

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218084](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218084)

УДК 38.2

Ліана Кришевська

### ВДАВАНИЙ ПАТОС ДЕКОНСТРУКЦІЇ

*Ця попередня розвідка ставить питання про засади деконструкції. Її структурні елементи розглядаються на прикладі конкретного мистецького твору та порівнюються з принципами серйозно-сміхових жанрів. Із співставлення деконструкції і карнавального світосприйняття здобувається висновок про суперечність деконструкції як такої принципам екзистенції людини.*

**Ключові слова:** деконструкція, карнавал, серйозно-сміхові жанри, досвід, художній твір.

Основою викладених тут спостережень став досвід художнього твору – інсталяції Томаса Хіршхорна «Never Give Up The Spot». Цей факт має принципове значення. Свій твір Томас Хіршхорн мислив та зреалізував як свого роду модель деконструкції. Вона була тематично спрямованою, мала за собою конкретну програму, однак з переконливою наочністю, концентровано втілювала засадничі і дійові принципи деконструкції як такої, як методу опрацювання явищ культури, як світоглядної позиції. Твір був словом, словом в тому сенсі, в якому його тлумачить Густав Шпет [Шпет 2007: 207], яке в чуттєвій формі художніх засобів інсталяції розгорталось перед глядачем та потребувало задля свого розуміння радше зчитування, ніж витлумачення.

Таке сприйняття художнього твору, та його відношення до викладених далі міркувань викликає потребу додаткового коментаря. Адже викладені тут настанови щодо деконструкції не є інтерпретацією інсталяції «Never Give Up The Spot». Це важливо підкреслити, аби з одного боку конкретизувати позицію по відношенню до художнього твору Т. Хіршхорна, наголосити деякі аспекти досвіду мистецького твору загалом, та врешті решт роз'яснити логіку побудови думки щодо концепту, який тут власне розглядається.

У відношенні до досвіду предикат «естетичний», що традиційно використовується в контекстах, де мова заходить про враження від мистецького твору, усунуто свідомо. Враження від інсталяції Хіршхорна не мали нічого спільного з душевними чи навіть з духовними коливаннями, які найчастіше і часто недоречно пов'язують з естетикою. Так само як і в інсталяції, естетичний елемент у сприйнятті твору був відсутній. Натомість змістовна інтенція через посередництво художньої мови, яка зберегла свою метафоричність з притаманною їй символічністю та ігровими елементами, тобто все те, що мову мистецтва робить мовою мистецькою, була

загострена максимально. Це значно «полегшувало» сприйняття твору, надавало можливість схоплювати його безпосередньо, без еківоків та відволікань. Твір «зчитувався» як аналітично зважена теза, з тією лише різницею, що засобом її донесення до публіки була метафорика мови мистецтва, максимально абстрагована від конвенційності вказівного знаку.

Ці особливості інсталяції, пов'язані з індивідуальною авторською стилістикою, дали змогу проступити тим засадничим елементам художнього твору, які в принципі зумовлюють існування мистецтва як дискурсу мовлення про Світ, дискурсу, що співіснує поряд з іншими дискурсами, наприклад, науковим, і відрізняється, на сам перед, мовою, якою послуговується і якою мовить. (До порівняння [Ковальова, Левченко 2018: 9]).

Масштабну інсталяцію Томаса Хіршхорна «Never Give Up The Spot» було презентовано в Мюнхені в музеї Вілла Штука наприкінці 2018 року. Мюнхенська інсталяція Т. Хіршхорна відноситься до ряду його відомих інсталяцій під загальною назвою «Руїна». Однак ця «Руїна» не тільки мала свою власну додаткову назву, але й розгорнутий епіграф, з яскраво вираженим маніфестарним, навіть дещо патетичним характером. «Never Give Up The Spot» доповнювався висловом А. Грамши «Destruction Is Difficult. Indeed It Is As Difficult As Creation» [Hirschhorn 2018]. Сам вибір назви та епіграфу надає інсталяції свого роду програмного характеру. А у співвідношенні до засобів художнього виразу, застосованих в творі, до його композиційно-конструктивних елементів ці красномовні тези вже є активним імпульсом до інтерпретаційного тлумачення. Однак від такої аналітичної стратегії потрібно утриматись. В усякому випадку попервах.

