

Оксана Мусяєнко

член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, кафедра кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

e-mail: kinoved.knutkt@gmail.com

Oksana Musiienko

Corresponding Member, National Academy of Arts of Ukraine, Professor, Ph. D. in Art History, Department of the Cinema Studies, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of the Theater, Cinema and Television

orcid.org/0000-0002-17-07-16-52

Постмодернізм: методологічні стратегії

Postmodernism: Methodological Strategies

Анотація. Глибинні трансформації естетичної парадигми в епоху постмодерну передбачають комплексний підхід до аналізу методологічних стратегій філософів-постмодерністів. При визначенні домінуючих стратегій слід враховувати всеохопний плюралізм, відмову від ієрархічності в сучасному культурному дискурсі. Методологічні засади постмодерного способу мислення екстрапольовано на аналітичні підходи до сучасного кінопроцесу: зокрема, фокусування на феномені візуальної цитати як елементі інтертексту, на розгляді проблеми «іншого» в аспекті мозаїчності сучасної культури. Зміна парадигми у філософії постмодернізму має незаперечний вплив на мистецькі процеси, зокрема, у кінематографі, що виявляється у принципових трансформаціях образної системи екранних мистецтв, її подальшому збагаченні й урізноманітненні.

Ключові слова: різьма, лабіринт, іронія, цитата, інтертекстуальність, катарсис, плюралізм.

Епоха постмодернізму характеризується зміною оптики щодо фундаментальних естетичних категорій, її відчутною модифікацією. Стало майже аксіоматичним твердження, що новітній естетиці притаманна не лише децентралізація естетичного пошуку, але і його екстраполяція у сфери, що традиційно не належали культурі, скажімо, на терени екології.

Сучасна естетична парадигма найтіснішим чином пов'язана з розширенням сфери антропоцентричного гуманізму, з його максимальною універсалізацією. Про це свідчить активізація природозахисних, екологічних рухів, які спираються у своїй ідеології і практичній діяльності на повагу до всього живого і рівноправність у Космосі людини і природи.

Всеохопний плюралізм епохи постмодерну схиляє до відмови від традиційного євроцентризму, від ієрархічності в культурі і дає змогу розглядіти високий творчий потенціал у мистецтві тих країн, які свого часу привертати увагу лише своєю екзотичністю.

Звичайно, становлення мистецтва постмодернізму не було актом одномоментним. Історики шукають його коріння вже у 1960-х, пов'язуючи з протестними молодіжними рухами, в яких політичний акціонізм набував все більш театралізованого, карнавалізованого характеру.

Саме у цей період спостерігається заперечення традиційного для класичного модернізму поділу мистецтва

на елітарне і масове. Мейнстрім відкриває для митців нові глибинні шари, які стають основою живлення їхньої творчості. У цьому сенсі показовою є творчість митців французької «нової хвилі», яких надихали такі жанри, як нуар або гангстерський фільм.

І разом з тим ми бачимо тут таке характерне для постмодернізму іронічне переосмислення, скажімо, у стрічці «На останньому подиху» Жана-Люка Годара, «Стріляйте у піаніста» Франсуа Трюффо, «Милі жінки» Клода Шаброля. Ба більше, саме ці митці вважали для себе взірцем кінематографічного стилю Альфреда Гічкока, який тоді сприймався як «Містер Жах», вправний ремісник, постановник горрорів. Натомість, Трюффо, досліджуючи творчість метра, вважає Гічкока стилістом, автором, який повністю виражає себе у кіномові поруч з Ейзенштейном. Французький режисер твердить, що «Гічкок є одним із найзначніших за всю історію кіно винахідників форми... Форма у нього не прикрашає зміст, вона його створює» [8, с. 73].

Усе настійливіше утверджується у мистецтві феномен тілесності, визволення інстинктів, звучить заклик віднайти «пляж під асфальтом», створити «рай негайно». Разом із тим мистецтво постмодернізму пов'язують із потенціалом новітніх технологій. З'являється відеоарт, комп'ютерна графіка розкриває нові перспективи для митців як в образотворчому мистецтві, так і в кінематографі.

Щодо останнього, то тут щонайвиразніше проявляється тенденція до стирання меж між мейнстрімом і артаузом. Свідченням тому — поява таких знакових постатей, як Френсіс Форд Коппола, Стівен Спілберг, Джордж Лукас.

Водночас дослідникам кіномистецтва стає дедалі складніше говорити про наявність певних стильових напрямів. Надходить час суто індивідуальних стилів, які, здається, не надаються до класифікування, час абсолютного плюралізму. Звичайним явищем стають римейки. Митці не лише відтворюють сюжети відомих кінематографічних творів, а й шукають у них натхнення, не знаходячи його у сірому, невиразному повсякденні. Не вважається неприйнятною стильова еkleктика, мелодрама обертається на фарс, те, що в оригіналі набиало драматичного звучання, може бути подане як пародія.

Утім, ці ознаки постмодерної естетики найповніше проявляються з кінця 1980-х і в 1990-х. Цей період вважають добою класичного постмодернізму, хоч саме визначення звучить як певний оксюморон.

Як філософське підґрунтя мистецької практики постмодернізму дослідники найчастіше виділяють погляди таких знамих французьких філософів, як Жак Дерріда і Жіль Дельоз, а також італійця Умберто Еко. Вони йшли у своїх шуканнях у постмодерному руслі не лише за змістом, але й за формою, вщент руйнуючи традиційні уявлення про науковий академічний текст. Звичайно, у своїх пошуках вони мали цілком певне підґрунтя: постструктуралізм, семіотику, філософську антропологію, новітні модифікації психоаналізу. Та саме ці філософи виявили рішучий намір змінити вектор ходу пізнання, руйнуючи усталені традиційні уявлення, вдаючись до яскравих наочних метафор.

