

ЧАСТИНА 3

ТЕКСТ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МІЖ ДВОМА ЗЛАМАМИ (1917, КІНЕЦЬ 80-х — ПОЧАТОК 90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ)

Цілком очевидно, що у рамки однієї книги ми не зможемо розгорнути текст, який би претендував на відносну історичну вичерпність. Нашим завданням є показати можливості й принцип роботи моделі дослідження культури як тексту. Тож відповідно до неї ми здійснимо чотири "походи" крізь радянську історію у чотирьох різних ракурсах: трансформації лубкових форм, міфу (у 2 аспектах: світової події і героя) та автора. Кожен із цих ракурсів, як ми вже вказували, є динамічною складовою тексту культури як поля взаємодії інтенції автора, інтенції аудиторії та інтенції самого тексту як структури. Кожен ракурс презентує розгортання тексту у взаємодії з іншими двома ракурсами. Розгортання тексту відбувається завдяки цій взаємодії і цією взаємодією забезпечується. Тому кожна інтенція як динамічна складова тексту претендує на своєрідне "авторство" цього тексту. Пошук автора спостерігачем (дослідником) власне і розгортає культуру як текст.

Пролог. Етика бачення "переможе-ного минулого". Місце влади у тек-сті культури

Коли правильне оволодіває істинним. — Лібідозні джерела революції. — Влада як учасник обміну в грандіозному циклі зваблювання.

— Победители всегда чернят побежденных и превращают, будь то боги, будь то люди, — в чертей. Так было во все времена, так будет и с нами. Превратят нас в чертей, превратят как пить дать.

(К. Вагинов. "Козлиная песнь")

Як ми вже зауважували раніше, людям властиво певною мірою відчувати себе переможцями щодо минулого, бо сьогоднішній день знає завжди більше за день вчорашній... Але, додамо, менше за день завтрашній, якому наша сьогоднішня перемога може видатися суцільною поразкою. Аби вийти з кола зарозумілої "чортотвочості", смішної вже для наступного покоління, зробимо певні пояснення щодо загальних світоглядних засад, які визначають етичну позицію дослідника, щоб ця позиція не виглядала цинічною ані щодо злочинів системи, ані щодо її величі, ані щодо людей, життєві смисли яких історично реалізувалися саме у цей час і саме у цій тоталітарній наддержаві, яка надихала й одухотворювала маси, але у той самий час часто нівелювала значення одиничного людського життя.

Говорячи про загальні методологічні засади роботи (частина I), ми вказали на онтологію Гайдеггера як на джерело певного метаопису стосунків з досліджуванним матеріалом. Саме особливості співвідношення між "істинним" та "правильним",

які гайдегґерівська онтологія встановлює на основі діалектики буття та суцього: істина — категорія буття, правда — категорія суцього, — видаються базовими для розуміння сутності описуваних тут явищ.

Суцце, яке переходить до "блукаючого стану існування", поширення порожнечі, яка вимагає "одного одноманітного порядку і забезпечення суцього" [74:189], — ці особливості тогочасного етапу європейського розвитку були незмірно активізовані подією революції. (До моторошності точно семантику вищевказаних гайдегґерівських концептів відображає перша назва роману А. Платонова "Чевенгур" — "Подорож з порожнім серцем".)

Своєрідне почуття страху / прагнення порожнечі зруйнованого світу виступає джерелом неспокою для героїв, що будують нове життя у "Котловані": "Мы все живем на пустом свете, разве у тебя спокойно на душе?" [75:32].) "Воля до волі", яка забезпечувала керівництво, викликане необхідністю організації суцього, виявлялася для цих людей, як і писав Гайдегґер, "єдино Спрямовуючим і тим самим Правильним" [74:186]. У аспекті організації суцього правда полягала в будівництві "колгоспу імені Генеральної лінії", у буттєвому ж аспекті істина лежала десь-інде.

Буття та істина у вищеописаних ситуаціях потужних ентропійних загроз втрачають свою екзистенційну принадність, поступаючись місцем турботі про впорядкування суцього. Тому той самий Гайдегґер і попереджає про онтологічну небезпеку одностороннього процесу впорядкування й організації: "У цьому забезпеченні волі до волі споконвічна сутність істини втрачається... Та правильність не-істинного, що саме як *таке* залишається втаємниченим, є разом з тим найжахливішим з того, що може статися, коли спотворюється сутність істини. Правильне оволодіває істинним" [74:186]. У такій ситуації влада, завдяки постійній боротьбі за те, щоб бути

владою, "оволодіває людськими масами таким чином, що позбавляє людей можливості коли-небудь вибратися на її шляхах із забуття буття" [74:187].

Феномен *правильності не-істинного* (як "приблизительная правда" в Платонова) у радянській історії виявлявся не раз — то як революційна доцільність, то як гасло правильності всього того, що виходить з інтересів робітничого класу, то як боротьба з ворогами народу чи з абстрактним гуманізмом тощо.

Важливо, виходячи з вищевказаного, зрозуміти, де у нашому тексті місце тієї конкретної сили (втіленої, як правило, у певних особистостях), що, здійснюючи свою волю до влади, нібито дає поштовх і спрямовує організацію суцього, тобто підкоряє "всі можливі прагнення суцільному завданню планування та забезпечення" [74:189]. Як і раніше з Л. Толстим, не можна не погодитися з Гайдеггером, який вважає, що вожді, які беруть на себе завдання організації та планування, не просто діють "від себе, у сліпому безумстві егоїстичного самолюбства" й "ствердили себе за власним свавіллям," — вони є невідворотним наслідком того, що суще перейшло у "блукаючий стан". Вони володіють так званим "чуттям" — "співмірною надлюдству надздатністю інтелекту до абсолютно точного прорахування відносно всього" [74:189]. Чуття, що "вважалось раніше прикметною рисою тварини, яка виявляє і фіксує у своєму середовищі корисне їй і шкідливе і понад тим ні до чого не прагне" [74:189], було особливо необхідною якістю для того, щоб іти в авангарді збурених мас, поведінку яких неможливо було раціонально передбачити.

З огляду на це цікаво простежити, як один із вождів революції Л. Троцький описує свої відчуття як лідера у дні, що безпосередньо передували жовтневому перевороту: "Напор событий был так могуществен, и задачи так ясны, что самые ответствен-

ные решения давались легко, на ходу, как нечто само собой разумеющееся, и так же воспринималось... Без колебаний и сомнений масса подхватывала то, что вытекало для нее самой из обстановки. Под тяжестью событий "вожди" формулировали только то, что отвечало потребностям массы и требованиям истории" [28:323]. Прикметною особливістю революційних моментів, на думку Троцького, є злиття вищих свідомих інтелектуальних зусиль — "теоретического сознания эпохи" — з позасвідомим стихійним натиском найдальших від теорії мас: "Подспудные силы организма, его глубокие инстинкты, унаследованное от звериных предков чутье — все это поднялось, взломало двери психической рутины и — рядом с высшими историко-философскими обобщениями — стало на службу революции" [28:324]. Таке несподівано фрейдистське трактування суті революції (хоча і з уточненням, що йдеться про розуміння терміна "позасвідоме" не у психологічному, а у історико-політичному сенсі), де використано навіть фрейдівський образ дверей як бар'єру, що не дозволяє змістити позасвідомого прориватися до свідомості, не випадкове (образ зламаних дверей Троцький вживає навіть двічі). Воно мимоволі вказує на психологічний сенс революції і пояснює її ірраціональну природу. Партія революції у найкритичніший момент, виконуючи щодо мас роль своєрідного психоаналітика-радикала (геть табу, все дозволено), брала на себе і відповідальність за результати. Тому, за Фрейдом, ставала об'єктом так званого перенесення, тобто об'єктом спрямування масового лібідо (вважаємо за можливе після досліджень Дельоза та Гватарі вживати такий термін).

Ми вказуємо на "лібідонозні" джерела революції задля того, щоб акцентувати принципову неоднозначність стосунків влади та маси навіть у тоталітарній державі. Тому, хоча ми поділяємо думку

Гайдеггера щодо влади, як "плануючого, розраховуючого забезпечення сущого" [74:189], але у розумінні умов її здійснення, принципу її взаємин з суб'єктами підкорення й організації, солідаризуємося з поглядами Ж. Бодріяра. Той, як відомо, виступав проти функціонального погляду на владу, презентованого, наприклад, М. Фуко, стверджуючи, що влада не одновекторна: вона — "це *гещо*, що належить обміну", бо "здійснюється завдяки зворотно можливому циклу зваблення, виклику і виверту". Знак кінця циклу зваблювання, згідно з яким здійснюється влада, — це те, що всі речі отримують кінець у їхній подвійній симуляції [76:72]. Саме такий знак кінця циклу отримало і радянське суспільство в 70—80 роки.

Так спочатку влада набувала подоби мас у боротьбі за їхню прихильність, тим самим "віддаючи" їм право "авторства" у тексті революції, потім маси, які у певний момент відчули, що виявилися підкореними, прийняли подобу влади, цілковито віддаючи їй функції впорядкування у побудові текстів нового життя, у тому числі й тексту культури.

У наступних циклах влада, набуваючи подоби вподоблених їй мас, була вже приречена *відобразити власну відображену подобу* ("Дорогой Леонид Ильич слушает," — як звучав один з найкоротших анекдотів). Врешті правдиве перестало перемагати істинне, бо саме, у свою чергу, стало перемагатися симульованим.

Таким чином у нашому тексті владу розглядати-мемо як організуюче і спрямовуюче щодо сущого начало, з яким, однак, так чи інакше обмінюється кожна складова тексту у величезному циклі зваблення.

Складна і неоднозначна роль у цих процесах належить художній культурі та парадигматичному просторові, що формується у процесі розгортання тексту, визначається цим процесом, і, у свою чергу, своїми структурами іноді передвизначає розгортання тексту.

Розділ 1. Трансформації лубка у тексті радянської культури

1. Доля класичного лубка у тексті радянської культури

Лубок, певна форма "масової" художньої якості, як було встановлено у теоретичній частині роботи, відображає для нас стереотипи, потреби, очікування масової аудиторії — динамічної складової тексту радянської культури. Тому і наш розгляд концентрується між культурологічним та соціологічним аспектами.

1.1. Масова аудиторія радянської культури

Думка про мистецтво, яке має належати народові, у двох системах революційних очікувань. — "... партія не может предоставить монополии..." — Кто народ? — Клас "нетрафаретної термінології" як масова революційна та пореволюційна аудиторія. — Горький як культова фігура класу "нетрафаретної термінології". — Аудиторія радянської культури.

— Капитализм рожал бедных наравне с глупыми. С беднотою мы справимся, но куда нам девать дураков? И тут мы, товарищи, подходим к культурной революции.
(А. Платонов, „Впрок“)

"Низька" культура (або в іншій термінології "мала традиція") у переломні революційні часи конструювання нових ієрархій і нових націй переживала, як це не парадоксально, не найкращі часи. Е. Гелнер пояснює таку ситуацію тим, що "новий лад, з

огляду на природу діяльності в його рамках, мусив існувати у "високій" культурі. Це було життєво необхідно тому, що "високі" культури "служують як прикордонні стовпи, що означають і культурні ("національні") й політичні кордони" [77:44]. Суттю культурної революції повинна була стати підготовка аудиторії, яка б могла стати аудиторією цієї нової "високої" культури.

Ліквідація нерівності та панівних класів асоціювалася у революційній свідомості з ліквідацією "двох" антагоністичних культур. Тому й культурна політика перших радянських років була спрямована і на дискримінацію елітарної "буржуазної" культури і на ліквідацію масової культури у тому вигляді, в якому вона склалася в Росії. Зробити це було не так складно, враховуючи націоналізацію та централізацію видавничої, театральної та кіносправи. Ленінська думка щодо мистецтва, яке "повинно належати народові й входить своїм корінням у саму товщу трудящих мас", випливала як автоматичне продовження революційних гасел (земля — селянам, хліб — голодним, мир — народам). Тобто (трансляючи у логіці революції) народові повинно належати саме те мистецтво, яке раніше належало панівним класам.

Ця думка з самого початку пройшла кодування у двох наявних системах революційних очікувань: "ускладненій" (елітарній) та "спрощеній" (масовій). Реакція революційної еліти свідчила про продовження традицій народництва та втілення мрій революційної демократії ("... когда народ не Блюхера и не Милорда глупого, — Белинского и Гоголя с базара понесет"). Так Горького вона спонукала до відомої роботи щодо перекладу та масового видання світової класики, до якого були залучені практично всі наявні мистецькі сили. А зосереджені революційною диктатурою видання орієнтувалися на ідеологічно "потрібне" для народу, а не виключно на очікуване ним.

Так економічний лубковий критерій масовості попиту досить швидко був замінений ідеологічним — масовості пропозиції. Тому найпершою проблемою, яка постає при дослідженні масових — "лубкових" — потреб у такій ситуації, є: що являла собою революційна і пореволюційна аудиторія? Потреби яких класів, верств населення виносила вона у простір комунікації? Якими були нові форми задоволення цих потреб?

Тогочасний російський культурний простір відрізнявся від європейського тим, чим і завжди, — відсутністю середини. Сучасний дослідник А. Захаров зауважує, що на відміну від західної масової культури, яка спиралася на "середній клас", у Радянській Росії "масова культура соціально орієнтована на потреби "нижчого" класу" [33:19]. А от хто був цим "нижчим" класом — запитання не таке й легке, як здається на перший погляд.

Радянська ідеологія традиційно проголошувала, що у революції перемогли інтереси пролетаріату. Однак неупереджений погляд на історичні події фіксує, що вже 1921 року у робітничій партії існувала "робітнича опозиція", швидко переіменована Леніним (влада слова над свідомістю) на X з'їзді на анархо-синдикалістський ухил. Резолюція з'їзду, яка засуджувала вищеназваний ухил, зазначала, що *пролетаріат сам по собі не може здійснювати диктатуру, а також керувати народним господарством*. Керувати повинна тільки партія. Думка за суттю універсально правильна, якщо переформулювати її у безідеологічному варіанті: керувати виробництвом повинні люди з відповідною кваліфікацією, професіонали. Вони ж пролетаріатом не є. Тому природно, що доля власне пролетаріату у керівництві країною може бути суто символічною. Тобто вже на основі офіційної історії партії ми можемо констатувати, що безпосередньо у перші пореволю-

ційні роки стався фактичний крах ідеалістичної за суттю ідеї диктатури пролетаріату як диктатури самого пролетаріату, а не тих, хто виступає від його імені.

Ряд російських дослідників [40], констатуючи схожу думку щодо нефункціональності вихідної тези більшовизму про "місію робітничого класу", вважають: "більшовизм замість розвинутого культурного робітничого класу, ймовірного носія прогресу, опинився перед обличчям архаїчної масової культури" [40:34]. На думку цих самих дослідників, якраз архаїчні пласти свідомості, які зберігала традиційна селянська культура, "змушували більшовицьку ідеологію формувати смисли, що забезпечували взаємопроникність, мінімізацію взаємовідштовхування" [40:32]. Тому поряд з марксизмом, як основним джерелом більшовизму, ці дослідники ставлять так званий передбільшовизм, значення якого полягало "у перекладі народної культури на мову інтелігенції, на мову науки, у підкоренні науки логіці маніхейства, інверсійній логіці народної культури" [40:38].

Ця думка підтверджує запропоноване нами на початку розділу припущення щодо влади як діючого агента у циклі зваблювання. "Боротьба за маси" (типове більшовицьке кліше) відбувалася класичним способом, який Бодріяр описав на прикладі Зеліґа, героя фільму Вуді Аллена [25]. Цей герой вигравав, прибираючи подобу об'єкта своєї спокуси.

Справді складно говорити про корінні інтереси російського пролетаріату в революції: після перемоги керівництво партії запропонувало йому відмовитися від думки про владу, а натомість на черговому витку зваблення назвало диктатуру партапарату диктатурою пролетаріату. Черговий раз зваблений риторикою (влада слова над свідомістю) клас, звісно, намагався вірити у цю диктатуру і відчувати себе господарем життя. Та, як писав М. Зоценко: "Которая беднота, может и получила дворцы, а

Ивану Савичу дворца, между прочим, не досталось. Рылом не вышел. И жил Иван Савич в прежней своей квартирке, на Большой Пушкарской улице".

Так само були прикорочені намагання пролетарських митців зайняти "по праву" чільне місце в культурі. Ця дія влади теж була абсолютно логічною, тому що, по-перше, культура вимагає не меншого професіоналізму, ніж будь-яка інша галузь діяльності, а по-друге, як ми вже зазначили, нова влада повинна була будувати свою "високу" культуру, що могло робитися лише на потужному ґрунті культури класичної. Тому ще 1920 р. Леніним було недвозначно вказано Пролеткульту "рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти и Российской коммунистической партии свои задачи как часть задач пролетарской диктатуры" [78:337]. А 1925 р. так само недвозначно було засуджено претензії РАППу (російської асоціації пролетарських письменників) на виключне положення в культурі: "... партия не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему содержанию" [79:373].

Який же клас внаслідок революції зайняв нішу основної аудиторії нової культури і якими були його потреби?

Погоджуючись із багатьма висновками блискучої й унікальної за глибиною постановки проблем вищезитованої статті російських дослідників [40], водночас, не можна погодитися, що це було селянство і що архаїчні пласти свідомості активізувалися у просторі пореволюційної художньої комунікації лише внаслідок виходу в цей простір селянства як класу-носія цієї свідомості.

По-перше, не варто перебільшувати глибину архаїзації народної культури, бо селянство вже у другій половині ХІХ століття складало активну

аудиторію друкованого лубка (те ж саме некра-совське свідчення про її любов до "Блюхера" і до "Милорда глупого"), "інтернаціональна", масова (в опозиції до групової) культура якого безпосередньо не виростала з архаїчних пластів народної свідомості, хоча і відповідала певним глибинним її структурам, запитам і потребам.