Інсталяція, художнім змістом якої стала деконструкція, не розглядається в цьому контексті як змістовне ціле, інтенції та ідеї якого потребують тлумачення. Вона сприймається як власне *модель деконструкції*, модель діюча та така (і це найбільш цінне) яка в свої художні реалізації унаочнює принципи деконструкції, її природу та дійові засади. Аби схопити цю модель перед спокусою змістовного тлумачення твору необхідно утриматись. Незважаючи на інтерпретаційну спокусу красномовного і багатообіцяючого співставлення чистої художньої форми твору і змістовної перспективи назви та епіграфу.

Інсталяцію, яка динамічно функціонувала протягом своєї презентації в музеї і в ці динаміці змінювалась, треба охопити в цілому, як модель, як самостійний світ, відсторонений, виокремлений від світу справжнього, усталеного і яким по відношенню до твору Т. Хіршхорна являвся світ музейної інституції. В контексті цього викладу це охоплення інсталяції як «самостійно» існуючого світу змушено буде замінено описом. І хоча

перекладати художній твір аналітичною чи навіть описовою вербальною мовою справа невдячна, чи навіть й марна, зробити це необхідно. Це дасть змогу окреслити засадничі елементи світу, який утворювала інсталяція. Концептуальним підґрунтям аналізу інсталяції як динамічної структури стане теорія серйозно-сміхових чи то карнавалізованих жанрів М. М. Бахтіна, яка не тільки не втрачає актуальності, але й постійно набуває значущості з огляду і на культурні, і на соціально-політичні тенденції сьогодення.

Розгляд твору Т. Хіршхорна в категоріях концепції М. Бахтіна створить основу, аби і деякі засади деконструкції порівняти з карнавальним світосприйняттям та надалі сформулювати деякі попередні зауваження, чи навіть застереження, що стосуються деконструкції як настанови до сприйняття світу та відносин з ним.

В мюнхенській «Руїні» Т. Хіршхорн вкотре звертається до однієї з своїх лейттем: музей майбутнього. Не слід вважати, що він трактує чи втілює її як якусь фантазійну, на кшталт *science fiction*. Його проекти – це послідовне втілення бачення музейного простору, як простору, в якому людина вільно, в любий час, без обмежень має доступ до творів мистецтва та змогу реалізувати свою власну потребу творчого висловлювання. В своєму баченні музею майбутнього Т. Хіршхорн заперечує на сам перед ієрархічну структуру, яка складається внаслідок одноосібного (з боку музею) привласнення права на експертне володіння творами мистецтва [Hirschhorn, 2018]. Він декларує необхідність усунення дистанції між відвідувачем та музейним простором і в своїх проектах реалізує цю ідею послідовно. Іншими словами, Т. Хіршхорн руйнує інституалізовану музейну ієрархію, в якій відвідувач займає найнижчий щабель. Досягається це завдяки тому, що музейно-виставковий простір сприймається ним як простір для креативної діяльності відвідувача музею. В буквальному значенні цього виразу.

Отже презентація «Руїни» в Мюнхені була влаштована за тими принципами, які на переконання Т. Хіршхорна мають обумовлювати функціонування музею майбутнього. На сам перед це вільний доступ до музею та вільне, не обмежене контролем перебування відвідувача в музейних стінах. Тож відвідування виставки протягом трьох місяців було безкоштовним. Також безкоштовно кожен бажаючий міг отримати огрядний каталог про саму інсталяцію та творчі настанови Т. Хіршхорна. Музейні наглядачі в виставковому просторі були відсутні. Натомість в залі постійно знаходились куратор виставки та його помічники-волонтери, які за потреби могли розказати про інсталяцію та відповісти на питання.