Так, текст, на думку Дерріди, втрачає подібність до стовбура дерева. Від дерева залишається лише крона — хитросплетіння гілок. Вони можуть рости у будь-яких напрямках, закономірність цього визначити неможливо. Через тропи і метафору філософ пояснює одне з найважливіших у своїй теорії понять — деконструкцію. Тут є і певне відсилання до поглядів М. Гайдеггера, з його визначенням «деструкції» Втім, цей зв'язок можна трактувати і в контексті «єдності — протистояння».

Для розуміння акту деконструкції Дерріда пропонує метафору будівництва і руйнування Вавилонської вежі, що подібне до тотальної руйнації єдиного художнього універсуму, змішання художніх мов, стилів і жанрів у всіх видах мистецтва. Філософ разом із тим підкреслює плідність акту деконструкції, що можна зіставити з розбиранням механізму на його елементи, аби досягнути, як сконструйована певна цілісність, а не для того, щоб просто зруйнувати її.

Сучасне мистецтво шукає вільних імпульсів у відмові від закритості конструкцій, застигlosti, завершеності, і знаходить їх у свідомому еkleктизмі, перетині кордонів між видами і жанрами, уникаючи таким чином скам'яніння і склеювання мови мистецтва. Так конструюється новий мистецький космос, де культура і натура, текст і тіло вже не діють як традиційні опозиції.

Ізоморфним баченню Деррідою тексту як крони, вільного переплетіння гілок, є запропоноване Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі поняття різоми «для визначення радикальної альтернативи замкненим і статичним лінійними структурам, що передбачають осьову орієнтацію» [4, 362]. Цьому поняттю автори присвятили цілий розділ у другому томі свого філософського бестселера «Анти-Едип. Капіталізм і шизофренія».

Дельоз і Гваттарі підкреслюють, що на відміну від моделі дерева, де встановлюється жорстка ієрархія і порядок зв'язків, кожна точка різоми може бути пов'язана з іншою. Різома принципово процесуальна, у ній неможливо визначити початок і кінець. Філософи вважають, що тип культури, деревоподібний, або коренеподібний, іде в минуле. На зміну йому приходять культура кореневища або різоми.

Текст філософів «Різома» прозвучав як маніфест постмодернізму. Його революційність виглядала надзвичайно органічно, адже і Дельозу, і Гваттарі були близькі антибуржуазні гасла бунтівної французької молоді кінця 1960-х. «Будьте кореневищем, а не деревом, ніколи не висаджуйте! Не сійте, а зривайте! Будьте не єдиним, а множинним. Малюйте лінії, а не точки! Швидкість перетворює точку на лінію. Поспішайте, навіть стоячи на місці» [2, с. 74].

Філософи передбачають відмову від традиційної опозиції «космос — хаос». Це проявляється і в принципово іншому трактуванні книги, яку сприймали як втілення упорядкованого світу, що протистоїть хаотичній реальності. Книга набере рис хаосмосу і народить нові типи читання. Дельоз і Гваттарі порівнюють процес читання «книги-різоми» зі «шведським столом», де кожен може вибирати на свій смак те, що йому пропонує автор, утверджуючи таким чином герменевтичну ідею множинності інтерпретацій.

Ідеї «різоматичного» підходу можливо застосовувати і до певних видів мистецтва, зокрема до кінематографу. Така «різоматична» структура притаманна побудові фільмів знаного митця «постмодерністського кола» Квентіна Тарантіно. З особливою виразністю це проявляється в його стрічці «Одного разу в Голлівуді» Нелінійна побудова фільму — характерна риса почерку Тарантіно. А у «голлівудській історії» лінії сюжету так розбігаються, що їхній перетин здається неможливим. Це намагання увійти у великий кінематограф актора телесеріалів Діка Далтона (Леонардо Ді Капріо) і його вірного друга каскадера Кліффа Бута (Бред Пітт). Персонаж Пітта постає людиною, що усвідомлює безнадійність сподівань і своїх, і свого друга-актора. Це усвідомлення реального стану речей і робить його сильнішим. А десь паралельно, наче в іншому часопросторі, розгортається історія знаменитого голлівудського подружжя Романа Поланського і його красуні-дружини Шерон Тейт. Чи не вперше режисер включає до сюжету реальні події, що надає особливого драматизму звучанню фільму загалом. Паралельно з намаганням вигаданих героїв знайти своє місце в жорстокому і прекрасному світі «фабрики мрій», спостерігаємо,

як по-дитячому наївна, чарівна Шерон Тейт (Марго Роббі) захоплюється своїм першим екранним успіхом, як вона зворушена увагою і визнанням глядачів.

Осягнути задум Тарантіно допоможе і текст епіграфа, що його поставив до свого фільму «Червоне коло» Жан-П'єр Мельвіль, у знаних «поларах» якого вже відчутно проглядає естетика постмодерну. Звучить він так: «Будда взяв червону крейду, накреслив коло і промовив: якщо людям судилося зустрітися, то певний час вони не знатимуть про це, вони будуть слідувати своїми життєвими шляхами. Але настане день, коли відбудеться їхня зустріч у червоному колі» [6].

Розв'язка фільму Тарантіно відбудеться «за кадром». Змучений сумнівами і зневірою у собі герой Ді Капріо отримає нарешті запрошення до розкішного будинку свого успішного сусіда, про що він тільки міг мріяти. Сам Поланський десь на зйомках у Європі, та друзі режисера збираються провести вечір з Шерон Тейт. І щасливий Рік Далтон прямує аласею до оселі знаменитого подружжя. Але ж глядач вже знає те, про що не здогадується герой фільму, знає, що зустріч у «червоному колі» неминуча.

