

Марина Ольховик

«МОРЕ-ОКЕАН»: СПРОБА НЕОБАРОКОВОГО АНАЛІЗУ

Його життя пройшло у вічній погоні за часом. Його доля – це яскравий шлях комети – спалах, осяяння всього навкруги і щезання назавжди. «У Жеріко все є таким дивним, все – на межі і сповнене перебільшень; все неочікуване, як вибух, і обпікаюче, як лід...» – так казав про художника один відомий критик. Андре Шатель зауважив щодо творчості Жеріко, що «живопис втягує особистість художника в безкінечний процес очікування натхнення, процес ризикований і складний». Можливо, він завершиться тільки однією чи декількома роботами, гідними глядача, але буде виправданий тією цінністю, яку отримає в історії. Теодор Жеріко жив і творив в такому шаленому ритмі, що здається, нібито художник завжди відчував, що в нього зовсім не багато часу. Дійсно так, бо він помер у віці 32 років. Тим не менше його картини, випадаючи із загального контексту тієї епохи (романтизм), проклали дорогу наступним поколінням художників-новаторів. Але, можливо, це не головне в контексті цієї статті – «очікування натхнення» приводить нас до творчості італійського письменника Алессандро Барікко, який через два століття, спровокований картиною Жеріко «Пліт “Медузи”», пропонує читачу свою «іроніко-філософсько-міфологічно-науково-художню» белетристику – роман «Море – океан».

Звертання до італійської прози межі століть в особі Алессандро Барікко навіяно спробами ідентифікувати сучасні літературні тенденції в площині необарокового дискурсу (з точки зору барокової художньо-образної системи). *Метою цього дослідження* можна вважати інтерпретацію окремого художнього тексту як розчинення «міркування про зміст у міркуваннях про форму» [4, с. 20]. Саме ця позиція, озвучена Сьюзен Зонтаг ще в 70-ті роки ХХ ст., видається нам доцільнішою в контексті постмодерних культурологічних напрямків, а також спроможною висвітлити ступінь жаданості барокової форми для сучасної художньої культури.

Важливість відновлення наших відчуттів має бути зумовлена посиленням «бажанням навчитися бачити більше, чути більше, відчувати більше». Цього, зокрема, навчає нас один з найприємніших персонажів Барікко – художник-мариніст Плассон, який, пишучи портрет Моря, намагається почати з очей... «Мета сьогоднішнього коментування – зробити художній твір... більш, а не менш, реальним для нас. ... показ, що він є тим, чим він є, а не того, що він означає» [4, с. 21]. Отже, замість герменевтики, нам потрібна «еротика мистецтва». Саме така методологічна позиція, концепція «нвої чутливості» С. Зонтаг (Гассан), відповідає поставленому *завданню* – розглянути постмодерний дискурс під кутом зору

(нео)барокової традиції.

Кінець ХХ століття являє собою дуже складну і строкату епоху в розвитку загальноєвропейського художнього мислення. Це період радикальної зміни дискурсу, бо цей злам відбувається щодо не окремих етнокультур, а всього художньо-інформаційного простору. Відчуття переломності епохи, її футуристичної спрямованості підживлює сьогодні настрої естетичних змін, потяг до постмодерного мистецтва. За визначенням сучасних українських дослідників (таких як Т. Гуменюк, Т. Гундорова, Г. Меднікова, В. Личковах, В. Петрова, О. Соловйов), у посткласичних інтонаціях сучасної естетичної свідомості виявляється нове світовідношення, «менталітет епохи модернізму й постмодернізму». Постмодернізм як специфічне соціокультурне явище, що значною мірою відтворює загальний стан у сфері духовності останньої чверті ХХ–початку ХХІ століття, позначає собою новий спосіб світовідчуття і світорозуміння. В більшій мірі, ніж всі попередні епохи, постмодерна культура засвідчує кардинальні зміни філософсько-естетичної парадигми духовного розвитку, актуалізує універсалістичні параметри художнього мислення, проявляє нові форми національного духовно-творчого буття.