Наступний принцип функціонування музею майбутнього – можливість та умови творчої самореалізації. Втілення цього принципу вплинуло, з

одного боку, на змістовну складову інсталяції, з іншого, на її загальну формальну конструкцію. «Руїна» була інстальована в новій частині музею Вілла Штука, в залах для змінних виставок. Інсталяція уявляла собою єдину композицію, влаштовану чи вбудовану в триповерхове приміщення. Зовнішня структура інсталяції нагадувала щось на кшталт перевернутого кратера, чи радше перевернуту вирву, що залишається по вибуху. Також і за змістом інсталяція імітувала місце вибуху.

Матеріал, з якого інсталяція була забудована, був самим різноманітним, але загалом його б можна було б визначити терміном «сміття»: картон, папір, пінопласт, якісь меблі. Все це трималось купи завдяки кілограм липкої стрічки легко впізнаваного коричневого кольору невизначеного відтінку. Протискатись через це структуроване звалище вгору а потім вниз треба було вузькими стежечками, інколи навіть навпростець по картону і пінопласту, роззираючись на всі боки: вся інсталяція була завішана малюнками, схожими на ті, які малюються на полях учнівських зошитів чи рукописів, фото, вирізками з газет, надписами чи роздруковками текстів переважно політичного або критично-соціального змісту, скульптурами та об'єктами, естетика яких часто відтворювала стилістику «заборного», а інколи і «туалетного» мистецтва.

Переважна частина цих елементів інсталяції була виконана і відразу вмонтована в інсталяцію самими відвідувачами. І це не лише не заборонялось, а, навпаки, заохочувалась та передбачалась проектом. В саму конструкцію «Руїни» було вбудовано декілька «гrotів» чи то кімнат, в яких можна було знайти все, що могло знадобитись для такої діяльності: комп'ютер, принтер, папір, олівці, фарби тощо. Окремий гrot був призначений для створення об'єктів та скульптур. В цих гrotах-кімнатах можна було не лише дати волю своїм креативним потребам, незалежно від рівня здібностей, але просто зупинитись для відпочинку, посидіти на дивані та в кріслах, випити каву з встановленого автомату та побалакати з друзями.

І це ще не все. Кожен бажаючий міг влаштувати в рамках інсталяції власний захід, домовившись з організаторами лише про час: якихось встановлених вимог організаторів до змісту і професійного рівня не було. Майже кожен день в «Руїні» відбувалось щось ініційоване кимось з відвідувачів. Тут проходили поетичні вечори, читання, концерти класичної та популярної музики, якісь майстер-класи, уроки йоги і навіть виїзні засідання історичної кафедри університету Людвіг-Максиміліана. Про численні екскурсії годі вже говорити, а батьки приводили свою малечу в цю інсталяцію погратись. Загалом за три місяці роботи інсталяцію відвідало близько 15 000 людей. Це майже вдвічі більше звичайного числа відвідувачів музею за аналогічний період.

Т. Хіршхорну не вдалось втілити лише один з принципів музею майбутнього – його цілодобове функціонування.

Навіть короткий, узагальнений опис інсталяції і конституційних умов її функціонування дають беззаперечні підстави сприймати і аналізувати інсталяцію в категоріях теорії серйозно-сміхових жанрів. Саме в тому її варіанті, в якому вона була сформульована свого часу М. Бахтіним.

За своєю суттю, в свої первинні формі карнавал є дійством, що відбувається не на сцені, а на площі. Це дійство складно (якщо взагалі можливо) зрозуміти, знаходячись поза його межами, споглядаючи його осторонь. Розділення на дійових осіб та глядачів в карнавалі є неможливим та більш того, не передбачено взагалі: в карнавалі не приймають участь, в ньому живуть, і ним живуть. Карнавал є особливим світом, не схожим на світ об'єктивної повсякденної реальності. Це світ «навпаки», що випрацьовує свої власні правила, які не співпадають і навіть заперечують закони соціально-ієрархічної дійсності.

