

УДК 008:[165.175:303.833.5:791]

Брюховецька О. В.

ПО ТОЙ БІК ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (МОМЕНТИ МОВЧАННЯ)

Питання цього дослідження виникло від зіткнення з повторюваним протиставленням у сучасній гуманітаристиці, що перебуває під впливом перформативного, візуального і афективного поворотів, між значенням та інтерпретацією, з одного боку, та роботою і присутністю, з другого. У статті відстежено інтелектуальні джерела цієї опозиції та розкрито її політичні ставки. Стверджується, що два види виробництва – присутності і значення, не слід протиставляти, і річ у тому, щоб балансувати між ними. Проаналізовано приклади із фільмів «Мовчання» Інгмара Бергмана і «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, в яких мовчання використано в продуктивний спосіб як одночасно опір інтерпретації і її провокування. Мовчання і присутність не обов'язково скасовують значення, вони можуть збагачувати інтерпретацію.

Ключові слова: інтерпретація, мовчання, політичне несвідоме, марксизм, структуралізм, симптоматичне читання, перформативний поворот, візуальний поворот, афективний поворот, виробництво присутності, виробництво значення.

Спокуса відмови від інтерпретації завжди була такою ж сильною, як і спокуса інтерпретувати. Мовчання, присутність, сприйняття речей «такими, як вони є», без пошуку якогось значення (тут, за узвичаєною мовною конструкцією, хочеться автоматично додати слово «глибинного») – це такий же сильний інтелектуальний магніт, як і робота інтерпретування, виробництво субституцій і еквіваленцій поверхні чуттєво даного. У всякої інтерпретації, хоч би якою іманентною вона проголошувала себе, завжди залишається присмак потойбічного, навіть метафізичного, і дещо параноїдального твердження: «все не (зовсім) так, як здається» (яке, однак, стає патологічним лише в поєднанні з манією величчя – це тільки у мене є доступ до справжньої суті речей). Однак інтерпретація – це небезпечна діяльність, практикуючи підозру, відмовляючи культурним текстам у невинності, вона не лише може розкрити індивідуальні гострі краї фатальної спокуси значенням, але й може активувати не зовсім безпідставні, хоч і не до кінця усвідомлені, страхи інтелектуалів виявити, що вони

перебувають не на тому боці (класової) боротьби на рівні колективного.

2009 року на сторінках «Магістеріуму» вийшла стаття Михайла Собуцького «Навіщо ми продовжуємо інтерпретувати», назва якої – у формі, хоч і без знака запитання – вказує на програмний характер цього тексту, що підтверджується також розлогою дискусією з російською версією культурології та авторською самореференційністю – рефлексією над власною діяльністю з інтерпретації фільмів. Виступаючи з позицій спонтанного номіналізму, за яким існує лише емпірична реальність, тоді як абстракції проголошуються неіснуючими (не існує суперого, «є сукупність ситуацій, у яких суб'єкти, замість безпосередньо насолоджуватись здійсненням потягів <...>, насолоджуються начебто добровільною відмовою від них» [6, с. 4]; «Не існує <...> класів у сенсі сукупності людей <...>, але існують ситуації (діалектика власності і найму, наприклад)...» [6, с. 5]), Собуцький, насправді, називає «ситуаціями» те, що в альтюссерівській термінології називалось «структурною каузальністю», тобто «відсутньою»

причиною, яка присутня в її наслідках, або «присутність структури в її ефектах» [8, р. 188], що її головний марксистський структураліст протиставляв двом іншим видам каузальності – «механічній» і «експресивній» [8, р. 186–189]. Собуцький подає її як «звички речей» «групуватись» у певний, повторюваний спосіб [6, с. 4].

Всяка каузальність – це існування неіснуючого, і здатність її бачити – це здатність бачити не так позитивне існування, як той принцип, патерн, чи структуру, який це позитивне існування організовує, і через його дію робити висновки про його специфічну форму негативного існування. Інакше кажучи, каузальність належить до рівня абстракції, оскільки позначає не об'єкти чи явища, а відносини між ними, тому в емпіричному просторі вона буде «відсутньою», попри знамениту провокативну заяву Жака Лакана, висловлену через рік після подій 1968 року, на обговоренні не менш знаменитого тексту «Що таке автор?» Мішеля Фуко. Варто навести лаканівське заперечення одного з лозунгів революції 1968-го («структури не виходять на вулиці») повністю, оскільки він безпосередньо торкається суті дискусії між тими, хто і далі інтерпретує, і тими, хто прагне зупинити інтерпретацію, між тими, хто стоїть на боці значення, і тими, хто стоїть на боці дії, якій присвячено цю розвідку. Ось як звучить цей загадковий контраргумент Лакана, який у 1968-му саме розробляв психоаналітичну концепцію дії: «Я не думаю, що легітимно писати, що структури не виходять на вулиці, тому що якщо і є щось, що продемонстрували події травня '68, то це те, що структури захопили вулиці. Факт того, що це було написано якраз там, де це вторгнення на вулиці відбулось, доводить лише одну річ, дуже поширену річ, а саме те, що ми називаємо дією, несе в собі своє власне, внутрішньо притаманне їй невпізнання» [27, р. 38]. Цей розрив між дією і розумінням, між робити і означати робить спокусу інтерпретації конститутивною, водночас викликаючи не меншу спокусу відмовитись від будь-яких спроб виробляти значення і просто виробляти присутність.

