

ЧАСТИНА II

ТЕКСТ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЯК СУБ'ЄКТ-ОБ'ЄКТ, ЩО ВІДДА- ЛЯЄТЬСЯ

Працюючи з текстом як з моделлю культури, насамперед зафіксуємо те поняття культури, модель якої ми будемо. Воно таке: культура — це система спільних для певного колективного людського утворення понять, світоглядних настанов і цінностей, а також символічних форм (виконавських жанрів, творів мистецтва тощо), в яких вони виражаються або втілюються (див. [37:vii]). Всередині цього загального поняття ми традиційно розрізняємо художню культуру (переважно авторську), як культуру-2, тобто таку, що об'єднує "процеси, відкриті для творчих зусиль" [52:132], та так звану культуру-1 (переважно анонімну) — "для понять, що поділяються всіма" [52:132]. Як уже зазначалося у вступі, одна з основних проблем, що стоїть перед нами у дослідженні культури як єдиного цілого, полягає у пошуках шляху, який би дозволяв простежувати встановлення *спільних* значень, понять, напрямків у процесі формування спільноти, не виключаючи з цього процесу як індивіда, так і анонімну масу.

Вступні зауваги. Культура як середовище і як текст

Головні динамічні складові розвитку тексту. — Пошук автора як динамічне джерело саморозгортання тексту культури. — Аудиторія: авторство інтерпретацій та авторство очікувань. — Вимога реалізації як внутрішня складова розгортання тексту культури.

Радянська культура як об'єкт сьогодні постає перед пострадянським спостерігачем одночасно у двох різних станах, які умовно можна назвати середовищем і текстом.

Середовище передбачає перебування спостерігача всередині об'єкта, його особисте залучення до процесів, тобто його рух у часі разом з об'єктом. *Текст*, як закінчене ціле, лежить перед спостерігачем, якого вже виключено з його реальності процесами історії і який у цей момент рухається у системі зовсім інших цінностей та іншого принципу смислоутворення.

У першому випадку об'єкт, занурюючи спостерігача у свою континуальність, у той самий час виступає для нього яскравіше дискретним. Адже спостерігач — людина. Вона невловимо змінює світ разом з кожною миттю свого життя, закарбованою у ряді моментальних знімків, забарвлених емоційною, історичною, соціальною вкоріненістю у ситуації та незнанням майбутнього. Нова подія, що значно змінює життя, вимагає й зміни позиції світобачення. Тоді смисл попередніх подій може виявитися зовсім не таким, яким його покладав суб'єкт. Це змушує його коригувати цілісне уявлення про середовище. Зрозуміти світ, щоби вгадати його наступ-

ний образ, деміургічно допомогти цьому образу здійснитися — така гра спостерігача, яка робить зовнішнє середовище (а таким чином і себе) об'єктом, більш властива художньому пізнанню — світові інтуїтивних спалахів, у якому народжуються образи передбачуваної реальності. Актуалізується вибір, а таким чином і можлива парадигма кожної події, тобто її окремі значення у вертикальному наборі можливостей.

У другому випадку, коли спостерігач перебуває зовні, об'єкт уявляється у вигляді зв'язних протяжностей — синтагм, що мають в уяві зовнішнього спостерігача певний закінчений смисл. Позиція з майбутнього надає дослідникові величезної переваги — знання реальності як закінченого тексту. А точкові спалахи пам'яті виступають як живі елементи тексту, що забезпечують йому достеменність. З іншого боку, аналіз недавнього минулого, яке стрімко перетворилося на "історію", спотворює діалог із цим минулим. Як ми вже зазначали, він мимоволі ведеться на правах переможця з боку дослідника, якому відкрилося нове значення речей і подій. Дослідник знову перетворюється на деміурга, але вже щодо минулого.

Тому важливо розглядати текст не просто горизонтально (синтагматично) у його наративно-смісловій енергетиці, зумовленій тим чи іншим закінченням, а й у парадигматичній глибині закладених у кожний момент як можливостей здійснення, так і можливостей інтерпретації, зумовленої незнанням кінця.

Як уже було зазначено у вступі, теорія тексту Лотмана пропонує необхідну для дослідження структуру, де головними динамічними складовими розвитку тексту можуть бути три його "презумпції" (автора, аудиторії та структурних сигналів тексту), які відповідають трьом "інтенціям" тексту, сформульованим У. Еко (інтенція автора, інтенція аудито-

рії, інтенція тексту). У нашому дослідженні вони виступають у вигляді трьох динамічних складових:

— художньої культури, традиційно пов'язаної з особистістю — автором;

— масової свідомості, пов'язаної з колективною безособовістю й анонімністю;

— міфом як певною структурно-сисловою парадигмою тексту.

Таким чином ми ще й намагаємося зберегти у нашому розгляді ту унікальну особливість культури, яка, на думку Вільямса, дозволяє ставити щодо неї "питання про загальні й спільні цілі", які водночас є й "питаннями про глибокі індивідуальні значення" [52:12]. Дилема історичної науки — історія видатних особистостей чи історія анонімних мас — за нашої постановки проблеми не постає.

І ще раз підкреслимо, що вносимо в поняття тексту саме *презумпцію* автора, аудиторії та самого тексту як необхідних відправних точок його побудови, кожна з яких, претендуючи на авторство, провокує саморозгортання тексту для спостерігача. Текст, власне, виявляється у *пошукові Автора*. А цей пошук не може бути знайдений реально в межах людського розуму. Погодимось з Р. Бартом: "присвоїти тексту Автора — це значить ніби зупинити текст, наділити його кінцевим значенням, замкнути письмо" [53:389]. Пошук Автора (не тільки спостерігачем, а й самим текстом) — це постійне саморозмикання тексту, його постійний складний шлях у часі, у часі, який сьогодні бачиться *основним діячем і основним читачем* тексту культури.

Підходячи до нашої моделі, тобто до тексту як до відкритої нелінійної системи, ми повинні побачити середовище, у якому він функціонує і з яким у нього відбувається взаємообмін порядком і хаосом. Припустімо, що середовище, у якому здійснюється текст як процес комунікації між Автором і аудито-

рією, — це простір комунікації. Простір комунікації, якщо розглядати його у запропонованому М. Поповичем описі, базується на гуссерлівському понятті “тематизації” (близькому за змістом до грецького *taumazein* — дивуватися), яке передбачає сприйняття ситуації, як ситуації невизначеності, тобто такої, яка вимагає *вибору*. Тобто сам процес постановки або відкриття автором нової “теми” робить ще один крок до обрїю відомого — змінює горизонт тематизації, розширюючи таким чином простір.

Однак дуже важливо пам'ятати, що це — простір комунікації, тобто поставлене автором запитання щодо реальності має відповідати і на певні запити аудиторії, аби бути усвідомленим нею. Інакше комунікація не відбудеться, як у оповіданні Шеклі “Ask a Foolish Question”, де Відповідач знає відповіді на всі запитання і палко бажає відповідати, а ті, хто запитують, палко бажають знайти відповідь, але не можуть поставити правильного запитання. І комунікація не відбувається — аби поставити правильне запитання, треба знати більшу частину відповіді. Тематизація реальності збігається з породженням *очікувань* щодо цієї реальності. Очікування ж задовольняються тільки тією інформацією, яка зменшує невизначеність вибору [39:73].

Таке трактування простору комунікації розширює інтегральне розуміння ролі аудиторії в системі тексту, залишаючи за нею не тільки *авторство інтерпретації*, на якому більше зосереджується семіотика і герменевтика, але і своєрідне *авторство очікувань*, на якому переважно зосереджуються психоаналіз і соціологія мистецтва.

Зв'язок очікувань аудиторії з творчістю конкретних авторів здійснюється через художню інтуїцію останніх. Однак повноцінна художня інтуїція відіграє насамперед упереджувальну роль. Рядом дослідників інтуїція бачиться як можливість передба-

чити потенційний план еволюції шляхом досягнення спектру структур-атракторів, ідеальних структур середовища, які визначають її властивості [55:110]. Подібний підхід доповнюється ідеями гештальтпсихології, коли підкреслюється роль "креативних спалахів" та "інсайтної перебудови" у побудові образу цілого, коли раніше розрізнене багатоманіття раптом усвідомлюється як ціле і добудовується до закінченої структури [55:137].

У моменти "революційного" формування тексту культури, якщо ми розглядаємо його як відкриту систему, творча енергетика найбільше завдячує середовищу — простору комунікації, який у момент втрати порядку текстом культури наповнюється великою кількістю рівнозначних виборів, що множаться разом із ростом хаосу всередині тексту. Ріст невизначеності збільшує напругу очікування. Напруга ж свідчить про високий енергетичний потенціал, який повинен знайти найдоцільніший і найкоротший шлях розрядки.

Цікаво, що ці синергетичні міркування мають точну відповідність у суто психологічних розвідках. Так, В. Франкл порівнював процес пошуку смислу (тобто теж процес вибору) зі сприйняттям гештальту і зауважив, що творці гештальтпсихології, Левін та Вертгеймер, говорили про своєрідну енергетику — спонукальність — кожної ситуації, яка вимагає реалізації [6:37]. Отже, *вимога реалізації* як динамічний аспект саморозгортання тексту в нашій моделі торкається як автора, так і аудиторії: для художника вимога реалізації образу тим потужніша, чим напруженіші очікування аудиторії. Очікування ж аудиторії тим напруженіші, чим більш розмиті контури майбутньої стабілізації. При цьому момент досягнення цілого як атрактора — деміургічний момент — народжує у автора додатковий творчий імпульс, що підтримує патетику, необхідну для на-

буття їхнім текстом статусу міфологічної парадигми — третього елементу тексту культури, який починає жити власним життям, виконуючи ряд життєво необхідних функцій, у тому числі й захисника від хаосу можливих варіантів реальності.