Простір і час карнавалу це простір і час вивільнення від законів соціума, від норм соціально-ієрархічних відноси, правил етикету, умовностей спілкування. Це світ вільний від регламентованих відносин і світ вільного спілкування, аж до фамільярного контакту та ексцентричних форм поведінки. Саме фамільярний контакт та ексцентричність поведінки М. Бахтін визначає як дві з чотирьох зовнішніх характеристик карнавалу. Інші характеристики: різного типу мезальянси та профанація, пов'язані з двома попередніми та безпосередньо від них походять [Бахтін 1990: 25].

Слід зазначити, що вкоріненість мюнхенської «Руїни» в природі карнавалізованих жанрів серед інших аналогічних проєктів Т. Хіршхорна найбільш послідовна. Якщо тут не вкралась помилка, то мюнхенська «Руїна» є першим з аналогічних проєктів, який було облаштовано саме в музейному просторі, а не в виставковому просторі іншого типу. Тож жанрові елементи, визначні для серйозно-сміхової сфери були в цьому випадку підкреслено унаочнені. В цьому контексті і на змістовному, і на формально-композиційному рівні важливо зауважити той домінуючий елемент інсталяції, який в бахтінській теорії пов'язано з ритуалом дійства розвінчання короля і елементом профанації або зниження, на якому він базується [Бахтін 1990: 221]. «Розвінчаним королем» в цьому випадку слід вважати музейну інституцію як таку, що втратила свою позицію в ієрархії музейна інституція – твір мистецтва – відвідувач.

Безпосередньо, елемент профанації чи то зниження мав свій вираз не лише в безкоштовному та вільному доступі глядача до виставки та в позиції глядача як спів-автора. Але і в самому факті презентації «Руїни» Т. Хіршхорна в музеї Вілла Штука. Свою візуалізацію це зниження отримало в контрасті

між вишуканою архітектурою вілли, збудованої в стилі ар-нуво і, власне, інсталяцією, яка б з точки зору прискіпливого в питаннях естетства Франца фон Штука була б купою сміття, а факт її розміщення в його віллі – скандалом і неподобством. До того ж, протягом всього часу дії виставки це умовно кажучи «сміття»: частинки пінопласту та шматочки липкої стрічки, чіплялись до одягу та взуття відвідувачів і розповсюджувалось по всьому приміщенні музею, завдаючи зайвого клопоту прибиральникам з одного боку, з іншого ж, сповіщаючи про інсталяцію та захоплюючи музейні території. Тож саме поєднання матеріалів та зовнішньої форми: вишуканої будівлі з її коштовно оздобленими інтер'єрами та на позір беззмістовної інсталяції гігантських розмірів, створеної з матеріалів, які не відповідають усталеному уявленню про матеріал мистецького твору, виглядало досить ексцентрично, а з позиції музейної інституції (якби та була особою), воно безумовно сприймалось би як мезальянс та фамільярність вищого гатунку.

Аналіз інсталяції в контексті карнавалізованих жанрів та аналіз укоріненості твору Т. Хіршхорна в царині серйозно-сміхового можна плідно продовжувати далі. Однак важливіше наголосити тут інше. Це інше не стосується використання автором мови, методів та структур серйозно-сміхових жанрів. В усякому разі не стосується безпосередньо. Воно не є питанням органічного зв'язку карнавалізованого світосприйняття і деконструкції як світоглядної позиції, чи радше відсутності такої позиції. Йдеться не про подібність карнавалу і деконструкції, хоча питання про їх спорідненість є більш ніж обґрунтованим. Йдеться про їх різницю. І саме в площині, де чітко визначається кардинальна розбіжність деконструкції і карнавалу, унаочнюються ті особливості першої, що дають підстави сприймати пафос, супроводжуючий деконструкцію незалежно від сфери її використання – чи то царина конструктивів культури, чи то соціально-політична сфера, чи будь що інше, є вдаваним, чи що найменше гаданим.