У своїй знаменитій праці «Читаючи "Капітал"» (1965), написаній спільно з Етьєном Балібаром, Альтюссер відрізняє структурну каузальність від двох інших як ще більш позначену неіснуванням, саме тому він називає її «відсутньою причиною», на відміну від «механічної» каузальності, де причина і наслідок пов'язані лінійною послідовністю і безпосередньою взаємодією між двома явищами, та «експресивної» каузальності, в якій вже з'являється приховане (і навіть несвідоме), але таке, яке, подібно до алегорії, пов'язане з явним через

відносини вираження. У рамках «експресивної» каузальності явне значення заміняється на приховане, вираженням якого воно є – відносини між цими двома рівнями значення гомологічні. Структурна причинність теж передбачає явне і приховане, присутнє і відсутнє, однак зв'язок між ними встановлюється не через механізм вираження, а через складнішу операцію роботи перекодування між цими рівнями значення. Психоаналітичну інтерпретацію часто хибно трактують у категоріях алегоричної інтерпретації, заснованої на експресивній каузальності, як, скажімо, зведення тлумачення сновидіння до заміни явного значення на латентне, що ототожнюються, відповідно, з обманом та істиною. Лакан, а слідом за ним Альтюссер, який розробляє свою структурну каузальність, переносючи психоаналітичний метод на марксизм, показав, що істина бажання, закодованого в сновидінні, полягає не так у тому, що Фрейд називав латентним змістом сновидіння, як у роботі самого сновидіння, в самій операції кодування: роботи шифрування між латентним і явним змістом. Саме ця операція шифрування, ця робота кодування між двома рівнями значення і стала моделлю для «структурної каузальності», звільненої від принципу безпосередньої гомології.

Як висловився Фредрік Джеймісон, якщо Альтюссер і структураліст, то в нього лише одна структура – «спосіб виробництва», який – як відсутня причина – пронизує всі п'ять рівнів соціальної формації: культурний, ідеологічний, юридичний, політичний і економічний, який, своєю чергою, ділиться на продуктивні сили і виробничі відносини [16, р. 35–37]. Джеймісон наголошує на тому, що структурна каузальність, з її відносною автономністю рівнів соціальної формації, яку розробляла школа Альтюссера, протистояла моделі базис/надбудова, яка працювала як у механічній, так і в експресивній формах каузальності. Критика моделі базис/надбудова західним неомарксизмом була закодованим способом критики сталінізму, який майже ніколи не називався прямо, а переважно через евфемізми, як-от «економізм» і «детермінізм». Так само як згодом сам «структуралізм», про який сьогодні згадують хіба що як про якусь химерну і дещо зловісну інтелектуальну хворобу, насправді, почав функціонувати як евфемізм марксизму, принаймні його альтюссерівського зразка. Різні варіанти французького постструктуралізму, які так захоплено вітала північноамериканська академічна спільнота в останні два десятиліття ХХ ст., точніше було б назвати постмарксизмом (чи навіть постальтюссеріанством), де принагідний префікс «пост-» означає цілий спектр можливих заперечень. Спокусливо

було б проінтерпретувати роботу трьох основних стовпів постструктуралізму – Жака Дерріда, Мішеля Фуко і Жюльєна Дельоза, як три форми заперечення (марксизму) – невротичне, перверсивне і психотичне, саме в тому психоаналітичному значенні, в якому їх сформулював Фройд і відточив Лакан. Однак це справа окремого дослідження.

Тут лише обмежимося згадкою про те конститутивне мовчання щодо Альтюссера (мовчання, чи витіснення, яке у строгому значенні є формою політичного несвідомого), яке Славою Жижек зауважує в книжці Юргена Габермаса «Філософський дискурс модерну» (1985). Обговорюючи «так званий», вставляє у 1989 р. Жижек, постструктуралізм (беручи цей напрям думки, тоді ще не на піку моди, в лапки), Габермас цілковито обходить увагою альтюссерівський структуралізм, до якого було доточене це «пост-». З цього політичного «витісненого», яке, звісно, не обмежувалось книжкою Габермаса, Жижек розпочинає свою найзнаменитішу (і найулюбленішу, за його власним зізнанням) книжку «Піднесений об'єкт ідеології», коментуючи це симптоматичне мовчання – у дусі Шерлока Холмса – як значущу відсутність: «Є щось загадкове в раптовому занепаді школи Альтюссера: воно не може пояснюватись теоретичною поразкою. Немов теорія Альтюссера містила травматичне начало, яке поспішно піддали забуттю, “витіснили” – тут наявний показовий випадок теоретичної амнезії», – пише Жижек [3, с. 9]. Складається враження, що масштаби впливу школи Альтюссера у 1970-ті вимірюються негативними величинами мовчання, яке її огортає в наступне десятиліття. Ще у 1981-му Джеймісон як samozрозуміле говорить про «Альтюссерівську революцію» (!), «яка виробила впливові і багатообіцяючі опозиційні напрями в цілому спектрі дисциплін, від філософії як такої до політології, антропології, юриспруденції, економіки і культурних досліджень» [16, р. 37]. Словосполучення «Альтюссерівська революція», яке важко уявити зараз, коли не лише «логік, послідовний і рішучий у своїх висновках», як назвав Альтюссера Папа Іван Павло II [5, с. 154], ожив тільки завдяки вільним асоціаціям Жижека, але й слово «революція» змінене на більш поміркований варіант – «поворот». Із зменшенням радикальності дії – від революції до повороту, збільшується, однак, частота проголошення чергової зміни, так що за найскромнішими підрахунками у шерезі численних поворотів, якими характеризується кінець ХХ – початок ХХІ ст., їх уже налічується більше ніж десяток (перформативний, візуальний і афективний, які прийшли на зміну

лінгвістичному і культурному, сьогодні лідирують у гуманітаристиці). Про ці три повороти (перформативний, візуальний і афективний) ми говоритимемо нижче, тут лише коротко згадаємо ті два, на зміну яким вони прийшли. Близький до лінгвістичного повороту (його проголошення зазвичай атрибуують Річарду Рорті) культурний не має чіткого авторства, однак одним із його творців (це співавторство він поділяє з представниками британських cultural studies) був сам Джеймісон, який не втомлювався наголошувати на пріоритетному характері культури для розуміння суспільства. «Культурний поворот» (звісно ж, не «культурна революція») – це назва збірки його статей 1980-х років [17], що вийшла у 1998 р., хоча це словосполучення з'явилося раніше. Залишається відкритим питання, чи погоджувався Джеймісон із тим, що «його» культурний поворот став синонімом «постмодернізму», з його скасуванням глибини, якої вимагає симптоматичне читання, і наголосом на споживанні і lifestyle як активному і мало не «опозиційному» виробництві культурних значень [12, р. 174–207].