Розглядаючи композицію стрічки, можна згадати і метафору, якою користувався Умберто Еко: сад доріжок, що розбігаються (Борхес). Втім, для італійського філософа і культуролога надзвичайно важливим був образ лабіринту як образно-знакової моделі універсуму. Еко розвинув ідею про світ як Вавилонську вежу, як лабіринт, що існує за своїми законами, встановленими самим провидінням. У романі «Ім'я троянди» таким лабіринтом, недоступним для розуміння профанів, є монастирське книгозховище, побудоване за образом «нашої земноводної кулі». Та загибель монастирської бібліотеки, власне «бібліотеки Борхеса», цього структурованого лабіринту, — закономірна. На зміну йому приходять конструювання іншого, його схема — це «різома», де немає центру і периферії, де кожен хід може пересікатися з іншим. Власне, Еко пропонує дві моделі лабіринту. Одна — це лабіринт Мінотавра, де всі ходи так чи інакше ведуть до зустрічі з чудовиськом і до трагічної розв'язки, і так званий маньєристичний лабіринт, вихід з якого можна знайти через спроби і помилки. Подорож лабіринтом ставить у постійну ситуацію вибору. Блукання лабіринтом, в якому Еко бачить модель постмодерністської культури, не безплідні. У безкінечних переходах митець знаходить залишки артефактів минулого, з яких будується нова сучасна культура. Уламки культури минулих епох дають той необхідний матеріал, з якого, як із цеглинок, складаються артефакти сучасності. Втім, це не механічний процес. Минуле потребує свого переосмислення і, за Еко, переосмислення іронічного. Поняття іронії трактується як одне зі знакових в естетиці постмодернізму. Саме іронічне переосмислення минулого сприяє включенню його у тіло культури сьогодення.

У постмодерністській естетиці актуалізується поняття цитати, що найтіснішим чином пов'язане з інтертекстуальністю. Відкритість контексту, гра цитатами і плюралізація повною мірою притаманні постмодерністському

дискурсу. Щодо визначення цитати, то посилатимемося на М. Ямпольського, одного з дослідників проблеми інтертекстуальності і цитування. Цитату Ямпольський визначає як «фрагмент тексту, що порушує лінійний розвиток останнього і отримує мотивування, що інтегрує його в текст поза цим текстом» [9, с. 37].

Щодо поняття інтертекстуальності, то вважається, що його було введено в широкий науковий кругообіг Юлією Крістєвою у 1967 році у статті «Бахтін, слово, діалог і роман», де автор наголошує актуальність ідей діалогічності літературного тексту. Співзвучні із судженнями Крістєвої і погляди Ролана Барта, зокрема його твердження, що «текст існує лише в силу міжтекстових зв'язків, у силу інтертекстуальності» [1, 428]. За Бартом, аналіз твору — це «прогулянка текстом; сказане повстане перед нами у вигляді цитат, що відсилають нас до різноманітних сфер культури, у вигляді відправного пункту того чи іншого коду, а не у вигляді детермінації» [1, 429].

Проблема цитування та інтертекстуальності у кінематографі в епоху постмодернізму відчутно актуалізувалась. Серед досліджень варто зазначити працю М. Ямпольського «Пам'ять Тиресія», що не втратила своєї ваги і за значний проміжок часу (майже чверть століття). Ямпольський, визнаючи місце проблеми цитування та інтертекстуальності у постмодерністській парадигмі, знаходить їх в екранних рядах фільмів, починаючи з Д. Гріффіта, через опуси авангарду, до «Громадянина Кейна» О. Веллса і творчості С. Ейзенштейна. Згадаймо хоча б «Антракт» Рене Клера, цей «дадаїстський маніфест», що є химерним переплетенням цитат з феєрії Мельєса, «комічних» Мак Сеннета, авантюричних стрічок 1910-х. Або неочікувані алюзії, що виникають в екранному тексті фільму О. Веллса на незавершений роман Ч. Діккенса «Таємниця Едвіна Друда», або поему С. Т. Кольріджа «Кубла-хан».

Сергій Ейзенштейн, ерудит і блискучий знавець світового кінопроцесу, охоче послуговувався цитатами, якими буквально рясніють його твори. І в «Олександрі Невському», і «Івані Грозному» можна побачити композиції кадрів, що відсилають глядача і до фільмів Д. Гріффіта і М. Стіллера, і до класики німецького кіно, зокрема стрічок О. Ріпперта і Ф. Ланга, П. Лені та інших.

Жерар Женетт, французький філософ і літературознавець, чий науковий інтерес зосереджувалось на проблемах наратології і структуралізму, значну увагу приділяв інтертекстуальності, яку визначав як співприсутність в одному тексті двох і більше різних текстів. Визначається також паратекстуальність як відношення тексту до своєї частини (епіграфа, заголовка, вставної новели); метатекстуальність як співвідношення текстів зі своїми предтекстами; гіпертекстуальність як пародійне співвідношення тексту з текстами, які він профанує, і архітекстуальність як жанрові зв'язки текстів.

На нашу думку, визначення французького вченого продуктивно працюють у сучасному кінематографі, що і далі перебуває у сфері постмодерного дискурсу. Особливо актуалізується момент гіпертекстуальності, коли маємо справу з пародійним співвідношенням між

текстами. Повернімося знову до творчості Тарантіно-митця, який уже не одне десятиліття збудує уяву глядацької спільноти, як професійної, так і широкого загалу. Його два найвідоміші і водночас найбільш контраверсійні фільми: «Кримінальне читиво» і «Безславні покидьки» — задані як пародія вже на жанровому рівні. Класичний гангстерський фільм ніколи не втрачав свого трагедійного звучання. Натомість Тарантіно максимально працює на зниження своїх персонажів, позбавляючи їх найменшого героїчного або трагічного ореола. Вони перш за все «тіло», певний організм, що може бути розтерзаним, при цьому це не викличе щонайменших емоцій в оточення, хіба що роздратування, що весь цей бруд, а саме мозок і кров людини, треба якось прибрати, а машину вимити.