Однак вищеописана ситуація не враховує усієї специфіки творчого процесу в тоталітарному суспільстві, де існує так званий диктат ідеології як суспільної інституції. А ідеологія ж як така у нашій моделі тексту культури нібито і не присутня. Відсутність спеціального місця для ідеології не випадкова. Впродовж розгортання тексту радянської культури тієї специфічної функції бути Автором авторів, якою її наділяють, вона виконувати не могла, тобто не могла самостійно вербалізувати сигнали тексту, хоча мала усі ресурси для того, щоб підтримувати той чи інший спосіб означення, авторизувати той чи інший код. Хоча її очікування щодо художньої культури не мали б реального значення, якби не корелювали з очікуваннями масової аудиторії. Тому ідеології, яка асоціюється з гарантом збереження специфічних структурних ознак — міфологічної парадигми тексту, — ми надаватимемо місце своєрідного метамедіатора й у системі авторства культури.

Отож процес пошуку Автора у нашій моделі починає розгортати текст культури. У бартівському розумінні, строго кажучи, текст відкритий для спостерігача завдяки можливості здійснення його (спостерігача) власних авторських інтенцій щодо цього тексту. Наш власний варіант тексту культури будуватиметься з чотирьох великих синтагматичних блоків, послідовно розміщених у певній тематично-смісловій парадигмі. Теми зумовлюються основними динамічними чинниками: масовою свідомістю, окремо презентованою у вигляді лубкової аудиторії, міфологічною парадигмою (герой і світова подія)

та автором. Кожна синтагма, у якій розгортається тема, організується за хронологічним принципом (період історії між двома зламами системи — 1917—1991), де позиційні значення термінів визначатимуться наведеними нижче методологічними контекстами.

Розділ 1. Міф як підґрунтя суспільної ідентифікації

Визначивши місце міфологічної парадигми у нашому тексті культури, розглянемо детальніше ті властивості, а отже й ті можливості міфу, які зумовлюють ту чи іншу його специфічну роль у процесах розгортання тексту культури. Міф є важливою складовою того осереддя, з якого виростають усі виміри людини, що, у свою чергу, виявляються на всіх рівнях буття — від інтимного до соціального і глобального.

Виходячи з методологічної логіки принципу доповнюваності та предмета нашого дослідження, який торкається усіх трьох вищезазначених рівнів, нам здається доцільним використовувати міф у наукових контекстах, що торкаються сфери волі, мислення (передусім осмислення соціальної реальності) та емоцій. Нас цікавлять такі аспекти: глибина логічної природи функціонування міфу, визначена структурною антропологією Леві-Строса [56, 57] (структура і суспільні функції первісного міфу), ті механізми міфологічного мислення, які досліджує лінгвістична теорія, що розглядає первісну структуруючу роль слова (основу сучасних міфологій), емоційний вимір міфу (психоаналітична теорія міфу, роботи М.Еліаде), та міф як конструктор соціальних реальностей у контексті сучасних постмодерних теорій суспільства.

Пов'язаність міфів з чуттєво-емоційною нерефлексивною сферою може бути розглянута як з точки зору ролі емоцій у творенні міфів, так і з точки зору ролі міфів у реалізації необхідних людині як індивіду та як члену спільноти емоційних станів, у яких, за Кассіроером, реалізується емоційна єдність та почуття цілісності життя [58].

1. Суспільно-світоглядні функції первісного міфу

Активізація у період світоглядних криз міфологічних світобудовчих структур, що відповідають за глибинний світопорядок. Міфічний час, світова подія, деміург. — Міф як "приблизна правда". — Глибинні захисні психічні функції міфу. К. Леві-Строс.

— Я не могу тебе ответить, — сказал он мне,
— потому что для нас нет такого вопроса,
для нас это понятно без всякого ума.
(А. Платонов, "Впрок")

Оскільки революція сприймалася не просто як руйнування однієї соціальної системи і побудова іншої, а саме як руйнування старого світу і творення світу нового, то й лінія руйнування парадигм, як бачиться сьогодні, проходила у досить глибоких психологічних пластах, близьких до первісних міфів творення з їхніми захисними та структуруючими функціями у логіці описаних Леві-Стросом міфологічних механізмів. Адже нова радянська міфологія складалася у революційному оновленні світу, а отже супроводжувалася максимально можливим руйнуванням старої символіки. Нові міфи, які творилися культурою та суспільством, повинні були торкатися глибинної сфери зруйнованих смислоутворюючих і смислозахисних парадигм.

Звісно, йдеться не про повернення свідомості до цілісного міфо-поетичного мислення, а про колективну активізацію того, що Нойманн називає "скалками" давніх архетипів. Ці скалки існували поміж структур есхатологічної релігійної (повністю по-

годжуємося з С. Булгаковим) свідомості, на які, власне, й спиралася більшовицька ідеологія, наповнюючи їх власним змістом.

У ситуаціях таких грандіозних світоглядних криз активізуються міфологічні світобудовчі структури, які відповідають за глибинний світопорядок. Перш за все отримує нову трансформацію уявлення про міфічний час як час першопричин і першоподій (світових подій), з яких завдяки стражданням і жертві деміурга, або культурного героя, вибудовується новий світ.

Говорячи мовою феноменології, міфічний час визначав горизонт тематизації, де лежали відповіді на основні питання буття та світобудови. Вихід за межі тематизації (а точніше, сама спрямованість на цей процес) у ситуації первісного пореволюційного впорядкування свідомості означав би руйнування цього "нового" світу. І в охоронній якості якраз масова свідомість з її консерватизмом відіграла свою вирішальну роль, яка полягала власне у самозахисті психіки від навали реальності.

Ще раз підкреслю, що йдеться не про цілісний міфологічний світогляд, а про певний мозаїчний світоглядний стан, у якому під впливом емоцій своєрідно модернізувалися елементи вищеописаної архаїчної світоглядної системи з примітивним дологічним мисленням.

Наведемо яскравий приклад психологічної тенденції до зупинки тематизації дійсності задля збереження міфологічного відчуття нового світопорядку. Платонівський герой з повісті "Впрок" сприймається як ворог лише за те, що хоче дізнатися, за рахунок чого відбулося збільшення продуктивності колгоспного господарства, в якому ще нема ані трактора, ані МТС. Як пояснює голова колгоспу, зате у них є те, чого немає у героя, — запитання.

"Кто имеет чувство или хотя бы нашу классовость, у того и ум, а без чувства — остаются одни вопросы и злоба" [59: 242].

Не менш цікавою є реакція героя-запитувача — своєрідного спостерігача і резонера: "Я поник. Это была приблизительная правда" [59:243].

Геніально відчуте обґрунтування паралельного раціональному міфологічного мислення як "приблизної правди" свідчить, по-перше, про тогочасне відчуття того, що ми визначаємо як мозаїчність свідомості, й про певне збентеження особистості, яка не дає себе цілковито поглинути архаїчному компоненту, хоча, разом з тим, відчуває його "правду".

Взагалі це чудова ілюстрація того, що в сучасній науці називається квантовим розщепленням спостерігача, коли його мозок перебуває у суперпозиції, тобто утримує можливі одночасні варіанти реальності.

Як для первісної свідомості реальність міфу є правдою не тільки внаслідок обмеженості цієї свідомості, а внаслідок того, що саме ці міфологічні структури якнайкраще адаптують людину до реальності, так само правдою, хоча для спостерігача і "приблизною", є класові почуття як легітимація розумності революційної дійсності.

"Приблизна" правда відрізняється від цілковитої тим, що та реальність, до якої вона адаптує, є фрагментом, експериментом, проривом серед течії життя навколишнього світу, пам'ять про який утримує ця сама свідомість.

Говорячи про глибинні захисні для психіки функції первісного міфу, акцентуємо увагу на актуальному для часів екстремі аспекті, виділеному Леві-Стросом як допомога в переживанні переходу від життя до смерті через *медіацію*. Тобто поступове зняття протилежностей через заміну опозиції "життя-смерть" менш напруженими символічними пара-

ми. Цей міфологічний механізм активніше працює в художній культурі, пов'язаний саме з періодом творення нового світу. Таким чином, приймається і пояснення соціального та космічного порядку. А не пояснювані події та нерозв'язні колізії просто до розгляду не беруться (див. [60:13]).

2. Міф як влада слова над свідомістю

Роль слова у дорефлексивному структуруванні світу. Сучасні міфології. О. Потебня, М. Бердяєв, Р. Барт. — Міф як організаційна структура в зоні інтерсуб'єктивності культури. Міфологія як ідеологія. Дж. Фіск та Дж. Хартлі.

Міф — це тінь, що падає від мови на думку.
(М. Мюллер, "Начерки")

Аспект слова як міфу більше торкається не первісної міфологічної свідомості, а того антропологічного феномену, який називається "сучасними міфологіями" і виявляється в тому, що людська свідомість у процесі осягнення навколишньої реальності постійно спирається на створювані мовою як певною моделюючою системою міфи.

Лінгвістичні дослідження, які працюють з механізмами міфологічного мислення, допомагають зрозуміти роль слова у дорефлексивному структуруванні образу світу, тобто дозволяють зрозуміти міф як слово, що здійснює владу над свідомістю. Спільною метафорою всіх лінгвістичних до-

сліджень природи міфу від Гумбольдта до Барта є мюлерівський образ міфу як тіні, що падає від мови на думку.

Олександр Потебня [62], визначаючи ті механізми взаємозв'язку мови та мислення, завдяки яким забезпечується міфологічне мислення, дійшов такого висновку: щоразу, коли явище пояснюється пізнаним раніше, у свідомості виникає потрібне слово — “русло (курсив мій. — О.Л.) для течії думки” (la trace, як буде у Жака Дерріди [63]). Тобто слово-міф своєю структурою, *знайомою* думці, має властивість “заклинати” дійсність, підкорювати її власній логіці, бо слово, зрештою, і є логос.