Як зазначає М. Бахтін, карнавальне світовідчуття базується на метафізичному (в його власному визначенні на космічному) страху трансцендентного та пов'язаних з ним есхатологічних образах [Бахтін, 1990, 371]. Саме карнавальне дійство є формою долання цього страху. Отже онтологічно карнавал базується на опозиції страху і його долання, на опозиції, яка безпосередньо визначає символічний зміст і значення карнавального дійства як постійне, безперервне в свої циклічності відновлення світу через його смерть<sup>1</sup>. В свою чергу це постійне відновлення через смерть є засадничою рисою людської екзистенції, поза якою існування Світу не є можливим. Опосередковано ця символічна структура зберігається в художній мові серйозно-сміхових жанрів, що викристалізувались як свого роду відбитки карнавалу, залишились і надалі

функціонують в культурі.

Питання ж про підґрунтя деконструкції, яке виправдовувало б її на метафізичному рівні та утворювало б її беззаперечний, переконливий онтологічний статус має отримати негативну відповідь. У порівнянні з карнавальним світоглядом ця негачія отримує лише додаткову підтримку. Та більше. Здається це порівняння дає можливість припустити, що деконструкція як така, чиста (reïn) деконструкція суперечить самим засадам екзистенції людини і в своєму послідовному втіленні в якості світоглядної позиції може бути руйнівною для індивідуальних та суспільних структур існування<sup>2</sup>.

Саме тут необхідно повернутись до мистецького твору, до інсталяції Хіршхорна як до «діючої» моделі деконструкції, аби з'ясувати, виокремити той первень, що попри все може забезпечити деконструкції продуктивність. В цьому відношенні надзвичайно важливою була робота команди волонтерів, які протягом всього часу дії виставки обслуговували інсталяцію. В буквальному сенсі кожен день вони розчищали її, підклеювали, збирали сміття, яке утворювалось із-за постійної і надзвичайно активної діяльності відвідувачів, прокладали «стежки», тощо. Без цього інсталяція швидко перетворилася б на справжню купу сміття, втратила б форму та сенс, унеможливила б будь яку творчу комунікацію. Сприяти цю роботу лише як підтримку чистоти та порядку було б неприпустимим спрощенням. Ця діяльність, яку не можна було припинити, яка потребувала постійного перебування в інсталяції – в місці, радикально виокремленому від об'єктивної реальності, в місці, яке встановлювало власні суспільні закони та власний плин часу, була зумовлена іншими цілями. Власне, утриманням / триманням форми, що забезпечувало трансляцію покладеного в неї змісту.

Отже, у відповідності до логіки мистецького твору Т. Хіршхорна, додатковою компонентою деконструкції, що забезпечувала б її плідність і продуктивність є робота чи то діяльність (Tätigkeit), яка може бути описана в особливих категоріях зв'язку часу, місця та перебування в свідомості. Без цих зусиль, спрямованих на утримання / тримання форми та змісту деконструкція перетворюється на хаос та породжує лише його.

#### Примітки

<sup>1</sup> Лише нагадаємо, що одним із символів середньовічного карнавалу була вагітна смерть.

<sup>2</sup> Прикладів такого руйнівного впливу деконструкції на структури суспільства можна легко знайти, звернувшись хоч би до політичної чи соціальної сфер.

#### Список використаної літератури

- Бахтин, М. М. (1990) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, сс. 543.
- Ковальова, Н. І., Левченко, В. Л. (2018) *Сфера естетичного у філософських та інтелектуальних рефлексіях ХХ сторіччя*, в: *Українські культурологічні студії*, № 2 (3), Київ, сс. 8–13.
- Шпет, Г. (2007) *Эстетические фрагменты*, в: *Шпет, Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры*, Москва: РОССПЭН, сс. 173–323.
- Hirschhorn, T. (2018) *Künstler/innenbuch «Never Give Up The Spot»*. München, Museum Villa Stuck.

*Ліана Кришевська*

#### МНИМЫЙ ПАФОС ДЕКОНСТРУКЦИИ

Затрагиваемый в статье вопрос касается оснований деконструкции. Ее структурные элементы рассматриваются на примере конкретного художественного произведения и сравниваются с принципами серьезно-смеховых жанров. Тезис о несовместимости деконструкции как таковой и принципов человеческой экзистенции выводится из сравнения деконструкции и карнавального мироощущения.