Людина як живий організм, що вдається до пожирання або сексу, тіло як криваве м'ясо, безформна маса — така візуальна домінанта фільму Тарантіно. Важливо, що сам режисер вважає за необхідне витлумачити значення слова «pulp», що означає м'яка, безформна маса. Саме таке перетворення чекає майже всіх персонажів.

Після успіху фільму «Убити Білла», такої собі саги про помсту, що і як у випадку «Скажених псів», змусила критиків згадати естетику гонконгських бойовиків, настає час різко негативних відгуків про спільний проєкт з Родрігесом — «Грайндхауз». Та у 2009 році Тарантіно знову примушує говорити про себе — як завжди, захоплено і обурено. Цього разу *enfant terrible* світового кіно у стрічці «Безславні покидьки» посягнув на святе — його темою стала Друга світова війна. Втім, критикам режисера варто вгамуватися, адже йдеться не про реальні історичні події. Об'єктом пародіювання стають фільми про війну. При чому йдеться навіть не про самі фільми, а про ті казкові міфологічні уявлення, які склались завдяки ним.

Ігрове начало фільму «Безславні покидьки», його відверта пародійність підтверджується і тим, що екранний Гітлер і його почет лишаються карнавальними масками, які можна впізнати тільки за певними характерними деталями, як-от вусиками фюрера. Комізм постаті Гітлера підкреслюється і білим плащем з кривавим підбоєм. Навряд чи Тарантіно читав Булгакова. Це, так би мовити, «ненавмисне» цитування. Просто режисер демонструє, що плебей-фюрер претендує на роль римського цезаря.

Утім, наявність елементів коміксу і буфонади не знімає трагізму епізодів, як-от розстріл єврейської родини, або сцени, де напозір смішний персонаж розбиває битою голови полоненим. Двоє підпільників, які йдуть на смертельно небезпечне завдання, зовнішністю і поведінкою нагадують персонажів нехитрої комедії.

На роль командира «покидьків» Альдо Рейна режисер запросив Бреда Пітта, суперзірку, відомого не тільки як творця героїчних образів, а і як майстра комедійного малюнку. Так і у фільмі Тарантіно відважний командир «командос» з'являється на екрані як пряма цитата з вестернів-спагеті. Опинившись у тилу ворога, він не знімає з себе ковбойських чобітків, що є прямою аналогією на анекдот про появу Штірліца у німецькому штабі у будьонівці. Слід відзначити, що у вдалому українському

дубляжі цей персонаж говорить суржиком, що стає точним штрихом мовної характеристики невігласа-американця з його провінційним акцентом.

Не випадково розв'язка всього фантасмагоричного дійства відбувається у кінотеатрі. Це цілком закономірно для сінефіла Тарантіно. Для нього весь світ є кінотеатр. І саме в кінотеатрі відбудеться кінець світу. Те, що починалося як фарс, як комедійна штовханина, обернеться вогнем Вальгалли, в якій загинуть і праві, і винуватці. Не можна оминати і цілу низку сінефільських алюзій, яких сповнені всі стрічки режисера, починаючи від чорної перуки Анни Каріни, музи Годара у «Кримінальному читиві» до жовтого комбінезону Брюса Лі у стрічці «Убити Білла».

У «Безславних покидьках» — це четверта новела, де ці відсилання можуть відчуті лише втаємничені у кінематографі глядачі. Дія розгортається у невеличкій пивниці, де стіну прикрашає афіша «гірського» фільму 1929 року «Біле пекло Піц-Палю» (реж. А. Фанк і Г. В. Пабст). За столом дружню бесіду ведуть німець-офіцер і законспірований британський лейтенант, у мирному житті кіннокритик. Німецьку мову він вивчив, переглядаючи фільми тридцятих років. Гестапівця дещо дивує акцент його співбесідника. Та той пояснює, що походить з тих гірських місцин, де відбувається дія фільму Фанка. До того ж він ще хлопчиком брав участь у рятувальній експедиції, що стала однією з кульмінаційних сцен фільму. З'являється актриса (вона ж таємний агент союзників) з ногою, закутою в гіпс. І це не лише сюжетний хід (жінка повинна камуфлювати гіпсом кульове поранення). Це знову сінефільська алюзія. Під час підготовки до зйомок одного з гірських фільмів актриса Лені Ріфеншталь зламала ногу і з'являлася на майданчику в гіпсі (звичайно ж, коли нога не потрапляла в кадр).

У попередніх фільмах Тарантіно герої пливли за течією, вони жили у світі, що не мав спеціальних координат (М. Фуко), у світі, що втратив свою вісь і обернувся на хаос (Ж. Дельоз). У «Безславних покидьках» координати задані як самою історією, так і масивом фільмів, присвячених Другій світовій війні. Але й тут Тарантіно бачить те, що Фуко визначає як *l'hurbis*, тобто невгамовність, безчинства, що визначається як постмодерна чуттєвість. Тарантіно знайшов її у глибинах історії, щоб не дати їй обернутися на бронзу і мармур.

Режисер послуговується прийомами і жанровими структурами, здавалося б, зовсім неприйнятними для втілення героїчної теми. Та, насичуючи свій твір алюзіями і цитатами, переважно пародійно трактованими, митець досягає максимально органічного їх існування у контексті свого твору, долаючи його видимий стильовий еklektизм.