Постмодернізм як недовіра до метанаративів – це теж евфемізм. Його глибинна суть – це триумф капіталізму в його уявній перемозі над «комунізмом», цим метанаративом *par excellence*. Уявною ця перемога є не лише тому, що кінець холодної війни, як зазначає Тері Іглтон, не був використаний як «можливість говорити про роботу і соціальний добробут замість свободи і зла» [13, р. xv], але й тому, що відмінність між двома «соціальними формаціями» була значно меншою, ніж хотіли в це вірити обидві сторони. Як зазначила Сюзан Бак-Морс, яка використовує для позначення західного капіталізму і радянського «соціалізму» спільний термін «індустріальна модернізація», єдина риса, яку «соціалізм» радянського зразка не скопіював у західного капіталізму, – це консьюмеризм, і тому останній став маркером відмінності капіталізму [11, р. 204]. Яскрава картинка консьюмеризму – візуальна пропаганда вітрин магазинів – виявилась значно сильнішою за будь-які раціональні аргументи. І саме вона, передовсім, стала причиною того, чому для радянського покоління, яке ввійшло в перебудову більш-менш зрілим, і досі характерна наївна віра в те, що капіталізм «працює». Ця віра не могла не виникнути від порівняння західного капіталізму із ще більш дисфункціональним «соціалізмом», ірраціональність якого була безпосередньо-чуттєво доступна на рівні повсякденного досвіду. Насправді «соціалізм» радянського зразка був лише оберненим двійником капіталізму. Згідно з формулою раннього Маркса,

капіталізм є раціонально організованою системою засобів, спрямованих на ірраціональну мету. У радянському «соціалізмі», навпаки, раціональна мета – всебічний розвиток людських здібностей – була поєднана з абсолютно ірраціонально організованою системою засобів, що, звісно, цілковито унеможливило її досягнення. Після «революцій» 1989–1991 рр., коли, за влучним висловом Джеймсона, популяризованим Жижеком, стало легше уявити кінець світу, ніж кінець капіталізму [30, р. 1], ніхто більше не читав «Капітал», а «Читаючи “Капітал”» і поготів.

І тут саме час перейти до протилежного крила дискусії між тими, хто підтримує інтерпретацію, і тими, хто віддає перевагу тому, щоб говорити про мовчання і присутність. У тому вигляді, якого антиінтерпретативна позиція зазвичай постає сьогодні, а саме як протиставлення значення і дії, її вперше сформулювала Сюзан Зонтаг у програмному есе 1964 року «Проти інтерпретації» [4], яке можна вважати передвісником трьох «поворотів» кінця ХХ – початку ХХІ ст. – перформативного, візуального і афективного. У цьому коротенькому есе Зонтаг починає з того, що ностальгійно констатує незворотну втрату дотеоретичної цноти: «нікому з нас ніколи не вдасться відновити ту наївність, що передувала будь-яким теоріям, коли мистецтво не мало потреби виправдовувати себе, коли не питали, що *говорить* витвір мистецтва, бо знали (чи вважали, що знають), що він *робить*» [4, с. 11]. Опозиція означати/діяти, говорити/робити є, звісно, досить умовною. У середині 1950-х Джон Остін висунув ідею, що існують такі типи висловлювання, стосовно яких доречніше запитувати, не що вони означають, а що вони роблять, назвавши їх перформативами. Перформативи є діями: наприклад, «одружитись – це сказати кілька слів», хоча важливо й те, за яких обставин і наскільки серйозно ці слова сказані [9, р. 6–8]. Зрозуміло, що Зонтаг має на увазі не так дію в зовнішньому світі, як дію на чуття, зіткнення, як вона висловлюється, з «брутальною безпосередністю об'єкта», яке переживається тим повніше, чим менше воно нейтралізується значенням, чим більше воно виходить по той бік інтерпретації. Відповідно виробництво значення постає як реакційна формація, як захист від чуттєвості, тому, стверджує Зонтаг, замість запитувати про смисл твору мистецтва, слід «відновити чуття»: «навчитися бачити більше, чути більше, відчувати більше» [4, с. 21]. Цікавою в цьому контексті є оцінка чуттєвого потенціалу кіно і, ширше, візуальності чинити опір інтерпретації, яку Зонтаг висловлює майже лєнінськими словами: «В ідеалі можна уникнути інтерпретаторів в інший спосіб [ніж

авангардистські експерименти з формою за рахунок змісту. – О. Б.], створюючи художні твори, поверхня яких є такою однорідною й чистою, темп яких є настільки швидким, адресованість яких є такою безпосередньою, що твір може бути... саме тим, чим він є. Чи це зараз можливо? Я вважаю, що таке трапляється в фільмах. Ось чому кіно зараз – це найбільш жива, найбільш хвилююча, найважливіша з усіх художніх форм» [4, с. 18]. Зрозуміло, за подібністю цієї тези до лєнінського лозунгу про «найважливіше з мистецтв» стоять діаметрально протилежні інтенції: Зонтаг цікавило не те, як говорити з безграмотними масами, а те, як звертатись до надто грамотної аудиторії. Якщо Лєнін бачив у кіно можливість донести значення через афективну дієвість рухомого зображення, то для Зонтаг його «розкріпаюча антисимволічна властивість» [4, с. 19], навпаки, відкриває можливість звільнитись, як вона висловлюється, від «гіпертрофії інтелекту».