По-друге, те, що дослідники називають архаїкою свідомості, не збігається з поняттям архаїки у мистецтві. "Маніхейська", "інверсійна логіка народної культури" не може бути визначеною як суто архаїчна, бо це є актуальна логіка, властива масовій культурі взагалі, аж до сучасного телелубка. Небезпека ж психологічного регресу до архаїчних пластів свідомості виникає в ситуації емоційного підпадиння індивіда під масові настрої. Численні історичні події показують, що селянство, на відміну від інших малоосвічених класів та верств, просто дещо інертніше: його важче запалити масовими настроями (тому справді треба досить ретельно підлагоджуватися під його мову), однак і важче зупинити. Цим певною мірою пояснюється особлива жорстокість саме селянських повстань.

По-третє, варто відмітити, що сама художня культура на той час заглиблювалася в архаїку, виконуючи у ситуації найглибшої кризи своєрідну програму самозбереження, а не лише тому, що, як заявляли митці, саме так вони бачили свій шлях до глядача як співавтора театральних дійств, які б мали стати прологом нових містерій. Не випадково до архаїки звертався саме художній авангард. У театрі відбувалися численні вуличні постановки народних дійств, вертепів, прочитання модерних сюжетів у архаїчних кодах тощо. Так, у квітні-травні 1919 року на площах Києва під патронатом тогочасного Комісара всіх київських театрів режисера К. Марджанова відбулося кілька вистав "Царя

Максиміліана". Головним ідеологом майданового мистецтва виступив М. Бонч-Томашевський. У однопенній газеті, випущеній 1919 р. до "Дня пролетарської культури", М. Бонч-Томашевський вмістив свою програмну статтю "Наш театр", в якій декларував ідеї народного театру, "театру масової легенди, в якому народ має продовжити давню видовищно-дійову легендотворчість".

Однак попри ідеалістичні сподівання якраз цей процес прямо не відображав свідомих запитів масової "нетрадиційної" публіки і не слугував процесу перекладу "народної мови на мову інтелігенції", хоча і виконував певну свідомо закладену культурно-естетичну функцію, яка, на думку сучасної української дослідниці Г. Веселовської, полягала у виокремленні з архаїчної народної структури міфопоетичного шару, який би відповідав соціальним вимогам доби. А от очікуваний "народ-легендотворець" масову легенду продовжувати не кинувся, заповнюючи натомість численні зали сінематографів та залюбки відвідуючи оперетки і театральні водевілі.

Варто згадати, що несподівані запити "народу" як нової масової аудиторії спантеличили ще демократичну інтелігенцію середини ХІХ ст. Коли очікувалося, що мистецтво із салонного ставатиме все більш суспільно значимим, нова — масова — аудиторія поводитися непередбачувано і, як здалося критикам, всупереч "здоровому глузду". Наприклад, коли у Москві одночасно проводилися художні виставки "академістів" і "передвижників", масова публіка віддала перевагу піднесеним міфологічним сюжетам „академістів“, а не реалістичним сценам із народного життя [див. 80].

Набагато точніше, ніж діячі авангардного мистецтва, актуальні потреби нової масової пореволюційної публіки вгадав театр, базований на класичних традиціях. Так, 1918 р. Немирович-Данченко зу-

мів переконати Луначарського, що народів в умовах досить похмурої дійсності воєнного комунізму потрібен театр, як свято, у результаті чого на сцені МХТу та його студій з'явилися веселі оперети "Дочка Анно", "Перикола", "Лизистрата". Пізніше, так само, як свято, з'явиться вахантовська "Турандот".

Тобто поведінка пореволюційної публіки в багатьох аспектах була досить типовою для поведінки масової аудиторії в психологічно екстремальний час. Однак чий голос усе-таки був визначальним?

Говорити про певний клас — робітників чи селян з їхніми специфічними груповими інтересами і потребами — як про ядро аудиторії революційної культури достатніх підстав ми не маємо. Упродовж усіх років розвитку радянської влади це питання перебувало в найгустішій тіні ідеологеми про мистецтво, яке має слугувати інтересам робітничого класу. Висновки ж сучасних дослідників, як бачимо, вимагають доосмислення.

Тому спробуємо проаналізувати відчуття та рефлексії тих людей, які були свідками революційних змін, їх до певної міри сприймали і, водночас, не підкорялися програмуєчій риториці нового радянського життя.

Насамперед звернемося до тих визначень, які базуються навколо "культової" фігури революційної та пореволюційної культури, видатного письменника — М. Горького, який, на наш погляд, концентрував у своїй особі особливості й болісні протиріччя нової "високої / масової" культури. Цікаве з цього погляду зауваження Г. Федотова у статті на смерть Горького. Відомий філософ ставить практично те саме питання, що й ми, констатує, що, хоча Горький ніколи не був ані російським інтелігентом, ані робітником, що він з презирством ставився до селянства, — у нього завжди було живе почуття *особливої класової самосвідомості*: "Якого класу?

Цього не скажеш у трафаретній термінології. Та відповідь ясна: тих класів чи тих низових прошарків, які зараз перемогли в Росії. Це нова інтелігенція, що смертельно ненавидить стару Росію й сп'яніла від раціоналістичного задуму Росії нової, небувалої. Основні риси нової людини були передбачені Горьким ще сорок років тому" [81:21].

Федотов не вживає терміна "люмпенізовані прошарки" для характеристики цього не "з трафаретної термінології" класу, хоча йдеться швидше за все про них (якщо враховувати люмпенство не лише соціальне, але й суто ментальне). Нагадаю, що, як пояснить будь-який словник, під поняттям "люмпен", або "люмпен-пролетаріат" (нім. Lumpen — лахміття) потрапляли так звані декласовані елементи, причому декласовані розуміється переважно як криміналізовані. Однак варто згадати, що декласованими в Російській імперії ставали всі (у тому числі й дворяни), хто знаходив себе у професійній революційній боротьбі.

Вже саме поняття революції як професії свідчало про потужну активізацію особистостей певного типу, спрямованих (чи запрограмованих природою) на руйнування організуючих структур суспільства, в тому числі й структур власної класової належності. Розцінювати й оцінювати їх можна по-різному, а можна скористатися вже відомою нам позицією платонівського спостерігача (альтер его автора), що має здатність утримувати в свідомості кілька інтерпретацій реальності. У поле його зору в романі "Чевенгур", звісно, потрапляють і вищеописані нами особистості, про яких один із героїв, коваль, говорить так: "Десятая часть народа — либо дураки, либо бродяги, сукины дети, они сроду не работали по-крестьянски — за кем хошь пойдут... И в партии у вас такие же негодящие люди". Реакція мандрівника-комуніста по-платонівському унікальна: "Два-

нов нечаянно улыбнувся мысли кузнеца: есть, примерно, десять процентов чудаков в народе, которые на любое дело пойдут — и в революцию, и в скит, и на богомолье" [82:157].

Тож ідеться про те, що саме цих "десять процентів чудаков" покликав час і поставив у центр історії. Знявши певний публіцистичний пафос його думки й поглянувши на тодішнє суспільство як на певну цілісність (тотальність) й оперуючи термінами тоталогії, можна сказати про надзвичайно активну дію парсичних елементів, спрямованих на розмикання систем, у першу чергу устояних групових (станових, класових) ієрархій і цінностей. Тобто коли говориться про люмпенізовані прошарки, йдеться про своєрідне "дно" чи маргінез певної суспільної структури, куди випадають не зреалізовані у цих структурах індивіди. Вони найсильніше прагнуть реваншу і найменш відповідальні за життя, у першу чергу за власне. Це маргінез усіх класів і прошарків. Варто сказати, що потенціал не вписуваних у суспільні структури індивідів напередодні революції виявився справді критичним.

Тоталогія (концепція оновлення) — напрям постнекласичної філософії, спрямований на аналіз цілостей, що трансформуються — тотальностей, — які, розгортаючись у собі, залишаються ідентичними собі (див. [83]).

Безпрецедентний, справді масовий успіх горьківської п'єси "На дне", де було презентовано всі класи і стани передреволюційної Росії, зрівняні не якоюсь верхньою межею, а "низом" життя, куди люди потрапляють унаслідок, здавалося б, різних обставин, але де всіх об'єднує атрофована воля до реалізації в існуючій системі, невдоволення своїм станом і думки про якусь іншу, щасливу землю, — цей успіх досить красномовно свідчить (враховуючи той факт, що без ідентифікації з героями, чи з

пафосом вистави, чи з автором не було б не просто успіху, а звичайної цікавості з боку глядачів) про ту "нову" інтелігенцію, яка відчула можливість і потребу звучати гордо, знищивши ті суспільні "умови", які "душать" вільну людину. Говорячи мовою тоталогії, генерологія, не здатна своїми структурами охопити нові потенційні якості реальності, завинила вкрай, а парсичний потенціал нарешті отримав достатню енергію для того, аби знищити ці структури.

Горький, як публічна фігура, ідентифікував свій суспільний імідж з класом "нетрафаретної термінології", таким чином забезпечуючи собі культову позицію.

Як згадує Г. Ходасевич, який добре знав Горького особисто, існувала різниця між "справжнім" та "уявним", "ідеальним" образами письменника. У другому випадку він ішов за "не стільки своєю власною, скільки за якоюсь чужою, притому — колективною уявою... Він вважав за свій обов'язок стояти перед людством, перед масами у тому образі й у тій позі, яких від нього ці маси чекали і вимагали в обмін на свою любов" [84:24]. Сам Горький розповідав Ходасевичу, як ще на початку дев'ятисотих видавець лубкових книг умовляв його написати лубкову автобіографію, запевняючи у неминучому масовому успіхові такого видання.

Перефразовуючи слова Ніцше про життя як естетичний акт, можна сказати, що те уявне життя письменника, яке поступово підкоряло собі життя справжнє, виступало як лубковий акт. "Він врешті-решт продався, — пише Ходасевич, — але не за гроші, а за те, щоб для себе і для інших зберегти головну ілюзію свого життя" [83:47].

Варто додати, що Горький справді багато робив для того, аби ця ілюзія здійснилася — "Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой". І головним кроком до її здійснення, справою останніх років його життя, була побудова нової культури, де

б саме мистецтво мас на основі досягнень світової класичної культури піднімалося на небачений досі рівень розвитку.

Нова ж масова аудиторія "не з трафаретного класу" (масова не за кількісним відношенням до населення країни, а за активністю в просторі масової комунікації) старанно і з готовністю припадала до нових джерел. *Ця аудиторія несла риси, притаманні масовій свідомості: підвищений рівень емоційності, зневагу до еліт, прагнення до розмикання структур, і у той самий час — психологічну незахищеність від нових групових впливів та високу готовність до оформлення.*

1.2. Сублимація лубкових форм та їх інтеграція у форми високої культури

Форми сублимації лубкової культури у пореволюційний період. — Агресія "низької" культури на культуру "високу". — Рух художнього авангарду до засвоєння елементів "низької" культури. — Вектор позахудожньої потрібності. "Право писати погано". — Руйнування пореволюційною авангардною культурою меж між "низькою" та "високою" культурами. — Роль лубкової логіки "встигання" у побудові основних структур тексту культури. — Інтеграція лубка у Великий стиль.

Маленькие люди торопятся за большими. Они понимают, что должны быть созвучны эпохе и только тогда их товарищ может найти сбыт.

... И пока в большом мире идет яростная дискуссия об оформлении нового быта, в маленьком мире уже все готово: есть галстук "Мечта ударника", толстовка-гладковка, гипсовая статуэтка "Купающаяся колхозница" и дамские пробковые подмышники "Любовь пчел трудовых"

(И.Ильф, Е.Петров, "Золотой теленок")

Власне у піднятті, "сублимації" "низької" культури існувало два взаємоспрямовані процеси. По-перше, це реакція масової, "лубкової", свідомості на події революції. Ця реакція мала результатом проникнення логіки лубкових очікувань до всіх сфер культурного і політичного життя й поступове підкорення життя законам його означування та смислотворення, що ми і бачимо у випадку з "увяним" Горьким. По-друге, це прискорений революцією рух художнього авангарду, що йшов у загальному руслі пошуків авангарду європейського, до оновлення, до глибинної невичерпної енергети-

ки народних форм. Це передбачало активну адаптацію і трансформацію "високою" культурою елементів культури "низької".

У першому випадку — реакції масової свідомості — ми зустрічаємося з ситуацією своєрідного карнавалу, "травестії", характерного для інверсійного мислення: "низька" культура відповідно до загального алгоритму революції й положення Леніна про дві культури у кожній національній культурі ніби мінялася місцем з "високою". "Високою" тепер мала стати культура пригноблених класів, але не у власному автентичному вигляді, а саме у "престижних" формах культури "високої".

Щодо вищезгаданого положення Леніна, на прикладі його можна яскраво продемонструвати, що трапляється з будь-якою теоретичною думкою, навіть революційною, коли вона потрапляє у сім'ю сферу масової свідомості.

Насправді ж у Леніна (якого не стільки читали, скільки цитували, а пізніше переписували з конспекту в конспект) ішлося не більше ніж про існування у кожній національній культурі елементів "демократичної та соціалістичної культури", породжених умовами життя "трудящої та експлуатованої маси". Ці елементи, на думку Леніна, у російській культурі були презентовані Чернишевським і Плехановим. Поряд існувала "культура буржуазна" — "панівна", презентована Пуришкевичем, Гучковим, Струве [84:120—121]. Як бачимо, "демократичні елементи" (Чернишевський та Плеханов) не були представниками гноблених класів у сенсі походження, а "панівна" культура у Леніна не була відповідником власне культури "високої" (Пушкіна чи Толстого).

Однак думка-повідомлення щодо "двох культур" на вході у систему кодування масової свідомості, висловлена і так не складно, редукувавшись у вус-

тах пропагандистів та агітаторів до рівня лозунгу внаслідок своєї поверхової подібності до очікувань тих, хто вже був спровокований зайняти місце, що "належало йому за правом", прочитувалася так: місце культури, яку творили представники панівних класів, унаслідок перемоги революції повинні зайняти представники експлуатованих класів. На самому виході це було суголосним загальному афоризму — "Тоді ви, а тепер ми".

Рух "знизу" виявився набагато активнішим, ніж на це могли сподіватися вожді революції. З "робітничою" культурою у перші пореволюційні роки відбувалося щось схоже до того, що відбувалося з "робітничою" опозицією, лише трохи довше у часі. Як ми вже зазначали, пролетарські мистецькі об'єднання та групи "На посту", ВАПП, РАПП, Пролеткульт були об'єктами критики ЦК РКП(б) не в останню чергу за обґрунтування *необхідності* партійного керівництва літературою. Партійним вождям доводилося просто відбиватися від виставлених до них новим пролетарським мистецтвом вимог. ("Яке дворянське Політбюро давало директиви Пушкіну, коли він писав вірші?" — запитував у полеміці М. Бухарін "напостівця" С. Родова, який вимагав від Політбюро активнішого керівництва літературою [85:4]).

Тоді партійні вожді, які були такими самими представниками "трудящої та експлуатованої маси", як Чернишевський і Плеханов, мали дещо інше ставлення до "старої" культури, ніж, наприклад, футуристичний авангард, який кидав Пушкіна "за борт сучасності", мимоволі підтримуючи у розпалених революцією мас ілюзію справедливого і легкого реваншу в усіх сферах життя. Стенограми засідань свідчать про те, що партійним діячам доводилося стримувати натиск агресивної структуротворчої ідеї, що, як ми бачимо, була жахливим (але

адекватним у системі кодування масової свідомості) відображенням їхніх власних теорій і лозунгів диктатури пролетаріату.

Ще на початку 20-х партія іноді просто відверто відмовлялася від політичних послуг "пролетарської літератури": "... твір мистецтва політичний, який однак не має художніх якостей, цілком абсурдний", — переконував письменників нарком Луначарський [86:5].

Та, як показують події історії й як ми не раз продемонструємо у нашій роботі, революційна влада не втримала випущеної нею стихії й кінець кінцем у точці жорсткого вибору прийняла саме інверсійну логіку (мовою зваблення — "подобу") масової свідомості, щоб реалізувати себе як влада. Говорячи мовою теорії систем, якраз перехід на цю логіку виявився для системи тексту культури у її взаємообміні з владою таким, що потребував найменших енергетичних затрат, тобто шляхом найменшого спротиву.

Якраз вищеописана агресія масової свідомості на смисли революції визначила таку особливість тексту радянської культури, як *догатовий позахудожній вектор політичної потреби*. Б. Сарнов ідентифікував його як одну з постійних матриць легалізації у "високій" культурі, що забезпечує *право писати погано* [87]. На наш погляд, цей процес і зумовлював стійку недовіру до політичного театру чи гостроактуального кіно власне у "динамічному резерві" культури. (Хоча деякі дослідники, наприклад, Н. Корнієнко [88], вважають, що політичний театр уже законами власного жанру відмінняє рух художнього аналізу, робить його "лінійним".)

Щодо другого процесу, руху художнього авангарду до засвоєння елементів "низької" культури, то в основному це предмет суто естетичного дослідження. Однак для нашої роботи він становить інтерес не тільки як вищевказана реакція культу-

ри на ситуацію кризи, але і як факт до порівняння з відповіддю класичної культури на інтегруючі ідеї революції.

Одразу скажемо, що відповідь авангарду була адекватною за нібито очевидною логікою. Адже загальноєвропейський поділ культури на "високу" та "низьку", що у Росії відбувався на зламі XVII — XVIII століть у процесі так званого "самоусунення" вищих класів з народної культури, коли з'явилося поняття "народу", ідентичне поняттю нижчих класів. Цей поділ разом із знищенням поділу класового мав би втратити свій історично-культурний сенс. Авангард у логіці власного розвитку працював на те, щоб не просто знищити попередній поділ, а і сам сенс поділу, який у принципі передбачав існування "високого" та "низького" в мистецтві.

