

## Мутації етапу дивергенції. Функції заміщення і привласнення

Функції заміщення, що ми їх спостерігаємо нині, дозволяють відчуті і впізнати процеси й інших цікавих привласнень. Досвід знайомства з сучасними постановками класики (про репрезентативні процеси радикалізації вже йшлося) переконує, що великі сегменти їхніх версій належать, хоч як це парадоксально, тому ж таки надлишковому топосу. Нерідко сучасні інтерпретації класики залишаються на «поплавковому» рівні.

Використання новітніх технологій (у тому числі політтехнологій) лише в якості активації стомленого масового сприйняття, коли непрочитаними залишаються сутнісні елементи естетичної системи і головні фонемі граматики художнього письма, відсувають такий театр у зону «шумової» комунікації. Назву виставу Бутусова «Ричард III» (Росія) — цей дразливий експонат свята політтехнологій, з маніпуляцією людьми, з персонажами-об'єктами і т. ін.

Конкурують з такою поведінкою і критичні залищання режисерів до кліше масової культури. Деякі «технології» у виставах Богомазова («Приречені на смерть вітають тебе» за новелами Василя Стефаника, «Вільна сцена») чи Жолдака (зокрема, в «Гамлеті», коли нівеляція Персонажу йде на рівні кодів поп-культури) нехтують можливістю більш глибокого художнього аналізу, привласнюючи знаки «чужих» систем, зокрема тих, що вже здобули собі популярність.

Але не слід плутати елементи цих технологій, занурених у чужі їм коди, з технологіями вистав власне зони масової культури, таких як «Ех, мушкетери, мушкетери» за Євтушенком у театрі ім. І. Франка. Чи хоча б такі вистави київських театрів, як «Лулу. Історія куртизанки» Ф. Веде-

кінда; «Корсиканка» Іржі Губача; «Глядачі на виставу не допускаються» за М. Фрейном та інші. У своєму ареалі вони теж, як і провідна стратегічна лінія театру, виконують роль діагноста суспільства, й у цьому випадку засвідчують в сучасних картинах світу «падіння» престижу романтики, підвищення статусу «куртуазної поведінки», потребу в релаксації. Вивільнення в бік свободи продовжується. Але інтерпретація свободи, її нормативи несуть в собі теж своєрідний зсув — цього разу важить не стільки свобода чи не лише вона, а вузька прагматика, сповнена переважно матеріальних бажань, туга за владою — бодай тимчасовою; за відчуттям незалежності — бодай серед своєї соціальної «страсти». Маємо прецедент редукованої свободи. Свободи відповідного рівня.

Герої-мушкетери в останніх версіях відтворюють чітку траєкторію на «втому» канону, з яким пов'язані не лише загальноромантичні сподівання, а й поняття «гідність», чоловіча дружба, вірність, краса, яка впливає на відчуття вільності світу; культ Прекрасної Дами (про що ми вже мали можливість говорити); культ речі, що несе в собі образ любові (коли навіть рукавичка з запахами парфумів «грала» за її господиню). Культура ще не дійшла тієї межі, за якою в суспільстві виникає дефіцитна потреба у згаданих цінностях. Саме тому вистава театру ім. І. Франка за тридцятилітньої давнини п'єсою Євтушенка, що сама по собі вже несе втому романтичних сподівань, лише підтвердила її. Окрім того, вистава не знайшла серед образів сучасної театральної естетики нічого, окрім стереотипів масової культури.

Цікаво, що п'єси не були знайомі тоді ще не поширені на наших теренах «мильні опери», а сучасна вистава, яка вже їх «знає», привнесла інфантильний дух редукованих понять про всі ті цінності, що про них писав свого часу класик, і які було втрачено на шляху до п'єси Євтушенка.

Відбулась подвійна редукція — першу вчинив історичний час, другу довершив «естетично втомлений» театр.

Потяг до редукованої культури, зокрема, до її масової версії, відповідає цілком виправданим потребам людини — потреби в релаксації, в підтвердженні через самопроекції деяких власних ціннісних орієнтацій, в простоті і сентиментальній ясності «версій» кохання, ревнощів, зради, в наближеності вічних сюжетів до «людини з натовпу»; нарешті, екзотично-костюмовані «красоти» виступають опозицією обивательській буденності і надають можливості пережити свято дотичності до вибраних. Тут, як відомо, секрет глядацького успіху «мильних опер», окремих токшоу і т. п. Вони втамовують спрагу за нездійсненим, надаючи можливість пережити чуже життя як власне, чужу екстрему як власне здолання перешкоди<sup>78</sup>.

Замінником цієї спраги можуть стати й зредуковані масовою свідомістю образ, ситуація, сюжет «високого» мистецтва, коли сприйняття не здатне реагувати естетично адекватно (не сформована потреба такого рівня). Воно «стягує» на нижчий рівень високий текст. Так, в нашій соціологічній практиці — йдеться про 1970-і роки — відбулась ситуація, коли один з дослідників запропонував звичайній молодіжній жіночій аудиторії провінційного російського містечка Рибінськ такий сюжет: подивитися сцену балу Наташі Ростової з «Війни і миру» Бондарчука і відреагувати на неї у вільній формі розмови. (Нагадаю, що Наташу Ростову грала Наталія Савельєва, а Болконського — В'ячеслав Тихонов.) Результат приголомшив. Після довгої тиші аудиторія попросила двічі повторити цей фрагмент фільму, а потім, по не менш довгій паузі, одна з дівчат зі сльозами на очах схвильовано випалила: «Ви тільки зрозумійте! Мені стільки ж років, як Наташі Росто-

---

<sup>78</sup> Відомо, фундаментальним механізмом сприйняття є ототожнення з героєм, середовищем чи автором в цілому.