Якщо говорити про введення у тіло фільму візуальних цитат і відсилань до інших екранних творів, про його кінематографічний інтертекст, не можна пройти повз творчість Девіда Лінча зі всіма її ознаками постмодерністської естетики («Синій оксамит», серіал «Твін Пікс» і звичайно ж, «Дикі серцем»). Остання стрічка — неочікуване

і майстерне поєднання популярних жанрів американського кінематографу — трилера, мелодрами, комедії і мюзиклу. Жанровою домінантою тут є роуд-муві, фільм-подорож, що дозволяє авторові створити такий собі «метатекст», кіно про американське кіно, з великою кількістю алюзій і посилань. Завдяки подорожі героїв створюються просторовий універсум, сконструйований американським класичним кінематографом. Зауваживши своєрідну «каталогізацію» популярних кіножанрів, звернімо увагу на значення візуальної цитати, що органічно влітається в екранний текст фільму.

Локалізуючи місцевість, де відбувається дія, режисер дає у кадрі дорожній вказівник «Мис страху», що одразу відсилає глядача до класичного трилера Лі Томпсона (1961). На початку 1990-х римейк цієї стрічки зробить Мартін Скорсезе із Робертом де Ніро у ролі містичного злочинця. Та фатально заданий напрямок не завадить героям промчати по казковій жовтій доріжці, якою мандрувала дівчинка Елі зі своїми друзями із фільму В. Флемінга «Чарівник із країни Оз».

Цілоком природно, що герої потрапляють до Каліфорнії, дорогами якої мчали герої класичних роуд-муві. Як і легкі вершини Деніса Хоппера і Пітера Фонда, вони відвідають Новий Орлеан, що на американському екрані постає місцем гріха і спокуси. У Новому Орлеані французькі традиції примхливо переплітаються з афро-американськими віруваннями, музикою і танцями, чужими і ворожими суворій протестантській моралі. Згадаймо, що саме в Новому Орлеані розгортаються події знаної драми Теннесі Вільямса «Трамвай бажання», що її переніс на екран Елія Казан. Відверто містичні, темні сили діють у стрічках «Люди-коти» Пола Шрейдера, «Серце Ангела» Алана Паркер, де дія також відбувається у Новому Орлеані.

«Топос» Нового Орлеана однозначно трактується відповідно до тих уявлень, що склалися на американському екрані. Те ж можна сказати і про Техас. Подорожуючи його шляхами, герої сподіваються побачити країну «вестернів» з по-лицарському благородними героями. Але містечко Біг Туна, до якого вони потрапляють, населене психопатами та ізгоями, і зовсім не схоже на те, що його звали бачити в класичних вестернах, де добро завжди перемагає зло. Невдахи потрапляють у світ трилера «Техаська різанина бензопилою» (реж. М. Ніспель).

Варто звернути увагу і на стилізацію зовнішності головних героїв. Ніколас Кейдж, виконавець ролі Сейлора, і пластикою, і манерами примушує згадати славновісного ідола молоді Елвіса Преслі. Є ще одне більш витончене відсилання. Юнак пишається своєю курткою із зміїної шкіри. Саме таку носить і герой п'єси Т. Вільямса «Орфей спускається до пекла». Лора Денн (Лулу) вже грала у фільмі Лінча «Синій оксамит», де режисер зробив із неї взірцеву юну американку, що своєю цнотливістю має відіграти зваблівість і таємничість героїні Ізабелли Росселліні. У «Диких серцем» Лінч перетворює цнотливу білявку на подобу Мерелін Монро, в якій еротизм поєднується з дитячою наївністю.

Герої «Диких серцем» — досить відверті цитативдвійники іміджевих постатей американського екрану. Втім, у стрічці, яку режисер створить на початку 2000-х, таких конкретних відсилань уже не буде. Якщо фільм «Дикі серцем» мав досить чітку структуру (в основі жанр роуд-муві) то «Малхолланд Драйв» — справжній лабіринт, у переплетеннях якого марно шукати виходу. Тут теж присутній образ дороги, але вона дійсно веде в нікуди (до речі, «Шосе в нікуди» — назва попереднього фільму Лінча). Ідея фільму виникла у митця, коли той проїздив автодорогою пагорбами над Лос-Анджелесом. Вогні Лос-Анджелеса, що розкинулись десь далеко вниз, нагадують таємничу галактику, яка лежить десь за межами людського усвідомлення.

Логіка побудови фільму — це алогічність сну, коли образи перетікають один в один за якоюсь дивною закономірністю, що її годі раціонально витлумачити. Інколи здається, що Лінч творив, спираючись на настанови батька сюрреалізму Андре Бретона. До речі, після тріумфальної прем'єри у Каннах (Лінч отримав нагороду за найкращу режисуру) режисера оточив натовп критиків, які прагнули почути авторське тлумачення стрічки. Втім, відповіді вони так і не отримали. Глядач так і не дізнається справжніх імен героїнь, не зрозуміє, як складеться їхня доля в реальності. Мабуть, Лінч поділяє позицію С. Зонтаг, яка у своїй статті «Проти інтерпретації» заперечувала прагнення критиків будь-що знайти єдине адекватне трактування змісту твору. Режисер пропонує глядачеві свій фільм як дельозівський «шведський стіл», де кожен серед тисячі тарілок вибере собі страву за смаком.

На екрані розгортаються, примхливо переплітаючись, здавалося, мало пов'язані між собою сюжети, — а проте такі, що досить часто трапляються не лише в американському, але й у світовому кіно. Тут і історія наївної дівчинки-провінціалки, що прибуває до Голлівуду, сповнена рожевих мрій. І, зрештою, перетворення її на змучену ревнощами актрису-невдачу, яку переслідують макабричні фантоми.