Перед тим як розглядати далі антиінтерпретативну лінію, дозволимо собі зробити невеличкий відступ – проаналізувати приклади мовчання в кіно. Перший із них, у фільмі Інгмара Бергмана з красномовною назвою «Мовчання» (1963), взято з есе самої Зонтаг, другий – із радянського кіно постсталінізму – наше власне продовження цієї теми.

Говорячи про «Мовчання», Зонтаг обурюється алегоричною інтерпретацією, в якій конкретний чуттєвий об'єкт (загадковий танк, який своїм гуркотом прориває беззвучну темряву нічної вулиці) зводиться до символу, так що його безпосередня афективна дія нейтралізується. Якщо ми задовольняємось тим, що інтерпретуємо цей танк як фалічний символ, ми нейтралізуємо найбільш вражаючий момент фільму, пише Зонтаг. Загадковий танк із бергманівського фільму вражає якраз тому, що він діє на рівні безпосередньої чуттєвої даності: «Сприйнятий як брутальний об'єкт, як безпосередній чуттєвий еквівалент загадкових <...> подій, що відбуваються в готелі, цей епізод з танком є найбільш вражаючим моментом у фільмі. Ті, кому потрібна фрейдистська інтерпретація танка, виявляють лише брак живого відгуку на те, що діється на екрані» [4, с. 17]. З цим відкиданням вульгарного психоаналізу важко не погодитись, але хіба ми можемо чинити опір спокусі проінтерпретувати самі інцестуальні стосунки між сестрами, які розгортаються в замкненому просторі готелю у «Мовчанні» Бергмана, як відмову від інтерпретації, яку в цей же період постулює Зонтаг? Хіба не є ці дві жінки своєрідними алегоріями внутрішнього розколу інтелекту середини ХХ ст.? Перекладачка Естер, яка помирає

від раку, немов обплетена словами і значеннями, які для неї «важливі», втілює віджиту гутенбергівську книжність. Її молодша сестра Анна, яка заявляє про свою остаточну емансипацію від Естер безпосередністю бруталного сексу з незнайомим чоловіком, мови якого вона не розуміє («безпосередністю, яка повністю звільняє нас від сверблячки інтерпретувати»), якщо скористатись висловом Зонтаг із дещо іншого контексту [4, с. 19]), зводячи комунікацію до універсальної мови дії, тілесного бажання – чи не є вона алегорією постгутенбергівської епохи, яка намагається позбутися від «сверблячки інтерпретувати», ставлячи в центр інтелектуального зусилля дію-образ-афект замість лінгвістичної моделі?

Майже одночасно з європейським авторським кіно мовчання приходить і на радянський екран, хоча тут воно набуває зовсім іншого характеру. Мовчання тут стає оприявленим політичним несвідомим, втілюючи парадоксальним чином альтосервісько-джеймісонівський диктум симптоматичного читання, згідно з яким найцікавішою частиною тексту є та, яку він витісняє. Інакше кажучи, мовчання в радянському кіно з часів пізньої відлиги стає тим виробництвом присутності, за якої політичне несвідоме як сам процес витіснення робиться видимим. Як старше покоління радянських кінорежисерів, яке пережило сталінські часи, так і молодше покоління, хоч і по-різному, вводять у свої фільми мовчання як форму опору. У старшого покоління це мовчання оприявнюється за допомогою прийому внутрішнього монологу – через роздвоєння внутрішнього голосу і зовнішнього мовчання. Два фільми тут є найбільш показовими: «Гамлет» (1964) Григорія Козінцева і «Ленін у Польщі» (1965) Сергія Юткевича, в яких для структурування подвійного смислу фільму використано внутрішній монолог головного героя. Для молодшого покоління мовчання стає абсолютним – як зовнішнім, так і внутрішнім. Тут програмним є фільм Андрія Тарковського «Андрій Рубльов» (1968), у якому головний герой буквально дає обітницю мовчання і замовкає повністю – і для фільмічного простору, і для глядачів. Мовчання вже не створює подвійного смислу, який дозволяє героєві, що зазнає гонінь, зберігати бодай внутрішню свободу. Тут мовчання – це тягар непроробленої роботи скорботи, і нам самим потрібно його інтерпретувати – чи за Марком Ферро, як погляд дисидента на сучасне йому радянське суспільство [14, р. 47, 84], чи слідом за Гербертом Маршалом у ширшому контексті стилю «нової хвилі» радянського кіно як реакції на «вік жорстокості і трагедії», як оплакування невинних, знищених безжальними соціальними