Показовою є оцінка Б. Ейхенбаумом творчості ще однієї культової фігури — "поета революції" В. Маяковського. Ейхенбаум писав, що Маяковському вдалося переступити через головний "камінь спотикання" російської поезії, довівши, що ієрархічний розподіл предметів поезії — це справа історії та традиції. У поезії Маяковського "все "низьке" стало "високим". "Віднині, — пише Ейхенбаум, — суперечка про "громадянську" і "чисту" поезію, про "вічне" і "злободенне", про "низьке" і "високе" стала архаїчною" [89:445]. Думка Ейхенбаума стає ще цікавішою, якщо врахувати, що написана вона була 1940 року, коли вже почала кам'яніти нова ієрархія та новий розподіл предметів мистецтва і стилів на "високі" та "низькі". Колишній авангардист-формаліст намагався нагадати революції про її власну суть.

Однак на масовому рівні психологічною суттю революції була не декларована рівність, а реалізація відчуття реваншу — "кто был никем, тот станет всем", бо на масовому рівні революції відбувають-

ся як інверсії, полярні перекодування цінностей, а не як глибинні зміни структури бачення світу. Питання класового походження та членства у профспілці ("Пиво тільки членам профсоюзу") турбували звичайного обивателя, напевне, не менше, ніж до революції. Прагнення бути "своїм" диктувало розгубленій людині постійну потребу доводити вірність революційним ідеям, які автоматично (знову ж таки за законом інверсії) зайняли найвище місце в усіх ціннісних ієрархіях.

Недарма видатні письменники-сатирики І. Ільф та Є. Петров у романі "Золоте теля" звернули увагу якраз на швидкість і оперативність "маленького" світу в процесах "ідеологізації" культури, пов'язуючи це з одвічною турботою "маленької" людини про виживання. Ця турбота диктувала необхідність вдало збувати свій товар замовнику з новими смаками. Вона ж переповнювала газети і видавництва. Пам'ятаєте страждання старого ребусника, який став жертвою "нових віянь" в царині "шарад, шараїдів, логогрифів і загадкових картинок", бо розважальні газети і журнали, для яких він працював, відмовлялися *"брати товар без ідеології"*?

Розмірковуючи про причини стрімкого перекодування тексту культури у системі очікувань масової аудиторії, ми виділяємо два головні процеси: підпадиння власне художньої культури, як системи складнішої, під спрощені коди масової аудиторії (що ми розглянемо у підрозділі, присвяченому автору) та вже вищезгадане прагнення "низької" культури зайняти місце "високої", адаптуючи під себе її форми. На останньому зупинимось докладніше.

Вищевказаний процес, власне, теж розділявся на певні підвиди. Один підвид об'єднував якусь частину творчо налаштованих людей, які формулювали вимоги, смисли, пропагували свою творчість як про-

летарську, навіть вступаючи в процесі боротьби за керівництво мистецтвом у певний конфлікт із владою. Інший підвид, власне аудиторія — міщанська маса, яка у період непу почала дуже швидко набувати ідеологічної подоби влади, виконуючи свою партію у циклі зваблення.

Причини такої енергії були, як на наш погляд, точно вгадані Ільфом та Петровим у їхньому поділі нового радянського світу на "маленький" та "великий", поділу, власне, ментального, який і не може бути знищений жодною соціальною революцією: "В большом мире людьми двигает стремление облагодетельствовать человечество. Маленький мир далек от таких высоких материй. У его обитателей стремление одно — как-нибудь прожить, не испытывая чувство голода". Оскільки задля того, аби збути товар і вижити маленьким людям тепер треба відповідати на ідеологічний попит, — "быть созвучным эпохе", то "под все мелкие изобретения муравьиного мира подводится гранитная база "коммунистической" идеологии" [90:83].

Культура "маленького" світу, як бачимо, у часи непу живе за класичними законами лубка. Та процес її "встигання" за світом великим досить парадоксальний. "Маленький" світ внаслідок структурної простоти і сили інстинкту виживання, як виявилось, швидше адаптує у своєму просторі нові ідеї та цінності, ніж світ "великий", тобто швидше винаходить коди, що зумовлюють вираження цих ідей у повсякденному житті, побуті, масовій культурі.

Тому "заслуга" "маленького" світу у побудові тексту радянської культури полягає в тому, що він диктував саму ментальність "встигання". І робив це завдяки агресивній простоті масово адаптованого ідеологічного концепту (у бартівському розумінні), який, захоплюючи все більше смислів, поширювався у суспільстві. Якраз така ментальність лягла в

основу чітко не писаної, але узвичаєної за роки радянської влади логіки того, як збути "товарець", але тепер уже художній та інтелектуальний.

З іншого боку, переорієнтація ринку збуту культурної продукції з попиту споживача на попит ідеології глибоко вразила і структури лубка як суто ринкової розважальної форми. Ми маємо на увазі той промисловий літературний лубок та балаганно-театральний, який змінився на межі ХІХ—ХХ століть технічно досконалішим "сінематографом".

Щодо зв'язку німого кіно з балаганом, то ми спираємося на вже цитовану роботу Н. Зоркой, яка на основі дослідження широкого потоку текстів балаганних п'єс та кіносценаріїв німого кіно зробила висновок, що майже весь репертуар ранніх, дореволюційних кінострічок зазнав серйозного впливу лубка: по-перше, з нього бралися сюжети, по-друге, балаган передавав екранові й "свою обробку відомих сюжетів уже на стадії сценарію, і свою "сценіографію", і багатоманітні видовищні форми" [54:194]. Варто зазначити, що схожі стосунки склалися і між радянським театром та кіно. Найуспішніші, з точки зору ідеології, театральні та літературні сюжети переходили на кіноекран.

Отже, переорієнтувавшись на форми і жанри "високої" культури, яких вимагала ідеологія, лубок, уже не як масова комунікація, а як ідеологічно витриманий продукт для мас зіграв, на наше переконання, свою не останню роль у творенні Великого радянського стилю.

Поняття "Великий стиль" швидше належить сфері публіцистичного та професійного мистецького мовлення, аніж є суто науковим терміном, і позначає як провідне місце певного класичного стилю в державно-ідеологічній ієрархії, так і саму важливість такої ієрархії.

Ю.Лотман, розглядаючи процеси, які відбуваються з культурою в момент так званих динамічних станів, писав про активізацію однієї — чи ліво- чи правопівкульної тенденції й гальмування іншої, в

результаті чого культура, особливо на метаструктурному рівні, набуває більш жорстко організованого і монолітного характеру, а діалог переміщується на діахронічну вісь: "Великі стилі" виступають як компактні послання, якими обмінюються динамічні компоненти культури в акті внутрішньої комунікації" [72:602]. Ми вже мали нагоду демонструвати, як перекодовувалися певні ідеологічні концепції за законами мови лубка. Великий радянський стиль, який вступив у активний діалог з Великим стилем класицизму, почав, витісняти на периферію, у "динамічний резерв", власне художні, індивідуально-авторські пошуки, водночас перетворюючи і життя за законами своєрідного стилю, який можна було б назвати лубково-класицистичним.

До ознаки класицистичності ми звернемося в подальшому розгляді, а лубкову специфіку цього стилю визначаємо на основі ідеологічної орієнтації на адресата: твір радянського мистецтва, на відміну від класичного класицизму, призначався для широких мас і тому повинен був відповідати вимогам "зрозумілості для народу", а отже і певним законам лубка, в першу чергу стереотипізованості та всім зрозумілої нормативності. До того ж, не треба забувати, що, як ми вже зазначали раніше, лубок як форма ще у середньовічній Європі непогано надавався до використання тією чи іншою політичною силою, яка наповнювала його відповідними смислами.

На певному витку циклу зваблювання маса, втративши свої реальні позиції замовника і споживача й отримавши натомість подобу (симулякр) цих прав, перетворилася на сумирного учня, якого навчають на взірцях і суворо засуджують за прояви низького смаку. Так в СРСР склався унікальний масовий культурний прошарок, який весь час звіряв свої смаки з якоюсь центральною авторитетною

думкою (як той зощенковський герой, який "всегда сочувствовал центральным убеждениям"). Класовий підхід до мистецтва (добре те, що відповідає інтересам робітничого, ширше — поневоленого, пригнобленого класу), який сам по собі викликав відторгнення у культурно орієнтованої людини, був основним і практично єдиним естетичним інструментарієм, даним радянською школою. Тема, ідея (строго вивчені з підручника), художні засоби, що зображено на передньому плані, що видніється вдалині — цей механічний набір, практично не пов'язаний з емоційною особистісною сферою та естетичними законами окремих творів, позбавляв людину можливості формувати особистий естетичний смак, тобто тієї можливості "безпосередньо" сприймати мистецтво, яка завжди так вражала радянських людей у представниках Заходу.

Та не можна не відмітити, що специфічно радянський кінолубок від "Чапаєва" і "Кубанських козаків" до "Москва сльозам не вірить" своєю популярністю завдячував не ідеологічному спрямуванню, а повнокровній лубковій природі, яка не "обманювала" глядача ("обман" — кліше типової установки на мистецтво як на відображення життя), а навпаки, потрапляла у його очікування і відповідала його потребам. У термінах Гайдеґґерівської онтології ці потреби можна визначити як потреби "забуття буття". Те, за що людина вдячна "сильній" владі, яка, займаючи її організацією суцього, змушує забувати про буттєвий "жах та трепет", за те вона вдячна й мистецтву як святковій ілюзії, що не проривається за кордони суцього.

Однак через лубкові форми, на наш погляд, здійснювалися досить серйозні впливи на реальне життя, бо його мовою пропонувалися і форми мислення та оцінки реальності, і життєві смисли в опозиціях добра — зла, а головне — чітко вказувалися

причини зла та шляхи їх подолання, називався ворог і пропонувалися всі емоційні форми переживання, пов'язані з цим невід'ємним явищем радянського життя.

2. Терор як масова комунікація

— Но часто слухать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей... А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно...
(М. Горький, "В.И. Ленин")

1.2. Адаптація та привласнення лубкових структур ідеологією. Терор як їхнє нарративне наповнення

Життя як лубковий акт. — Зникнення класичного лубка з ніші масової комунікації. — Генеалогія радянського терору.

Жестокость форм революции я объясняю исключительно жестокостью русского народа
(М. Горький, "О русском крестьянстве")

Отож лубок, володіючи арсеналом засобів симуляції реальності, почав (за законами симулякра) активно перетікати в життя, моделюючи його та перетворюючи, як ми вже помітили, на лубковий акт. Суть цього перетворення збігалася, якщо користуватися термінологією Лотмана, з активізацією правопівкульних тенденцій Великого стилю культури, що виключало всередині нього саму можливість переживання трагічного: "явище катарсису можна витлумачити як переключення "правопівкульного" переживання трагічних життєвих ситуацій у компетен-

цію таких семіотичних структур, які аналогічні лівопівкульній свідомості" [72:595]. Зауважимо, що домінування "правопівкульного" переживання є ознакою описаної нами масової свідомості, до якої зрештою й апелювали вожді революції. Можливо, якраз на правопівкульних тенденціях за умови "вимкнення" семіотичних структур, аналогічних лівопівкульній свідомості, тобто раціональним операціям, формувався альтернативний *трагічному* феномен *утопічного*. Так, сучасний вітчизняний дослідник феномену трагічного у сучасній культурі О.Шевченко якраз і доводить, що утопічне мислення з його всеперемагаючим оптимізмом є альтернативою мислення трагічного [91].

Сталося так, що утопія майбутнього заступила трагедію сьогодення.

Однак що ж лубок? Маса, окрилена революційною перспективою перетворення на еліту суспільства, звичайно, тяглася до престижності вершинної культури та до офіційно запропонованих сучасних і класичних авторів, проте середина, власне масово комунікаційна (де одна книжечка розходилася мільйонними тиражами і де вдовольнялися справжні комунікаційні потреби) ніша була порожньою.

А от ідеологічна машина на початок 30-х уже мала групи промислових виробників та поширювачів інформації і підпорядкувала собі мережу різноманітних засобів масової комунікації, які забезпечували їй отримання не якимись певними групами, а невизначеним кругом адресатів, що займали різне суспільне становище. Якщо додати, що на цей період припадає початок великого розриву між прагненням режиму до зовнішнього суспільного процвітання і добробуту та реальним ростом внутрішніх проблем і контрастів, то, за У. Еко, ми маємо всі ознаки ситуації, до якої можна застосовувати *аналіз масової комунікації*, предмет якої є один і об'єднує всі види і жанри медіа [73:408].

Та структурам масової комунікації потрібне було змістове наповнення. Адже єдине, навіть тотальне, ідеологічне спрямування, саме по собі не може задовольняти нішу масової комунікації, бо працює на більш високі рівні свідомості. Старим звичним лубковим героям, звісно, теж робити у радянських ідеологічних структурах було нічого. Варто зауважити, що й масового живого інтересу ці герої вже не викликали б, бо динамічна революційна, постійно змінювана реальність досить сильно зміщує інтереси аудиторії до власних подій і послаблює інтерес до подій далеких від реальності й вигаданих. Ми ще добре пам'ятаємо, як у часи нашого "перебудовчого" зламу трансляції з'їздів народних депутатів та новини викликали більший інтерес, ніж трансляція фільмів, а мистецтво перестало "встигати" за життям, яке весь час виявлялося цікавішим.

Словом, структурам масової комунікації потрібне було щось таке, що здатне постійно збуджувати масовий інтерес, має лубкові механізми психічного захисту та адаптації, а також лягає на такі самі безумовні наративні форми.

Аналізуючи матеріали спогадів, документи і хроніку, з метою зрозуміти, чи зайняло щось нішу лубка як масової комунікації у найпоширеніших медіа, відкриваємо, що це був терор, один із механізмів спрощення як економічної, політичної системи, так і системи культури.

Щодо власне тексту культури, терор діяв як радикальний спосіб його закриття шляхом чіткого встановлення "авторства", тобто "правильного", закладеного автором змісту (теми та ідеї), та викорінення підтексту як шляху інтерпретацій. У той самий час терор для певної системи ситуацій залишав вихідну двозначність, аналогічну до інтриги "незнання кінця" драматично напруженого тексту.

Оскільки у центрі нашої уваги буде терор, початок якого можна датувати 1929, роком "великого перелому", встановимо його генеалогію у радянській історії. На нашу думку, безпосередні витоки його лежать не у "червоному" терорі громадянської війни (будь-яка війна як "простір смерті" передбачає терор), а якраз по її закінченні, 1921 року, коли на X з'їзді було прийнято резолюцію "Про єдність в партії". Зміна під шаленим тиском народних невдоволень революційного курсу, названа "тимчасовим відступом у економіці", супроводжувалася такою централізацією у партії, яка виключала елементи не тільки демократії, а й здорової логіки. Напевне, прийнята Леніним постановою щодо ліквідації всіх груп, фракцій, а також усіх незгод усередині партії була єдино доцільною і навіть життєво необхідною з точки зору революції, але за суттю вона несла те ірраціональне начало, яке тривалий час визначало психологічний стан радянської людини як стан "безбілетного пасажир", коли логічний простір життя переміщувався у площину "логіки" абсурду, коли наслідки впливали з причин, які ставали відомими вже після наслідків, а правила їхнього зв'язку оголошувалися раз по раз інші. Пасажир міг раптом виявитися контролером, контролер — катом, а кат — найкращим другом.

Цікаво, що вже на X з'їзді деякі члени партії передбачали чи передчували це ірраціональне начало, що вносилося як принцип партійного керівництва. Так, виступаючи проти резолюції і, зокрема, критикуючи той її пункт, де допускалися дискусії, але тільки тоді, коли вони не небезпечні для партії, Каменський запитував: "... як же ми вестимемо ці дискусії, коли ми не знаємо, які думки буде визнано цілковито небезпечними" (цит. за [92:203]).

Як знову ж таки свідчать у "Золотому теляті" безсмертні Ільф та Петров, логіка гри, за якою треба було *здогадуватися* заздалегідь, найкраще при-

давалася до адаптації "маленьким світом", що одразу прийняв її як "природну" логіку життя, вже сумнів у якій виглядав крамолою:

— Кто же мог знать, что будет революция? Люди устраивались как могли, кто имел аптеку, а кто даже фабрику. Я лично не вижу в этом ничего плохого. Кто мог знать?

— Надо было знать, — холодно сказал Корейко.

А тоді на X з'їзді найбільш пророчим виявився виступ К. Радека: "... у мене було відчуття, ніби тут встановлюється правило, яке невідомо ще проти кого може повернутися... Голосуючи за цю резолюцію, я відчував, що вона може повернутися і проти нас, і, не дивлячись на це, я стою за резолюцію" (цит. за [92]).

Якби Радек знав, наскільки ця резолюція повернеться саме проти них самих, навряд чи він голосував би "за".

Тож, як казав навчений Олександр Іванович: "Надо было знать".

Хід на з'їзді стався справді подвійний: не маючи більше можливостей в умовах мирного часу здійснювати терор заради втілення плану революції та побудови нового суспільства, партія дещо "відступає", починаючи відпружувати економіку, але водночас закладає підвалини терору всередині самої себе. Вона мимоволі стає полігоном, де "випробовується" програма терору всередині країни у мирний час. На думку Авторханова, смисл постанов X з'їзду полягав у тому, що ієрархія партапарату виводилася з-під контролю партії, вона робилася самодостатньою і суверенною силою [92:205]. На нашу думку, тут відбувся остаточний "завал" нової суспільно-політичної системи на глибоку архаїку: система не розпалася на ряд нових ієрархій, як це відбувається у процесі розвитку, а, рятуючись, "стиснулася" до єдиної-первинної. Розпочала-

ся таємна боротьба за верховенство в ієрархії. Форми ж боротьби за входження до ієрархії через психологічний тип нового бюрократа поступово переносилися на форми організації життя. Донос та "здогадливність" були важливими чинниками входження в ієрархію та просування її щаблями.