Микола Бердяєв саме в епоху “повстання мас” помітив специфічну зміну смислу і функції слова-міфу щодо масової свідомості, яка зумовлювалася його своєрідною “зручністю”, придатністю до масового споживання. На думку філософа, у такі часи мораль споживацтва і утриманства щодо суспільства і середовища переноситься на мову. Тоді велика маса людей починає жити чужим досвідом, приймаючи на віру слова і категорії, випрацьовані кимсь іншим, а всі оцінки життя (аксіологія — пряма функція первісного світоглядного міфу) пов'язуються зі словами, під якими немає власного реального досвіду [63].

Ідеологічну загостреність такої думки врівноважують статистичні дослідження реальної мовної практики, що лягли в основу гіпотези Сепіра-Ворфа, яка стверджує, що “реальний світ” значною мірою несвідомо базується на мовних нормах даного суспільства.

Отже, мова, як набір готових структур, як і сам міф, з одного боку, забезпечує і полегшує роботу мислення, з іншого — комфортно пропонуючи готове “русло”, утримує від адекватного бачення нових речей чи старих речей у їх нових комбінаціях. Більшовики свідомо використовували саме цей міфотворчий аспект слова, тим більше, що архаїчні

пласти свідомості мас, підняті революцією, виноси-ли у простір комунікації й архаїчну довіру до Слова. І це відчували вожді революції. "Как терпеливо ждала в те дни нового слова пробужденная масса", — писав один з найкращих революційних ораторів Л. Троцький [28:289].

Семіотичні теорії дослідження міфу продовжили пошуки лінгвістичних розвідок. Дослідження московсько-тартуської школи семіотики, які розглядали міф як похідну щодо мови моделюючу систему та мовне буття як інтерпретацію, що панує над буттям, змушують зосередитися на природі такого моделювання й інтерпретації та відділити первісні міфи від того, що Р. Барт назвав сучасними міфологіями.

Докладніше про нові міфології див. у наступній частині.

Адже первісні міфологічні механізми, які певною мірою реалізувалися у структуруючих та захисних функціях у час революційної екстремі, неодмінно повинні були співіснувати зі специфічними формами міфологічного мислення, властивого людству початку ХХ століття. Форми сучасного міфологічного мислення посідали своє визначальне місце у структурній парадигмі тексту культури, коли було знято напругу "первісного" структурування.

Способи сучасного панування міфологічної інтерпретації над буттям, відкриті Бартом, дають змогу встановити зв'язок між міфом та ідеологією, а також міфом та владою. (Згадаймо, що Леві-Строс символічну ефективність дії міфу бачив у тому, що мова створює нові види влади).

Значно підкріплюють наше розуміння міфу як структуруючої парадигми тексту культури думки американських дослідників Дж.Фіска та Дж. Хартлі щодо зони інтерсуб'єктивності культури, тобто сфери суб'єктивних сприйнятів, які, однак, поділяються всіма членами певної спільноти та її куль-

тури: "Знаки означають те, що означають завдяки певній домовленості між членами певної культури, і спільні реакції на них зосереджуються у тій нечітко визначеній сфері, яку ми називаємо *інтерсуб'єктивністю*" [64:46]. Міфи, кожен з яких, за Фіском і Хартлі, належить до семіотичної системи другого порядку, тобто до специфічних значень, що зустрічаються "з широким спектром культурних значень, які йдуть не від самого знаку, а від способу, в який суспільство використовує й оцінює означальне й означуване" і які "оперують як організаційні структури всередині сфери культурної інтерсуб'єктивності", самі по собі не можуть бути дискретними та неорганізованими, "бо це заперечувало б їхню первинну функцію (організувати значення): вони самі організовані у певному порядку, який можна назвати *міфологією* або *ідеологією*" [64:46].

Отже, міфологію як систему міфів Фіск та Хартлі називають семіотичною системою третього порядку, що виражає загальні принципи, за якими "певна культура організує себе та інтерпретує дійсність, з якою вона має справу" [64:46]. Ототожнення міфології та ідеології можливе лише за відсутності ідеології як суспільної інституції. У тексті нашої культури стосунки ідеології як інституції та міфології дещо різноманітніші і складніші.

Радянська ідеологія мала свідоме завдання не лише інтерпретувати, а й керувати прокладанням "русел". А, як відомо, функція "русла", особливо для маси, значно посилюється, якщо вона підкріплена візуальним образом, особливо якщо образ втілює певне нове магічне "слово". Як згадає Л.Троцький, Ленін добивався, щоб якомога більше поставити революційних пам'ятників, аби закріпити в уяві мас те, що сталося — "оставить как можно более глубокую борозду (курсив мій. — О.Л.) в

пам'яті народу" [28:331]. Найдієвішим засобом "бороздіння" уяви мас було, звісно, "найважливіше із мистецтв" — кіно. І тут ми підходимо до такого важливого поняття, яке поєднує специфічно наративну структуру міфу з наративними ідеологічними стратегіями, а саме — до сценарію.

3. Міфологічні наративні структури як протосюжети соціальних сценаріїв

Міфологеми та "протомоделі соціальних ситуацій". А. Пелипенко, І. Яковенко. — Енергетичний компонент протосюжетів. — "Великий триадичний принцип" як структурна матриця загального метатексту культурного універсуму. — Домінанта сюжетного мистецтва у часи побудови нових світоглядних парадигм.

Говорячи про організацію міфів у міфологію чи міфології, необхідно враховувати "первісну" моделюючу роль не тільки слова, а й таких невід'ємних ознак міфу, як наративні структури. Можна сказати, що саме вони структурують плінність подій, а отже історію в часі. Ф. Джеймісон так і уявляє історію як граничний текст, що проживається людьми через структури оповіді, які, в свою чергу, базуються на системах протооповідей, тобто міфів.

У дослідженні стосунків міфу та сучасних суспільств через театральну та кінокультуру ми якраз спиратимемося на наративну матеріалізацію міфів, тобто на міфологеми у значенні, запропоно-

ваному А. Пелипенком та І. Яковенком [65:136], як "протомоделі соціальних ситуацій". Особливо важливим нам бачиться той зв'язок між індивідуальною психікою та масовою свідомістю (у її цілісному співіснуванні з позасвідомим), який встановлюється на основі висновків цих дослідників щодо існування соціальних сценаріїв, канвою до яких слугують протомоделі або ж протосюжети. Соціальні сценарії розглядаються як феномен, аналогічний встановленому загальною психологією та психоаналізом, однойменному феномену індивідуальної психіки. Теорія фатальної влади сценарію (script) передбачає певний план життя, сформований у ранньому дитинстві, який "перепишується" індивідом з одним і тим самим сюжетом практично все життя. Психіатри доводять ефективність лікування індивідуальних неврозів шляхом усвідомлення сценарію та його бажаної зміни.

Якщо використати аналогію Пелипенка та Яковенка, схожий спосіб може існувати і для "лікування" глибинних соціальних напруг. А зняття напруг супроводжується вивільненням раніше заблокованих енергій, чим і пояснюється те піднесення, яким супроводжується процес зміни "сценарію". Революцію чи перебудову можна розглядати як рішення змінити встановлений хід речей, за суттю — зламати протосюжет, соціальний сценарій. З іншого боку, таке бажання може бути частиною самого соціального сценарію.

Певна іронія долі полягає в тому, що злам одного сценарію породжує сценарій інший, який теж базується на якійсь нарративній міфологізованій структурі. А структура міфологічної оповіді має своєрідну енергетику цілісності: розпочавшись, тяжіє до закладеного в ній завершення. Чим простіша і більш знайома оповідь, тим очевиднішим і безумовнішим є її завершення, і тим сильнішим є прагнення маси-аудиторії до її завершення.

Енергетичний компонент протосюжетів Пелипенко та Яковенко вбачають у тому, що вони формуються у глибинному, позасвідомому мотиваційному полі, створеному першотектонами (архетипами) і спрямованому до опису та впорядкування емпіричної реальності. Першосюжети "викликаються" базовими для існування людської спільності потребами — визначають "форми партисипації та досягнення переживання істинноблага" [65:141].

Структурну матрицю загального метатексту, який здійснюється в культурному універсумі внаслідок ізоморфної кореляції (а не механічної експлікації) душевно-психічних процесів, дослідники визначають як "великий тріадичний принцип", який будується на метаміфологемі "рай першостворений — рай втрачений — рай віднайдений", і саме цей принцип називають структурним патерном смислотворення, який "пов'язує вічно актуальний іманентний дуалізований простір культури з берегами трансцендентного, що лежать за межами культури" [65:73].

Якраз на енергії, що вивільняється на початку ланки "рай віднайдений" будуються наративи нової радянської міфології, втілювані новим мистецтвом.

Сюжетне мистецтво (сюжет — складова наративу) домінує у час побудови нових міфологічних парадигм. Це відбувається тому, що, як зазначав Лотман, сюжет є потужним засобом осмислення життя, більше того, — тільки "створюючи сюжетні тексти, людина навчилася розрізняти сюжети в житті й таким чином витлумачувати собі це життя" [4:297]. Тобто сюжет сьогодні уявляється як потужна умовність, яка може мати, а може і не мати відповідність зі структурами самого буття. Та вона безумовно відповідає людським потребам структурно-ієрархічно впорядковувати реальність — "витлумачувати життя".

Головні ж сюжети в часи формування реальності "нового світу" зосереджуються навколо міфів

творення — опис і тлумачення світової події — та героїчних міфів. Якраз навколо цих структурних центрів, а також їх зміщень і трансформації ми і будуватимемо наш розгляд міфологічної парадигми як чинника тексту культури.

4. “Міфологічна ситуація” як особливий емоційний стан “причетності”. Пафос як структуруючий елемент міфологічного простору

Звільнення від моторошної життєвості. “Міфологічна ситуація”. М. Іліаде, К.Г. Юнг. — Емоційний стан “міфологічної причетності”. В. Маяковський.