Концепція постмодерності задає нову парадигму мислення, для якої характерними є: відмова від дуального (об'єкт–суб'єкт) сприйняття реальності, ускладнення дискурсу і мови, збагачення сенсу архетипічних уявлень, інтерес до спонтанного життєвого досвіду, а також перегляд поглядів на епістемологічний та естетичний розрив модернізму з традицією. Важливим аспектом даної концепції виступає повернення до немодерних варіантів розвитку, наслідком якого є її збагачення ідеєю «транскультурності» постмодерну [6, с. 2]. Погляд на постмодернізм як такий, що в своєму естетичному вимірі має транскультурний характер, надає нам можливість виокремити, зокрема, причини історичної об'єктивності трансформування «феномену бароковості» в західноєвропейському і українському художньому мисленні кінця ХХ–початку ХХІ століть.

Можна назвати декілька основних причин того, що бароковість, як наскрізна універсалія художнього мислення, не вичерпується лише ХVІІ–ХVІІІ і початком ХХ століть, а стає досить актуальною і в мистецькій практиці постсучасності.

По-перше, якщо розглядати постмодерну свідомість як вияв «духу часу» кінця ХХ–початку ХХІ століття, то бароковість, будучи метаісторичним феноменом стилістичного позначення межових, пограничних, нестабільних процесів в історико-культурному зрізі, якнайповніше відповідає світоглядним особливостям сучасного художньо-естетичного дискурсу. «Дух епохи» загострюється саме в переломні моменти і має приводити до очищення або руйнації. «...Якщо море вже не освятити, його ще можна освітлити, висловити. Висловити море. Ми втратили хрести, поховали

старців, витратили чарування, і якщо не хочемо померти мовчки у боротьбі з ним, нам не обійтись без зброї... Висловити море» [2, с. 282].

По-друге, зв'язок сучасного мистецького простору з «онтологічним поворотом в європейській самосвідомості» [6, с. 15] робить можливим використання принципів та універсалій естетики бароковості в сучасній мистецькій практиці і наповнення їх універсалістичним, транскультурним сенсом. Це обґрунтовується тим, що саме феномен бароковості вперше постав на означення онтологічного зламу в свідомості Європи в XVII столітті, так само як і «воля до Бароко» (Ортега-і-Гасет) в екзистенційному і творчому прориві початку XX століття.

По-третє, «інтертекстуальність», як наскрізна ідея постмодерної культури, була розвинута ще в межах універсалістської концепції українського барокового мислення доби Гетьманщини (зокрема, поетика М. Довгалевського). «Воля до бароко» дає можливість розглядати такі категорії постмодернізму, як симулякр, деконструкція, «хаосмос» тощо крізь призму необарокових традицій, позаяк дані концепти характеризуються дослідженням мовленнєвих систем та їх впливу на свідомість сучасних людей. Художньо-образна система бароковості XVII–XVIII століть розглядає «текст» як окрему буттєвість, що може діяти за своїми законами, звідки виникає бароковий принцип креативності форми, який ілюструється мовленнєвими іграшками, візуальною поезією, коли мова перетворюється у творчо-будівничий чинник мистецької практики. В постмодерній культурі, зокрема, у розумінні Ж. Бодрійяра, це явище набуває гіпертрофованого значення, коли «текст», «мова», «знаки» не просто створюють дійсність, а насаджують її, як ті симулякри, що керують поведінкою людей, їх сприйняттям та свідомістю квазі-реальності.

В цьому сенсі бароко стає найбільш привабливим. Так, М. Фуко, вивчаючи межі мислення в історії епістеме, визначає культуру XVII ст. як зміну ренесансної епістеме раціональною. Фуко приваблюють ті тексти, в яких він вбачає зароджування нового епістеме. Він приходить до поняття «дискурсу», – системи висловлювань, обсягу того, що в тій чи іншій епосі можливе до розуміння, а отже, сказаності. Витлумачуючи мову як рідну глибину мисленнєвих структур кожної історичної «епістеме», він розкриває художній світ бароко одночасно як розпад та усвідомлення ренесансного порядку [8, с. 382].

Ж. Дельоз також звертається до феномену бароковості з позицій філософії постмодерну. Він пропонує своєрідне тлумачення епохи Бароко як «тіла». Використовуючи поняття «складка» стосовно філософії Ляйбніца, автор описує складки і згини матерії та душі, суб'єкта і предиката, що народжують бароковий філософський дискурс, математику, естетику, емблематику. Проблема антиномічності розкривається Дельозом як «вар'ювання істини суб'єктом». Світ, втративши центр, «переборює себе в

напрямку до істотно іншого єднання – всеохоплюючого і духовного, концептуального: світ як піраміда або конус, що пов’язує свою широку матеріальну основу, яка щезає в диму, з якоюсь гостроконечною вершиною або точкою зору» [3, с. 36].

