessed: 28.11. 2017).
22. *Kelly K.* Jack Kerouac's On the road. New Jersey: Research & Education Association, 1996. 112 p.
23. *Lawlor W.* Beat culture: lifestyles, icons, and impact. California: ABC-CLIO, 2005. 392 p.
24. *Murphy T.S.* Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs. California: University of California Press, 1997. 276 p.
25. *O'Brien G.* Jim Jarmusch. Updated: 21.05.2009. URL: <http://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch> (last accessed: 28.11. 2017).
26. *Plass U.* Language and History in Adorno's Notes to Literature. London: Routledge, 2013. 296 p.
27. *Powers E.D., Blythe S.G.* Looking at Dada. New York: The Museum of Modern Art, 2006. 76 p.
28. *Runco M.A., Pritzker S.R.* Encyclopedia of Creativity. California, London: Academic Press, 1999. 1663 p.

29. *Schuhmann K.* Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover. Gustav Kiepenheuer Verlag, 1998. 490 p.
30. *Wetlaufer A.* Ruskin and Laforgue: Visual-Verbal Dialectics and the Poetics / Politics of Montage // *Comparative Literature Studies*. 1995. Vol. 32. No. 4. P. 514–535.

Богдан Аркадьевич Пилипушко

Когнитивное отдаление между автором и произведением: Динамика развития методологии от Тристана Тцары до Уильяма Берроуза

Аннотация. Идея «смерти автора» была изложена Роланом Бартом в одноименном эссе 1967 года. В нем провозглашается эпоха читателя, которая приходит на смену эпохе авторской монополии на определение содержания и характера произведения. Именно читатель теперь расшифровывает голос текста, в соответствии с собственным культурным кодом, и определяет объём его значений. Провозглашение «смерти автора» стало логичным завершением длительного процесса его десакрализации, превращения в пропасть когнитивной дистанции между автором и произведением, и тенденций внесения сознательного повествовательного хаоса для отображения разорванности и отчужденности мира. Для отслеживания динамики когнитивного отдаления между автором и произведением рассматривается развитие методологии авангардного искусства 1910–1950-х и сопутствующее нивелирование авторского контроля над конечным значением и видом произведения. Проводится анализ художественных и литературных экспериментов дадаистов, в частности — Тристана Тцары; техник «автоматического письма» и «автоматического рисунка» сюрреалистов; фактора спонтанности в прозе и поэзии представителей «разбитого поколения» живописи действия абстрактных экспрессионистов; концептуального осмысления и использования метода «нарезок» Брайоном Гайсином и Уильямом Берроузом.

Ключевые слова: когнитивная дистанция, смерть автора, монтаж, метод «нарезки», «разбитое поколение», Тристан Тцара, Уильям Берроуз.

Bohdan A. Pylypushko

Cognitive distancing between the author and the creative work: Dynamics of development of the methodology from Tristan Tzara to William Burroughs

Summary. The idea of «death of the author» was laid out by Roland Barthes in the same sense of the 1967 essay. It proclaims the epoch of the reader, which replaces the epoch of the author's monopoly to determine the content and nature of the work. It is the reader who now deciphers the voice of the text, according to its own cultural code, and determines the volume of its values. The proclamation of «the death of the author» was the logical conclusion of the long-term process of its desacralization, turning into an abyss of the cognitive distance between the author and the work, and the tendencies of introducing conscious contingent chaos to reflect the torn and alienated world. To track the dynamics of the cognitive distance between the author and the work, the development of the methodology of avant-garde art of the 1910–1950s and the accompanying leveling of author's control over the final meaning and appearance of the work is considered. An analysis of the artistic and literary experiments of dadaists, in particular Tristan Tzara; techniques of «automatic writing» and «automatic drawing» of surrealists; factor of spontaneity in the literature of the representatives of «beat generation»; action painting of abstract expressionists; conceptual understanding and use of the «cut-ups» method by Brion Gysin and William S. Burroughs.

Keywords: cognitive distance, death of the author, montage, cut-ups, beat generation, Tristan Tzara, William Burroughs.