

ДИСКУРС ВЛАДИ КУЛЬТУРИ У ФІЛЬМІ ПІТЕРА ГРІНВЕЯ «КНИГИ ПРОСПЕРО» ЗА П'ЕСОЮ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА «БУРЯ»

У статті розглядається кіноадаптація п'єси Вільяма Шекспіра «Буря», створена британським кінорежисером і художником Пітером Грінвеем, як приклад деконструкції дискурсу влади культури в постмодерному кінематографі. Кінотвір аналізується на візуальному та нарративному рівнях із позицій співвідношення із оригінальним твором Шекспіра та розкриття актуальних для сьогодення сенсів.

Ключові слова: нео-бароко, культурна індустрія, дискурс влади, реди-мейд, кінематограф, кросс-культурні дослідження.

В статье рассматривается киноадаптация пьесы Вильяма Шекспира «Буря», созданная британским кинорежиссером и художником Питером Гринвеем, как пример деконструкции дискурса власти культуры в постмодернистском кинематографе. Кинематографическое произведение анализируется на визуальном и нарративном уровнях с позиций соотношения с оригинальным произведением Шекспира и раскрытия актуальных для современности смыслов.

Ключевые слова: нео-барокко, культурная индустрия, дискурс власти, реди-мейд, кинематограф, кросс-культурные исследования.

In the article the author analyses cinematic adaptation of William Shakespeare's play «The Tempest» created by the British film director and artist Peter Greenaway as an example of deconstruction of the discourse of power of culture in the postmodern film. The cinematic work is analyzed on visual and narrative levels from the position of correlation to the original Shakespeare's work and disclosure of actual senses.

Key words: Peter Greenway, Shakespeare, Frankfurt school, Renaissance, Baroque, Postmodern, Neo-Baroque, culture, the culture industry, discourse of power, ready-made, film, cross-cultural research.

Висунутий Теодором Адорно і Максом Хоркхаймером концепт «культурної індустрії» [3] як механізму виробництва та нав'язування вигідних владному класу уявлень з метою управління масами в розвиненому капіталістичному суспільстві, є концептуальним ядром багатьох кросс-культурних досліджень. Генетично пов'язане з цим концептом уявлення про дискурс влади, що проводиться владними колами через культуру, підлягає інтенсивній рефлексії і критиці в інтелектуальних і творчих колах, в яких представники Франкфуртської школи вбачали єдину силу, що була здатна на адекватне протистояння цьому процесові [3]. Кіноадаптація п'єси Вільяма Шекспіра «Буря» британським кіно-режисером і художником Пітера Грінвеем, про яку йтиметься в даній статті, є одним із яскравих та дотепних прикладів того, як саморефлексує художня свідомість протистоїть владі індустрії культури, яка в подоби кінематографу здобула один із найбільш впливових інструментів, її ж методами.

За твердженням американського літературознавця Гарольда Блума, Шекспір є центром західного

літературного канону, що неминуче наділяє його тексти незаперечним культурним авторитетом. Важливість творів Шекспіра для західної свідомості (а у своїй книзі «Західний Канон» [1] Гарольд Блум неодноразово зазначає, що Шекспір, у певній мірі, «винайшов» західну свідомість) важко перебільшити, оскільки шекспірівський дискурс пронизує всю західноєвропейську культуру від елітарних (інтенсивний «діалог з Шекспіром» – апропріація шекспірівських мотивів, сюжетних ходів, персонажів, образних систем та ін., а також численні адаптації та інтерпретації його творів у сучасній літературі й кінематографі) до найбільш масових форм її проявів (шекспірівські образи і ситуації перетворюються на культурні кліше і стереотипи, що інтенсивно тиражуються та споживаються масовою культурою). Тобто тексти Шекспіра дійсно мають ні з чим незрівняну владу над свідомістю європейців. І хоча той же Гарольд Блум стверджує, що Шекспір майже позбавлений будь-якої ідеології [1, с. 64], у ситуації активного функціонування культурної індустрії сам Шекспір стає ідеологією, яка у певній мірі

конститує європейську як масову, так і елітарну свідомість. І в цьому криється як велич, так і небезпечність Шекспіра.