Зі значною долею іронії розповідає Лінч про долю режисера, що робить спробу бунтувати проти диктату хазяїв студії (а це, власне, мафіозі), які хочуть нав'язати йому своє бачення фільму. Здавалося б, автор «Малхолланд Драйву» повинен співчувати своєму колезі. Тим більше, що у роботі над фільмом він сам переживав драматичні зіткнення з американськими продюсерами. Проект вдалось врятувати тільки завдяки підтримці європейського «Каналу+».

Так, всі поневіряння режисера, який спробував обстоювати свою позицію, показано у найкращих традиціях ситкому. Митцеві не щастить не лише у творчості, а й в особистих стосунках. Побившись із своїм суперником, режисер у безсилій люті топить коштовності своєї дружини у відрі з рожевою фарбою. Розпатланий, брудний, він нагадуватиме персонажа пересічного комедійного шоу. Невдовзі він з'явиться у респектабельному вигляді, та лише тому, що підкорився волі сильних світу цього. Весь фільм сповнений відсилань, як візуальних, так і фабульних.

Історія з огидним мафіозі, який, сидючи в інвалідному кріслі, неначе павук, плете свої інтриги, апелює до «Хрещеного батька» Ф. Ф. Копполи. Прямі алузії на класичний фільм Б. Вайльдера «Сансет-бульвар» викликає епізод спроби однієї з героїнь заховатися у самотній віллі, умебльованій у стилі п'ятдесятих років. Ще два персонажі виглядають «цитатою». Це симпатичне літнє подружжя, попутники героїні по дорозі до Лос-Анжелеса. Вони щиро побажають юній провінціалці успіху у кінокар'єрі, сядуть у таксі і раптом ми побачимо їх крупний план, страшний і зловісний. Застиглі «порцелянові» усмішки примусять згадати «милих» стареньких сусідів зі знаної стрічки Р. Поланського «Дитина Розмарі», які насправді є посланцями темних сил, що полюють за нещасною жінкою. У фільмі Лінча старі, як огидні білі хробаки, пролізуть у шпаринку під дверима, щоб мучити, доводити до безумства героїню цієї химерної оповіді.

Постмодерністська чуттєвість проявляється у Лінча і у вишуканій естетизації «історії кохання у місті сновидінь», причому кохання лесбійського, безнадійного, і у відвертому погляді на жахливе і огидне, яке зненацька підстерігає людину на життєвому шляху.

Постмодерністській естетичній притаманна особлива увага до феномена відразливого, огидного, мерзенного. Акцент робиться саме на ірраціональних виявах, поза межами людського розуміння. Це ми бачимо у творчості Лінча, так само, як і в Тарантіно, Грінвей, фон Трієра та інших митців постмодерністського кола.

Цікавою в цьому контексті є позиція згаданої вже Крістєвої, яка сформулювала її у своїй книзі «Влада жаху. Есей про огидне». Дослідниця бачить своєрідність шляхів, якими мистецтво повинно очищати душу людини, викликати катарсис. Крістєва вдається до досить ризикованої паралелі: як організм очищається від отруйних речовин через фізичні спазми, так і духовне очищення відбувається як сублимація жаху і огидного шляхом їхнього сприйняття як мистецького явища, тобто через естетичне. Французька дослідниця називає авторів, що демонстрували найбільш виразно виникнення естетичного на ґрунті огидного: Ф. Достоевський, М. Пруст, Ж. Батай, А. Арто, Ф. Кафка, Л.-Ф. Селін. Постмодерністське мистецтво покликає перетворити відразу від огидного у вишукані мистецькі форми, що принесуть естетичну насолоду [5, 241].

Концепція Крістєвої багато у чому співзвучна з теоріями Жоржа Батая, які справили відчутний вплив на погляди філософів-постмодерністів, а саме з його трактуванням поняття трансгресії як виходу за межі, здолаття культурних норм і моральних табу. Тільки так особистість може досягти повної «суверенності», тобто незалежності від соціальних обмежень. Саме такої «суверенності» прагнуть і досягають персонажі постмодерністського кінематографу. Згадаймо одного з його метрів — Пітера Грінвея. Вишуканий майстер екранного зображення, що має за взірця класичний фільм Алена Рене «Минулого року в Марієнбаді», Грінвей у своїх фільмах творить світ, де володарюють Ерос і Танатос. Мистецтво і, ширше, культура можуть правити лише за розкішну декорацію, за лаштунки

якої не слід заглядати, бо там (майже за Ніцше) може розкритися пекельна безодня.