По-четверте, бінарні опозиції, характерні для сучасного художньо-естетичного дискурсу, є аналогічними як в художньо-образній системі Бароко, так і необароко. Звичайно, наприкінці ХХ століття онтологічна та естетична антиномічність буття набрала іншого смислового забарвлення. Сенси дискурсу необароко виражаються, перш за все, у формуванні якісно нових опозиційних груп, як-от: локальне – глобальне, випадкове – закономірне, природне – штучне, індивідуальне – колективне. Крім того, існує взаємозалежність опозиції «динаміка – статика» (що характеризує три основні художні структури феномену бароковості ХVII століття) з поняттями «горизонтальної» і «вертикальної» культури (як-от: антична і середньовічна), в площині яких сучасні дослідники (С. В. Пролєєв) розглядають культурно-історичну ситуацію.

По-п’яте, некласична естетика проголошує такі принципи художньо-естетичного дискурсу, як дивовижність, іронія, гра, шизоїдна діалектика сакрального тощо. Генетично дані принципи мають барокову природу та виражають необарокові уподобання сучасного мистецького простору, а отже, універсалістичний сенс барокової свідомості в історії авангардного мистецтва «від бароко до бароко».

Все вище перелічене може слугувати підставою поділу мистецького простору на межі ХХ та ХХІ століть (тобто постмодерної культури) на дві основні світоглядно-філософські та художньо-естетичні тенденції – концептуалізм та необароко.

Постаті художника-Жеріко і письменника-Барікко цікавлять нас, перш за все, завдяки суто бароковому мотиву корабельної катастрофи: у липні 1816 року фрегат королівського флоту «Медуза» зазнає аварії біля західного узбережжя Африки. Молодий і недостатньо досвідчений капітан залишає 149 людей на плоту, що дрейфує по морю на протязі 13 суток. 134 людини гине від холоду, голоду і спраги...

«Пліт “Медузи”» Жеріко сприймається не як епізод, а як епос; картина переростає свій сюжет, стає символом трагічної боротьби людини із ворожою стихією, уособленням безмежного страждання, героїчних напружень і пориву. Діагональне розташування переповненого людьми плоту та багатоманітність того, що на ньому відбувається, створює відчуття сильної напруги і навіть жаху від побаченого.

Ідея щодо барокового характеру романів А. Барікко може бути проілюстрована як художньо-естетичним аналізом внутрішньообразної системи його творів, так і суто формальним підходом до них. Так, звертаючись до природи класичного художнього образу, німецький

філософ і культуролог В. Беньямін («Виникнення німецької трагедії», 1925) акцентує ту його функцію, яка спричинює викривлення картини дійсності. Це є наслідком, передусім, зображення її як розумної в своїй основі, тоді як дійсність, за спостереженням мислителя, – це «жах відчуженого існування». Який вихід? Можливо, у звертанні до барокової естетики. Не реалістичний образ, а авангардистська алегорія (тотожна бароковій алегорії) передає правду «сп'янілого часу», тому що виходить за межі реальності, знаходячи нібито потойбічний, але реальний жак існування [1, с. 165].

Саме така авангардистська алегорія міститься в романах «Сіті», «Замки гніву», «Море-океан» сучасного італійського письменника А. Барікко. Пліт «Медузи», образ Моря стають тією алегорією, що не просто виходить за межі реальності, а змушує людину побачити дійсний жак Буття. «...Воно було жахливе, перебільшено красиве, страхітливо сильне – нелюдиме і ворожо-прекрасне. А ще море було невиданих кольорів, незвичайних запахів, нечуваних звуків – зовсім інший світ» [2, с. 68].

Головною діючою особою «Море-океану», багатогранного твору, який не має аналогів в рідній словесності за технікою письма і привабливістю метафори, звичайно виступає Море, яке автор наділяє рисами антропоморфізму, робить його безжальним і лагідним, ненаситним і безкорисним, таємничим і пізнаваним.

Образи Моря і Океану – ще давні символи, космогонічні за своєю суттю. У міфопоетичній традиції світовим Океаном позначали води, з яких виникає земля і (ширше) Космос. Океан виступав як стихія і простір, який вона заповнює, як певний умоглядний принцип. Характеризуючи ознаки Океану-Моря в їх художньому втіленні, можна відзначити, що він безмежний, не впорядкований, не організований, жахливий, аморфний, але має здатність до породження.