Я счастлив,
что я
этой силы частица,
что общие
даже слезы из глаз.
Сильнее
и чище
нельзя причаститься
высокому чувству
по имени —
класс!
(В. Маяковский, “В.И. Ленин”)

Сам момент глибинного міфологічного витлумачування життя теж має додаткові енергії, пов'язані зі своєрідною психічною емоційною розрядкою. Мірча Еліаде розглядав міф як звільнення від моторошної життєвості, яка в його розвідках виступає

як страх перед історією. Від цього страху можна втекти, припавши до рятівного міфологічного часу першопочатку, який робить людину причетною до вічності [66]. Психоаналітична теорія Юнга, яка теж бачить глибинний міф як захист від моторошної життєвості, попереджає і про певну небезпеку пошуків такого захисту. На думку дослідника, сучасна, психологічно не захищена людина може потрапити під вплив одного із праобразів, де кристалізувався емоційний і життєвий досвід поколінь, що однаково проживався незчисленну кількість разів. Такий стан Юнг називає "міфологічною ситуацією" і відмічає, що він характеризується особливою емоційною інтенсивністю. Особистість переживає "абсолютне виключне звільнення" або її захоплює "нездоланна сила". Коріння цієї ситуації лежить в особливому стані причетності до чогось більшого, ніж сама людина: "У такі моменти ми вже не індивідуальні істоти. Ми — рід, голос усього людства прокидається в нас" [42:283].

Завдяки поетичній точності В. Маяковського ми можемо проаналізувати автентичний емоційно-психічний стан людини в пореволюційній "міфологічній ситуації". Такою ситуацією можна назвати всенародне прощання з тілом Леніна (масове поклоніння самопожертві деміурга).

Ліричний герой поеми "В.И. Ленин" біля гроба вождя переживає, по-перше, своєрідний стан "першопочатку" — блаженний стан відсутності Добра і Зла, постійної необхідності болісних пошуків і самотійних рішень: "Как будто / минуту / один на один / остался / с огромной / единственной правдой". По-друге, надзвичайно вражаючою є *інтимність* спілкування с "единственной правдой", яка перетворила тисячі людей на величезну масову душу і безпосередньо відкривається кожному атому цієї душі у спільну для всіх мить прощання.

Це породжує *назвичайний емоційний стан*, який поет не боїться визначити як *щастя*: " Я счастлив. / Звенящего марша вода / относит тело мое невесомое". І справді щастя — залишитися без власного тіла, джерела страждань, розчинитися в континуальному потоці, — *вода маршу*, — що водночас омиває й освячує, підкоритися його ритмам як ритмам певного сакрального кодування — "Я знаю — / отныне / и навсегда / во мне / минута / эта вот самая".

Справді *назавжди*, бо в такій ритуально організованій ситуації ритми визначально впливають на кодування свідомості: пізніше варто буде лише згадати мелодію маршу, і повернеться стан ейфорії від єднання з величезною запаморочливо непереборною силою — потоком маси, збуреної революцією, — і знову можна буде отримати частину її незвичайної енергії — "*причаститься*". Говорячи про "причастя", Маяковський точно відчуває, що його стан близький до релігійного екстазу. Можливо, він вважає, що стоїть біля витоків якоїсь нової релігійності, з абсолютно іншими, близькими сучасній людині символами, які здатні змінити світ.

Окремо необхідно звернути увагу на те, що герой плаче не від горя, що було б природно на похороні, а від щастя. Річ у тім, що поет переживає природний емоційний стан *зворушення* від причетності до великого безсмертного цілого. І це явище досить типове. Аби не ходити далеко, нам варто лише переглянути хроніку великих масових протестних виступів, що відбувалися спочатку в Росії (барикади біля Білого Дому), а згодом і в Україні. Сльози, які часто можна помітити в очах людей (особливо чомусь у жінок, які приносять каву або пиріжки), не від страху чи відчаю, а від чогось іншого, непояснюваного, схожого на зворушення, — це і є *сльози причетності*, свідчення особливого емоційного стану, близького до "міфологічної ситуації".

Йдеться навіть не стільки про зниження інтелектуального рівня людини, що потрапляє у такий стан, скільки про її прагнення до потужного емоційного атрактору і щастя від його досягнення.

На щастя чи на біду, але емоції "міфологічної причетності" продовжують демонструвати свою владу над холодним інтелектуальним розрахунком і принципом раціональної доцільності. 1991 року драматург О. Гельман, прямий учасник вищезгаданих подій у Росії, так визначав пережите ним щастя "міфологічної причетності": "Готовність пожертвувати життям в ім'я свободи відчувалася на барикадах не як трагічна приреченість, а як *радісний порив* здійсненої людської солідарності".

Звісно, щось схоже можна буде відтворити і з подій Помаранчевої революції. Найпам'ятнішими на всіх майданах, майданчиках і площах напевне, будуть сльози на обличчях, що текли від звуків гімну власної країни.

Ролан Барт припускав, що, виходячи з *історії сльозливості*, можна описати цілу афективну систему епохи, чи то ритуальну, чи то фізіологічну. *Сльози причетності* є, поза всякими сумнівами, фізіологічною ознакою сучасної масової людини, що існує як інтегрований емоційний компонент психіки індивіда й прокидається в моменти "міфологічної ситуації".

Цей аспект міфу нам бачиться особливо важливим у розгляді проблем стосунків автора та аудиторії у точці революційної екстремі, а також у розумінні енергетичних джерел розгортання тексту. Саме у цьому аспекті постає категорія *пафосу* як структуруючого елементу міфологічного простору.

Розділ 3. Лубок як масова комунікація

— Ой, — воскликнула Лебедева, — до чого
жизненно! Как в сказке...
(С. Довлатов, "Представление")

1. Лубок як вияв психічних потреб масової свідомості у царині уявних образів

Ознаки та особливості лубкових видань. — Опозиція "правда-неправда" як головний критерій чарівності лубка. — Економічний вимір як рушійна сила розвитку індустрії лубка. Лубок і кінематограф.

Як ми вже зазначали, своєрідним місцем зустрічі анонімності та авторства, безособовості та індивідуальної художньої творчості є лубок, жанр, похідний від фольклору та писемної літератури, який у запропонованій Ю. Лотманом схемі культурного зрізу епохи займає серединну позицію між фольклором та вершинною письмовою літературою. Тобто це певне місце зустрічі анонімності та авторства, безособовості та індивідуальної художньої творчості, масової свідомості та художньої культури. Зараз поле такої інтеракції ми називаємо масовою культурою. Особливості лубка, відверто зорієнтованого на запити найширшої аудиторії, виявляють особливості тих психічних потреб, які масова свідомість прагне задовольнити у царині уявних образів.

Досить широкий набір підстав для такого розгляду ми, як уже зазначалося, знаходимо у П. Берка, який

визнавав за лубком ще й функцію своєрідних мас-медіа. Російська дослідниця Н. Зоркая у книзі "Фольклор. Лубок. Екран" [35] розглядає лубок як масову комунікацію. І робить це на матеріалах російської та радянської культури, зокрема кінематографа.

Основними ознаками масового лубкового видання дослідниця вважає орієнтацію не на нове, а на перевірене поколіннями, результатом чого є:

- відрив від реальності, від живої дійсності;
- відсутність автора, принципова анонімність, підкорення канону;
- адаптація до загальнопоширеного смаку; колективне авторство; відсутність критерію художньої якості у лубковій комунікації для всіх її учасників (зникнення критики як ланцюжка художньої свідомості, на яке вказував Лебон);
- феномен колективного авторства, як у фольклорі;
- відсутність критерію художньої якості у лубковій комунікації для всіх її учасників;
- потяг до видовищності, театральності (маси мислять образами, як і казав Лебон); перевага надається не оповіді, а яскравому описові подій, який переходить у діалоги.

Цікаво, що вказується на відрив від живої дійсності якраз масового виду мистецтва, де (як помітив ще Афанасьєв) головним критерієм якості твору виступає опозиція правда — неправда, а не добре чи прекрасно.

У чому ж тоді полягає "правда" як художній критерій масової свідомості?

Барт у відповіді на це питання побачив би можливість відтворити ідею правдоподібності, властиву нашій масовій епосі, бо правдоподібне "лише відповідає тому, що покладає можливим публіка і що може досить відрізнятись як від історичної реальності, так і від наукової можливості" [67:323].

Існує така своєрідна "правда", яка полягає у повноті задоволення певних емоційних потреб і переживань, особливо таких, яких не можна задовольнити і пережити в навколишній реальності. Тому в скрутні часи революційних, воєнних, терористичних екстрем, особливо у суспільстві, ідеологізованому месіанською телеологією, мистецтво, як ніколи, відіграє потужну компенсаторну функцію. І популярність кінолубків на кшталт "Кубанських козаків" свідчить не про обман народу з боку митців і не про невміння аудиторії зіставити побачене на екрані з реальним життям, а про небажання аудиторії бачити на екрані навколишню реальність, і про вміння авторів "виправити" реальність згідно з очікуваннями аудиторії.

Ми також можемо спостерігати певні особливості, пов'язані з домінуючими потребами у характері масових переживань, якщо звернемо увагу на вимоги, які лубкова наративна структура ставить до *кінця тексту*. Як відмічав Ю.Лотман, "щасливий кінець", "трагічний кінець" — це найважливіші для аудиторії характеристики роману чи фільму. Причому, "якщо герой щасливий і молодий у останній фразі тексту, то він вже для читача завжди щасливий і молодий. І більше того, сам текст стає простором, де люди щасливі й молоді. У цьому наркотизуюча дія *happy end*'ів про сучасних попелюшок чи інших жанрів масової літератури" [4:360]. Потреба ж трагічного кінця пов'язана з реалізацією потреби у певному катарсисі в героїчні або, навпаки, у відносно стабільні часи.