**Ключевые слова:** деконструкция, карнавал, серьезно-смеховые жанры, опыт, произведение искусства.

*Liana Kryshevska*

#### IMAGINARY PATHOS OF DECONSTRUCTION

The main topic of this article is the foundation of deconstruction. Its structural elements are considered on an example of the Thomas Hirschhorn's installation *Never Give Up The Spot?*, which is a deconstruction of the traditional museum pattern. The highlighted elements are similar to the paradigms of the serio-comic genres. It means the deconstruction can be described with the concept of carnivalesque developed of M. Bakhtin. On these grounds the deconstruction considered as an attitude to World was compared to the carnivalesque as a Worldview. This comparison allows to make a conclusion about the incompatibility of the deconstruction as such and the foundation of Human Existence.

**Keywords:** deconstruction, carnivalesque, serio-comic genres, experience, work of art.

## References

- Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovia i Renessansa* [Rabelais and its world], Moskva, Khudozhestvennaya literatura, pp. 543.
- Kovalova, N. I., Levchenko, V. L. (2018) *Sfera estetychnoho u filosofskykh ta intelektualnykh refleksiakh XX storichchia* [Sphere of esthetics in philosophical and intellectual reflections of XX century], v: *Ukrainski kulturolohichni studii*, № 2 (3), Kyiv, pp. 8–13.
- Shpet, H. (2007) *Estetycheskiye fragmenty* [Esthetical fragments], v: *Shpet, H. Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannye trudy po filosofii kultury*, Moskva, ROSSPEN, pp.173–323.
- Hirschhorn, T. (2018) *Künstler/innenbuch «Never Give Up The Spot»*, München, Museum Villa Stuck.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2020

Стаття прийнята 20.06.2020

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2\(34\).218086](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2020.2(34).218086)

УДК 1(091); 2(211)

Светлана Коначева

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЮМОРА В АНАТЕИСТИЧЕСКОМ ПРОЕКТЕ РИЧАРДА КЕРНИ

*В статье рассматривается роль юмора в постметафизических исследованиях религии в трудах Р. Керни. Исследуется концепция анатеизма как проекта возвращения религии «после смерти Бога». Автор показывает, что юмор является необходимой составляющей анатеистической религиозности, позволяя сочетать возможное и невозможное.*

**Ключевые слова:** юмор, анатеизм, герменевтика, воображение, гостеприимство.

В классическом христианском теизме к юмору, по выражению С. С. Аверинцева, относятся с «духовной осторожностью». Он полагал, что смех как средство для достижения внутреннего освобождения (а не свободы!), сам по себе включает элементы психофизического насилия. Поэтому «предание, согласно которому Христос никогда не смеялся, с точки зрения философии смеха представляется достаточно логичным и убедительным. В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен» [Аверинцев 1992: 9]. Лишь безсмеховый юмор, который «соответствует суверенному пользованию свободой», был, по мнению Аверинцева, для Христа естественным посредником между совершенством его внутреннего мира и несовершенством внешнего. Однако по мере того как многие положения классического теизма ставятся под вопрос в современной религиозно-философской мысли, меняется и отношение к юмору и смеху. Свое место юмор обретает в трудах теологов, которые предлагают новые взгляды на религию, способные, как полагает П. Гарднер преодолеть, «жизнеотрицающие пародии прошлых веков» [Gardner 2010: 133]. В данной работе мы обратимся к интерпретации юмора в диакритической герменевтике ирландского философа и теолога Ричарда Керни, чтобы показать, как юмор становится неотъемлемой частью современных постметафизических теологических проектов.

В ряде работ [Kearney 1999, Kearney 2001, Kearney 2002, Kearney 2006, Kearney 2010, Kearney 2016] Керни рассматривает вопрос о судьбе Бога в постсовременном мире, пытаясь уйти от метафизических категорий онто-теологии и мыслить Бога, «который может быть», – Повелителя истории, который действует и вмешивается, кто призывает к Себе и Сам приходит в мир нашего повседневного существования. Свой способ понимания религии «после смерти Бога» он называет анатеизмом (anatheism). Согласно Керни,