вій, я така ж, як вона, але я *ніколи* не буду мати *такої* сукні, я *ніколи* не ступлю на *такий* паркет і *ніколи* не опинюсь в обіймах *самого Штірлиця (!!!)*». Країна жила романтикою подвигів усюдисущої радянської розвідки у версії «Сімнадцяти миттєвостей весни», і діалоги красеня Штірлиця-Тихонова з усемогутнім Мюллером-Броневим, як і наївні конспірації і відваги, поклали до його ніг не одне романтичне і довірливе серце, назавжди підкоривши його харизмі Штірлиця, і раз і назавжди закріпивши прекрасного актора за маскою радянського «агента 007». Болконський програв Штірлицеві. Бал, палац, царські люстри, мрамур, красуні і елегантні кавалери, запах кохання — все це миттєво відчужилось у дискретну множинність чогось невизначеного, і посеред неї єдиним уособленням притягальної пристрасті і романтичного зразка споконвічно жданого чоловіка-мужа став той, хто вже ствердився у суспільній масовій свідомості саме як такий зразок. Код «класики» редукувався у сприйнятті під тиском могутніх масових очікувань. Очікування незаперечно відтворювали суспільний дефіцит свята, романтики, гідності, чоловічої і жіночої краси, а її втіленням масова радянська свідомість визнала більш близького їй, масового ж, «народного» героя, «який не раз дивився в очі смерті». «Переодягнутий» цією свідомістю в Болконського Штірлиць був «дезавуований» опозицією: елітне / масове, ускладнене / спрощене, близьке / далеке.

Контрольований масовою свідомістю художній об'єкт неминуче локалізує свої внутрішні смисли або деформує їх згідно з логікою масових очікувань і потреб. Нерівність естетичного «досвіду» і естетичних критеріїв цих «партнерів» (художнього об'єкту і його масового сприйняття) зумовлює запуск механізму множинних редукацій і «шумових» процедур. Процес зчитування смислів може стати настільки непередбачуваним, що цілком втратить інтенцію

естетичного і художнього. Можливість продуктивного діалогу втрачається в міру того, як у художній комунікації накопичуються відчужені смисли. За наявності «критичної маси» таких смислів функція художнього тексту може трансформуватися у функцію позахудожньої комунікації<sup>79</sup>.

Це стосується не лише сприйняття, не тільки рецепієнта. Такою ж мірою це торкається і лідерів процесу — режисера або автора будь-якого художнього проекту. Якщо замах такого лідера на репрезентацію універсуму (мультиверсуму) не спирається на засвоєну «академічну», глибинну культурну онтологію, якщо його художнє моделювання опосередковується актуальним життям не за законами «цілісності нашого герменевтичного досвіду» (О. Кравченко), — первинні смисли в його проекті направлено закладають герменевтичну пастку. Не тільки для сприймаючого. Радше це пастка для автора. Переважно приклади подібного йдуть по відомству дилетантства, непрофесіоналізму, але зразки цього нам щораз частіше демонструє професійна (за ознаками інституалізації) режисура. Постмодернізм, що змістифікував межу між першим і другим, додав до цієї пастки небезпечних, але звабливих рис. Як приклад радикальної редукції художнього феномену «засобами» ігнорування фундаментального методу «здобуття» інваріантних художніх смислів можна навести й останню виставу Жолдака — «Ромео і Джульєтта» (Харківський театр «Березіль», 2005—2006 рр.). Є межа, як відомо, що утримує художній феномен в рамках власне художнього. Тут не йдеться про вільність інтерпретацій, заснованих на базовому коді конкретної художньої системи;

---

<sup>79</sup> У соціологічному дослідженні, здійсненому соціологами науково-дослідного Інституту історії і теорії мистецтв (Москва) у 1970-і роки, ми зустрілись з феноменом «заміни» у сприйнятті масового глядача і Дон-Жуана на пересічного, реального сусіда по комунальній квартирі; дії класичного персонажа цілком впевнено і комфортно почувалися у новому маргінальному сюжеті — були переінтерпретовані на дії типового ловеласа («как Ванька, сосед, сначала с Танькой ходил, потом — с Зинкой...»). Гадаю, зараз ця логіка набрала ще більшої енергії.

або про використання п'єси як лібрето чи п'єси ситуативної, про що ми вже неодноразово писали, — йдеться про механізми редукції, які безпосередньо зачіпають код або відбуваються на його території<sup>80</sup>. Механізми редукції, що діють тут, можуть:

- трансформувати об'єкт у позахудожній (позаестетичний);
- підсилити ресурси коду;
- трансформувати сам код в бажаному для системи напрямі, аж до утворення нового базового.

Механізм редукції може стати тією флуктуацією, яка інтенсивно зрушить поведінку системи.

## **Інволюційні жести культури на межі рівноваги**

Проявом парадоксальної поведінки художньої культури на межі рівноваги, в якій присутня як тяглість традиції, так і відверті ознаки нестабільності, — є тип використання культурних цитат, зокрема, «на перетині» видів мистецтв. Активна гра з цитатами — симптоматика постмодерну.

Культура і театр здавна знають прийом цитування, внесення в текст (семіотич.) чужих фрагментів, що вже само по собі змінює матерію першооснови і спонукає до нових смислообразів. (Це досліджено школою Ю. Лотмана та західною, передусім французькою, семіологією.)

---

<sup>80</sup> Це абсолютно не досліджена в мистецтвознавстві проблема: «життя» коду в стабільній і нестабільній ситуації, його взаємодія з середовищем на мікро- і макро-рівні, критична маса втручань в його «існування» тощо. Багато в чому науковець тут виходить з інтуїції.