силами [22, р. 183–184]. Цікавим поєднанням цих двох видів мовчання – перехідним між двома поколіннями – є варіант у новелі «Самотність» із фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1964), в якій здійснюється щось на зразок радикального озвніщення внутрішнього діалогу. У фільмі Параджанова зберігається непевність стосовно онтологічного статусу переважно безтілесних голосів, які (за кадром) обговорюють стан головного героя, Івана, який перебуває між життям і смертю, поки той (у кадрі) мовчки копає могилу чи грає на дриббі. Цей невизначений онтологічний статус голосів – між зовнішнім і внутрішнім, між життям і смертю – зберігається навіть попри те, що незалежна від головного героя «реальність» цих голосів підкреслена як їх позірним втіленням в екранному просторі (одного разу ми бачимо двох старих жінок, які щось між собою жваво обговорюють), так і завдяки їхній екстракінематографічній автентичності (вони належать справжнім гуцулам, а не акторам). Цікаво спостерігати, яким чином Параджанов, використовуючи прийом закадрового голосу, з яким зазвичай глядач доволі легко ідентифікується, створює відчуття роздвоєння і відчуження: з одного боку, ми на боці зовнішнього, життя, спостерігаємо скорботу Івана осторонь, а не перебуваємо в ній (бо це точка, в якій ідентифікація неможлива, мовчання Івана позначене зникненням усякої ідентичності, негативною операцією дезидентифікації), а з другого боку, ми відчуваємо внутрішній протест проти «інтерпретацій» односельців Івана, не можемо прийняти ту об'єктивізацію, яка дає всьому однозначну відповідь, що повторюється від одного фрагмента діалогу до іншого: «Це його любов до цього довела». Мовчання не піддається означенню тому, що воно однозначно позбавлене значення і сутнісно багатозначне: виробництво присутності вагітніє виробництвом значення.

Повертаючись до нашої антиінтерпретативної лінії, через вісім років після протиставлення значення і дії, яке у своєму есе, спрямованому проти інтерпретації, здійснила Зонтаг, його ще впливовіше повторили Жиль Дельоз і Фелікс Гваттарі в «Анти-Едипі» (1972): «Несвідоме ставить не проблему значення, а виключно проблему використання. Питання, яке ставиться бажанням, не є: “Що воно означає?”, але швидше: “Як воно працює?”... Воно не репрезентує нічого, але виробляє. Воно нічого не означає, але працює» [2, с. 174–175]. Лозунг з вимогою замінити значення мистецтва його дією, «герменевтику» – «еротикою», яким завершується програмний текст Зонтаг [4, с. 21], можна також поширити на програмний текст шизоаналізу. І те, що Дельоз

і Гваттарі говорять про несвідоме, про бажання, про «воно», а Зонтаг – про твори мистецтва, насправді, не так важливо, важливий сам інтелектуальний жест скасування значення на користь роботи, який їх об'єднує. Ба більше, для Дельоза і Гваттарі сфера психічного поширюється на твори мистецтва, і це стає очевидним майже одразу після того, як вони проголошують свій варіант опозиції означати/робити. Кількома рядками нижче після наведеного протиставлення автори підкріплюють його цитатою з листів Малькольма Лоурі, в якій той стверджує, що його твори можуть бути чим завгодно в момент, коли вони функціонують. Подібно до несвідомого, літературний текст – це машинерія, яка виробляє, а не означає [2, с. 175].

Цей антиінтерпретативний напрям думки поширювався з постструктуралістським скасуванням глибини, що актуалізував феноменологію, і був закріплений у перформативному і візуальному поворотах 1990-х і афективному повороті 2000-х, досить різні сфери думки і корпуси текстів яких об'єднує заміна герменевтики підозри на «підозру до герменевтики», як влучно висловила Керолін Лесяк [20, р. 244]. Позичі тих, хто підтримує антиінтерпретативну лінію, демонструють два вектори: у першому відмова від інтерпретації супроводжується обережним застереженням, яке тою чи іншою мірою повертає її під іншою назвою, у другому ця відмова є абсолютною (однак тоді чи не вона веде до інтелектуального самозаперечення, до повного мовчання?). Як приклад першого вектора візьмемо твердження квір-теоретика Хосе Естебано Муньоза, одного з чільних представників перформативних студій. Він визначає новий модус запитування стосовно творів мистецтва (і ширше – дій і об'єктів) саме в термінах опозиції значення/дія: «Перформативні студії (performance studies) як модальність дослідження можуть перевершити гру інтерпретації та межі епістемології і відкрити нову територію, зосереджуючись на тому, що дії і об'єкти роблять у соціальній матриці, а не на тому, що вони можуть означати» [26, р. 12]. Однак далі йде застереження: це не повна відмова від інтерпретації, а заміна її, майже по-джеймсонівськи, операцією дешифрування (decipherment): Муньоз посилається на карибську письменницю Сільвію Вінтерс, яка формулює цю опозицію так: «замість того, щоб намагатись “риторично демістифікувати”, <...> дешифрувати те, що процес риторичної містифікації *робить*» [26, р. 12]. Прикладом другого вектора є теоретик візуальної культури Маркард Сміт, який цитує Муньоза, але подає опозицію «означати» / «робити» у скороченій версії,

без застереження, перетворивши тезу Муньоза на антиінтерпретативний лозунг [29, р. 12]. Цим антиінтерпретативним лозунгом Сміт завершує свою передмову до збірки інтерв'ю з ключовими представниками досліджень візуальної культури, тим самим наголошуючи на відповідній програмі візуального повороту – твердження, вагоме в устах редактора першого спеціалізованого наукового журналу з візуальної культури (Journal of Visual Culture).