Як згадує Троцький, уже під час хвороби Леніна внаслідок втаємниченості політичних ходів у боротьбі за владу "від кандидатів на ту чи іншу посаду вимагалось здогадатися, чого від них хочуть. Хто "здогадувався", той піднімався вгору" [28:475].

Ми не випадково так докладно зупиняємося на цих моментах: тут простежується домінування у владній еліті сутнісних ознак якраз масової свідомості (вгадати "кого триматися" і вгадати "як правильно"). Як уперше яскраво відчула художня культура (Г. Ібсен у п'єсі "Ворог народу"), людина маси чинить за чужою волею не тому, що боїться, а тому, що потреба *"вгадувати"* як треба є однією з ознак її природи. Люди, у яких ця ознака переважала, мали шанс стати новою елітою суспільства, яке підходило до двох довгих десятиліть терору.

Розгром останньої — "троцькістсько-бухарінської" — опозиції в партії знаменував початок перетікання тих самим форм терору в суспільство та економіку, де на кінець 20-х років складалася криза. Країна поринала у вир проблем дореволюційної Росії: безробіття, ріст майнової нерівності, спад виробництва. Проблема полягала у тому, що збереглася дореволюційна структура господарства, тобто пропорції між окремими секторами економіки (індустріальним та аграрним) залишалися такими самими, як і до революції; до того ж неп за кілька років мобілізував і вичерпав усі ресурси, можливі за такої структури, давши до середини 20-х років величезні темпи росту, які згодом почали неухильно падати.

Як відомо, державний терор є радикальним способом розв'язання соціальних, політичних та економічних проблем. Зміцнілі після "чисток" апарати партії та НКВС, що мали на озброєнні досвід терору в партії, які, власне, і склалися у алгоритмах цього терору, забезпечували можливість саме радикального шляху для подолання кризи і продовження перерваного непом революційного будівництва.

Таке формулювання ніби передбачає активну (диктатор та його апарат) і пасивну (соціум) сторони. Розглянемо активність саме тієї сторони, яка в цій ситуації традиційно *виглядає* пасивною. Адже форми терору не були породженням лише хворобливої фантазії диктатора чи його підступного оточення. Висловимо обережне припущення, що у ситуації пореволюційної ентропії системи культури інформативний рівень досить відчутно перебирає на себе масова свідомість, яка, у свою чергу, швидко адаптує ймовірнісну систему у кодах "одвічних" масових наративів, забезпечуючи таким чином саму можливість комунікації. До того ж згадаймо, що диктатором стає той, хто найкраще і найбезвідповідальніше (щодо сумління) виражає підсвідомі бажання та настрої маси. Як слушно помітив Троцький, "наклеп стає силою тільки у тому разі, коли відповідає якійсь історичній потребі" [28:490]. Однак потребі яких прошарків населення відповідали запущені наклепи, він, теоретик революції (так само, як і Федотов), визначити не міг, констатуючи лише, що, коли "політична крива опускається", по ле дії залишається за "людською глупотою".

Як ми вже помітили, у цьому випадку годі шукати суто соціальні чинники, — справа у певних масових психічних процесах, які активізують у кожному індивіді те, що Е. Нойманн називав "суб-людиною маси", з усіма наслідками такого процесу для емоційної та інтелектуальної сфер. Терор, медіа-

тизований через газети, радіо, кінофільми, різноманітні види пропаганди, популярну музику, тобто через усі наявні засоби мас-медіа, став привідним механізмом і спільним комунікативним полем, де можна було відчутти і єднання, і причетність, і знайомість, і сусідство і де постійно вдовольнялося рефлексивне прагнення до постійних нервових збуджень унаслідок нової інформації, що працювала на збудження емоцій.

2.2. Психологічне підґрунтя терору як масової комунікації

Образ ворога як психічна проекція. — "Соціальна параноя". — "Релігійний" зміст терору. — Терор та міф.

— Який у вас програм?
Махновці перезирулись.
— Такий програм, щоб знищити панів
— А потім?
— Як знищожим, — тоді побачим.
(В. Підмогильний, "Третя революція")

Терор, як і масове мистецтво, вдовольняв певні позасвідомі психічні потреби. Це важливий аспект для цілісного розуміння системи означування у тексті радянської культури.

У ситуації терору активно діяв виділений фрейдівським психоаналізом компонент. Відчуття згуртованості навколо запропонованого культурного ідеалу дає можливість пригніченим верствам насолоджуватися культурою, бо, за висновком Фрейда, "подароване ідеалом право зневажати чужинців віддячує їм за приниженість у власному суспільстві" [93:102]. З цього погляду, переслідування бур-

жуазії в пореволюційній Росії виглядає як суто психологічна масова потреба, що базується на властивій людській природі агресивності, а образ ворога у такій ситуації виступає закономірним і необхідним, і головне — ірраціонально-загрозливим компонентом побудови нової культури. "Можна лише з тривогою поставити собі запитання, що робитимуть Совети, коли знищать усіх буржуїв?" — писав 1929 р. Фрейд [93:136].

"Як знищимо, — тоді побачим," — у віртуальному діалозі з Фрейдом вустами одного із своїх героїв відповів В. Підмогильний ще 1925 року [94].

Як бачимо, тогочасна радянська культура екзистенційного спрямування, і українська зокрема, відчувала цей психологічний аспект революції. Підмогильний встиг 1933 року описати побачений ним запуск машини терору, на яку працюватиме все суспільство: "Класовий ворог, це в нас на кожному заводі й в кожній установі ніби штатна посада, яку хтось повинен займати" [95]. Образ гігантського сценарію, який встає за реплікою персонажу Підмогильного, вражає аналітичним спокоєм, — один із авторів сценарію та замовників для неусвідомленого вдволення якихось велетенських психологічних потреб — народ.

Механізм формування образу ворога ми бачимо близьким до описаного К. Юнгом механізму проекції Тіні. Як індивідуальне позасвідоме, особливо позбавлене захисних релігійних механізмів, має властивість хворобливого проектування власних "демонів" на навколишніх, так само й масове позасвідоме за певних умов набуває можливості подібних проекцій. Такими умовами, якщо врахувати висновки юнгівського напряму досліджень, є, по-перше, перевищення критичного рівня емоційності; по-друге, наявність незаперечного ідеалу, який дає відчуття причетності до певної без-

смертної істини і через ствердження вищості над "непричетними" дає можливість компенсувати власне пониження і власний страх смерті.

Масова свідомість, як зазначено у дослідженнях аналітичної психології, набагато швидше вмикає механізм проєкції, ніж індивідуальна. Якщо таке трапляється на індивідуальному рівні, то психіатрія констатує параною. На масовому рівні про хворобу йдеться лише за аналогією. Хоча така аналогія може виявитися досить продуктивною у розробленні версій зв'язку між феноменом масових психічних станів та драматичними мистецтвами.

Неважко помітити, читаючи наш розділ "Супільні функції первісного міфу", що своєрідне калейдоскопічне мислення, описане там, із заборонею для тематизації актуальною реальністю, власне і має ознаки параної.

Порівнюючи стан суспільства, де населення знає взаємного психічного зараження, зі станом параноїка, радянсько-ізраїльський психіатр А. Добрович (цікавий якраз досвідом роботи у порівняно різних культурах) висловлює припущення, що за певних умов суспільству можна ставити такий діагноз, як *соціальна параноя*, і відповідно описувати цей стан. Тобто мати на увазі не конкретну індивідуальність, а той конгломерат, який виникає від об'єднання індивідуальностей у масу.

В інтелектуальній сфері — це впевненість у правильності власної картини світу. Суб'єктивно переживається як нездоланна віра у свою правоту і своє право.

У мотиваційно-поведінковому плані — це прагнення певного об'єднання ствердити свою правоту. Суб'єктивно переживається як боротьба істини з брехнею.

В емоційній сфері цей стан характеризується "почуттям високої власної значимості, підозрілістю, страхом; за найменшої протидії зовні виникає мстиве почуття і навіть готовність до самопожертви"

[96:17]. Суб'єктивно виступає як боротьба того, кого не розуміють, з тими, хто не розуміє, а на межі — як боротьба добра зі злом.

У перцептивній сфері тривожно-ворожі чекання разом з інтерпретаціями, що *передують* фактам, призводять до ілюзій, які суб'єктивно набувають властивостей очевидності.

Таке життєво необхідне явище, як міф, виростаючи за певну межу і переростаючи розум, заміщує його функції. Патологічне порушення закону достатнього обґрунтування на рівні індивіда і є ознакою вищеназваної патології.

Чіткий поділ світу на добрі сили (сам параноїк) та злі (всі інші, не згодні з ним) породжує міфологеми "загальної змови" та "маріонетковості іншого", де окрема людина сприймається як "персонаж світової драми, навіть не персонаж — агент, маріонетка зовнішніх щодо неї сил". Параноія знає, що світ не зміниться сам собою: "потрібна боротьба за праве діло, неминучі жертви, скільки б їх не було".

Все це дає підстави Добровичу назвати параною "машиною для драматизації дійсності". Одного разу запущена, машина, щоб підтримувати встановлену картину світу, повинна працювати весь час. Так загострювалася класова боротьба мірою просування до соціалізму, так загострювалася боротьба із зовнішнім ворогом — системою капіталізму і т. д.

Однак ми змалювали лише один бік зв'язку терору з масовою свідомістю, умовно кажучи — негативний. Розглянемо тепер проблему з точки зору зазначених Е. Фроммом базових властивостей людської природи, таких як *прагнення віддавати, ділитися, жертвувати собою*, що найкраще реалізуються в масовому переживанні. Від суспільства залежить, чи будуть людиною зреалізовані ці потреби, чи прямо протилежні — егоїзм та жадібність. Фромм також констатував, що чи не найголовні-

шим способом для вияву людської солідарності та самопожертви є війна [43:109]. У мирний час заміном війни, на його думку, були страйки робітників, коли люди зазнавали "суворих випробувань, щоб відстояти свою людську гідність та пережити задоволення від чуття людської солідарності. Страйк був "одночасно "релігійним" і економічним явищем" [43:109].

Простір терору для радянської людини, яка, поперше, зазнала еволюційних глобальних процесів втрати регулюючих функцій інстинктів та втрати традиції, що поєднували її з природою, а по-друге, була революційно відірвана ще й від своєї власної історії — цей сповнений емоційної екстремальності простір, що первісно поляризував світ у драматичному протиставленні добра і зла, рятував психіку від екзистенційного вакууму, а всім жертвам та труднощам надавав високого "релігійного" змісту.

Звертаючись до художніх та масово-ритуальних форм переживання цієї ситуації, треба відмітити особливу роль міфологічних нарративних структур, що власне і були тими "мовами", якими складався метаопис головної та всепроникної драматичної колізії реального життя. Слід відмітити певну сутнісну спільність психологічних завдань таких різних явищ, як терор та міф. Якщо терор, як уже зазначалося, є радикальним способом вирішення соціальних проблем через штучне переключення психічних напруг, то, за Леві-Стросом, міф дає логічну модель для розв'язання певних суперечностей. Що неможливо, коли протиріччя реальне, додає дослідник у дужках. Тобто *чим нереальніше протиріччя — тим активніша й успішніша міфологічна медіація*. Якраз у фантастичній обстановці терору розцвітають міфологічні моделі, що виправдовують — "реалізують" його простір. Наративні сюжети з "реального" життя були тією міфологічною тканиною, на якій

трималося поле терору, одним із полюсів якого була ідеологія, іншим — маса. Це поле, у свою чергу, взявши на себе повноваження дійсності, чітко регламентувало ролі відповідно до життєдайних міфів-нарративів.

Чільне місце у драматизації дійсності чи сюжету посідав образ ворога. Поділ ворогів на внутрішніх і зовнішніх для характеристики радянського способу драматизації дійсності видається нам досить умовним, тому що ворог (в умовах мирного існування) принципово зовнішній щодо людини, бо є об'єктом її проєкцій. "Вороги народу" автоматично ставали чужими щодо суспільства, яке закономірно вимагало їхньої ізоляції.

Ворог, як об'єкт проєкцій, повинен бути матеріалізованим; або засобами життя, або засобами мистецтва. "Засоби життя" — всенародні процеси — набирали форми театральних вистав, навіть з *реліґіями*, оваціями від вдовolenня почуттів (див. Добровича) та всенародними ж відгуками на подію. Читаючи сьогодні ці відгуки, ми вочевидь бачимо, яким чином психічна зараза поширюється через мас-медіа. У надрукованих листах трудящих іде своєрідне емоційно-літературне змагання. Люди запалюються вже не від діянь "ворогів", а від написаних ними самими слів. Слово виступає як інтерпретація дійсності тим активніше, чим більше емоційне забарвлення має. Тут активно вступає в дію механізм масового споживання готових смислів, де певне кліше чи слово-інтерпретатор (слово-міф) — "ворожі наймити" чи "скажені пси" — виступає як знак того чи іншого всім знайомого рівня емоційності, або ж як "сигнальна система, що має за допомогою умовних позначень доводити до відома, як належить реагувати на те чи інше явище дійсності" [97:606]. У цьому сенсі школа терору є базовою для формування тоталітарного суспільства, психологічною ос-

новою якою є те, що Е. Фромм називав автоматизуючим конформізмом. Зі свого боку, постійний терор узвичаюється індивідуальною свідомістю завдяки процесам *раціоналізації* (витіснення під впливом страху істинного мотиву й заміна його мотивом логічно обґрунтованим і прийнятним для свідомості).

Можна сказати, що засоби "життя як лубкового акту" навіть підміняли мистецтво. Люди, подаючи свій голос, вступаючи у ритуал, відчували себе *причетними* до якоїсь великої спільної героїчної справи та одне до одного у співзвучності почуттів, а також у спільно пережитій тривозі та страхові, що точно за Аристотелем відповідає сутності театрального переживання ситуації.

"Машина для драматизації дійсності" організовувала життя за законами жанру. Еліта при владі, як ми вже помітили, поступово зникала, поступаючись місцем новій бюрократії — тій самій "новій інтелігенції", про яку писав Федотов і яку ми ідентифікували як носія масових мистецьких інтенцій — публіку лубка. Основна чеснота її звабливої натури — *чуття*, спрямоване назустріч чуттю "того, хто знає як треба" — ставала принциповою чеснотою суспільства терору.

Як помітив І. Дзюба [45], у 30-ті роки, коли головним ворогом було оголошено куркуля, партією не було дано точного критерію, хто повинен вважатися куркулем, тобто ворогом. Його треба було відчувати серцем, чекістською інтуїцією тощо. До того ж образ ворога справляв досить потужний і своєрідний вплив на означування усіх нових процесів і явищ соціальної та економічної сфери у єдиній концепції реальності. Наприклад (із Дзюби): "оскільки плани хлібозаготовки оголошені реальними, оскільки виконання цих "реальних" планів — перша заповідь, що обговоренню не підлягає, то труднощі з їх реалізацією інтерпретуються як прояв класової боротьби куркульства з Радянською владою" [33:225].

Отже, запущений світовою війною та революцією механізм проєкцій, з одного боку, драматизував дійсність, з іншого — вимагав такої драматизації, по-перше, для вдоволення емоційного збудження (чи то агресії, чи то прагнення до самопожертви); по-друге, для вдоволення цікавості, яка є основною для глядацьких інтенцій; по-третє, для самоідентифікації в обставинах нової картини світу; по-четверте, для легітимізації запропонованого образу реальності.

Власне мистецькі очікування маси щедро почали вдовольнятися насамперед з боку тієї частини художників, яка має здатність і покликання вербалізувати глобальну установку. На тлі боротьби з усім спектром злих ворожих сил дидактично розкривалися найкращі якості радянської людини, опісля ретельно каталогізовані.

Без перебільшень можна сказати, що драматичне мистецтво в таких ситуаціях переживає "золотий вік", близький до віку дитинства з чітким протиборством добра і зла в єдиному головному конфлікті. Ситуація терору — це золотий пас "машини для драматизації дійсності", і драматичне мистецтво такого періоду не можна зверхньо ідентифікувати як лакувальне чи брехливе, — воно відбивало *правду*, правду про психічні потреби величезних збурених соціальних прошарків, котрі шукають нового безсмертного цілого, причетність до якого зменшує напругу екзистенційної фрустрації.

І хто сьогодні захоче дізнатися про ту правду, знайде її в найкращих творах радянського мистецтва.

2.3. Терор та художня культура

Боротьба творчих груп за монополію в художній творчості. — Передбачення художньої культури. "Відлига". — "Нудно". Чекаючи на Гого. — "Нехай гірше, аби інше". Перебудова. — "Чорнуха" як міфологія масової свідомості та знак звернення до "наявного буття".

Зі свого боку контролювала ситуацію й ідеологічна міфотворча машина. Однак спираючись на проаналізовані нами документи, ми стверджуємо, що до 1929 р. ідеологічна заборонна машина діяла за рахунок зусиль цензури (яка існувала вже більше століття і не була винаходом радянської влади) та груп творчих працівників, бо єдиного незаперечно керівного державного органу до цього часу просто не існувало (можна сказати, що певною межею централізації стала боротьба РАБИСа з Главіскусством, яка закінчилася створенням Комітету у справах мистецтва 1929 р.). Простір терору відкривав додаткові способи каналізації творчої енергії для численних творчих угруповань, які часто перетворювалися на бойові стратегічні одиниці, що, передчуваючи централізацію, творили її, змагались за можливість бути саме тим, хто матиме монополію на художню творчість.