Отож у лубка, як і у міфу, наративна структура диктує подіям свою певну логіку, що саморозгортається у сюжеті. Сюжет, за Лотманом, як "спосіб тлумачення життя", має властивість перетворюватися на певну парадигму світобачення, яка теж тяжіє до цілості, завершеності, тобто до певного ви-

значеного кінця. Сюжетний текст із властивістю дискретного членування "завдяки виділенню категорії початку / кінця, набуває властивості ставати кінцевою моделлю безконечного світу" [4:360]. Якщо застосувати бодріярівську теорію симулякра щодо лубкових сюжетів, то вони б, напевне, зайняли найвище місце у градації за енергетикою зваблення, а отже і за здатністю до симуляції реальності. Якщо сюжетне моделювання світу здійснюється масовою свідомістю, як інтерсуб'єктивним феноменом, за наративними законами лубка, то і зваблення має певною картиною, певним поясненням реальності має відбуватися за цими самими законами. У наступній частині ми побачимо, як це виглядало у конкретний період історії.

Повертаючись до потреби лубкової "правди", згадаймо, що найвідвертішим варіантом лубкової якості (чітко або з класичними хорошими чи з класично "трагічними" кінцями) у радянські часи було індійське кіно (щороку 7—10 індійських стрічок приносили найбільший прибуток радянській кіноіндустрії, а навантаження на одну копію було в 2,5 рази більше, ніж на вітчизняну). Можна сказати, що "правдою" індійське кіно вважалося за торжество ідеальної "правди" — розумності та справедливості у влаштуванні світу й людської долі. Дослідник цього феномену В. Філімонов звернув увагу саме на специфічну психологічну реалізацію "людини масової" в процесі перегляду індійського фільму. По-перше, глядач включається до певного колективного обряду, де він разом з іншими глядачами та героями фільму спробує "по-долати, зробити доступною своєму розумінню це непереборне, заплутане і не зрозуміле йому життя" [68:126]. По-друге, глядач підсвідомо вимагає такого рівня узагальнення, щоб місце дії сприймалося як універсальна модель світу, що вирізняло

б її і робило правдивішою, ніж їхні одиничні життя. Усе це мало переривати "прокляту ізольованість та очевидність усього того, що відбувається з людиною" [68:127].

Враховуючи міфологізуючу роль "русел" сприйняття, викарбуваних класичними наративами, можна сказати, що "реальність" лубка для масової публіки полягала й полягає у ствердженні загальноприйнятого, добре відомого, комфортного для психіки. Тому можна сказати, що він далекий не від "живої дійсності", а від дійсності актуальної, соціальної, політичної чи естетичної і відповідає певним потребам, серед яких ми виділяємо потребу переживань у зрозумілій глядачеві моделі світу, яка водночас є справедлива й розумна (що в масовому сприйнятті актуалізується як правда) і де відновлюється розірвана долею чи злими силами гармонія світопорядку.

Якщо розглядати специфічні "художні" смаки "лубкової" публіки, то варто скористатися висновками Н. Зоркой, яка, порівнюючи п'єси Островського з їх лубковими переробками, встановила, що ці смаки вимагають "середньоарифметичної", тобто без індивідуальних особливостей, мови персонажів, цілковитого заповнення словами всіх недомовок, повторюваності й дублювання зображення текстом.

Отож можна зробити висновок, що ми стикаємося з механізмом, дещо протилежним художньому сприйняттю. Не образність, а конкретизація, не проблема до розв'язання, а певна логічна система для зняття протиріч — усе це може таїти глибокі механізми символічної заміни і підтверджувати своєрідну природу лубка як механізму "міфологічної" адаптації до інтерсуб'єктивної сфери масової свідомості.

Оскільки нас насамперед цікавить період стрімкого виходу в простір комунікації широких мас, розглянемо перші наслідки взаємодії свідомості ма-

сової аудиторії з свідомістю елітарних груп, що традиційно сповідували художні цінності. Для цього зіставимо деякі тиражі, а отже читацький попит на літературні твори у передреволюційній Росії (факти з вищеназваної книги Н. Зоркої). Дві тисячі примірників "Преступления и наказания" було видано за життя Ф.Достоевського, який писав роман, розраховуючи викликати незвичайний "трагічний" інтерес у публіки. А в цей час тиражі сицицьких серій, які писали безіменні професіонали детективного жанру, сягали до шести мільйонів. Мільйонними тиражами у лубковому варіанті переписувалися п'єси О.Островського і т. д.

Н. Зоркая, аналізуючи джерела пріоритету адаптації таких видань до смаків аудиторії, підкреслює економічний вимір. Лубкова література вже комерційна: прибуток буде отримано тільки за умови вдалого збуту товару, а вдалий збут вимагає вміння подобатися споживачеві. Масовий читач диктує постачальникам свій смак, перевірений не одним десятиліттям, усталений і стабільний [35:49].

Можемо дещо уточнити: маса диктує не зовсім смак (швидше це стереотипи та очікування). Вона шукає інтуїтивного способу розв'язку спільних екзистенційних проблем. Користуючись термінологією Кіркегора, шукає шлях втечі від відчаю, а подекуди, можливо, і проблем соціальних. І комерційне для такого виду комунікації виступає справді як показник ефективності розв'язку цих проблем.

Однак комерційне мало і свої хитрощі, які дозволяли йому з самого початку здійснювати зворотний вплив на масове і формувати його. Масове, комерційне — це передусім означало дешеве за затратами на виробництво і ціною для споживача. Розповсюджувати лубкові книги мільйонними тиражами було легко, бо коштували вони 3—5 коп. — *і не хочеш, а візьмеш*. Швидка професійна конвеєрна

робота авторів забезпечувала безперерійність серій. Папір та обкладинка були найдешевшими, і книжка псувалася швидко, але так само швидко читачеві пропонували нову.

Можна сказати, що така легка доступність виробляла інерцію споживання, яка формувала масово запропонований стереотип сприйняття.

Можливо, тут доцільний термін, близький до МакДугалівського терміна "індукція" щодо емоційного взаємовпливу в натовпі. Індукція як фізичне поняття передбачає добру провідність. Так і ефект популярності передбачає, що у поширенні книги від читача до читача ніде не буде "замикань". Крім того, гіпнотизуючий вплив лубка за природою близький до впливу телебачення, зокрема серіалів, бо, експлуатуючи масові стереотипи, заколисує сферу індивідуальної свідомості глядача, виключаючи його із співучасті у творчому процесі.

Лубок справді традиційно вважається одним із найпотужніших джерел кінематографа як *наймасовішого* з мистецтв. Якщо письменова література традиційно виникала у високих жанрах, то кіно народжувалося з рухомих картинок у "чарівній скриньці" на ярмарку. Ознак високодержавного ідеологічного стилю воно почало набувати в тоталітарних державах як найоптимальніший засіб образної масової комунікації. Однак, говорячи у цій ситуації про ідеологічний диктат, необхідно враховувати, що він мав "природні" межі, а кіно реагувало ще й на очікування такого чинника, як масова свідомість. Так, М. Хренов [12] лубкові форми розвитку кіно 20-х років пов'язував з приходом у кінотеатри найдемократичніших прошарків населення, які зберігали контакти з лубковою літературою, тоді як кінопубліка другого десятиліття — читачі масових бібліотек — сприяла видозмінам естетичної природи кіно.

Америка, яка ніколи не поривала зв'язку з кінолубком, володіючи найпотужнішою кіноіндустрією (що включає не тільки виробництво, а й прокат, тобто спосіб завоювання ринків), тепер транслює в усьому світі свій легкодоступний тип культури, який легко долає національні та культурні бар'єри. Серйозність і розмах, з яким Голівуд ставиться до лубка, після підняття "залізної завіси" стали шокуючими для людей елітарної художньої свідомості (поділ на елітарне і масове свідомо культивувався тоталітарною системою). Так, Олексій Герман писав: "Як відомо, на початку століття бідні студенти писали книжечки — пригоди відомих сищиків. Гонорар, як правило, був не більший за червонець. Хто б міг подумати, що пройдуть роки, і армія талановитих людей, озброєних захоплюючою технікою, буде жити, старіти й вмирати задля того, щоби втілити в кіно приблизно таку саму нісенітницю" [69:102].

Отже, феномен лубка, крім усього іншого, вперше продемонстрував яскравий зв'язок між формою масової образної комунікації та економічним виміром як головним регулятором розвитку цього феномену.

2. Український театр ХІХ століття як масова комунікація

Культура у ситуації репресивного тиску. Помноження функцій її елементів. — Український театр як відповідь на комунікативні потреби та прагнення українського народу. Ознаки українського театру як засобу масової комунікації.

На ті часи наш театр для широкої публіки
був блискучою новиною.
(Микола Вороний)

Оскільки поява кінематографа із такого засобу масової комунікації, як друкований лубок, визначалася все-таки специфікою російської культури як такої, що мала розвинуту систему книговидавання, то в Україні ситуація була цілком інакшою. У другій половині ХІХ ст. там діяли особливо репресивні закони щодо української мови у галузі книговидавництва (1863 р. — заборона видавати книги українською мовою, 1867 р. — заборона ввозити українські книги з-за кордону). Зрозуміло, що ні про яку масову лубкову літературу чи будь-яку іншу друковану форму медіа не йшлося.

Однак народ існував, відбувалися процеси його самоусвідомлення як певної цілісності. Про це свідчить поява такого феномену, як український національний театр, що увійшов в історію як "театр корифеїв".

Як свідчить історія, у ситуації репресивного тиску в такій потужній самоорганізованій системі, як культура, відбуваються процеси суміщення різних функцій тими елементами, які так чи інакше змогли виявити здатність до життя. Так і театр почав виконувати кілька функцій: він став

єдино доступною формою національного мистецтва, і в той самий час — формою масового мистецтва і масової комунікації.