Усередині самого шекспірівського канону існує щось на кшталт «суб-канону» – звід творів, які вважаються істинними шедеврами автора, що порушують загальнолюдські проблеми. Традиційно в рамках цього «суб-канону» розглядаються так звані Великі Трагедії: «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет», а також рання трагедія Шекспіра «Ромео і Джульєтта» і його останній твір – п'єса «Буря», чия жанрова приналежність до цих пір є невизначеною. Ці твори зазвичай входять в обов'язкову програму вивчення творчості Шекспіра вже в школі (Україна не є виключенням), а потім і у вищих навчальних закладах, тобто влада Шекспіра стверджується вже на найбільш ранніх етапах будь-якого європейця. І саме ці твори, унаслідок їх доступності й загальновідомості, підлягають найбільш активній апропріації масовою культурою.

Однак якщо зазначені трагедії увійшли у цей «суб-канон» на ранньому етапі його формування, то останнє з названих творів, а саме «Буря», надзвичайно довго (майже до початку XIX сторіччя) вважалося невдалим або навіть таким, що належало якомусь іншому авторові [5]. Постановки адаптованого варіанта п'єси й написані за її мотивами опери носили розважально-комедійний характер, і акцент робився на візуальності та спеціальних ефектах, які починають застосовуватися на ранніх етапах сценічної реалізації цієї п'єси для створення чарівної атмосфери. Ця традиція зберігається майже до кінця XIX сторіччя, навіть тоді, коли на сценах уже йшов оригінал Шекспіра [5]. Причиною цього, ймовірно, була умовно щаслива кінцівка п'єси, що довгий час дозволяло відносити її до жанру комедії, та її чарівна атмосфера, адже протагоністом тут є могутній маг Просперо, а дія відбувається на зачарованому острові, населеному духами природи, що зближує її з казкою. Звідси п'єсі іманентно властива «розважальна» складова, яка неминуче маргіналізувала п'єсу, оскільки модерна/картезіанська свідомість не сприймала розважальне та ігрове як позитивну характеристику. Ситуація міняється в епоху постмодерна/нео-бароко з близькістю її світосприйняття барочній парадигмі (перехід до якої спостерігається в цьому творі Шекспіра) з її увагою до маргінального, ігрового, індустрії розваг. Аргументом на користь цього виступає активне звернення до п'єси в кінематографі саме другої половини XX сторіччя, коли і культурна індустрія сягає апогею свого розвитку. Як наслідок останнього ми маємо не стільки постановки власне оригінальної п'єси, скільки різноманітні її інтерпретації і варіації, навіть науково-фантастичний фільм «Заборонена планета» (1964). Тобто цей твір Шекспіра перетворюється на справжній мас-культурний продукт, але, таким чином, набуває великого культурного авторитету.

Тому не дивно, що саме ця п'єса Барда зацікавила такого режисера, як Пітер Грінвей, адже його головними темами є культура як смерть і смерть як культура. Це дві головні царини, які він досліджує з

надзвичайною прискіпливістю. І тут ми вважаємо за необхідне зазначити деякі специфічні риси творчого методу цього кінорежисера. Багато сучасних (здебільше американських) кінокритиків, зауважуючи Грінвейву унікальність і непорівнянність з іншими майстрами авторського кінематографу, тим не менш звинувачують кінорежисера в ексцентризмі та візуальному екстремізмі (останнє найчастіше саме щодо його «Книг Просперо»), високобій інтелектуальності і перенасиченості його кінотекстів культурними алюзіями та надмірній некрофільії, що, тим не менш, визначає надзвичайну інтерпретаційну потужність його кінокартин. Сам Грінвей характеризує своє мистецтво таким чином: «Я хотів робити кінематограф ідей, а не сюжетів, і намагався використовувати ту ж саму естетику, що використовується у живописі, я завжди приділяв багато уваги формальним прийомам та структурі, композиції та обрамленню і, що найважливіше, наполягав на увазі до метафори» [6, с. 18].