Показовою є зустріч зі Сталіним 1929 р. групи українських письменників, які вимагали заборонити п'єсу "Дні Турбіних" як антипартійну і шкідливу для революції, а також антиукраїнську. Цікава абсолютна дзеркальність цієї ситуації до наших стереотипних уявлень про тогочасні стосунки влади і мистецтва. На цій зустрічі саме митці формулювали звинувачення і саме Сталін, заперечуючи їхні аргументи, звертав увагу на те, що партійність —

справа політики, а не літератури, яка повинна бути для всього 140-мільйонного населення, а не лише для 1,5 мільйонів членів партії, і що навіть шкідлива ідейно п'єса може бути естетично хорошою, а головний критерій життя п'єси в театрі те, що "є публіка, вона хоче дивитися" [98:138]. Зовсім несподівано сьогодні звучить відповідь Сталіна на зауваження Кагановича, що Головрепертком міг би виправити деякі "помилки" Булгакова: "Я не вважаю Головрепертком центром художньої творчості. Він часто помиляється... Ви хочете, щоб він (Булгаков. — О.Л.) справжнього більшовика намалював? Таку вимогу ставити не можна. Ви вимагаєте від Булгакова, щоб він був комуністом? Такого вимагати не можна!"

Офіційна заборона Сталіном "Днів Турбінних", яка невдовзі вийшла, знаменувала певний рубіж і свідчила про свідому різку зміну в системі державного ідеологічного керівництва мистецтвом. Сталін керувався власними міркуваннями, але формально прямо йшов назустріч побажанням творчої інтелігенції, яка сама формулювала не просто ознаки "шкідливого" і "ворожого" твору, а саму (лубкову за суттю) ідею "наших" і "не наших" у мистецтві і яка передбачала, що "наших" треба підтримувати, а "не наших" заборонити.

Власне кажучи, саме в цей час починає активно формуватися система тотального керівництва, видаючи "на-гора" міфологему про народний характер влади. Почався державний терор у мистецтві, пов'язаний із загальним "великим переломом" сталінської політики. Однак не треба забувати, що звинувачення, ознаки "чужинства" вже були виявлені, сформульовані певними мистецькими угрупованнями у боротьбі за гегемонію у радянському мистецтві.

Ми навели лише один приклад з Булгаковим, але наводити їх, як це не прикро, можна багато. Найзапеклішими борцями за "чистоту" й "потрібність"

мистецтва були митці. Найжорстокішими суддями були колеги. З одного боку, це можна розглядати як нормальну естетичну та ідейну полеміку, реально ж, в умовах ідеологічної централізації та тотального державного фінансування культури це виглядало як донос і заборона на професію.

Лідія Маматова, характеризуючи модель фільмів, де створювався образ ворога народу, зазначає, що у 30-ті роки вже діяла обов'язкова ідеологічна установка, яка повинна була у масовій свідомості стверджувати міф, згідно з яким не партократія, очолювана Сталіним, та виконавці ГПУ й НКВС, — а сам народ розправлявся зі своїм ворогом [99:109]. Та ця міфологема була не такою далекою від правди, бо, як ми бачили, великою мірою спиралася на психологічні потреби й очікування масової свідомості, відчуті і зреалізовані мистецтвом.

Проте мірою того, як віддалявся драматичний момент творення, слабшала влада центру драматизуючої паранояльної енергії — поступово урізноманітнювалася й ускладнювалася система. А після смерті Сталіна і XX з'їзду хвиля, що викривала і таврувала ворогів, ущухла, хоча відкрилася справді страшна правда про реальні злочини каральних органів.

Це явище як певною мірою парадоксальне відзначив В. Трояновський, аналізуючи кінематограф кінця 50-х. Адже розкриття злочинів культу стало найграндіознішим викриттям епохи, і за логікою мистецтва як відображення реальності викривальний пафос тепер би мав досягти апогею. Однак викривальний кінематограф 54—56 років (за часом запуску фільмів доз'їздівський!) уже виконав цю роботу.

В. Трояновський спостерігає в цих фільмах тенденцію виводити на чисту воду саме першу особу в рамках екранної дії: від голови колгоспу до батька. Дослідник нерішуче робить висновок, що "кіноносон іноді змушує час текти в зворотному на-

прямку: не відбиває, а передбачає події" [100:28]. На нашу думку, такі явища прямо свідчать про прогностичну функцію кіно і можуть аналізуватися так само докладно, як це було зроблено в Україні щодо явищ радянського театрального мистецтва [101]. Прогностичність бере початок у колективному підсвідомому передчутті, "знанні" (у нашому випадку "знанні" про обман Батька), і з цього погляду викривальне кіно початку 50-х, працюючи у кодах, заданих механізмом культу, втілювало передчуття зради з боку самого культу, передчуття як ніколи напружене і загнане вглиб підсвідомості.

Коли ж комунікативне поле терору, забезпечуване механізмом культу, було зруйноване і зник тиск вищезгаданих передчуттів, настало короткочасне полегшення у вигляді "відлиги", приречене не тільки з огляду на економічні чи ідеологічні, а й на причини глибоко психологічні і системні. Перемога у жорстокій війні та падіння культу не могли довго запобігати екзистенційній фрустрації. Активний наступ на церкву, здійснений на початку 60-х років, свідчив про ідеологічне формування нового культу, яким став культ колективу і творчої праці. Художня культура зосередилася або на виробничих проблемах, або на внутрішньому світі особистості, яка поступово звикала до "мирного" життя, де теж можна і потрібно було стати героєм. Тепер навіть героями війни в кіно та у театрі ставали "хлопчики", чисті й зворушливі, *такі як ти і я*: Альоша Скворцов із "Балади про солдата", Борис із "Вічно живих" ("Летять журавлі").

Стагнація брежневської системи торкалася не лише економіки чи свободи творчості. Насамперед вона занудила простір масової комунікації, позбавила його навіть перспективи змін та нових збуджень. С. Довлатов у повісті "Зона" це відчуття

сформулював так: "Радянська влада давно вже не є формою правління, яку можна змінити. Радянська влада є спосіб життя нашої держави".

Як ми вже підкреслювали, масова свідомість зумовлюється емоційно і характеризується в першу чергу емоційним ставленням до будь-чого. Головну емоцію, яка передувала перебудові, можна висловити як *нудно*. За свідченням поета Ю.Кіма, на той час "ощущение общей скуки охватило всех, многих во всяком случае" [102: 175]. Точно охарактеризував цей стан історик Марк Гресь у телепередачі "Былое" (ефір 22 липня 1999 р.): "Всі чекали ЧОГОСЬ... І воно прийшло... Прийшло з горбачовською перебудовою".

Як у грандіозному беккетівському театрі масова свідомість чекає на Годо. "Нехай гірше, аби інше," — згоджується народна мудрість навіть на певні утиски та незручності заради вдоволення "театральних" емоцій. Однак, як ми вже переконалися, "нудно" в глибинному екзистенційному плані означає ще й втрату ідеального смислоутворюючого моменту, причетність до якого передусім об'єднує, і або притуплює кірке'орівський відчай, або отримує певне полегшення, весь час відтворюючи його механізми для драматизації дійсності.

Треба враховувати, що зміни, на які здатна масова свідомість, лежать у межах інверсії, тобто полярного перекодування щодо статичної позиції свідомості, яке мінімізує зміни [65:74]. Тому перебудова вистала образ ворога—крадія народних багатств за клінічною схемою дії паранояльної машини, сформульованої Добровичем: "... оратор натискає на дві речі: він роз'ятрює рани слухачів, відкриваючи, до якого ступеня приниження і навіть фізичного виродження довели нас вороги; далі він натякає масі, скільки економічних і соціальних перспектив відкрилося б для простої людини, якби вороги були знищені" [96:23].

У той час очевидною ставала криза театру, яка критикою та діячами театру пояснювалася тим, що драматичне мистецтво *не встигає за подіями* життя. Отже, події життя виявлялися цікавішими — театральнішими — ніж театр за функцією психологічної компенсації.

У цій ситуації необхідно враховувати і фактор падіння "залізної завіси". А по той бік "завіси" у цей час як реакція на комерційну кіноіндустрію відбувався своєрідний бум документального кіно, що навіть привів до розквіту фейку — фільму художнього, знятого у стилістиці документально-го. Радянське документальне кіно, яке було, за окремими винятками, наскрізь фальсифіковане відбором та інтерпретацією (на відміну від театру чи художнього кіно, де можна було знайти і щирість інтонації й неординарність позиції), раптом стало образом реальних подій, по-справжньому цікавих і таких, що торкаються долі кожного ("Легко ли быть молодым" та "Мы" Ю. Поднієкса, "Власть Соловецкая" М. Голдовської, "Так жить нельзя" і "Россия, которую мы потеряли" С. Говорухіна та ін.) Виник певний короткочасний масовий комплекс, який можна було назвати ілюзією "відкриття правди".

На жаль, важко точно визначити коли, чи то з часу появи "залізної" завіси, коли інформація, що просочувалася зовні не відповідала офіційній пропаганді, чи то з моменту потрясіння, викликаного викриттям культу, коли справжнє значення найважливішого символу виявилось зовсім не таким, яким його сприймала вся країна ("... оказался наш отец не отцом, а сукою"), — як би там не було, а з певного моменту в уже роздвоєній масовій свідомості з'явився чіткий стереотип "правди, яку приховують". Вдалий приклад експлуатації такого стереотипу можна знайти у повісті Довлатова "Запо-

відник", де один з екскурсоводів за додаткову плату показував туристам "справжню могилу Пушкіна", яку радянська влада ховає від народу [103].

Офіційне "відкриття правди" через слово політиків чи документальний екран мало потужну силу. Еквівалент такій силі в індивідуальній свідомості буває у момент вивільнення психічної енергії внаслідок прориву психічного блокування.

Художнє кіно негайно відгукнулося на вищеописані зміни так званою чорнухою, яка, крім очевидних економічних та індивідуально-психологічних причин, про які йтиметься окремо, мала корені й у неусвідомлених потребах масового емоційного проживання дійсності.

У довідці ВПТО "Союзкіноринок" до колегії Держкіно СРСР є така характеристика ситуації 1989—1990 років, коли кінопромисловість працювала на повну потужність і за цей період випустила 286 художніх фільмів: "У 35% всіх радянських фільмів герої гинуть, або кінчають самогубством, або повністю деградують як особистості. Негативне ставлення до життя, дійсності, людських взаємин, нагнітання страху, відчаю, відображення насильства присутні у 82% радянських фільмів".

Можливо, в ситуації перебудови зникла сама можливість компенсаторної щодо масової свідомості функції кіно. Ослаблення зовнішнього ідеологічного тиску на свідомість знімало напружене протистояння між свідомим та позасвідомим. Усе, що витіснялося, прорвало блокування і затопило свідомість. А розгублена чи спантеличена свідомість, як правило, має негативне ставлення до життя, і саме його відбивав екран.

Різно виросла інформативність системи, а, як ми вже зазначали, у такому випадку масова свідомість досить активно кодує реальність за допомогою наявних "вічних" наративів. Ми можемо у цей час

простежити і пошуки нової "тривожності", нового "драматизму", не такого цілісного, не такого потужного, але вкрай необхідного для існування, і наближеного до природної фольклорної міфології, якщо під фольклором мати на увазі великий масив, що включає сучасні "правдиві" історії, анекдоти, "страшилки", роль яких почав відігравати вітчизняний та американський кінотерор.

Як зазначав І. Лукашин [104], аналізуючи міфологію "чорної хвилі", кіножанри, а іноді цілі напрямки в кіно спираються на міфологію, що існує в масовій свідомості. Вочевидь, дослідник мав на увазі й "лубкові" механізми зняття психічної напруги: впізнаваність, осяжність, передбачуваність, що виконують впорядковувальну функцію. "Чорне" кіно відзначалося різким зниженням авторського стилю, що теж наближало його до лубка.

"Десятки картин, у яких варіюються тотожні ситуації, типажі, стосунки, мотиви і вчинки, поставлені ніби одним анонімним режисером. І режисер цей — наша колективна свідомість, заворожена болючим бажанням покінчити з роздвоєністю, стерти межу між маскою та обличчям" [104:15], — зауважує Лукашин.

Цікаво, що цей дослідник кіноміфології теж в основі феномену "чорнухи" бачить зняття роздвоєності й стирання межі, щоправда розглядає цей процес як подвійну реакцію на обмежуючий вплив влади: з одного боку, глибока психологія дітей "залізної завіси", що переходить і в нове кіно разом з колізією "свої — чужі" (колишня маска), з іншого — прагнення побачити з усіх боків позбавлену ідеології реальність. Якщо зробимо ще один крок і перекладемо цю думку на мову психоаналітичної концепції, то отримаємо позицію, близьку до запропонованої нами вище гіпотези.

Однак це лише один бік такої багатопланової проблеми, як "чорнуха", що об'єднала одною назвою практично всі тенденції постперевбудовчого кі-

но. Порівнюючи першу реакцію радянських кінотеоретиків на засилля "чорнухи" (замість очікуваного творчого розквіту і розмаїття вільного кінематографу) з більш пізньою оцінкою цього явища, ми спостерігаємо суттєву зміну — перехід від різко негативної оцінки і повчальних звинувачень до аналізу явища і навіть, у зв'язку з цим, самоаналізу.

Ще у дискусії 1990 р., організованій журналом "Искусство кино" [105], цей суто негативний феномен пов'язується із зламом установки та втратою символів соціальної стабільності, з інтересом до раніше табуйованих тем та відсутністю моральних норм у ситуації, коли всі соціальні табу (які у радянській свідомості заміщували релігійні) зламани. В. Гульченко, проєктуючи проблему на сферу авторської творчості, констатує, що нічого іншого, ніж підробка під існуючі західні зразки, сьогодні і не може з'явитися, бо, як виявилось, радянські художники "вже не можуть приховати від іншого світу відсутність хоч скільки-небудь серйозного світогляду". Фактично стверджується думка про неспроможність чи небажання творити поза глобальною установкою у зоні пошуків "обхідних шляхів".

А вже у дискусії 1998 р. російські теоретики кіно (включаючи у контекст аналізу й найвизначніші українські фільми) визнали, що під цим терміном об'єднуються досить різні речі, зокрема й пошукові: весь спектр — від комерційних підробок до спроб аналітичного реалізму ("Приятель покійника" В. Криштофовича) і художнього шоку-попередження ("Три історії" К. Муратової), а також закономірного прагнення освоювати раніше естетично не освоєні фактури. Парадокс ситуації, який досить тонко констатував Л. Карахан, полягав у тому, що пострадянські люди вже навчилися жити за законами "чорнухи", не витримавши випробування соціальною свободою. Раптове звільнення від гніту по-

двійної моралі, вихід з "підпілля" назовні, — все це ніби позбавило особистість внутрішнього світу, який традиційно у тоталітарних умовах формувався як дистанціювання від політичної влади: "Найване буття" стало нашою єдиною реальністю". Виникає новий тип свідомості, культивованій мас-медіа, де "зживає себе як ретрокомплекс саме поняття про таїну людського буття" [106].

У думці Л. Карахана слід розмежувати два принципово різні положення: щодо втрати особистісної духовної ніші, вибудованої у смисловому полі протистояння владі, та щодо зникнення власне таїни життя через активне розтабування (а отже, профанування, нівелювання, знищення) мистецтвом усіх традиційно таємних і сакральних територій інтимного життя людини. Небезпека останнього ще наприкінці 70-х була активізована у філософській думці (див., наприклад, "Забути Фуко" Ж. Бодрієра [76] чи "Людина у пошуках смислу" В. Франкла [56]).

У нас ці два процеси збіглися і відбулися практично миттєво. Технічно це було можливо, бо нестача власної "чорнухи" та "еротики" щедро компенсувалася потоком американських фільмів групи "В", дешевих і тому вигідних для прокату, який, відділившись від системи кіновиробництва, став приватним.

Аналізуючи роль трансформацій кінопрокату в інтимних душевних процесах (просто за Караханом), згадую яскраву картинку кінця 80-х. У невеличкому райцентрі точилася "війна" між місцевими інтелектуалами та директором кіномережі (ще не приватної), який стійко надавав перевагу індійському кіно над помітними кіноподіями перебудови. Під час однієї з нарад при районному керівництві директор кіномережі повідомив, що його обласний прокатний начальник на запитання "Кіно — це мистецтво чи бізнес?", відповів: "Кіно — це бізнес".

Крапка. Таке повідомлення приголомшило і культурологічно-економічних дискусій не викликало — все-таки сказав начальник, все-таки перебудова, може воно й справді бізнес. Але пам'ятаю, як підкотило нудне відчуття спорожнілості й як раптом ворожим став зовнішній світ, який прибрав собі те, що завжди належало саме тобі, що було „природною” частиною твого світу.

З певного часу стало практично неможливо говорити про простір внутрішнього світу людини як зони втаємниченого буття (як це було в 60—70-ті). Можливо, останнє і є найбільшою втратою, на тлі якої можуть розвиватися найфантастичніші варіанти реальності, коли як телесеріали сприймаються випуски новин і як шоу — політичні передачі, а пристрасні героїв телесеріалів існують так само реально-нереально, як і власні.

Незахищена, виставлена на огляд, як у ярмарковому балагані, особистість є водночас глядачем на цьому ярмарку, не усвідомлюючи, що криками “видовищ!”, “крові!” заганяє сама себе у порочне коло перетвореного на лубковий театр життя — квазіжиття.