Важливо зауважити, що українські маси на той час склалися переважно з селян, тобто груп людей, що ще не могли називатися масами у тому сенсі слова, який з'явився у цей час у Європі. Користуючись термінологією Нойманна, їх можна назвати такими органічними домасовими об'єднаннями людей, мистецтво яких ще близьке до фольклору, але вже прагне вийти за його межі. А вихід за межі передбачає потребу і передчуття нових меж.

У 80-ті роки театр корифеїв увійшов у величезну лакуну, заповнивши простір художніх і комунікаційних прагнень українців. Про потужність і продуктивність такого єднання свідчить і феноменальний драматургічний сплеск, і створення національної акторської, режисерської школи. До речі, прославлені на всю імперію актори українського театру не міняли свій статус вільного українського художника на привілейований з гарантованим добробутом статус державного актора російської сцени. І річ тут не тільки у патетичному національному жесті (навіть чи такі жести довго б терпіла Росія) — було знайдено модель нового професійного театру, унікальність якого полягала в тому, що, як відзначав М. Вороний, це був "театр для широкої публіки". Звідси, від потрапляння в інтереси широкої публіки, — не лише величезний творчий імпульс для українських театральних труп, а й можливість матеріальної незалежності.

Популярність театру корифеїв (знову звернемося до Вороного) була не в останню чергу зумовлена таким суто мас-медійним атрактором, як сенсаційність — український театр для широкої публіки був *новиною*.

Драматургічні тексти театру корифеїв дають можливість проаналізувати, що ж подобалося "широкій публіці". Звісно, насамперед, — це побутова і тематична впізнаваність і водночас незвичайні мелодраматичні пристрасті або комічні ситуації. Усе це мало бути "рідним" — покладеним на глибоку фольклорну основу, що зумовлювало б переусім ясний зрозумілий авторський світогляд. Однак якби все обмежувалося тільки цим, то ми б мали від тих часів лише численні водевілі та "мильні", як на сьогоднішній погляд, мелодрами.

Для народу, що переживав ейфорію, буквально усвідомлюючи себе зі сцени, важливою була і рефлексія з приводу спільних моральних і навіть соціальних проблем життя. Дізнатися ж, що ці проблеми спільні, можна було, побачивши їх на сцені, в житті якихось інших людей.

Отже, ставши видом комунікації, у якому відчувала потребу глядацька маса, театр, як і належить справжньому засобу комунікації, існував за рахунок маси, тобто був госпрозрахунковим і прибутковим (досить докладно ці аспекти дослідив І. Черничко). Прибуток визначався успіхом п'єси у глядача. Тому можна сказати, що авторські функції аудиторії у творенні того, що можна назвати текстом класичного українського театру, досить потужні. За документами та спогадами самих корифеїв, глядач залишав без хліба трупу, коли вона на вимогу влади змушена була грати російські п'єси, зате сунув звідусіль возами, аби подивитися, як "Наталка Полтавка" дасть одкоша Возному заради коханого Петра. Тому керівники театральних труп мали зрозумілі й незаперечні підстави у діалозі з владою, коли аргументували життєву необхідність грати саме українську п'єсу.

Саме ці п'єси, написані Котляревським та Квіткою-Основ'яненком, а згодом Кропивницьким, Старицьким, Карпенком-Карим, Нечуєм-Левицьким,

стали класикою літератури, виразом своєрідної народної філософії. І водночас вони перебрали на себе специфічну роль масової комунікації: по-перше, їхні образи та проблеми були спільними для великої кількості індивідів, практично нічим раніше не об'єднаних, по-друге, було створено відпрацьовану систему постійного професійного відтворення цих образів. Крім того, театр корифеїв дав щедрий, не знищений і досі аматорський посів, існування якого свідчить про специфічну глибинну природу такої комунікації. Це справді найцікавіше: той народний шар, який породив корифеїв, нікуди не зник і сьогодні, його не порушили жодні соціальні катаклізми. У будь-якому народному театрі чи сільському клубі, де є драмгурток, завжди ставлять або "Наталку Полтавку" або "Кайдашеву сім'ю" або щось із корифеїв, додаючи до цього репертуару із пізнішої драматургії лише те, що лягає саме в цю традицію.

Розділ 4. Автор як суб'єкт художньої культури та масова свідомість

Художня культура з огляду на свою онтологічну приреченість створювати можливі образи світу може виступати як конструктор соціальної реальності, чим вона й цікава у випадку дослідження радянської культури.

Цьому процесові сприяють й інші специфічні функції та властивості художньої культури. Вона є одним із фільтрів, як природних, так і штучних, крізь які реальність проходить до свідомості. У цій якості художня культура тісно пов'язана з міфом та ідеологією, які збігаються в тій частині, де ідеологія використовує міфологічну символіку, на основі якої суспільство зберігає колективне мислення. Іншими фільтрами, у якійсь частині пов'язаними з художньою культурою (за Фроммом), є мова, логіка, соціальні табу, які у категоріях, що організують свідоме мислення, створюють концептуальну систему суспільства, яка, у свою чергу, працює як соціально обумовлений фільтр [43:345]. Солідаризуючись із Фроммом, ми підкреслюємо: колізія полягає в тому, що людина боїться ізоляції не тільки від суспільства, а й від людства, яке представлене у ній самій її совістю та розумом. Так мимоволі відбувається процес співвіднесення ідеалів суспільства з власною совістю, що тягне за собою і зміну ідеалів. І художня культура виступає як полігон, де піддаються сумнівам та випробуванням старі цінності й конструюються нові.

Тому закономірно, що у певний час художня культура онтологічно приречена ставати одним із деструкторів соціальної реальності.

Автор як суб'єкт новочасної культури традиційно пов'язаний з індивідуальним творчим началом і до певної міри це начало символізує. Виступаючи на межі Середньовіччя та Відродження як той, хто ламає споконвічні канони, світський автор стверджував закони власної творчості, ідучи у руслі загального гуманістичного погляду на індивіда як на центр буття.

У цьому розділі спробуємо визначити ті особливості феномену авторства, які роблять можливою участь автора як у конструюванні, так і у деструкції соціальної реальності. Знову ж таки розглянемо цю проблему в тих аспектах, які для нашої проблематики презентують феномен авторства найоб'ємніше: у психоаналітичному, історико-соціальному та комунікативному.

1. Природа індивідуальної авторської творчості (психоаналітичний аспект)

Два основні типи художньої творчості. — Співвідношення свідомих та позасвідомих процесів у художній творчості з погляду аналітичної психології та теорії бісоціації.

Погляди на природу авторської творчості різноманітні, та існує досить усталений базовий поділ художників на дві категорії: тих, хто виношує задум і втілює його, маючи готове бачення, і тих, у кого твір народжується у процесі творчої роботи. Іншими словами, на тих, хто здатний творити за правилами (competence), та тих, хто творить, переосмислюючи правила (performance). Домінанта того чи іншого типу творчості пов'язується насамперед з індивідуальними психологічними особливостями автора.

Юнг' виділив ці два типи, спираючись на свою базову класифікаційну основу людської психіки — екстраверсію та інтроверсію. Тобто залежно від психологічного типу автора ми зустрічаємося і з певним типом творчості: або спрямованою, обдуманною за формою і розрахованою на бажаний вплив, або ж такою, що "є витвором позасвідомої природи, який з'являється на світ без участі людської свідомості, іноді навіть всупереч їй, примхливо нав'язує власну форму і вплив" [70:277].

У першому випадку слід чекати, що твір більшменш вичерпується межами свого задуму і говорить не більше, ніж у нього було закладено автором. Сам автор іде за "глобальною життєвою установкою" й неодмінно потрапляє під вплив тієї од-

нобічності, яку несе кожна установка мас. На думку Юнга, цій установці здатна підкоритися кожна нормальна людина "без ущербини".

У другому ж випадку, як вважає Юнг, треба орієнтуватися на щось надособистісне, бо авторська свідомість відсторонена від саморозвитку твору. "Тут природно було б чекати дивних образів та форм, думки, що вислизає, багатозначності мови, де вислови набувають ваги справжніх символів, оскільки найкращим можливим способом означають ще невідомі речі й слугують мостами, перекинутими до невидимих берегів" [70:278]. Так працюють художники "кружних, обхідних шляхів", які за глобальною установкою йти не можуть. Вони й відкривають не задіяні свідомістю сфери психіки. З робіт Юнга ми простежуємо певний висновок: так само, як в індивіда свідомість піддається саморегулюванню за допомогою позасвідомих реакцій, у суспільстві своєрідну функцію регулювання і саморегулювання виконує мистецтво.

На думку Еріха Нойманна, такі творці, з одного боку, становлять передову частину людства, а з іншого — є консерваторами, бо здійснюють зворотний зв'язок з початками: "Глибина позасвідомого пласта, з якого зароджується нове, і сила, з якою цей пласт оволодіває індивідом, — ось що є реальним мірилом цих закликів голосу, а не ідеологія свідомого розуму. Завдяки символу архетипи прориваються крізь творчу особистість у свідомий світ культури. Саме ця реальність, що лежить у глибині, збагачує, трансформує і розширює життя колективу, надаючи йому ту основу, яка тільки й наділяє життя смислом" [14:387].

Отже, коли художник першого типу чує голос сучасної традиції, то художник другого типу — голос таємничих архетипів. Варто зауважити, що сьогодні архетипи все ще залишаються предметом фі-

лософської віри, а не раціонально обґрунтованим науковим поняттям. Хоча, бодай символічно, це слово називає дуже важливу сутність, не задіявши якої дуже важко говорити як про мистецький процес, так і про окремі мистецькі явища. Для нашої роботи цей термін досить важливий, бо як специфічний людський інстинкт (за Юнґом), пов'язаний з позасвідомими колективними образами, що можуть проявлятися у міфах і формувати основу масових уявлень, він водночас розглядається і як джерело індивідуальної художньої творчості.