Тобто витoki специфічної Грінвейвої кіномови треба шукати не в самому кінематографі, а у візуальних мистецтвах, і ключовим словом до розуміння його кінематографічного коду є аудіовізуальна *метафора* як головний виражальний та сюжетогенеруючий засіб. Його орієнтованість на візуальні мистецтва при створенні своєї кіномови, приводить до спроб максимально унікати літератури в кінематографі. Тому найчастіше Грінвей сам є сценаристом власних фільмів, сюжети яких часто розгортаються за логікою сновидіння чи химерної фантазії, коли оповідь будується не перебігом подій, а структурується візуальними метафорами, які вільно струмують і трансформуються. Звідси і бажання не розказувати, а показувати історію, сильний акцент на формі, якій він підкоряє зміст. Симптоматичними є неодноразові заяви режисера, розсіяні по його чисельним інтерв'ю, що він художник, якому просто трапилося знімати кіно і чією головною амбіцією є знімати такі фільми, які можна переглядати безкінечну кількість разів – як картини в музеї.

Однак, незважаючи на свою любов до класичної культури, Грінвей, як один із найбільш яскравих представників постмодерної ментальності, проявляє принципову недовіру до будь-яких дискурсів та метанаративів, будь-яких тоталітарних систем, до яких можливо віднести й культуру. Тому його глибокі знання у сфері культури та, особливо, візуальних мистецтв стають знаряддям для постмодерної деконструкції тексту Шекспіра і того дискурсу влади культури, який він породжує. Головним чином це відбувається на двох рівнях – візуальному та нарративному, що і буде розглянуто в даній статті.

Грінвей за освітою художник, і як художник він має певні художні уподобання – це, насамперед, європейське мистецтво доби Ренесансу і Бароко. Тому ренесансно-барокова п'єса Шекспіра стає надзвичайно плідним полігоном для Грінвейових візуальних студій. Саме на візуальній реалізації п'єси й робиться найбільш потужний акцент – візуальне оформлення дії п'єси носить ренесансно-бароковий характер. Фільм не тільки насичений надзвичайною кількістю

цитат із мистецтва й архітектури епохи Ренесансу і Бароко, герої вдягнені за модою того часу, їх одяг носить важливий знаковий характер, а їх зовнішність стилізована під персонажів із робіт тих чи інших художників (венеційський дож Джованні Белліні – Просперо, богічеллівський ангел Міранда, гротесковий за Босхом Калібан тощо), але й сама побудова кожного кадру слідує композиційним схемам живопису того періоду, а освітлення варіюється від світлих небес Сандро Ботічеллі (сцена зустрічі Міранди з Фердинандом) до драматичного мороку пізнього Тиціана та Веронезе (сцени с Калібаном і гарпіями). Навіть тип тілесності (і її репрезентація – в оголеному вигляді) величезної кількості духів, що населяють острів, взятий із барокового живопису, так що вони нав'язливо нагадують персонажів картин пензля Пітера-Пауля Рубенса. Все це цілком легко впізнає око середнього освіченого європейця, який регулярно бачить подібне в багатьох європейських містах, музеях, у телепрограмах, присвячених питанням культури, і може знайти в Інтернеті. Тобто тут на рівні візуального оформлення кінофільму ми бачимо те, що Адорно і Хоркхаймер [3] визначають як використання реді-мейдів для створення культурного продукту або принцип цитування як стратегію створення постмодерністського твору мистецтва.