Інтерпретувати назву «Море-Океан» достатньо складно, особливо, коли автор не бачить тут зовсім ніяких змістів. Але все ж таки естетичний аналіз тексту наводить на думку про, можливо, ще давньогрецьке тлумачення цих образів. Так, можна знайти міфи, де відзначається какофонічність Океану на протигагу впорядкованому ритму Моря. У стародавніх греків Океан – це, перш за все, величезна світова ріка, що оточує землю і Море і дає всім початок. Вже Еврипід називає Океан морем. З цього часу утверджується тенденція до розмежування великого зовнішнього моря – Океану і внутрішніх морів. З часом образ Океану деміфологізується, виділяючи з себе багаточисельні персоніфіковані образи океану і моря [7, с. 250].

Барікко – автор, який розповідає. Його мета достатньо суперечлива. Свою творчість він порівнює з «холодильником, від наповненості якого відчуваєш приємний подив». Але навіть він потребує утримання рівноваги,

і це є безперечним для книги, поміркованість у читанні якої може стати поштовхом до переживання реальності. На фоні сучасної байдужості молоді до такого відчущання, все ж робота письменника залишається вагомою. «Наші рухи повільні і поступово «уживані», але це дозволяє нам бути більш точними, передавати всі нюанси цього світу, дивакувати і незвичайні речі». Форма, в такому сенсі, стає просто необхідною, вона перебільшує всі інші достоїнства його творів. Насамперед це пов'язано з великим впливом музикальної освіти на творчість А. Барікко, що зауважують більшість його критиків. Специфічне для бароко підпорядкування деталям і орнаменталізації єдиної композиційної волі, порядку ансамблю, ускладнена драматургія художнього замислу притаманна творам італійського митця. Так, «Новеченто» («1900») не просто оповідь про джазового музиканта, це і є сам джаз, а «Море-океан» порівнюють з класичною симфонією або сонатою.

Вибір сюжету, навколо якого розвиваються події, вдалий саме в тому сенсі, що його реалізація потребує більшого акценту на формі, ніж змісті. В контексті барокового художнього дискурсу *катастрофа корабля* – це яскрава метафора бароко, це саме бароко: розуміння мореплавання як мореосягнення, пошуки свого істинного буття крізь посвяту однією з могутніших стихій – водною. Цей потужний образ – оголена реакція хворого суспільства і спроба перебороти внутрішню кризу, «адже віддзеркалення водою – це викривлення до повного очищення, істинної суті». «Море – це дзеркало. І тут, в його череві, я побачив самого себе. Побачив по-справжньому» [2, с. 168].

Аналіз роману в силовому полі (нео)бароко зумовлений присутністю наскрізних, майже в усіх його творах, транскультурних естетичних принципів, які засвідчують світоглядну сутність барокової свідомості – специфічну реакцію на перехідні, кризові часи. Художньо-естетичні тенденції необарокового напрямку послуговуються, зокрема, таким принципом, як «естетика повторень» (О. Калабрезе). В постмодерній культурі він характеризується повторенням одних і тих само елементів, що призводить до наростання нових сенсів завдяки хаотичному, нерегулярному ритму цих повторень. Так, для посилення нереального жаху реальної ситуації, що відбувалась на плоту після катастрофи «Альянсу», використовується саме така схема побудови поетичної системи: «Перше. Перше – це моє ім'я; перше – це моє ім'я; друге – їх очі; перше – це моє ім'я; друге – це їх очі; третє – нав'язлива думка; четверте – ніч, що крадеться; п'яте – пошматовані тіла; шосте – голод; сьоме – жах; восьме – безумні видіння; дев'яте – м'ясо; а десяте – людина, яка пожирає мене очима і не вбиває...» [2, с. 154].

Постмодерні експерименти з розтяжності природних та культурних кордонів до останніх меж, які виражаються у гіпертрофованій тілесності

героїв художньої культури та гіперболічній «речевості» стилю вилились в необароковий принцип «естетики надлишку». Ця естетика характеризується наявною «монструозністю» персонажів, космічними і міфологічними наслідками простих побутових сцен, метафоричною надмірністю (зокрема, сцени канібалізму у главі «Морське черево»). Так, сцену кохання Адамса і Елізевін можна розглядати як мотив антиномічної природи буттєвості, де полярність – це не просто норма, а умова майбутнього. «... про тих двох, які всю ніч повертали один одному життя... дівчина, яка не бачила нічого, і чоловік, який побачив забагато...» [2, с. 185].