Отже, підбиваючи підсумок, можна сказати, що революційний вибух для культури, як і для інших систем суспільства, внаслідок руйнування ієрархій мав результатом екстремальне спрощення. Спорідненість революційного мистецтва та революційної дійсності зумовлювалася тим, що авангардна ідея внутрішнього психологічного перетворення, трансформації була суголосною з ідеєю трансформації світу. Естетичний авангард у момент первісного формування суспільства виявився на службі у цього суспільства, перейшовши з романтичної парадигми стосунків із суспільством і владою до класицистичної.

Екстремальні умови громадянської війни продемонстрували певні алгоритми спрощення тексту культури, такі як терор і соцзамовлення. Коли стала очевидною невідповідність примітивної суспільно-політичної системи й економічного та культурного різноманіття (останнє ще й фінансувалось цією системою), алгоритми спрощення ніби "згадалися" системою й були використані для насильницького переструктурування тексту культури, коли намагалися за чітко усвідомленою необхідністю звести її функцію тільки до рівня власних потреб і — найголовніше — власних можливостей контролю та керівництва. Соцзамовлення почало регулювати не тільки авторську творчість, а й правила сприйняття, принципово "закриваючи" художній твір. Воно ж, усвідомлене і прочитане публікою як код влади, змінило обставини комунікації, зумовивши створення комунікації подвійної: офіційної та "домашньої", елітарної.

У ситуації долучення до "високої" культури, а таким чином і до її ціннісної сфери широких без попереднього культурного досвіду мас, що несли свої культурні потреби, закорінені в лубку й інших формах "низового" мистецтва, частина творчої й культурологічної енергії вивільнювалася лінією найменшого спротиву, яку вже ідеологія перетворювала на магістральний шлях. Таке перетворення стало можливим, бо було викликане потужною вимогою становлення системи.

Розділ 2. Особливості міфологічної конструкції тексту радянської культури

Мы несвободны. Это означает, что если я захочу сделать что-то, поле моей деятельности еще до начала самой деятельности уже структурировано чем-то, не имеющим ничего общего ни с сутью, ни с направлением деятельности.

(М. Мамардашвили, "Жизнь шпиона")

Структурованість поля людської діяльності, радянської людини справді визначалася досить несподіваними, іноді алогічними аж до ірраціональності чинниками (якщо комусь спадало на думку над цими чинниками замислюватися). Ми ж спробуємо замислитися над тими "готовими" структурами, які були зумовлені міфологічною парадигмою.

Обираючи власне міфологічну парадигму тексту радянської культури як таку, що презентує структурні ознаки тексту, ми, звичайно, враховуємо, що застосування до сучасних суспільств поняття міфу та міфології зобов'язує пам'ятати про властиве сучасній людині історично-наукове мислення. Будуючи наш підхід, ми спиралися на концепцію Ю. Лотмана щодо культури як феномену, всередині якого відбувається діалог між міфічним та хронікально-історичним часом (двома моделюючими мовами), а "реальне людське переживання структури світу будується як система внутрішніх перекладів і переміщень у структурному полі напруги між цими двома полюсами" [107:571]. З огляду на це міфологічне мислення, внаслідок переважання правопівкульних тенденцій у часи формування та розквіту Великого стилю, можна вважати у даному діалозі домінуючим.

По-друге, на нашу думку, певною похідною від указаних двох типів мислення можна вважати феномен сучасних міфологій, описаних Р. Бартом, де "підступна" природа міфу у мисленні людей сучасних суспільств своєрідно перемагає історію, "перепишуючи" її як природу. Схожі аспекти універсальної моделюючої та інтерпретативної природи міфу розглядають лінгвістична та семіотична теорії, ідеї яких ми використовуватимемо не лише в цьому, а й у наступному пункті розгляду.

По-третє, враховуючи антирелігійний контекст радянської культури, слід зазначити, що особливо значення набували саме міфологічні механізми зняття психічної напруженості. Одним із найважливіших екзистенційних чинників, що спровокував глобальні зміни в Європі та Росії на початку ХХ століття, в тому числі й есхатологічно-революційні настрої в Російській імперії, на нашу думку, був дуже гостро відчутий і пережитий людством страх смерті як абсолютної конечності існування індивіда. В умовах вичерпання релігійних символів та викликаного індустріалізацією руйнування у величезній масі людей звичного укладу життя і традицій, слідування яким свідчило про ту чи іншу точність виконання своїх призначень і знімало гостроту космічно-індивідуального пошуку смислу, — все це поряд із відкриттями природничих і точних наук сприяло росту напруженості в опозиції "життя / смерть". Знання різко модернізувалося, а натомість, як компенсація, несподівано активізувалися фрагменти найархаїчніших пластів свідомості, про що свідчить поширений у тогочасній Європі інтерес до символів архаїчних та нетрадиційних релігій.

Коли ж усі ці процеси були активізовані ще революційною руйнацією, саме така надійна глибинна структура, як первісний міф, що кожен момент теперішнього зіставляє з сакральним початком і

сакральною есхатологічною метою і пропонує механізм зняття напруги в опозиції "життя / смерть", виступив власне смислотворчим полем для ідеології і мистецтва ("культури"), які працюють на глибинне смислоутворення, та стихійної масової позасвідомої "щоденної" потреби смислу. Потреба сакрального "початку світу" та первісного впорядкування Хаосу, на яких насамперед по-своєму зосередилися пореволюційна культура, ідеологія та масова свідомість, свідчать про глибину руйнування структурних ієрархій тексту "старої" культури. У момент революційного руйнування основоположних соціальних, культурних та духовних ієрархій (деякі ієрархії, які за своєю природою не можуть бути так швидко зруйновані, руйнувалися в уяві перетворювачів світу) культура як система виявилась не на порозі розпаду на нові ієрархії, як це відбувається у результаті певного розвитку, а у наближенні до точки, яку (за аналогією із сингулярним станом матерії) можна назвати сингулярним станом духу, коли не підтримуваний ієрархіями духовний простір стискається до точки.

Образ точки і стискування не випадковий. Він лежить у певній традиції бачення схожих станів суспільства з погляду теорії функціонування відкритих систем. Так, М. Попович [39] момент руйнування морально-правової структури суспільства називає колапсом простору, який ніби стискається в одну точку. Пам'ять системи, звичайно, дає змогу досить швидко збудувати нові ієрархії, та вони, лише змінюючи елементи всередині ієрархій, незмінно дублюватимуть структурні матриці (форми, ейдоси, архетипи), закладені у цій пам'яті.

Тобто ми маємо нагоду простежити, як від стиснутого до точки простору народжується нова міфологія — від "творення світу" та "героїчного" періоду до її занепаду і краху. Особливу увагу сконцен-

труємо на первинних джерелах ієрархії: світовій події та на героях, а також на їхньому символічному значенні у процесі розвитку тексту культури.

Оскільки ми не маємо можливості торкнутися в роботі інших аспектів міфологічної парадигми радянського тексту культури, то лише зазначимо, що радянський описовий міф, який пропонував картину світу і встановлював ієрархію реальності, був злитий з ідеологією, що визначала концепцію епохи. Ця концепція, з одного боку, спиралася на "віковічні" мрії трудового народу, втілені, як зазначив М. Еліаде, К. Марксом у один із есхатологічних міфів Середземномор'я про справедливого спасителя, роль якого в даному разі грав пролетаріат, а з іншого — на вищеописану проблему розрядки екзистенційної фрустрації. Ідеологія радянського часу надавала очікуванню значення здійсненої функції.

Це приклад ідеологічної міфологізації соціального простору, де створюються виняткові умови для влади, яка користується сакральним корінням та тим специфічним світоглядним станом, який В. Малахов називає "онтологічним ентузіазмом міфу" [108:45], коли виключається опозиція істинного і хибного, бо "подарована міфом влада в практиці не передбачає волі", і тому "міф, крім іншого, може тлумачитись як механізм перетворення можливого в неминуче, волі в долю" [108:50].

Міфологізації піддавався і простір художній, навіть естетичний, як на рівні тем, так і на рівні методу. С. Добротворський, розглядаючи мистецтво 30-х років, конкретизував термін "міфотворчість" у понятті "тотального, всезагального реалізму" [109:22]. Бо саме у цей час виявилася головна характеристика реалістичного методу — "його претензія на абсолютну кінцеву достовірність зображуваного, обов'язкову для всіх правдоподібність, що в принципі характерно для класичного міфу, який

трактує світ у безумовних досконалих формах, що перевищують досвід і логіку" [109:22]. Як бачимо, "онтологічним ентузіазмом міфу" був просякнута і естетичний світогляд, що створювало певні психологічні передумови ослаблення критичної позиції творчої інтелігенції, особливо деміургічно-авангардного спрямування, у ставленні до влади та державної ідеології.

Радянська ідеологія, у якийсь момент побудови соціалізму оголошуючи дійсність завершеною і застиглою — "створеною" — та відкидаючи релігію як пережиток, просто змушена була на основі певного архаїчного міфологічного субстрату будувати свою світоглядну релігію, за архаїчністю близькою до поганства — з ідеєю жертви, кровної помсти, культом справедливо поверненої землі. Отож вона пропонувала на своїй чітко відмежованій від іншого, "неправильного", світу сакральній території свою есхатологію, свою ієрархію реальності, свою модель творення світу, де був деміург-засновник (Ленін), його намісник (Сталін), де через світові події розповідався міф творення (революція і громадянська війна), де формувався пантеон героїв.

1. Світова подія

1.1. Вплив енергії революції як світової події на структурування тексту художньої культури

Злиття художнього авангарду зі стихією революції. — Переструктурування стосунків у структурі художньої комунікації в авангардному мистецтві. Аудиторія у ролі співтворця вистави. — Самопожертва деміурга як один з найпотужніших подієвих символів у тексті культури.

Он ... верил, что революция — это конец света. В будущем же мире мгновенно уничтожится тревога Захара Павловича, а отец-рыбак найдет то, ради чего он своеобразно утонул.

(А. Платонов, "Чевенгур")

Диктаторська держава за сутністю своєю, на думку Юнга, разом з індивідом поглинає і його релігійні сили. Місце Бога займає держава, отже, насамперед її історія мусить мати винятково сакральний характер, а головні її моменти повинні мати емоційну потужність міфологічних *світових подій*.

У метатексті певної культури світові події стають першими віхами, що визначають рухи енергій у її смисловому полі. Це основні об'єднуючі подієві символи, крізь які колективною свідомістю прочитується минула і майбутня історія.

Енергія революції була одночасно енергією руйнування, кінця старого світу і початку творення нової священної історії. Гіпнотичну магію цього часу для людини маси визначало не стільки передчуття соціальних змін, скільки, як для платонівського ге-

роя, передчуття змін екзистенційних: кінець старого світу покладе край старим сум'яттям і дасть прості й ясні відповіді щодо смислу життя і призначення людини, а новий світ дасть справедливу можливість цей простий і ясний смисл реалізувати.

Діячі авангардного мистецтва в експериментах своїх прагнули до перетворення мистецтва і наближення його як життєтворчої діяльності до самого життя, а життя репрезентувати у вигляді мистецтва. Та "чистий" художній авангард найповноцініше зливався з революцією якраз у енергії творчого прориву до "оновлення світу", але ніяк не у рутинній стабілізації, що мала йти за таким проривом.

Суть тогочасного авангардного світогляду чи не найкраще висловив В. Хлебніков: "... мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы" [110:602]. "Прекрасність" революції як найрадикальнішої зради своєму минулому була суголосною "прекрасності" авангарду. Вона виглядала грандіозним перформенсом, який формами своєї дії змінив форми життя і мистецтва. Так наступало бажане і жадане оновлення світу. У революції минулого не було, тому авангард їй не зраджував. Він оформлював це оновлення знову ж таки у формах, близьких до форм життя, але часто "правдоподібніших", тобто таких, що виглядали як правда у системі очікувань масової свідомості.

Так, 1918 року масову демонстрацію як величезний перформенс на честь першої річниці революції було організовано Натаном Альтманом та іншими футуристами. А через два роки під художнім керівництвом Миколи Євреїнова три найбільші театральні режисери Петров, Кугель та Анненков здійснили величезне ритуальне відтворення подій штурму Зимового палацу, де було задіяно більше 8 000 учасників, серед яких значну частину становили балетні професіонали та циркові актори.

Авангард виходив із власної філософії й естетики, однак ці форми, спрямовані на залучення великих мас людей, були близькими до пізніх видовищних балаганних форм, яких на той час уже як феномену в культурі не існувало, але потреби в яких усе ще залишалися.

Варто пригадати, що наприкінці ХІХ століття рух балаганного розвитку до все більших ефектів задля залучення нових глядацьких мас приводив до постановок на природі п'єс із величезними батальними сценами, з реальною переправою, з наведенням понтонних мостів, з артилерійським боєм кораблів петровського часу та пожежею на ворожій флотилії. На думку Н. Зоркої [35:200], ці постановки відкривають нам прямий хід від балаганного видовища до кінематографа (шлях менш досліджений, ніж шлях художніх передумов у "верхніх" шарах мистецтва). Підтвердженням цього дослідника вважає той факт, що кінець російських балаганів (друга половина 1890-х) збігається з першими кінематографічними сеансами, коли поїзд, що помчав на глядачів, звів нанівець усі ефекти балаганного театру.

Кінематограф, власне, ліквідував і "реалістичні" перформенси. Знамениті кадри штурму Зимового у фільмі Ейзенштейна остаточно закріпили для всієї країни і всіх поколінь зриму версію революційного штурму. Натомість залишилися лише перформенс-ритуали у вигляді святкових демонстрацій, які виконували суто ідеологічну функцію підтримки зон міфологічної свідомості.

Саме художня культура знайшла шлях, закорінений у магічно-ритуальному світогляді, аби поєднати актуальну сучасність із світом трансцендентного, і запропонувала цей шлях і всьому суспільству і кожному індивідові.

Радянський річний цикл починався жовтневою демонстрацією, ідеологічна суть якої полягала у ритуальному єднанні з міфологічним часом першопо-

чатку. А у цьому часі, як і личить, "опис кожної речі й кожної події був тотожний історії першотворення" [111:252]. Тому довести, що "Аврора" не стріляла, а Зимовий не штурмували (що в принципі абсолютно нічого не змінює з погляду неміфологізованого, "здорового" глузду) — навіть у часи перебудови означало найглибше посягання на світоглядні основи.

Авангардний експериментальний театр, особливо зображаючи революційні події, працював на переформування стосунків у структурі художньої комунікації. Містерія нового світу мала отримати паралель у містерійному єднанні глядацького залу та сцени, "авторські" функції свідомо зміщувалися в бік аудиторії. Так, Всеволод Мейерхольд на репетиціях п'єси Еміля Верхарна "Зорі" наголошував, що думки автора п'єси відступають перед інтересами аудиторії, звісно ж прагнуть ці інтереси собі уявити і відповідати їм власним мистецтвом.

Мейерхольда цікавила можливість зображення революційного натовпу, співзвучного за настроєм та почуттями революційній публіці. Натовп у сценічній редакції Мейерхольда набував ще більшого значення, ніж у Верхарна. Заражений глядач ідентифікував себе не як особистість із певними героями на сцені, а як частка маси — з масою та її настроями, відчуваючи себе дійовою особою, що програмно закладалося естетикою пореволюційного театрального авангарду.

Саме до глядача-дійової особи на першій виставі звернувся Вісник. Відступаючи від тексту, він сказав, що події, описані Верхарном, блякнуть перед тим, що відбувається на фронтах громадянської війни, і прочитав офіційне повідомлення про взяття Перекопу і розгром Врангеля. Зал відповів оплесками і революційними піснями. Відбулося своєрідне містерійне єднання, яке ламало кордон між мину-

лим і теперішнім, між залом та сценою, між реальністю та ілюзією. Закінчилася вистава спільним виконанням "Інтернаціоналу".

Залишилися свідчення глядачів про першу виставу і про відчуття власної значимості від причетності до оновлення світу: "Відчуття всезагальності змін: іде геть, ламається, падає ціла історична епоха, із хаосу та руїн народжується нова реальність, і ми тому щасливі свідки" [112:335]. П'єса, де головний герой засуджує громадянську війну, перетворилася на триумфальний мітинг з приводу перемоги у братовбивчій війні. На перший погляд — парадокс, насправді — дуже характерна деталь у побудові стосунків у ланцюжку "влада — мистецтво — глядач". Зараз лише констатуємо як факт такої адаптації смислу твору концептами (у бартівському розумінні) ідеологічно інфікованої масової свідомості.

На наступних виставах такого єднання вже не було — не трапилося події, яка б за важливістю була рівною взяттю Перекопу. Закінчувався романтичний період революції, і в масі, що розпадалася на індивідів, стурбованих власним виживанням, слабшали внутрішні зв'язки.

В Україні відбувалися схожі процеси, хоча для наших теренів, довгий час штучно ізольованих від європейського контексту, вони мали більш радикальний естетичний зміст. На початку 1920-х рр. про себе як про організатора масових дійств заявив М. Терещенко масовим дійством "Труд і капітал", сценарій якого створювався за участю П.Тичини. Під час постановки режисер реалізував свою теорію колективної творчості, яка полягала в тому, що "актор нового, пролетарського театру мусить визволитися від панування над ним автора, режисера, декоратора і навіть машиніста, щоб стати вільним творцем і організатором свого мистецтва, по-

дібно до того, як робітник з раба машини робиться в комуністичному суспільстві господарем виробництва" [цит. за рукописом дисертації Г. Веселовської].