І дійсно, така форма запитування про «дії і об'єкти», особливо в специфічному естетичному полі, стала засадничою для візуального (пикторіального) повороту, що ґрунтується на відмові від поширення на сферу візуального лінгвістичної, текстуальної моделі. Одна з ключових праць, що встановила параметри нового підходу до образу, – «Теорія картини: есеї про вербальну і візуальну репрезентацію» (1994) В. Дж. Т. Мітчела, в якій, власне, і було проголошено «пикторіальний поворот», розглядає візуальний поворот як своєрідне «зняття» лінгвістичного повороту [24]. Мітчел розуміє лінгвістичний поворот не так у дусі Річарда Рорті, на якого він, однак, посилається, тобто не як суто філософську зміну парадигми, що знайшла вираження насамперед у вітгенштейнівському зверненні до мови, а як ширше явище, пов'язане з домінуванням лінгвістичної моделі у всіх сферах культури, що було спричинене модою на структуралізм. Візуальний поворот виходить по той бік інтерпретації образів: якщо семіологія і структуралізм доводили те, що образ є не просто зафіксованою перцепцією, а соціальним конструктом, що він потребує інтерпретації, що він має певну текстуальність, тобто все те, що Ролан Барт у 1964 р. назвав «риторикою образу» [1, с. 297–318], то візуальний поворот зосереджує увагу на нередукованому до (мовних) структур залишку, який чинить опір вербалізації, а саме афективній дії образу. Як ми вже зазначали, антиінтерпретативна позиція візуального повороту не завжди однозначна, часто вона формулюється із застереженням, у формі невизначеного коливання між інтерпретацією та антиінтерпретацією. Мітчел теж дає зразок такого коливання, наголошуючи, що визнання матеріальності (на протигагу текстуальності) образу не є простим поверненням до «наївного мімезису», чи відновленням «метафізики пикторіальної “присутності”»: це, – пише дослідник, – є радше постлінгвістичним, постсеміотичним перевідкриттям картини як складної взаємодії між візуальністю, апаратами, інституціями, дискурсами, тілами і фігуративністю. Це, – продовжує Мітчел, – усвідомлення того, що глядацькість (spectatorship) ... може бути не менш

глибокою проблемою, ніж різні форми читання ... і що візуальний досвід чи "візуальна грамотність" можуть не повністю піддаватись експлікації відповідно до текстуальної моделі» [24, р. 16]. Однак, якщо Мітчел зберігає обережну невизначеність стосовно інтерпретації, то історик мистецтва Кіт Моксі формулює свою позицію значно більш прямолинійно. У важливій для візуальних досліджень статті 2008 року, в якій Моксі вперше порівняв північноамериканський пікторіальний поворот (Мітчел) з німецьким іконічним поворотом (Готфрід Бьом), свою основну аргументацію автор будує по лінії антиінтерпретації, стверджуючи, що мистецькі об'єкти передбачають не так їхню інтерпретацію, як зіткнення з ними [25, р. 132]. Вже без будь-яких застережень.

Ту саму антиінтерпретативну лінію доволі потужно представлено не лише у візуальних дослідженнях, а й у самому осерді інтерпретативної традиції – літературознавстві. Керолін Лесяк ідентифікує кілька хвиль цього масштабного зсуву, який відбувся в літературознавстві. Назвемо тут лише окремих його представників. Мабуть, найвпливовішим іменем в антиінтерпретативному повороті є пізня Ев Косовскі Седжвік з її протиставленням «параноїдального читання» (так вона переінакшує альтюссерівсько-джеймісонівське симптоматичне читання) репаративному. У програмній антиінтерпретативній збірці Косовскі Седжвік із показовою назвою «Торкаючись чуття» (2003), до якої ввійшов текст «Параноїдальне читання і репаративне читання, або Ви такі параноїдальні, що напевне подумаєте, що це есе про вас» [18], також вміщено статтю 1995 року «Сором у кібернетичній складці», написану у співавторстві з Адамом Франком [19], яка поруч із статтею Браяна Масумі «Автономія афекту» [23], що вийшла того ж 1995 року, стала епохальним текстом для становлення того, що згодом отримало назву афективного повороту. Як зазначили Меліса Грег і Грегорі Сейджворт, упорядники збірки «Читанка з теорії афекту» (2010), ці дві статті, крім їхньої афектованої стилістики, яка стала зразком нового типу втіленого писання, на рівні змісту поєднали в собі два характерних зміщення – афект замість пізнання, теорія афекту замість «структуралізму і постструктуралізму» [7, р. 5], у першому з яких ми легко впізнаємо опозицію робити / означати. Друге зміщення (теорія афекту замість «структуралізму і постструктуралізму») потребує окремого коментаря. Симптоматичне ототожнення структуралізму і постструктуралізму, які раніше зазвичай протиставлялись, не є примхою упорядників цієї збірки, а характеризує посилення антиінтерпретативної

настанови протягом першої декади ХХІ ст., внаслідок якого постструктуралізм втратив більшість того авторитету і престижу, який він мав у північноамериканській академії останні два десятиліття ХХ ст. Схоже, що на сьогодні постструктуралізм із принадної категорії префікса «пост-» починає переміщатися у своє кореневе значення. Звісно, тут не можуть не функціонувати операції, характерні для політичного несвідомого. Витіснення специфіки постструктуралізму здійснюється через звуження його до праці Жака Дерріда і «деконструкції», яка перебуває нині в повній немилості академічного мейнстріму і яка, через плаваючий означник «конструктивізму», ототожнюється з «герменевтикою підозри» та інтерпретативною лінією. Показово, що Жиль Дельоз, віталізм якого звільнено від постструктуралістської ідентичності, стає центральним філософом афективного повороту (не випадково Браян Масумі, до того, як він став гуру теорії афекту, був перекладачем Дельоза на англійську мову).