Однак та кількість цитат / реді-мейдів, яку використовує режисер для створення цієї «історично вірної» атмосфери і їх відбір, а також використання спеціально винайдені для даного фільму технології нашарування зображення, яке подвоює, а то і потроєє «картинку», але при цьому не перетворює її на статичний кадр, створює кінематографічний текст такої потужної візуальної насиченості, що адекватно сприймати його може лише дуже вузьке коло людей із спеціальною (візуальною) професійною підготовкою, як-то художники й мистецтвознавці. Симптоматичним є те, що багато американських кінокритиків зізнавались у своїх рецензіях, що були не в змозі додивитися фільм до кінця саме із-за цієї візуальної насиченості. Масового глядача злякає також і величезна кількість оголеної натури, але причиною цьому буде зовсім не його цнотливість, а незвичність того типу тілесності, який у надзвичайній кількості з'являється на екрані. Нав'язаний суспільством споживання тип краси корениться в класицистичному ідеалі з його стрункістю та витягнутими пропорціями. Якщо ми спробуємо описати його в термінах історії мистецтва, то сучасний ідеал тілесності іде від живопису Ніколя Пуссена, у той час як Грінвей, мов би продовжуючи боротьбу між бароко і класицизмом, що вирувала у XVII сторіччі у Європі, використовує у своєму фільмі тип барокової, рубенсівської вітальної тілесності, який сучасна людина з її фітнес-ідеалами неминуче сприймає як «негарний» і навіть образливий. І тільки людина, яка добре знайома з бароковим живописом і розуміє барокову природу «Бурі» Шекспіра повною мірою усвідомить і оцінить вибір режисера!

Не полегшує сприйняття кінокартини пересічним глядачем і штучність, підкреслена театральність

простору, у якому розгортається дійство. Це, взагалі, є одним із найулюбленіших Грінвеевих способів побудови простору в його кінокартинах – він ніби робить спробу повернути кіно до його театральних витоків, навмисно архаїзуючи побудови мізансцен, які часто розгортаються таким чином, ніби в камери є тільки одна точка зору – як у театрального глядача, що сидить у залі та дивиться спектакль (сам Грінвей зазначає, що часто знімає статичною камерою, і це актори повинні з'являтися чи зникати з кадру, як це відбувається в театрі, коли вони виходять із-за куліс чи зникають за ними). Це також наближає побудову кадру до просторових побудов у живописі, коли для створення ілюзорної глибини в насправді двохмірному просторі необхідно використовувати знання законів перспективи. Тому в Грінвеевій екранізації шекспірівської п'єси ми ніколи так і не бачимо острів, лише якийсь неосяжний палац-лабіринт із його нескінченними архітектурними перспективами, дивовижними внутрішніми двориками, фонтанами, садами, басейнами, анфіладами мебльованих та порожніх кімнат, сходами та переходами, розкішними залами, гробницями та підземеллями (навіть печера Калібана і згубне болото також включені в цей химерний архітектурний витвір), яким пересуваються персонажі й натовпи духів та в якому, як на сцені театру, відбуваються всі драматичні колізії п'єси (в тому числі буря на морі, представлена сценою масового купання у басейні).

І щоб завершити культурну тотальність свого кіновитвору Грінвей, слідує «вказівкам» Шекспіра, насичує свій візуально багатий текст ще і надзвичайно багатим звуковим супроводженням – усі пісні Аріеля в п'єсі дійсно співаються, «острів» є «сповненим звуків», які не вщухають ні на мить, та дивовижної «нео-барокової» музики Наймана, різноманітних шумів, головним із яких є капання води, що ніби задає загальний «ритуальний» ритм, і ритм цей нагадує ритм биття людського серця і вже на цьому рівні апелює до психофізики людини. Апофеозом цієї музикальності є весільна маска, весь текст якої покладений на музику, що перетворило цю частину п'єси на міні-оперу, яку виконують три оперні співачки – персоніфікації богинь Юнони, Іріді та Церери, що супроводжується вельми екстравагантним балетом та нескінченними процесіями дарувальників.

Усе це разом створює запаморочливе враження якогось дійсно магічного середовища – надзвичайно реального завдяки своїй матеріальній насиченості та, водночас, нереального через аудіо-візуальне і семантичне перенавантаження, адже за кожною Грінвеевою візуальною метафорою розгортається цілий універсум культурних референцій та алюзій. Тобто Грінвей навмисно створює кінотекст на основі популярного літературного твору для вельми вузького кола реципієнтів, використовуючи, здавалося б, реді-мейд технологію культурної індустрії, і таким чином, підриває її зсередини.