Цього ж таки 1920 р. в Києві Лесь Курбас поставив "Гайдамаки" за поемою Тараса Шевченка. Головною дійовою особою вистави теж була революційна маса, гнів якої вже за визначенням справедливий, а мета шляхетна. Однак, як доводить дослідниця Курбаса Неллі Корнієнко [88], і у самій виставі, й у діалозі з публікою існував конфлікт. Поставлена в стилі античної трагедії, п'єса досягала кульмінації в сцені вбивства Гонтою своїх дітей, а згодом і їх оплакування. Гонта-людина падає під ударами долі Гонти-вождя. Та пильна інтелектуальна публіка не могла не помітити неоднозначності Курбасового підходу: інакшим, ніж маса, ватажок бути не може, бо він екстремально втілює всі особливості цієї маси. Вбиває дітей Гонта-вождь, а оплакує Гонта-людина, яка пережила смертельно руйнівну трагедію. Однак це не заважало основній частині публіки (із сильними масовими зв'язками) сприймати виставу як утвердження права повсталих на перемогу за будь-яку ціну. Солдати, натхненні дією, одразу ж вирушали на фронт битися з білополяками.

Як доводить Н. Корнієнко, "вистава несла в собі величезний художній заряд саме тому, що між патріотизмом мас і фанатизмом юрби Курбас провів чітку моральну межу" [88:68]. Хоча, з іншого боку, жертва, яку приносить ватажок, була одним із найважливіших елементів світобудовчої міфологічної парадигматики.

У реальному житті трагічно-оптимістичною фазою світової події стала смерть Леніна — мало не ритуальна самопожертва творця-деміурга, що лягла в основу народження нової держави. "Кіноправа" Дзиги Вертова — чи може бути більша правда, ніж фіксує реальність кінокамера? — залишила цю подію в жит-

тествердному ритмі народних мас, що мають перемогти смерть, зробивши безсмертною справу вождя.

Ця *всенароднооплакана* жертва, що освячувала "чисті витоки" революції, чи не найпотужніше працювала впродовж усієї радянської історії.

Радянський театр у 60-ті повертався до форм містерійного єднання залу та сцени якраз тоді, коли прагнув збудити в емоційному відчутті й перенести чисту енергію сакральних часів першопочатку на творення сучасної історії. Так, 1968 року театр "Современник" поставив революційну трилогію "Декабристи" Л. Зоріна, "Народовольці" О. Свободіна та "Більшовики" М. Шатрова, чітко ілюструючи ленінську думку про три покоління російської революції та наближаючи ці покоління до сучасного глядача. На сцені у п'єсі "Більшовики" поряд з кімнатою, де лежав важко поранений вождь, "батьки" революції приймали нелегке рішення про початок "червоного терору". Протягом усієї дискусії вони ніби проходили високе трагедійне очищення, а пройшовши і прийнявши рішення, виконували "Інтернаціонал".

Зал піднімався у єдиному пориві, співав і плакав разом з героями п'єси. Причому співали та плакали і старі комуністи, і молоді дисиденти, і домогосподарки, і високочолі інтелектуали. Свідчення інтелектуального глядача: "Як це важливо — раптом вирватися із зручних сучасних крісел і разом із глядацьким залом, разом із членами ленінського раднаркому ВЦВК співати "Інтернаціонал" у фіналі вистави! Тільки віра і глибоке розуміння того, що відбувається, здатні об'єднати багатьох різних людей у такому єдиному настрої..." [113]. Це свідчення точно пояснює і стан радянського інтелігента 60-х, якому хочеться вирватися із будь-чого сучасного, навіть якщо це будуть зручні сучасні крісла, і потрапити у міфологічний час, де можна відчути себе

єдиним цілим і з своїми сучасниками, і з членами ленінського раднаркому.

Колективне виконання "Інтернаціоналу", яке у пізні радянські часи перетворилося на нудний театралізований процес, несподівано повернулося до життя через театр. Пронизливо-точне відображення цієї ситуації знаходимо в оповіданні Довлатова "Вистава" [114]. У 70-ті роки в одній із зон СРСР, де проходить строкову службу автор, з нагоди Жовтневих свят силами зеківської самодіяльності під керівництвом замполіта було поставлено п'єсу "Кремлівські зорі". Незла, поблажлива іронія, з якою глядачі сприймали виставу, перейшла у гомеричний сміх під час заключного монологу Леніна (у виконанні в'язня), який за текстом п'єси звертався просто у зал до "щасливої молоді 70-х". Оптимістична патетика монологу самознищувалася і самовикривалася, оголюючи реальність, єдиним примиренням з якою був лише сміх — і для зеків, і для охорони. Та коли актор заспівав "Інтернаціонал", зал поступово почав його підтримувати, а через деякий час співали всі єдиним хором, так само дружно, як за кілька хвилин до цього сміялися з абсурду ситуації.

Свідчення автора: "Вдруг у меня болезненно сжалось горло. Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны. Я целиком состоял из жестокости, голода, памяти, злобы... От слез я на минуту потерял зрение" [114:202].

Довлатов гранично точний, аналізуючи власні відчуття. Сльози, які є традиційною ознакою таких станів, він пояснює пережитим специфічним відчуттям причетності до чогось незмірно більшого, ніж сама людина. Важливо, що зал, який складався з "антагоністичних" груп — в'язнів та наглядців, — переживав спільні емоції, підсилені самим фактором спільності. Радянський дисидент згадує свої сльози під час виконання "Інтернаціоналу" як момент істини, значно більшої за істину ідеології чи кримінального кодексу.

су. Він переживає стан своєрідної ейфорії, яка виникає в людини, коли вона потрапляє в нерозчленований міфологічний час, або ж, як писав Юнг, міфологічну ситуацію. *Сльози причетності*, як ми вже зазначали раніше, є фізіологічною ознакою найвищого афекту масової людини, якою, за певних умов, може стати навіть такий індивід, як Довлатов.

2.2. Вичерпання енергії світової події

"Шукаючи радості". — Підрив світобудовчої парадигми та панування неофіційного смислоутворення. — Перебудова. Повернення до "чистих витоків". — "Чорнуха".

— А що було, коли Сталін помер?

— Та плакали всі... Щось було таке, як кінець світа.

— А коли Гагарін у космос полетів?

— Це така радість була. Лікованіє!

— А коли Брежнев помер?

— Та не сумували вроді... Ще як грохнули його.

(З розмови)

Як ми вже помітили, сльози в момент міфологічної ситуації (чи її пригадування) невід'ємні від почуття радості, щастя. Та якраз із такими почуттями, не зважаючи на полегшення тоталітарного тиску, ставало усе складніше. 1985 р. М. Беліков, презентуючи свій фільм "Які ж були ми молоді" (к-ст. ім. О. Довженка), сказав, що хотів розповісти про радість, яка колись панувала в повоєнній дійсності й яка востаннє вихлюпнулася на вулиці після польоту Гагаріна, а з того часу пішла з життя.

Фільм якраз і закінчувався апофеозом — картиною радості від людського єднання, коли, горда своїм сином і братом, величезна і щаслива сім'я затопила вулиці міста. Передчуваючи грандіозність суспільних змін чи передбачаючи майбутню кризу, Беліков

спробував воскресити на екрані емоційну пам'ять про радість, яка супроводжує символічні об'єднуючі події.

Але справді, з того часу годі було згадати щось, що об'єднало б людей у спільному переживанні. Жодна подія не могла набути хоч віддаленого статусу світової — сакральна енергія вичерпалася.

Драматургія В. Розова ще з кінця 50-х почала застерігати, що пересічною повоєнною людиною радість шукається не там (п'єса "Шукаючи радості", 1956 р.) — не у вірності покликанню, яке поєднує індивідуальне людське життя з життям країни, а у дрібних міщанських цінностях, які роз'єднують навіть близьких людей. Настійність, з якою ця тема проводилася через усю його драматургію аж до красномовного вже своєю назвою "Гніздо глухаря" (1978 р.), свідчить про все більше загострення цього протистояння.

Такий антагонізм (або — або) свідчить про стійке існування в тексті культури досить спрощених алгоритмів, запущених первісними ієрархізаціями. Це призводило до нічим не пояснюваного ригоризму в повсякденному житті, який теж позбавляв людину радості. Цікаво розглянути висновки соціологічних досліджень, зроблених на початку 80-х Н. Корнієнко на основі глядацьких вражень від вистави "Вишневий сад" за А.П. Чеховим: "Дослідження установок та самопроекцій оголило *неготовність нашого суспільства до радості*", тієї епікурейської радості, уточнює Корнієнко, яка є знаком свободи. Тобто тут йдеться не про радість як наркотично-ейфоричне переживання міфологічної ситуації чи то від звершень (колективних чи власних) і вірності (колективної чи власної) "чистим витокам" — світовій події. Навпаки, йдеться про радість, як "спосіб проживання повноти часу" (за Н. Мандельштам). Несвобода радості — це наслідок певних психічних репресій, витіснень задля домінування певної світоглядної парадигми, які й стали підривом самої парадигми.

Про підрич парадигми з боку "динамічного резерву" культури — його своєрідного підтексту, зумовленого існуванням феномену подвійної моралі, — свідчила поява нового, неофіційного, але вже існуючого на масовому рівні закону смислоутворення, який не дозволив БАМу стати Комсомольськом, а партквиток №2, виданий під час обміну партквитків на ім'я Л.І. Брежнєва після партквитка №1 на ім'я В.І. Леніна, що мало символізувати строге повернення до чистих витоків, викликало у відповідь лише анекдот ("Зовите мене просто — Ильич").

Монументальний документальний телесеріал "Наша біографія", який саме через спільність біографії, а не відчуженої історії мав стверджувати нову історичну спільність — радянський народ, був схожий на надгробну промову — або добре, або нічого...

Перебудова, яка з самого початку мислилася як вдосконалення соціалізму, серед перших кроків мала на увазі руйнування і подвійної моралі, але це неминуче мало призвести й до руйнування основних символів, які лежали в основі офіційної моралі. Концепт перебудови, запропонований масовій свідомості, був теж явищем міфологічним у глибокому сенсі передусім тому, що передбачав існування неправильного світу, того, до якого пішли хибним шляхом, і правильного (віднайденого раю), до якого можна досить легко прийти — просто захотіти перебудуватися. Хоча у цій справі існувала досить цікава психологічна деталь, яка чітко вказувала на ідеалістичність чи навіть ілюзорність проголошеної зміни: перебудуватися завжди повинен був хтось інший. "Я чесно жив і чесно працював, — казав пересічний громадянин. — Мені перебудуватися не треба".

Треба зазначити, що у ситуації революційного зламу 1917 р. чітко змінювалося наповнення патерну смислотворення (тріадичного принципу: рай пер-

шостворений — рай втрачений — рай віднайдений): віднаходився втрачений рай, який існував до виникнення приватної власності. Можна сказати, що будь-який серйозний суспільний злам оптимістично активізує напруження тріадичного патерну саме у ланці рай втрачений — рай віднайдений. Перебудова формально теж проголошувала шлях повернення до чистих витоків, тобто до втраченого раю.

Та межі витоків, не встановлені ідеологічно, з несподіваною швидкістю віддалялись. У межах одного культурного простору (в цьому випадку ми навіть не враховуємо Західну Україну як регіон зі своєю історично-аксіологічною специфікою) виникло два метатексти. Перший свій втрачений рай знаходив у чистих витоках ленінського вчення (як менш чисельний варіант — сталінського), другий — десь-інде в історії, яку тепер кожен народ шукав самотужки: у далеких роках козацької демократії, що стала жертвою підступної політики Російської імперії (українці), або у великій дореволюційній Російській імперії, що стала жертвою жменьки авантюристів і німецьких запроданців (росіяни).

Перша міфологема — повернення до чистих витоків революції — передбачала розчищення шляху, що мало б точно встановити своєрідні світові анти-події, якими з самого початку стали сталінські репресії, колективізація, боротьба з генетикою та голодомор.

Один із найгеніальніших міфологізаторів "чистого початку" М. Шатров, якому кілька разів вдавалося одухотворювати цей початок до відчуття реальності, 1987 р. у п'єсі "Далі... далі... далі..." (опублікована тільки 1989 р.) здійснив, напевне, останній порив, об'єднуючи публіку в спільному переживанні подій героїчного міфічного часу. Драматург поєднав уже випробуваний ним прийом монтажу драматизованого документу з формою давньоримського діалогу в царстві мертвих. Мертві знають оста-

точну правду і з дня сьогоднішнього можуть розставити всі крапки над "і". З іншого боку, такий прийом радикально знімав форму театральної умовності й переводив подію у ряд літургійного пережиття: насамперед на сцені не актор, що грає живого Леніна, а мертвий Ленін, який згадає себе живим і який *нарешті дістає можливість висловитися*, ту можливість, якої його позбавив у останні роки життя злий тиран Сталін.

На час появи п'єса сприймалася як одкровення, і світоглядна сила "світової" події в суспільстві ще була такою, що не дозволяла побачити за всією цією, сповненою фактів, історичного та політичного аналізу складною драматичною побудовою фольклорного за суттю міфу про доброго вождя-мученика, у варіанті іскандерівських чегемців — Того, Хто Хотів Хорошого, Та Не Встиг. Публіцистика та художня енергія в розчищенні шляхів до чистих витоків теж базувалася на цьому міфі й необхідно зупинялася на злісному викривленні істини *після світової події*.

Навіть наукові аналізи економістів базувалися на міфологічному нерозрізненні ідеального та реального, бо лише так можна пояснити (якщо не враховувати того самого ірраціонального страху), що статті в таких серйозних "флагманах перебудови", як журнали "Новый мир" та "Знамя", будувалися на порівнянні "сакральної" невітленої правди та "профанної" дійсності, яка є викривленням правди. Доходило до того, що у статті "Социализм: мифы и реальность" як реальність стверджували *модель соціалізму Маркса—Енгельса—Леніна*, а як міф (у сенсі викривлення реальності) — втілення цієї моделі в конкретних історичних умовах нашої країни.

Наприкінці 80-х основне навантаження за викривлення *правди першопочатку* лягло на фігуру Сталіна, певним чином табуйовану в часи застою.

Фільм Тенгіза Абуладзе "Покаяння", який почав зніматися ще до офіційного дозволу на розтабування теми сталінських репресій і відповідав потребам вибуху якихось глибинних надій та очікувань, несподівано виявив глибоке протиріччя, яке на час виходу стрічки склалося між художніми пошуками елітарної культури та масовими потребами суспільного розвитку. Масове несприйняття авангардної художньої мови фільму зумовлювалося не стільки естетичною неспроможністю глядача, скільки тим, що воно йшло врозріз із прагненням людей нарешті дізнатися і побачити все *"так, як це було насправді"*.

Оцінку масового глядача несподівано підтримала значна частина елітарної критики та філософської думки (Ю. Карабчівський, Б. Хазанов, А. Нуйкін). Напевне, найкраще сутність їхньої позиції висловив А. Нуйкін, водночас вказавши на появу нових глядацьких потреб: "Мистецтво, навіть геніальність, не може повністю звільнитися від штучності. І перед якимись реаліями воно раптом оголює своє безсилля, свою несумісність із природним життям і починає драгувати своєю претензією стати вище або хоча би нарівні з життям" [115:29].

Тут ідеться про домінанту документального візуального матеріалу, яка б мала свідчити про спрямування суспільства до усвідомлення неміфологізованої реальності. Красномовна назва статті Ю. Карабчівського у цій самій дискусії (1990 р.) журналу "Искусство кино", присвяченої фільму "Покаяння", — "У пошуках знищеного часу" — свідчить саме про небажання бути поглинутим новою міфологічною ситуацією, новими піднесеними над реальністю та здоровим глуздом символами (на кшталт "Зачем же улица, если она не ведет к Храму?"), — проти всього, що за означенням знищує історичний час.

Факт збігу масових і елітарних оцінок фільму "Покаяння" свідчить про різке коливання під впли-

вом шокуючих і часто нестерпних для психіки фактів очікувань і сподівань масової свідомості до "правди" не за законами лубка, а до документальної правди, що пояснює і виявляє саме цю дійсність *так, як вона є*. З іншого боку, вільна елітарна свідомість не захотіла більше розпізнавати "своїх" за вишуканою кіномовою, ставлячи перед мистецтвом якісь нові вимоги, що передусім торкалися його стосунків із дійсністю, вже практично позбавленою ідеологічних парадигм. Можна сказати, що ситуація навколо фільму "Покаяння" стала знаком зламу простору подвійної комунікації.

Важливо зазначити, що цей знаковий випадок збігся з певними іманентними процесами культури, свого часу пригальмованими ідеологією та обставинами. Період "відлиги" повернув художню культуру до проблеми, висловленої ще Л.Толстим, який передбачав, що досить скоро не будуть, як він, вимислювати персонажів, а описуватимуть життя реальних людей. Про мотиви такого повернення яскраво свідчить лист В. Шаламова до О. Михайлова. Колишній політ'язень впевнений, що тепер, після воєн і революцій, після Хіросіми і концтаборів, уже думка про вигаданих людей повинна дратувати читача: "Тільки правда, нічого, крім правди. Документ ставиться во главу угла в искусстве. Даже современного театра нет без документа" [116:28].

На жаль, це було написано тоді, коли правда вже осідала на фільтрах цензури та художніх рад, а свідомість людей намагалися всіляко заспокоїти, не педалюючи тему репресій і яскраво розмальовуючи лубки про революцію та громадянську війну в численних радянських "бойовиках". Перебудова ж була, напевне, безпрецедентним у радянській історії часом за глибиною і тривалістю збудження масової свідомості фактами, викривальними щодо дійсності.

Саме *кіноправа* документаліста, Станіслава Говорухіна ("Росія, яку ми втратили", 1991 р.), засвідчила радикальне зміщення топології втраченого раю. Кіно, як засіб масового впливу, для десакралізації основоположної радянської світової події використало свій найсильніший аргумент — зображальний: фотографії *реального* Леніна останніх років — фатально хворої людини з блаженною безтямною посмішкою. Чисті витoki якраз у знищеній Леніним Росії, будуючи новий міфологічний світоглядний орієнтир, проголошує і намагається довести фільм, у Росії, яку ми втратили.