Оскільки архетипи — тенденції до утворень певних проявів мотиву — можуть проявлятися лише у формі образів, Юнґ виділив кілька форм проявлення архетипів у колективній свідомості, серед яких називає релігійні символи та догмати як такі, що виконують функцію психічної регуляції, захисту від вторгнення темних сил Невідомого. Відмінність тих давніх образів від образів сучасної культури полягала насамперед у їхній анонімності, у своєрідній таємничій колективності народження, універсальній безособовості, яка зберігає певний вираз у масовому мистецтві, що теж по-своєму захищає від моторошної життєвості.

Світське авторське мистецтво перебирало на себе проблему психологічного, однак з виокремленням і розвитком індивідуальної свідомості відбувалося видиме зміщення психологічної функції мистецтва до аналітичної. Психологізм ХІХ століття засвідчив незмірне розширення індивідуальної свідомості. Індивідуальна ж авторська творчість, позбавлена безумовної сили сакральних авторитетів, поступово вичерпувалася у своїх можливостях психічної регуляції.

Цікаво, що висновки Юнґа щодо митця другого типу і таємниці впливу мистецтва дуже близькі до проаналізованих нами раніше способів впливу ліде-

рів на маси: "Той, хто говорить праобразами, говорить ніби тисячами голосів, він бере в полон і підкорює, він піднімає те, що описує, з одноразовості й часовості до сфери вічносущого, він ніби піднімає особисту долю до долі людства і так вивільнює у нас ті рятівні сили, що споконвіку допомагали людству позбавлятися будь-якої небезпеки і долати навіть найдовшу ніч" [42:283].

Тож не дивно, що такі художники можуть виявитися досить корисними таким лідерам і "потрібними" сучасникам. Однак усе може статися навпаки. Знову ж звернемося до Юнга, який розмежує поняття дух часу та сучасність, як потенційну та реалізовану можливість. Тому художник, котрий шукає фігури і образи, "яких духові часу більш за все не вистачало", рухається необхідною опозиційністю сучасності: "Від невдоволення сучасністю творчий неспокій веде художника вглиб, поки він не натрапить у своєму позасвідомому на той праобраз, який здатен найдієвіше компенсувати недолугість та однобічність сучасного духу. Він ліпиться до цього образу і, мірою появи з глибин і наближення до свідомості, образ змінює свій вигляд, поки не розкриється для сприйняття людини сучасності" [42:284].

Отже, з одного боку, художник другого типу, окрилений "міфологічною ситуацією", є індивідом, а з іншого боку — і родом. Він може стати поетом мас, а, потрапивши у процес формування тоталітарної ситуації, злитися з вождем, який потребує яскравих сильних образів для оволодіння свідомістю мас. Та вже вказана вище принципова революційність такого типу, його спрямованість на злам глобальної життєвої установки, у тому числі й нової, спрямованість на пошук фігур та образів, яких бракує часу, незмінно веде його до трагічного конфлікту між вимогами життя та вимогами власної творчості.

Говорячи про психологічні аспекти художньої творчості, важливо розрізнити позасвідоме у психоаналітичному сенсі та поняття неусвідомлюваних психічних процесів, з яким досить активно і плідно працювали радянські психологи. Якщо під позасвідомим у психоаналізі та аналітичній психології мається на увазі певна психічна складова, що містить позасвідомі змісти, то позасвідомі психічні процеси — це є, власне, сам "механізм" багатьох неусвідомлюваних процесів, у тому числі й переміщенні позасвідомих змістів до свідомості. П. Симонов, на відміну від представників прогресистського розвитку свідомості, вказує на те, що неусвідомлюваність певних етапів творчої діяльності мозку виникла саме у процесі еволюції як необхідність протистояти консерватизму свідомості [50:40]. Тобто свідомість виконує консервативну функцію захисту "колективного досвіду людства" від "випадкового, сумнівного, не апробованого практикою", а також "відбору гіпотез, що адекватно відображають реальну дійсність" [50:40]. Так свідомість асоціюється з надбанням певного колективного утворення, в той самий час, як робота надсвідомості (вчений користується таким поняттям) авторська, одинична.

Особливість співвідношення свідомих та позасвідомих психічних процесів у процесі творчості, описана А. Кестлером у його теорії бісоціації, теж підважує "прогресистські" засади. Ця теорія "дозволяє встановити різницю між шаблонним способом мислення у рамках єдиного плану (асоціація) та творчим актом, який завжди оперує більш ніж з одним планом" [71:248]. Активність різних шарів психіки зумовлюється *тільки певним послабленням логічних процесів* (які мусять відбуватися в одній площині — в одному плані, а отже й активізують завжди один план). Це дає можливість пов'язувати раніше не пов'язані між собою матриці досвіду, по-

новому побачити добре відоме і створює стан готовності до раптового стрибка — творчого осяяння. Зауважимо, що у цих випадках ідеться переважно про художника, означеного Юнгом як художник другого типу, у якого існує не тільки здатність, а й потреба такої творчості. Тому, з одного боку, в умовах жорсткої суспільної стабілізації він, ідучи, якщо користуватися термінологією Симонова, за своєю творчою надсвідомістю, наражається на небезпеку повного заперечення з боку такого чинника, як захисна консервативність колективної свідомості, з іншого — інстинктивно відмовляючись діяти в установленій владою логічній площині, він наражається на небезпеку для життя.

2. Автор та суспільство. Історико-соціальний аспект

Роль автора у суспільстві з погляду двох основних мистецьких парадигм — класицистичної та романтичної. Відповідність творчих психологічних типів базовим мистецьким парадигмам — класицистичній та романтичній. Принципи структурного оперування — інверсія й медіація — як головна межа протистояння масової та авторської свідомості.

Традиційна європейська художня культура Нового часу, виконуючи естетичну та регулятивну функції, також покладає цінності, створює етичні зразки, спрямовуючі нормативні принципи, які допомагають людині зрозуміти і самоусвідомити себе у суспільстві, що, в свою чергу, теж самоусвідомлюється і самоувиразнюється через мистецтво.

Роль автора у суспільстві традиційно розглядалася з погляду двох інваріантних, з нашої точки зору, парадигм — класицистичної та романтичної. Згідно з класицистичною парадигмою (світ як механізм, підкорення "глобальній установці") автор відверто служить державі в особі короля та суспільству, даючи зразки поведінки, способи розв'язання внутрішніх конфліктів (як правило, з пріоритетом громадянського обов'язку над особистісними почуттями та пориваннями). Класицизм у найкращих зразках відображає філософію і спільний світогляд суспільства. Життя автора при цьому розуміється як служіння.

Згідно з романтичною парадигмою (світ як організм, художники "обхідних шляхів") автор істиною своєї творчості протистоїть офіційній істині, інерції

загальної думки чи владі, яка обманом і насиллям обмежує свободу людського розвитку. На рівні етики — це насилля канонів, за межі яких романтики здійснюють революційний прорив. На рівні смислу, якщо нема віри у революційну зміну ситуації, панує культ почуттів, які вільно перетворюють світ, або ж прагнення існувати у вимірі ірраціональних сил, не підвладних державним машинам та тиранам. Поет — це пророк, через якого у світ приходить одкровення. Єдина утилітарна мета, якій може служити поезія, — це повалення тирана чи руйнування системи.

Юнг' накреслив два основні типи авторської творчості (екстравертований та інтравертований), які по черзі домінують у змінах двох основних мистецьких парадигм — класицистичній та романтичній. Той факт, що "істинним художником" у певний час здається саме автор того чи іншого типу, свідчить про панування у цей час тієї чи іншої культурної парадигми, а не про абсолютну цінність певного типу творчості. Психологічний поділ типів авторської творчості на романтичну та класицистичну (базова опозиція, визнана частиною літературознавців: класичний та бароково-романтичний архетипи у Чижевського, класицизм і романтизм у Жирмунського, класицизм і маньєризм у Курціуса) досить важливий для нашого практичного опису тексту, бо усвідомлення певних психічних детермінант творчості надає об'єктивного відсторонення дослідникові, а текст дістає можливість додаткового теоретичного виміру. Конкретно ж такого, як лотманівська концепція діалогічної моделі культури [72]. Ця концепція, пов'язана з чергуванням домінант ліво- чи правопівкульного типів свідомості, розглядає, зокрема, культуру в момент так званого динамічного стану, різновидом якого є час революційного зламу, що нас цікавить.

У точці революційної екстремі для однієї і тієї самої творчої особистості тріумф романтика міг зливатися з тріумфом нового державного класициста, бо старе блискавично руйнувалося, відкриваючи простір для побудови нового. Цей стан дуже точно сформулював В. Маяковський ("А что, если я народа водитель и одновременно народный слуга?"). Можливо, цим, з одного боку, зумовлюється факт "приходу в революцію" саме авторів авангардного спрямування, які раніше виявляли романтичне презирство до суспільного життя, тим більше до служіння державі. Експериментатори, дослідники, перекреслювачі традиційних канонів, освоювачі нових мистецьких територій, стаючи в революційному пориві керівними постатями процесу, писали заголовки у новому — радянському тексті культури.

Говорячи про амбівалентність зв'язку автора і маси у ситуації революційної екстремі, цікаво скористатися спостереженням А. Тойнбі, який, виходячи з логіки історії як "виклику — відповіді", вважав, що суспільство, яке переживає розпад, стандартизується, процеси індивідуалізації в ньому затихають, творчі особистості втрачають орієнтири і потрапляють під масовий гіпноз більшості. Унікальність ситуації перших пореволюційних років полягала в тому, що потужна ідея побудови ішла майже одночасно з ідеєю розпаду і процеси нової мистецької індивідуалізації якраз і виростали з масового гіпнозу більшості, яка реалізувала давні усвідомлювані й неусвідомлювані психічні потреби, вивільнюючи енергію незвичайної сили і глибини.