У цю ж антиінтерпретативну лінію слід помістити, як це робить Лесяк, теоретичний доробок літературознавця і політичного теоретика Елейн Скеррі, чия послідовна «антирепрезентативна» програма з її наголосом на «робити», на противагу «означати», проявилась у засадничій книжці «Тіло в болю» (1985), в якій Скеррі поставила собі амбіційну мету актуалізувати словник для передачі того, що не піддається репрезентації – фізичного болю [28], і далі розвивалась у її літературознавчих працях – збірці «Чинячи опір репрезентації» (1994), і в естетичній теорії – лекція «Про красу і буття справедливою» (1999). Як зауважує Лесяк, специфічне розуміння краси і справедливості як абстрактної симетричності (обидва явища об'єднані тим, що Скеррі називає «being just»), розвинуте в цій лекції, дало початок тому, що літературознавець Шерон Маркус назвала «just reading», граючи на неперекладній українською мовою подвійності значення слова «just»: водночас «просто» (як «усього лише») і «справедливо». Як пояснює Маркус: «Просто читання звертає увагу на те, що Джеймісон у своїй гонитві за прихованими панівними кодами відкидає як "інертні даності і матеріали конкретного тексту"» [21, р. 75]. В іншому місці Маркус називає його «поверховим читанням» («surface reading») [10].

Насамкінець слід додати до цього далеко не повного списку антиінтерпретативного фронту книжку літературознавця Ганса Гумбрехта «Виробництво присутності: що не може передати значення» (2004), який подає свою позицію як одичне героїчне протистояння «герменевтичній» ортодоксії західної гуманітаристики [15]. Ця

невеличка книжка особливо цікава тому, що написана вона дуже лірично, як ретроспектива індивідуальної інтелектуальної траєкторії представника «покоління 1968». Зваблива інтимна інтонація Гумбрехта, що гармоніює з програмою виробництва присутності, найкраще, мабуть, проявилась у фінальному абзаці книжки, в якому розкриваються справжні ставки, що стоять за гумбрехтською версією мовчання. Ковзаючи по ланцюжку вільних асоціацій від появи привидів із привідкритим ротом і трішечки висунутим язиком у японському театрі Кабуки і Но, з їхньою майже нестерпною для західного глядача повільністю, Гумбрехт приходиться до своєрідного заклинання інших привидів-облич: «Тою мірою, якою ритми і появи японського театру завойовували моє тіло і мою уяву, я згадав язики п'ятдесятників у християнській традиції. Я також згадав ті обличчя з їхніми раптово розмитими формами і напіврозкритими очима, які всі ми бачимо в певні особливі і дуже рідкісні моменти нашого життя: милі обличчя і безумовно загрозливі обличчя. Загрозливі і милі, релігійні і ні. Я не хочу пропустити жодного з цих облич. У цій книжці я здійснив усе від мене інтелектуально можливе, щоб закликати їх, у майбутньому я намагатимуся бути до них настільки близько, наскільки це можливо» [15, р. 151–152]. Джеймісон, насправді, завершує «Політичне несвідоме» теж своєрідною версією мовчання, що, однак, має іншу тональність, на перший погляд нескінченно далеко від тієї інтимної екстатичної, яку описує Гумбрехт. Після інтерпретацій культурних текстів, зазначає Джеймісон, настає усвідомлення тієї жорстокої тези, яку він подає за версією Беньяміна: кожне культурне досягнення є також документом варварства, якщо врахувати, якою ціною воно було здійснене. Цей беньямінівський диктум, який виводить по той бік інтерпретації, в брутальність впертого факту анігіляції живого безжалюгідними силами експлуатації, «зрештою, – пише Джеймісон, – постає як доречна коректива для доктрини політичного несвідомого... і нагадує нам про те, що всередині символічної влади мистецтва і культури воля до панування зберігається недоторканою» [16, р. 299]. Насправді ці два виходи по той бік інтерпретації – індивідуальний і колективний, – ці два види мовчання й інтелектуального самозаперечення, ці дві ситуації, де дія переважає значення, не такі вже й радикально

протилежні, як може здатися на перший погляд: їх об'єднує певна «структура почуття» (Раймонд Вільямс), на рівні якої позитивна індивідуальна утопія збігається з колективною в її негативній формі, і постає її обіцянкою.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна версія антиінтерпретативної програми поверхового «просто читання», «справедливого» тому, що воно не підмінює поверхню літературного тексту глибинним значенням і взагалі відмовляється від моделі поверхня/глибина (в якій ми не можемо не впізнати відголоски моделі базис/надбудова, що була об'єктом альтюссерівської критики), спрямовується проти альтюссерівського симптоматичного читання, яке Джеймісон зробив ключовим методом читання культурних текстів. Те, що його критики симптоматичне читання зводять до поганої версії алегоричної підміни явного змісту прихованим («експресивної каузальності»), на протигагу якій Альтюссер сформулював свою структурну каузальність, лише підтверджує той сумний, але поширений факт, що для того, щоб відсвяткувати перемогу в дискусії, потрібно звести позицію супротивника до власної карикатури і задовольнитись цим, хоч би якою уявною такою перемогою була. Проблема в тому, що сама опозиція означати/діяти, в якій зазвичай розгортається дискусія між прихильниками інтерпретації і прихильниками мовчання (місцями доволі войовнича і, звісно ж, багатослівна), є дещо оманливою, оскільки обмежує інтерпретацію операцією, що має структуру алегорії, де за явним змістом перебуває його таємне, глибинне значення (підставленням латентного змісту на місце явного). Антиінтерпретаційне крило присвоїло собі термін «виробництво», протиставивши його значенню і, як це часто буває, цілком забувши (чи витіснивши) те, що «виробництво» – це центральний термін альтюссерівського структуралізму, для якого існує, нагадаємо, лише одна структура – спосіб виробництва. Чому ми не можемо обмежитись мовчанням, з його «безпосередністю, яка повністю звільняє нас від сверблячки інтерпретувати»? Відповідь на це питання є цілком очевидною, оскільки ціною мовчання є інтелектуальне самознищення. Чи варто запитувати «навіщо ми продовжуємо інтерпретувати»? Можливо, варто. А можливо, варто шукати баланс між виробництвом присутності і виробництвом значення.