Отже, ми розглянули візуальну складову фільму режисера і ті методи, за допомогою яких він «препарує» деякі технології, що використовуються культурною індустрією для створення культурних

продуктів масового вжитку. Однак головний підрив дискурсу влади культури в даному кінематографічному творі, незважаючи на примат візуального над розповідним у творчій парадигмі Грінвея, відбувається, на нашу думку, все ж на рівні розповідання.

У своїй кіноверсії Грінвей вельми близько слідує оригіналу тексту Шекспіра. Однак він дозволяє собі дві вільності по відношенню до класичного тексту: делегування повноважень наратора Просперо і введення в шекспірівський текст свого власного, що описує двадцять чотири книги, за допомогою яких Просперо здійснює магію (у шекспірівському оригіналі фігурує тільки одна книга, яка ніяк особливо не характеризується, окрім того, Просперо цінує її «більш за герцогство»).

Драматичні тексти легко адаптуються в кінематографічні, в першу чергу завдяки відсутності, у більшості випадків, інстанції наратора [2]. Однак Грінвей свідомо вводить у свій кінотекст наратора в образі Просперо, який «озвучує» усіх персонажів до того моменту, коли його помста здійснена і він вирішує раз та назавжди покінчити з магією. Окрім озвучування персонажів, Просперо ще й пише п'єсу, в якій сам же виступає протагоністом і часто це відбувається симультанно: в кадрі з'являються два Просперо – один пише і вдягнений у синю мантию, другий діє і вдягнений у червону мантию (кольоровий символізм синього як кольору трансценденції, інтелектуальної діяльності, а червоного – як активного, дійового начала). Тобто, слідуючи старовинній традиції, Грінвей ототожнює Просперо з самим Шекспіром, а розгортанні дії п'єси подається як її написання. Таким чином, майже весь фільм виступає своєрідною розгорнутою аудіо-візуальною метафорою творчого процесу – фіксацією роботи уяви, що одночасно генерує і візуальні образи, і текстуальне полотно.

Однак у певний момент, точно в тому самому місці, де в тексті Шекспіра виявляється зсув від ренесансної парадигми «людина – міра всіх речей» до барокової «життя – це сон» (монолог Просперо в кінці 4-го акту), після чого відбувається відмова від магії з наступним знищенням магічного інструментарію (книги в тому числі), Грінвей раптово робить перехід до нормальної для п'єси/кінофільму наративної стратегії – всі персонажі починають говорити самі за себе. На думку дослідниці творчості режисера Поли Вілоквет-Маріконді, це переключення від єдиного наратора до багатоголосся персонажів ілюструє зсув від модерної (колоніальної і тоталітарної) епістемі до постмодерної (постколоніальної і плюралістичної) через відмову від автора, оскільки, на її думку, магія Просперо виступає тут еквівалентом влади кратезіансько-раціоцентричної системі цінностей. [4, с. 180-185]. При всій слушності цього висновку, треба зауважити, що тут ігнорується та ключова роль магічних книг Просперо, введених Грінвеєм (а важливість їх самоочевидна, адже вони фігурують у назві фільму), яка дозволяє нам розглядати цей кінотвір, у першу чергу, як спробу деконструкції дискурсу влади культури (а не стільки тиранії автора), тим більше що,

як зауважує сама дослідниця, Грінвея регулярно звинувачують в ігноруванні дискурсу постколоніалізму [4, с. 177].