Однак на глибинному рівні у культурі ХХ століття творчий індивід та маса протистоять сутнісно за ключовими принципами структурного оперування (за термінологією Пелипенка, Яковенка), якими є інверсія і медіація. Маса, звикнувши до певної форми, заданої в тому числі й художньою культу-

рою, прагне швидких перемін лише у межах коду, що цю форму визначає. Це є інверсія — “полявне перекодування елементів опозиції відносно статичної позиції свідомості за семантичною чи аксіологічною осями” [65:73]. Зміна як перекодування, до якої прагне творча особистість, особливо романтичного типу, прозріваючи нові форми і смисли (“медіація — принцип продуктивно-інноваційного утворення синтетичних проміжних значень, на основі “іrrадіації” смислових елементів у екзистенційний простір самої свідомості” [65:74]), зустрічає опір масової інерції. Особливо сильним такий опір може, як не дивно, виявитися у часи революційних зламів. Н. Корнієнко доводила, що для культури, як системи, працює загальне правило кібернетичних систем — тяжіння до спрощення в ситуації екстреми. Спрощення, ясність, чіткі відповіді на всі, здавалося б, нерозв’язні колізії — все це ми знаходимо переважно у митців класицистичного типу. Тоді як творчий пошук поза встановленими рятівними для системи межами викликає у маси не просто глухе роздратування, а виглядає як зрада батьківщині, бо означає нехтування суспільною функцією.

3. Автор та комунікаційний процес. Семіотичний аспект

Зміна обставин художньої комунікації як спосіб зміни повідомлення. — Подвійний контекст комунікації в радянській культурі. Глибинне авторське самовираження як канал неофіційної комунікації.

Ми вже зверталися до моделюючої ролі слова в побудові міфологічної (особливо у сенсі сучасних міфологій) парадигми. Семіотика ж, займаючись знаковими системами, в тому числі й такими, які людьми не усвідомлюються, хоча часто навіть керують їхньою поведінкою, пропонує певні комунікативні моделі. Зокрема нас цікавить комунікативна модель відкритого процесу, яким є текст культури, навіть тоталітарної. Ця відкритість забезпечується тим, що "повідомлення змінюється разом із зміною кодів, а використання тих чи інших кодів диктується ідеологією та обставинами, причому вся знакова система постійно перебудовується на основі досвіду декодифікації" [73:408]. Отож, як бачимо, відкритість системи (у нашому випадку тексту культури) забезпечується саме досвідом декодифікації. Розкриття коду (у нашому випадку ідеологічного) означає підрив закладеного змісту і необхідність зміни повідомлення відповідно до іншого коду. Публіка, що відкривала для себе код, якому підкорялася офіційна комунікація, за семіотичними законами, готова до нового комунікативного акту, який би змушував код перебудовуватися. Якщо ж декодифікація працює швидше, ніж перебудовується код, що і трапляється в заідеологізованому тоталітарному суспільстві з порушеною системою зворотного

зв'язку, і натомість з розвинутою подвійною симуляцією (коли кожна сторона комунікації бачить в іншій власну відображену подобу), то текст починає "відкриватися" зовсім інакше. Пропорційно стагнації росте і незвільнена через мистецтво психічна напруга, шукаючи всі можливі канали протікання. Тому декодований ідеологічний симульований простір деградує, прямуючи до колапсу, а поряд починає вибудовуватися простір "другої" комунікації, який структурується перш за все відштовхуванням від офіційного коду. Оскільки новий код уже не диктується безпосередньо ідеологією, то він має диктуватися "обставинами".

З погляду семіотики, обставини художньої комунікації є структурним елементом художнього тексту.

Якщо не можна (особливо в умовах тоталітарної ідеології) змінити форму чи спосіб подання повідомлення, можна вплинути на обставини, у яких адресати обирають для себе коди прочитання. Як не парадоксально, але в умовах радянської системи сама ідеологія сприяла небажаній для себе зміні обставин. Подвійна мораль із зовнішнім гнітом та таємною внутрішньою свободою сприяла створенню обставин і подвійного контексту комунікації — офіційного (нібито масового) та неофіційного (елітарного, художнього). Останній складався поступово разом із засвоєнням кодів художнього мислення та цінностей певних груп, які прагнули працювати у просторі, вільному від ідеологічного кодування (особливо підкреслимо, що за змістовим наповненням цей простір не був антирадянським). З боку публіки склалися коди витонченого читання, які переносили певні твори мистецтва у свосередній елітарний "втаємничений" контекст.

"Всесоюзна еліта", що стояла у чергах за книгами чи за квитками в театр, була не такою значною у процентному відношенні до всього населення

країни, але вона покривала весь величезний простір від України до Камчатки. У цьому просторі здійснювалася безпрецедентна комунікація, члени якої пізнавали один одного, як члени таємного ордену. Саме завдяки цьому простору стали можливими А.Тарковський, С. Параджанов, Ю. Ілленко, А. Ефрос, А. Васильєв. Художники, які творили нібито "для себе", виражаючи власні художні потреби і візії, творили для цього простору, відповідаючи на його потреби і його пошуки мистецької "справжності" та нового комунікативного коду. Тому коли після зламу подвійного контексту деякі автори пояснюють свій творчий застій зникненням зовнішнього тиску і втратою орієнтації, вони мають рацію лише частково: саме поняття творчого самовираження втратило колишній сенс каналу неофіційної (не плутати із забороненою) комунікації.

Комунікативні коди помножилися і витончилися, постійно декодуючи і перекодовуючи один одного. Творче самовираження тепер має сенс лише в андеграунді, який завжди жив і живе своїм "паралельним" до суспільства життям, або в потужному зв'язку автора з тими глибинами, які завжди були джерелом того, що ми ще в змозі відрізнити як "справжнє мистецтво". Однак тут знову постає вже поставлене нами запитання: про які глибини можна говорити в сучасних суспільствах — етнічні, національні, масові?

Кілька слів як підсумок

Отже, ми окреслили методологічні контексти, які визначатимуть позиційні значення основних складових тексту культури у синтагматичних блоках тексту радянської культури, який ми розглядатимемо у наступному розділі.

Визнаючи за масовою свідомістю проективну та моделюючу властивості конструювання простору соціальної реальності та за художньою культурою сприяння процесам самоусвідомлення і самовираження суспільного організму та індивіда, як його частини, ми розглядаємо міф як спільне і для масової свідомості і художньої культури емоційне, енергетичне та формотворче джерело. При цьому ми спираємося на роль міфу у механізмах психічної регуляції та психологічної детермінації, на механізми медіації, на роль енергетичного наративного компоненту протосюжетів як у описі картини світу, так і творенні великого тріадичного принципу, що виступає як глибинний патерн творення того смислу, який пов'язує актуальне буття індивіда зі світом трансцендентного.

Лубок як жанр, відверто зорієнтований на масову аудиторію, виявляє особливості тих психічних потреб, які масова людина прагне задовольнити у царині уявних образів. Прагнення масової людини приєднатися до загальноприйнятої думки виявляється в лубковому мистецтві переважанням анонімності над авторством. Анонімність лубка ніби гомогенна анонімності "життєвого світу", а отже лубкові смислові та сюжетні доміанти, що сприймаються як "правда", мають властивість здійснювати певні авторські функції щодо тексту культури, який таким чином перевіряється на вірність "життєвій правді". Крім того, завдяки чіткості регуляції попит —

пропозиція у системі товарних відносин лубок, одна з перших мистецьких індустрій (а за суттю псевдомистецьких), заклав алгоритм фінансової доцільності як критерію художньої якості.

Розглядаючи індивідуальну авторську творчість у її зв'язках з масовою свідомістю, ми встановили ряд аспектів, які дозволяли б усебічно ці зв'язки охарактеризувати, а також зрозуміти причини і характер тих змін, які відбуваються з авторами у ситуації революційних екстрем.

У психоаналітичному та історико-соціальному аспектах вибудовуються дві парадигматичні моделі стосунків митця та суспільства (не беручи до уваги тих митців, які програмно не бажають мати жодних стосунків із суспільством), що відповідають класицистичній та романтичній парадигмам. У точці революційної екстремі при перекодуванні полюсів революційні романтики могли ставати державними класицистами. Однак у процесі подальшого розвитку, як шукачі нових форм, вони об'єктивно не могли без втрат для власної творчості зберігати таку позицію у центрі монолітної системи з чітко вираженим тяжінням до спрощення.

З погляду теорії комунікації автор перебуває у центрі процесів, пов'язаних із зменшенням ситуації невизначеності у комунікативному просторі, тематизуючи реальність згідно з очікуваннями щодо неї. Раптовий образ очікуваного майбутнього, який виникає у творчої особистості внаслідок інтуїтивного креативного спалаху, інсайтної перебудови, дає відчуття творчої правди і надихає незвичайною силою. Однак ця інтуїтивна модель, як правило, в умовах системи, що в ситуації революційної екстремі тяжіє до спрощення і до підміни реальності міфічним простором (як у нашому випадку це буде терор), або входить у протиріччя з реальністю або вироджується під її впливом.

Розгляд даної проблеми в аспекті семіотики дає можливість розглянути стосунки автора та публіки якраз у системі, що структурувалася ідеологічним спрощенням. В умовах неможливості зміни змісту, форми, способу подання повідомлення є можливість змінити обставини комунікації, у яких адресати обирають коди прочитання. Саме зумовлена ідеологією подвійна мораль створила обставини подвійного контексту комунікації — офіційного (нібито масового) та неофіційного (елітарного, художнього). У термінах тексту культури ми можемо говорити про виникнення своєрідного підтексту, наявність якого підтримувала відкритість тексту і який практично не надавався до зовнішнього регулювання.