Список літератури

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр. ; сост. и общ. ред. Г. И. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Делез Ж. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с.
3. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек. – Москва : Художественный журнал, 1999. – 236 с.
4. Зонтаг С. Проти інтерпретації / С'юзен Зонтаг // Проти інтерпретації та інші есе. – Львів : Кальварія, 2006. – С. 10–21.

5. Рудинеско Е. Філософи в обіймах бурі / Е. Рудинеско. – Київ : Ніка-Центр, 2007. – 207 с.
6. Собуцький М. А. Навіщо ми продовжуємо інтерпретувати / М. А. Собуцький // Магістеріум. – 2009. – Вип. 34 : Культурологія. – С. 4–10.
7. Affect Theory Reader / Ed. by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth. – Durham : Duke University Press, 2010. – 402 p.
8. Althusser L. Reading Capital / L. Althusser, É. Balibar. – London : NLB, 1970. – 338 p.
9. Austin J. L. How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 / J. L. Austin. – Oxford : At the Clarendon Press, 1962. – 167 p.
10. Best S. Surface Reading: An Introduction / S. Best, Sh. Marcus // Representations. – 2009. – No. 108. – P. 1–21.
11. Buck-Morss S. Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West / S. Buck-Morss. – Cambridge, London : MIT Press, 2002. – 368 p.
12. Chaney D. The Cultural Turn: Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History / D. Chaney. – London and New York : Routledge, 1994. – 246 p.
13. Eagleton T. Ideology. An Introduction / T. Eagleton. – London and New York : Verso, 1991. – 242 p.
14. Ferro M. Cinema and History / M. Ferro ; trans. Naomi Greene. – Detroit : Wayne State University Press, 1988. – 175 p.
15. Gumbrecht H.-U. Production of Presence: What Meaning Cannot Convey / H.-U. Gumbrecht. – Stanford : Stanford University Press, 2004. – 180 p.
16. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act / F. Jameson. – Ithaca : Cornell University Press, 1981. – 305 p.
17. Jameson F. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998 / F. Jameson. – London, New York : Verso, 1998. – 206 p.
18. Kosofsky Sedgwick E. Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You / E. Kosofsky Sedgwick // Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. – Durham : Duke University Press, 2003. – P. 123–152.
19. Kosofsky Sedgwick E., Frank A. Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins / E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank // Critical Inquiry. – Winter, 1995. – Vol. 21, no. 2. – P. 496–522.
20. Lesjak C. Reading Dialectically / C. Lesjak // Criticism. – Spring, 2013. – Vol. 55, no. 2. – P. 233–277.
21. Marcus Sh. Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England / Sh. Marcus. – Princeton : Princeton University Press, 2007. – 356 p.
22. Marshall H. The New Wave in Soviet Cinema / H. Marshall // The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema / ed. by A. Lawton. – London and New York : Routledge, 1987. – P. 173–190.
23. Massumi B. The Autonomy of Affect / B. Massumi // Cultural Critique. – 1995. – No. 31. – P. 83–109.
24. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation / W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – 445 p.
25. Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn / K. Moxey // Journal of Visual Culture. – 2008. – Vol. 7, no. 2. – P. 131–146.
26. Muñoz J. E. Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts / J. E. Muñoz // Woman & Performance: A Journal of Feminist Theory. – 1996. – Vol. 8, Iss. 2. – P. 5–16.
27. Rabaté J.-M. 68 + 1: Lacan's année érotique / J.-M. Rabaté // Parrhesia. – 2009. – No. 6. – P. 28–45.
28. Scarry E. The Body in Pain: The Making And Unmaking Of The World / E. Scarry. – New York, Oxford : Oxford University Press, 1985. – 400 p.
29. Smith M. Visual Culture Studies: Interviews with Key Thinkers / M. Smith. – Los Angeles, London, New Delhi, Singapore : Sage, 2008. – 239 p.
30. Žižek S. The Spectre of Ideology / S. Žižek // Mapping Ideology / Ed. by Slavoj Žižek. – London, New York : Verso, 1994. – P. 1–33.

O. Briukhovetska

BEYOND INTERPRETATION (MOMENTS OF SILENCE)

The question which drives this enquiry emerged due to the curious recurrence of an opposition between meaning and interpretation on the one side and doing or presence on the other. This opposition emphasized in the current academic humanities within performative, visual and affective turns, is traced back to the ground-breaking work by Gilles Deleuze and Felix Guattari Anti-Oedipus (1972), and even further to the short seminal essay Against Interpretation (1964) by Susan Sontag. The two programmatic texts – each in its own way and with its own vocabulary – perform somewhat self-contradictory intellectual gesture of cancelling the quest for meaning, or, in terms of Hans-Ulrich Gumbrecht, producing presence. This valorization of presence and silence is seen as a resistance not so much to interpretation per se, but to a certain kind of interpretation based on Marxism and psychoanalysis developed by Louis Althusser and Fredric Jameson (symptomatic reading). Yet, the article argues that these two types of production, the production of presence and the production of meaning, should not be opposed so boldly to each other; it is much more productive to see this opposition as a matter of balancing. The author analyzes the examples from films, which use silence as a productive device of presence and meaning, of both resisting to interpretation and instigating it (such as Silence (1963) by Ingmar Bergman and The Shadows of Forgotten Ancestors (1964) by Serhii Paradzhanov). While the real stakes of this debate are left silent somewhere in the political unconscious, the underlying agreement of a rather heated and militant debate between those who defend interpretation and those who prefer to talk about silence is that presence and silence do not necessarily have to cancel meaning; they can become moments that enrich an interpretation.

Keywords: interpretation, silence, political unconscious, Marxism, structuralism, symptomatic reading, performative turn, visual turn, affective turn, production of presence, production of meaning.

Матеріал надійшов 01.06.2018