Двадцять чотири книги, які Грінвей вигадав для Просперо, покривають, здається, усі відгалуження людського знання та марновірства епохи Ренесансу/Бароко і виступають чимось на кшталт метатексту по відношенню до тексту самої п'єси (опис кожної з книг з'являється у строго визначений момент і пов'язаний з тим чи іншим поворотом сюжету, який магія даної конкретної книги, ймовірно, допомагає здійснити). І це надзвичайно важливо, адже книга у світоглядній системі Грінвея є символом культури, а культура в його розумінні річ якщо не вбивча (тема книжки-вбивці буде розкрита в наступному фільмі режисера – «Інтимному щоденнику» 1994 року), то досить травматична в тому сенсі, що кожна спроба вийти за рамки культури має трагічні наслідки – за філософією Грінвея людина завжди знаходиться під тотальною владою культури, без неї вона гола і мертва/being naked, playing dead [6] (тому всі мерці у фільмах Грінвей, у тому числі і такі умовні мерці, як Фердинанд у «Книгах Просперо», завжди голі – адже вмираючи ми із сфери культури знову повертаємося до сфери природи) – ідея досить природна для носія постмодерно/необарокової ментальності. Тобто тут ми зіштовхуємося з характерним для Грінвея, як носія постмодерної ментальності, сприйняттям книги/бібліотеки як тотальної метафори культури. Таким чином, книги Просперо – це не просто його магічний інструментарій, це, власне, та «культурна» реальність, у якій він існує. Без цих книг він нездатен керувати духами і творити свою магію, без них він безсильний, як беспорядна людина без культури.

Ця ідея присутня і у Шекспіра, для якого, як для людини епохи Ренесансу, магія є породженням ученості, їй навчаються та її здійснюють за допомогою книг, але Грінвей, використовуючи описану вище наративну стратегію, доводить її до максимуму. Поки Просперо володіє своїми книгами, він має владу над долями всіх своїх «персонажів». З відмовою від книг і тієї «магії», яку вони породжують, він відпускає всіх, і себе в тому числі, «на свободу». Тепер він може повернутися до Мілану. Таким чином, тут ми спостерігаємо яскраву ілюстрацію ситуації тотальної – магічної – залежності людини від культури і підпорядкованості її владі. Позбавлення від цієї влади можливе тільки через звільнення від самої культури. І Грінвей пропонує зробити це в радикальний спосіб, вельми в дусі Франкфуртської школи, через звільнення не тільки від «магічних книг», але і від першого Фоліо Шекспіра (що вельми симптоматично, беручи до уваги центральне положення Шекспіра у Західному каноні!), куди Просперо-Шекспір до кінця фільму вписує свою останню п'єсу. Тільки так людина знову віднаходить свободу висловлювання, над нею вже більше не тяжіє ніяка «магія».

Однак залишаючись вірним духу своєї епохи і розуміючи неможливість повної відмови від культури заради хоч якої завгодно свободи, Грінвей не ставить остаточної крапки: книжечку Шекспіра рятує Калібан –

істота, яка тільки вступила на шлях інкультурації, для якої культура ще володіє чарівною і необхідною магією і поки ще не сприймається як механізм пригнічення свободи. Тобто тут ми бачимо, що,

незважаючи на негативну позицію щодо влади культури над людиною, Грінвей виходить на філософський рівень узагальнення і постулює циклічність розвитку людської культури й принцип постійного повернення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блум Г. Західний Канон : книги на тлі епох / Гарольд Блум ; [пер. з англ. ; під загальною редакцією Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с.
2. Шмид В. Нарратология [Електронний ресурс] / Вольф Шмид. – Режим доступу : <http://yanko.lib.ru/books/lit/shmid=narratology=a.htm>.
3. Adorno T., Horkheimer M. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception [Електронний ресурс] / Theodor Adorno, Max Horkheimer. – Режим доступу : <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm>.
4. Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema / [edited by Paula Willoquet-Maricondy, Mary Alemany-Galway]. – Rev.ed. – Maryland–Toronto–Plymouth, UK : The Scarecrow Press, Inc. Lanham, 2008. – 410 с.
5. The Tempest [Електронний ресурс] / Wikipedia, the free encyclopaedia. – Режим доступу : http://en.wikipedia.org/wiki/The_Tempest.
6. Woods A. Being naked – playing dead : the art of Peter Greenaway / Alan Woods. – Manchester : Manchester University Press, 1996. – 320 с.

© Філоненко О. Г., 2012

Дата надходження статті до редколегії 15.09.2012 р.