У стрічці «Зед і два нулі», що англійською також означає «зоопарк», митець дещо в іронічній манері задається екзистенціальним питанням: що є людина, окрім дарованого їй матінкою-природою тіла? Відповідь невтішна. У залишку можна побачити лише органічну матерію, що розкладається. Близнюки-зоологи, що намагаються знайти відповідь на це запитання, стежать за допомогою кінокамери за тим, як гниє яблуко, потім криветки і, нарешті, тіла самих дослідників, які накладають на себе руки і залишаються в об'єктиві камери, що працює в автоматичному режимі і стежитиме за розкладом їхніх тіл. Погодимось із твердженням Андрія Плахова: «Грінвей прекрасно знає, що всі спроби людини подолати свою біологію будуть стерті на порох. Цинізм природознавця уживається в ньому із суто художнім схилянням і релігійним жахом перед хаосом» [7, с. 59]. Не відводить погляду об'єктиву від потворного й жахливого і Девід Лінч. У «Синьому оксамиті» глядач милуватиметься смарагдово-зеленою галявиною біля симпатичного будиночка, та раптовий наїзд камери — і на екрані огидні хробаки, що порпаються у закривавленому відрубаному вусі. Жах, що здається породженням кошмарного сновидіння, може, зрештою, матеріалізуватися. Так, один із персонажів фільму «Малхолланд Драйв» ділиться своїми фобіями з приятелем. Нещасному ввижається, що за рогом будинку причаїлася людина з макабричною чорною маскою замість обличчя. Ніякі вмовляння не можуть довести, що то лише хворобливі фантазії. Але коли друзі таки зважуються зазірнути за будинок, то дійсно бачать страшну потвору, що, здається, існувала лише в хворобливих мареннях. Так руйнується хитка межа між сновидінням та реальністю. Персонажі втрачають самоідентифікацію. Кожна з двох героїнь фільму «Малхолланд Драйв» не може визначити своє «Я». Їхні долі наче перетікають одна в одну, лишаючись таємницею для них самих і для глядача. Саме таємницею, а не загадкою. Остання передбачає наявність ключа для розгадки. Лінч, навпаки, демонструє, що розв'язання не буде: шкатулка, до якої здавалося б, знайдено ключ, виявляється порожньою.

Втрата людиною самоідентифікації, спроби втекти від свого «Я» стають однією з провідних сюжетних ліній фільму Р. Еггерса «Маяк». Стрічка насичена архетипами, алузіями на класичні міфологеми. Стосунки між доглядачем маяка (В. Дефо) та його помічником (Р. Паттінсон) — це добре знайомий за психоаналізом конфлікт між батьком та сином. І суть не лише в нескінченних приниженнях, яких зазнає молодий чоловік від свого начальника. Головне, що старий не допускає його до керування маяком, власне, до джерела світла. Кожен із персонажів має свою страшну таємницю, він не є тим, за кого себе видає. Замкнувши героїв у просторі маленького острівця серед океану, автор фільму не дає розрядки тієї взаємної ненависті, що їх охопила. Акцент зроблено на атмосфері безвиході і детальному зображенні існування персонажів на фізіологічному рівні, починаючи від огидної їжі до природних випорожнень.

Як і у фільмі Лінча, хворобливі марення і страшна реальність змішуються, а деколи міняються місцями. Фінальні кадри — це жахливий кінець життєвого шляху героїв, які йдуть у небуття під байдужий гуркіт океану. І все це закарбовано кінокамерою оператора Д. Блашке з тією високою майстерністю, що примушує сприймати навіть найогидніші сцени як витвори мистецтва. Гра світла й тіні, величні далі океану, моторошні нагромадження скель дають ефект відторгнення жахливого і мерзенного силою мистецтва. Власне, тут відбувається процес катарсису, про який ішлося в теорії Крістєвої.

Як філософ-постмодерніст Крістєва багато уваги приділяла проблемі «іншого», яка надзвичайно актуалізувалася у другій половині двадцятого, на початку двадцять першого століття. Цьому сприяли не лише події в соціальному й економічному житті, але й у культурній сфері, зокрема кінематографі. Саме мистецтво екрану примусило побачити «крупним планом» обличчя «іншого» — того, хто належав іншій культурній традиції, мав іншу ментальність, інше бачення світу. В кінематографі це проявилось у взаємопроникненні і взаємоперетіканні мистецьких тенденцій, характерних для європейських країн і тих регіонів, які колись називали «трегім світом». Особливо цікаві процеси відбуваються у південно-східній Азії, де колись глибоко периферійні кінематографії Гонконгу, Тайваню, Тайланду і Республіки Корея заявляють про себе дедалі голосніше.

Розширення кінематографічного Всесвіту розкриває нові можливості у пошуку інтертекстуальних зв'язків, переплетень і взаємопроникнень. Квентін Тарантіно не раз висловлював захоплення східним кінематографом, шукаючи для себе взірці серед гонконгських бойовиків, зокрема він дає високу оцінку фільму Рінго Лана «Місто у вогні». Захоплення було настільки сильним, що деякі критики навіть звинуватили Тарантіно у плагіаті. Та епатажний режисер простодушню відповів: «Я краду з кожного фільму. Мені це подобається... Великі художники крадуть, а не віддають шану» [3, с. 118].

Режисер щиро зацікавлений творчістю японських колег, зокрема Такасі Мііке. На думку Тарантіно, Мііке — справжній чародій екранного насильства, яке подає, наче екранний атракціон. Слід додати, що Мііке є одним з найпродуктивніших сучасних японських режисерів і може знімати до п'яти фільмів на рік. І хочє працює як над екранізацією коміксів, так і вишуканих елітарних творів, тобто не розділяє для себе мейнстрім і арт-хауз. Із постмодерністськими принципами його споріднює і своєрідний «стилістичний п'юралізм», вільне змішання стилів.

Про взаємодію європейського і азійського кінематографів можна говорити як про подвійне дзеркало, про таке собі взаємне відображення. Свого часу на сіномовне кіно великий вплив справила творчість митців французької «нової хвилі». У цьому плані показовий приклад тайванського режисера Цай Мінляня, хоча тут варто говорити і про присутність мотивів екзистенційної самотності, притаманної фільмам Антоніоні. Сам Цай Мінлянь зауважує про значення для нього творчості Роберта Брессона.