Принцип так званої «естетики фрагментарності», коли акцент переноситься з цілого на деталі і/або фрагменти, більш того відзначається надмірністю деталей, які стають системою, А. Барікко кладе в основу своєї творчості. Художній задум починається з якоїсь деталі, яка по суті дуже значуща, можливо, навіть з жесту або якогось предмету. «Море-океан» – це історія «з тисячу деталей», які, здається, є більш важливими, ніж сама історія. Остання – це лише гірке визнання смертності людської природи, усвідомлення марності реалізувати всі свої можливості та взагалі доцільності це робити. «Живими нам все одно вже не врятуватися. Побачене буде збережено в наших очах, зроблене – в наших руках, почуте – в нашій душі» [2, с. 171]. Саме таке барокове відчуття приреченості на поразку, що особливо притаманне геніям та божевільним, приреченості, властивої від народження, переповнює романи письменника («Новеченто», «Замки гніву» тощо).

Найбільш вражаючим і вдалим в романі видається використання мотиву двоїстості, якій не тільки утримує певну формальну лінію твору, але й виступає смислоутворюючим началом. Дослідження внутрішньої подвійності людської природи (Томас – Адамс; Савін'ї – Андре) допомогло авторові описати стан людей, які зіштовхнулись зі стихією, які побачили ілюзорність людської могутності: вони ще живі, але їх вже немає. «Той, хто побачив істину, втрачає спокій. Врятується лише той, хто ніколи не був у небезпеці. Істина досягається лише у відчай...» [2, с. 169]. Але понад цим, окремою лінією, до якої повертаєшся раз у раз, є образи, власне двійників, художника Плассона і вченого Бартльбума. Природа людини кмітлива, ми розглядаємо все навколо, біжимо за чимось розпливчастим, намагаємось схопити за хвіст початок або кінець чогось, що приведе нас до тлумачення дійсності. А поряд живуть божевільні, які сенс життя вбачають у написанні портрету моря («Море-океан. Холст, олія. 15*21,6 см. Зібрання Бартльбума. Опис: повністю біла»), або у пошуку абсолютних меж предметів, намагаючись написати «Енциклопедію границь» («А що вивчаєте Ви за допомогою цих загадкових приладів? Де завершується море...»).

Відтак, роман А. Барікко виявляється нам яскравою ілюстрацією того явища сучасного художнього дискурсу, яке У. Еко окреслив як «волю до Бароко». Тут необароко виступає як один з мегастилів, що реалізує важливий аспект концепцій постмодерності, а саме, повернення до локальних, традиційно немодерних варіантів художнього розвитку. Така необарокова інтерпретація дозволяє, зокрема, наголосити на ідеї «транскультурності» в розвитку деяких етнокультур (італійської, української, польської тощо).

Роман «Море-океан» настільки насичений образами і окремими деталями, які не дають можливість зосередитись на чомусь більшому і поглинають тебе повністю, що все ж він вартий прочитання. Як небезпідставно зауважив Р. Інгарден, що «перше читання, з усіма можливими хибами, має ту перевагу над усіма пізнішими, що від нього залежить, чи перцепція цього твору взагалі вийде влучною» [2, с. 204].

...Маленька рибка сказала морській королеві: «Я постійно чую про море, але що таке море, де воно – я не знаю». Морська королева відповіла: «Ти живеш, рухаєшся, існуєш в морі. Море і поза тобою, і в тобі самій. Ти народжена морем, і море поглине тебе після смерті. Море і є буття твоє...» (дзенська притча).

1. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века.– М.: Академический Проект, 2003.– 768 с.
2. Барикко А. Море-Океан / Пер. с итал. Г. Киселева.– М.: Иностранка, 2004.– 287 с.
3. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Общ. ред. и послесл. В. А. Подороги. Пер. с франц. Б. М. Скурагова.– М.: Логос, 1997.– 264 с.
4. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе.– Львів, 2006.
5. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької.– Львів: Літопис, 2001.– С.176–209.
6. Личковах В. Від Фауста до Леверкюна: вступ до неklasичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва).– Чернівці, 2002.– 181 с.
7. Топоров В. Н. Океан Мировой // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев.– Т. 2. К–Я.– М.: Совет. Энциклопедия, 1982.– С. 250.
8. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук: Пер. с фр. / Вступ. ст. Н. С. Автономовой.– М.: Прогресс, 1977.– 488 с.