І все ж найближчою лишається для тайванського режисера «міфологія» Ф. Трюффо. Як і у класика «нової хвилі», у фільмах Цай Мінляня присутній його альтер его Сяо Кан (Лі Каншен). Це такий собі інваріант Антуана Дуанеля, за долею якого протягом кількох фільмів стежив Трюффо. Домінанта його життєвого шляху — самотність, невлаштованість, невміння пристосовуватись. Цим Сяо Кан теж нагадує улюбленого персонажа французького режисера. До речі, виконавець ролі Антуана, Жан-П'єр Лео, з'явиться у фільмі тайванського режисера «Обличчя» у короткому епізоді, так само, як одна з найкращих актрис Трюффо, Фанні Ардан. Поява цих артистів прозвучить як омаж у бік уславленого французького митця. Показовим є і те, як митці, що належать до іншої культурної парадигми, можуть перетинати межі, заходити на «чужу» мистецьку територію. Тут можна згадати Енга Лі (Лі Аня), теж тайванського кінематографіста, який однаково успішно працює і у вітчизняному, і в західному кіно. З глибоким знанням звичаїв і побуту своїх співвітчизників, з почуттям гумору режисер розповідає зворушливі історії про те, як руйнуються засади традиційного суспільства під невимолимим тиском сучасної цивілізації («Весільний банкет», «Їсти, пити, чоловік, жінка»). Не менш успішно Енг Лі працює в такому суто національному жанрі, як «уся» (китайське фентезі). За фільм «Тигр, що крадеться, дракон, що ховається» режисер отримав «Оскара». Не менш знайомі були його фільми, зняті у Британії («Розум і почуття» за Дж. Остін), і США («Крижана буря»). Особливий успіх випав на долю стрічки «Горбата гора», що здобула «Золотого лева» на Венеційському фестивалі (2005).

Навіть побіжний погляд на сучасні світові кінопроцеси переконує в існуванні глибоких зв'язків, співзвучності тем і мотивів, образної системи у кінематографіях різних, навіть віддалених культурних ареалів і свідчить про універсальність гуманістичних ідей сучасності, про багатогранність творчого потенціалу людства.

Постмодерністський полілог передбачає мозаїчність сучасної культури, рівноправність існування у ній мистецьких всесвітів як автономних і самоцінних.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Deleuze G., Guattari F. Rhizome: Introduction. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976. 74 p.
3. Доусон Дж. Тарантино. Москва: Вагриус, 1999. 270 с.
4. Энциклопедія постмодернізму. Київ: Основи, 2003. 504 с.
5. Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980. 256 p.
6. Melville J.-P. Le cercle rouge. Jean-Pierre Melville. URL: <http://www.filmsufi.com/2016/04/le-cercle-rouge-jean-pierre-melville.html> (access date: 10.05.2020).
7. Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 464 с.
8. Трюффо Ф. Трюффо о Трюффо. Москва: Радуга, 1987. 452 с.
9. Ямпольский М. Проблема интертекстуальности в кинематографе // Кинематографические записки, Москва. 1991. Вып. 12. С. 24–74.

References

1. Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika. Moskva: Progress, 1989. 616 s.
2. Deleuze G., Guattari F. Rhizome: Introduction. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976. 74 p.
3. Douson Dzh. Tarantino. Moskva: Vagrius, 1999. 270 s.
4. Entsiklopediia postmodernizmu. Kyiv: Osnovy, 2003. 504 s.
5. Kristeva J. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980. 256 p.
6. Melville J.-P. Le cercle rouge. Jean-Pierre Melville. URL: <http://www.filmsufi.com/2016/04/le-cercle-rouge-jean-pierre-melville.html> (access date: 05.10.2020).
7. Plahov A. Vsego 33. Zvezdy mirovoy kinorezhissuryi. Vinnitsa: Akvilon, 1999. 464 s.
8. Tryuffo F. Tryuffo o Tryuffo. Moskva: Raduga, 1987. 452 s.
9. Yampolskiy M. Problema intertekstualnosti v kinematografe // Kinematograficheskie zapiski, Moskva. 1991. Vyp. 12. S. 24–74.

Musienko O.

Postmodernism: Methodological Strategies

Abstract. The article discusses the methodological strategies of the famous postmodern philosophers; determines their dominant directions and the possibilities for their application in artistic practice. The deep transformations of the aesthetic paradigm in the postmodern era provide an integrated approach to certain problems, given the comprehensive pluralism, the rejection of hierarchy in modern cultural discourse. Scientific novelty lies in the wide extrapolation of the methodological foundations of the postmodern way of thinking to analytical approaches towards the contemporary film process. Attention is drawn to the phenomenon of visual citation as an element of intertext. The problem of the Other in the aspect of the mosaic of modern culture is considered. The paradigm shift in the philosophy of postmodernism has an undeniable impact on artistic processes, in particular in cinema, which is manifested in the fundamental transformations of the figurative system of screen arts, their further enrichment and diversity.

Keywords: rhizome, labyrinth, irony, quotation, intertextuality, catharsis, pluralism.

Мусієнко О. С.

Постмодернізм: методологічні стратегії

Анотація. Глибокі трансформації естетичної парадигми в епоху постмодерну передбачають комплексний підхід до аналізу методологічних стратегій відомих філософів-постмодерністів. При визначенні домінуючих стратегій слід врахувати всеоб'ємний плюралізм, відмова від ієрархічності в сучасному культурному дискурсі. Наукова новизна полягає в широкій екстраполяції методологічних основ постмодерністського образу мислення на аналітичні підходи до сучасному кінопроцесу. Це, в частині, фокусування на феномені візуальної цитати як елементі інтертекста, розгляд проблеми «другого» в аспекті мозаїчності сучасної культури. Зміна парадигми в філософії постмодернізму має неоспориме вплив на художественні процеси і в кинематографі, проявляючись в принципових трансформаціях образної системи екранних мистецтв, подальшому збагаченні і різноманітності.

Ключові слова: ризома, лабіринт, іронія, цитата, інтертекстуальність, катарсис, плюралізм.