Українська документалістика перших років незалежності, знявши цикл "Невідома Україна" із 120 п'ятнадцятихвилинних фільмів (Національна кінотека України, 1993 р.), здійснила вольовий прорив до створення візуального простору української історії. У ХХ столітті чисті витoki державності бачилися в періоді Скоропадського (особливо), Грушевського, Петлюри. Та, незважаючи на те, що кожна біографія постає як героїчний міф, вона не завжди переконуює, бо, інверсійно перекодовуючи матеріал, користується впізнаваними риторичними прийомами радянської біографічної міфотворчості. Хоча, можливо, це і був нормальний шлях до глядача, звичного реагувати на такі прийоми. Та до глядача фільм так і не потрапив, бо художня комунікація, так само, як і масова, з усіма її технічними засобами й економічними моделями почала переструктуровуватися навколо полюсів, далеких від глобальних ідеологічних протистоянь, у логіці яких усе ще працювали автори серіалу.

Докладніше дослідження серіалу авторкою здійснено в роботі "Міфотворчість в аудіовізуальному просторі України (документальне кіно)" (розд. IV. "Невідома Україна". Спроба створення історії без міфів") [117].

2. Герої

— Понимаєте, я для вас интересный тип. Возьмите меня в герои. Я дал по морде австрийскому принцу, и за мной бегают женщины.
(К.Вагинов. Труды и дни Свистонова)

Справді, а які якості повинна мати людина, аби стати героєм, якщо не у певній культурі, то хоча б у літературному творі? Чого особливого має набути особистість, аби відповідати вимогам цього поняття? І в яких стосунках з дійсністю має бути художня культура, аби відчуту таку особистість?

1.1. Герой як упорядковувач пореволюційного Хаосу

Роль героя в конструюванні та впорядкуванні пореволюційного простору. — Парадигматична функція стереотипу героя в ранній радянській драматургії. — Психологічна функція драматичного та кіно-героя у знятті напруженості в опозиції життя / смерть.

Відомо, що герої кожної культури, які стоять біля її витоків, виконують певну впорядкувальну і стабілізаційну функції, а за типом героя в культурі можна відтворити масові світоглядні настанови та цінності, як це робить, наприклад, П. Берк [37].

Головною функцією героя є боротьба з Хаосом, стихією і дисгармонією. У момент революційного "перероблення світу" саме хаос був найстрашнішим ворогом як окремої людської психіки ("розруха в головах"), так і суспільства в цілому. Задля ліквідації "розрухи", а отже для самозбереження,

система в усіх сферах прямувала до максимального спрощення. Рух природний у ситуації смертельної загрози, під тиском обставин (так чинив ще римський сенат, обираючи на час екстрем диктатора), став першим алгоритмом нової реальності.

Дещо репресований відпруженням у вигляді непу, 1929 р., у часи економічних збоїв, цей алгоритм оволодів усіма сферами економіки ("ліквідація багатокладності"), а потім і духовного життя (ліквідація мистецьких течій і угруповань). Глибинна сила цього алгоритму полягала в тому, що прямою і єдиною функцією його було впорядкування та ієрархізація, які у позбавленій культурного коріння, релігійних, побутових і суспільних традицій країні відповідали психічним потребам як масової людини, так і індивідуальної психіки. По-своєму цей стан передають платонівські герої, "самодельные люди" та ліричний герой післяреволюційних поем В. Маяковського. Можна сказати, що між цими полюсами художньої свідомості — буттевим та тим, що був цілковито захоплений сущим, — лежить і хаос і космос велетенської колективної душі.

Конструювання соціального простору і встановлення ціннісної ієрархії в пореволюційній та повоєнній Росії викликали до життя своєрідну драматургію, класицистичну за типом, де основним конфліктом була боротьба між громадянським обов'язком та особистим інтимним почуттям героя. Розв'язуючи його, в результаті внутрішньої боротьби, на користь тієї чи іншої громадянської чесноти, герой виявлявся переможцем, бо його життя зливалося з вищою правдою держави. Привабливість героя та його визнання саме у такій якості залежали не від суто естетичної вправності авторів твору, а від їхнього вміння здійснити те, що Берк називав "асиміляцією до стереотипу" [37:182], маючи на увазі, що "міфо-

генічними" ті чи інші особистості робить їх відповідність певному стереотипові, що складається в суспільній свідомості.

Стереотип героя, вербалізований засобами драматургії та театру, в свою чергу, здійснює певні парадигматичні функції не лише щодо впорядкування реальності, а й щодо особистісного поведінкового патерну та індивідуального смислотворення людини в тому чи іншому суспільстві.

У революційні періоди мистецтво справді може бути зразком для маси, яка відчуває себе причетною до системи, бо, щоб вижити, збігається з законом та енергією виживання системи. За свідченням Інни Вишневської, під впливом класичної п'єси радянського класицизму "Любов Ярова" К. Треньова "відмова від коханих, якщо вони недостатньо віддані революції, стала мало не масовою нормою поведінки багатьох і багатьох, нібито досі пристойних, порядних людей". Дослідниця вважає, що численні факти проклять "ворогів народу" їхніми рідними свідчать, що "покоління, яке виросло з революції, перебувало під впливом не тільки конкретних умов життя, а й певних тенденцій літератури" [118:83].

Візьмемо це свідчення до уваги і спробуємо розглянути його як ланку у цілісній системі зворотного зв'язку.

Драматургія набувала парадигматичної функції, як і міф, коли здійснювалися певні внутрішні передумови. Вони відповідають тим самим вимогам, що актуалізують стан масового зараження: по-перше, це перевищення критичного рівня емоцій ("глибока патетика") з боку вистави, по-друге, емоційний збіг вистави і публіки, тобто можливість ідентифікувати себе з одним із героїв, а по-третє, — що вкрай важливо — відповідність запропонованого виставою виходу з драматичної колізії певному бажаному внутрішньому образу (чи одному з образів) ситуації.

Бажаний внутрішній образ ситуації — це підсвідома "модель" найкоротшого шляху для розрядки внутрішньої психічної напруги. У підсвідомому такі моделі з'являються внаслідок дії описаного Фрейдом механізму витіснення під впливом культурних обмежень. Переструктурування ж чи зняття багатьох культурних обмежень можуть легалізувати моделі найнесподіваніші. Тому реальність у стані революційної перебудови нагадує Кімнату Сталкера, де здійснюються найпотемніші бажання і куди найобережніші герої не наважуються зайти, усвідомлюючи, що не знають своїх потемних бажань.

Жінки, які наслідували Л. Яровую, вчиняли за авторизованим зразком, за легально встановленим каналом, тобто не просто, без докорів сумління робили те, від чого їх ще вчора втримували норми моралі, а свідомо жертвували особистим життям заради нового світопорядку. "Слабкість" поручика Ярового, який навіть в останні хвилини життя з любов'ю згадає дружину, полягала у слабкості його ідеї, яка не може вивищитися над особистим життям.

Згадаймо, що головною ознакою сили класичного героя — Чапаєва — було те, що він ніколи не помилявся, бо на його боці була правда великої ідеї (яку героєві час від часу підказував представник цієї ідеї — комісар). Тобто він знайшов ту єдину позицію, яка не дозволяє схибити. ("Учение Маркса всесильно, потому что оно верно".) Так само "український Чапаєв", Щорс у фіналі фільму О. Довженка говорить, що знає правду, тому що йому цю правду сказав Ленін.

Правді нового героя виявилася ніби тотожною й естетична "правда" нового реалізму, яка полягала не в примітивному мімесисі, не у вже здійсненому, а в тому, що повинно було б здійснитися. За якою логікою?

По-перше, за вже відомою логікою лубка, коли правдивим є те, що бажане. По-друге, у конкретному випадку, за логікою радянської достовірності.

Радянський реалізм — це (досто-) вірність бажаній реальності, найповніше злиття правди твору з “правдою” міфу про життя. Так, наприклад, брати Васильєви не приховували, що екранний образ Чапаєва поєднав у собі всі типові риси, які мали бути властивими такому полководцеві. Тобто радянська художня культура програмно заявляла про пріоритет своєї моделюючої функції щодо реальності.

Що ж до того, як суміщається з образом героя тогочасного мистецтва тема родинної та суто людської зради — доносу, — ми зазначимо, що поняття зради існує на горизонті тематизації як таке, що не аналізується і не є предметом моральної рефлексії. Це разюче відповідає дитячій психології (майже всі маленькі діти — щирі ябеди): добре те, за що похвалили дорослі. Чотири мн листів із доносима, написані звичайними добропорядними громадянами, свідчать не про кількість моральних монстрів, а про той жах, який на сучасному рівні цивілізації — у *будь-який її момент* — може пережити масова свідомість, укинута в соціальний експеримент. То було не відхилення, а норма, чітко проголошена мистецтвом, той природний — дитячий — етап, через який мала пройти масова психіка у процесі становлення.

Долучаючись через слідування героїчним діям до безмежно великої ідеї спасіння людства, особистість реалізувала почуття релігійної причетності до великого і безсмертного цілого, існування якого видозмінювало страх особистісної ізоляції, абсолютної кінечності та смерті: “Боятся гибнуть — это буржуазный дух, это индивидуальная роскошь” [119].

Крім героя-зразка, сконструйованого за законами міфів радянського класицизму, тобто такого, слідування якому забезпечує правильне положення у світобудові, існували й такі герої, які за глибинни-

ми традиціями через описані Леві-Стросом механізми трансформації у рослинну природу відігравали певну психологічну роль — знімали напруження в опозиції життя / смерть.

Так, існує ряд цікавих і вичерпних досліджень саме такого аспекту фільму О. Довженка "Земля" (1930 р.). Є. Марґоліт [120] звертає увагу на фактичний безсимволізм і безметафорність кіномови українського режисера. І сам Довженко підкреслював, що його приваблював не символ і не метафора життя, а саме життя *так, як воно є*. Це і є ознакою міфологічної, природної мови, де все навпаки: те, що є реально в житті й зафіксовано кінокамерою — яблуко, поле, — має ще магічні значення, яких може набувати в обряді. Головний обряд фільму — жнива, збір урожаю, що у справжній міфології символізує смерть / воскресіння. Смерть героя в момент народження у його матері дитини, дана через рослинну паралель — зжатого колоса та зернини для наступного урожаю, — послаблює свою фатальну силу.

Марґоліт звертає увагу ще на один аспект героїчної міфології: зображення докладного процесу випікання із зерна хліба, безпосередньо перед сценою побачення та загибелі Василя як обряд значить, що "долучення роду, колективу до надприродної сили вождя незмінно веде до принесення героя в жертву. Визнаючи героя вождем, його тим самим прирікають на забиття: зерно сіють для того, щоб у результаті з'їсти хліб" [120:109].

Суть надприродної, "вождівської" сили Василя — у розорюванні меж, що є водночас (є, а не символізує) рішучим розширенням кордонів світу, вихід за межі допустимого колективним уявленням, тобто є ознакою героїчного діяння.

Роман Корогодський [121:137] звертає увагу ще на ряд знаків рослинної природи, наскрізною функцією яких було через природний сільськогоспо-

дарський цикл міфологічно втілити ідею безсмертя. Знамениті довженківські яблука, серед яких немов купалися закохані Василь і Наталка, ніби чіпляються за мертвого Василя, за труною якого йде все село: "... мертвий Василь оживає у своїх односельцях, які ще вчора були в ролі цікавих спостерігачів смертельної боротьби, а сьогодні, йдучи за труною, вони наче прилучені до справи й до подвигу Василя".

Смерть героя як жертвоприношення в сільськогосподарському циклі (Озіріс, Діоніс) бачить Наум Клейман і у фільмі С. Ейзенштейна "Бежин луг". Тобто саме у такій образній парадигмі режисером була прочитана трагічна історія Павлика Морозова. Степок, герой фільму, тричі зупиняє насильство, тобто "приносить з собою у сучасну ситуацію моральний ідеал, прямо протилежний соціальним нормам, які утверджувалися за допомогою офіційної пропаганди" [122]. Тому Степок, на відміну від легендарного Павлика Морозова, стає антигероєм в очах системи.

Офіційна пропаганда найсуворіше обійшлася саме з цією ейзенштейнівською проповіддю насильства, чітко відчувши, що ускладнення естетичних та моральних пошуків і є ідеологічним підривом. Розуміння мистецького твору мало відбуватися в кодах єдино допустимої площини, бо те, що давало можливість інтерпретувати, фактично давало життя неконтрольованим процесам.

Отже, партія, спростивши систему та максимально випрямивши у ній усі стосунки, вимагала від драматургів героя, який задля ствердження правди, закону, світопорядку бореться з ворожими обставинами і перемагає або гине, але не здається. Тобто драматургічний (чи кіно) герой, як головний персонаж, фактично повинен був збігатися з героєм як найвищим взірцем у суспільстві. Оскільки ідентифікація глядача найчастіше відбувається

саме із головним персонажем, а, як ми вже переконалися, в ситуації суспільних екстрем та хаосу виростає значення саме парадигматичної функції мистецтва, то кіно- та театральні герої і ставали взірцями, за якими "робили" свої життя нові люди нової країни.

2.2. Герой як утверджувач надійного порядку радянського Космосу

Поява "камерного" героя. — Повоєнний конфлікт "романтиків" та "прагматиків". — Громадянська війна як референтний героїчний час. — "За того парня". — Тема вірності й тема зради героєм життєвому покликанню. — Герой екзистенційного конфлікту як трикстер.

Прямо хоть становись героєм, чтобы сравняться с остальным населением.
(М. Зоценко, "Опасные связи")

Герой героєм, вороги ворогами, а вже на початку 30-х рр. було проголошено теорію безконфліктності щодо зображення радянської дійсності (за винятком, звісно, тих випадків, коли цю дійсність намагалися зруйнувати вороги). Драматурги та кіносценаристи були поставлені у досить жорсткі й однозначні умови: зображати соціальну дійсність та її конфлікти як боротьбу хорошого з кращим. У такій ситуації героїчний пафос та героїчні зусилля просто не мали внутрішнього опертя. Та й час героїв, глобальних конструкторів дещо відступав у минуле, почали освоюватися нові зони соціальної дійсності, в життя вступали нові вартості. Глядач знову чекав на героя, але тепер ще й такого, який діяв би у цих нових зонах.

Наприкінці 30-х рр. у полеміках між так званими монументалістами і камерниками вирізнилася потреба естетично реабілітувати камерного, героя, схожого на всіх, і водночас особливого, як особливою є кожна радянська людина — Таня або Машенька. Це була фактична зміна і концепції і функції героя, який не впорядковує Хаос, а "правильно" живе у впорядкованому героями світі. Автор сценарію фільму "Машенька" (реж. Ю. Райзман) Є. Габрилович писав про те, що автори хотіли розповісти про одну тільки дівчину, але так, щоб усе це стало "мікросвітом радянського життя, радянського ставлення до правди і брехні, чесності й розпусти, до громадянського обов'язку і до підлості... У цьому суть громадянської камерності, що відрізняє її від камерності побутової, повзучої" [123:232].

З'являється герой, який стверджує надійний порядок радянського Космосу, куди в процесі розвитку життя героя потрапляють, ієрархізуючись, і буденні людські проблеми, і почуття.

Цікаво, що з приєднанням до СРСР нових територій (1939 — 1940 рр.) потреба у герої, що впорядковує Хаос, з'явилася знову. Тільки тепер процес упорядкування відбувався у випрацюваному й жорстко структурованому семіотичному полі, практично закритому, але й двозначно відкритому водночас (ми описували таку ситуацію, коли розкривали поле терору). Тому зображення вимагало філігранної точності, а легітимізувати героя як героя могла лише одна людина — Сталін.

Наведемо один із найяскравіших прикладів — історію з оцінкою роману В. Лациса "До нового берега". Цей роман набув широкої популярності завдяки екранізації Л. Лукова (екранізація ідейно "перевіраних" творів знімала для кінематографістів багато проблем, пов'язаних із цензурою та критикою). Як переконливо доводить А. Латишев, 1952 р.

у "Правді" з'явилася стаття Сталіна за підписом "група читателів", яка практично стала нормативним документом з усіма наслідками, що з цього випливають. Центральною у статті була проблема героя. Сталін, указуючи на недалекоглядність перших критиків, рішуче відмовляв у цій ролі молодому Айварові, характер якого власне і проходить становлення в романі, віддаючи її старому більшовикові Лідуму на підставі того, що, буквально, той "намного вище Айвара как по пониманию общественного дела и своему авторитету в народе, так и по удельному весу в партийных кругах" (цит. за [124:74]). Зважаючи на те, що ці слова належали людині, яка 1928 р. захищала від пролетарських письменників булгаковських героїв, пояснюючи, що мистецтво не повинно вирішувати ані політичних, ані партійних завдань, можна ставити питання щодо тиску реальності, якого зазнавав сам Сталін. Та й анонімний збірний підпис мимоволі свідчив про внутрішню ідентифікацію його особистості з анонімною масою читачів, якій таке трактування має бути простим і зрозумілим. Більше того, автор мав на увазі, що вже сама маса повинна висувати такі вимоги і сприймати мистецький твір саме за такими законами. І такий продукт повинна пропонувати мистецька еліта.

Перші роки "відлиги", позначені різкою спрямованістю на підвищення добробуту, проакцентували цінності повсякденного життя, звичайних людських стосунків, побуту, так що в житті "непомітно іронія безсмертної повсякденності потіснила урочистий стиль минулих років" [100:12]. Тепер ціла дія фільму ("За вітриною універмагу", реж. С. Самсонов, 1956 р.) могла відбуватись у величезному переповненому товарами універмазі, своєрідному символі й меті (радянські люди мають виглядати гарно) наших досягнень, де герой — вчорашній герой

війни, — очолює відділ, відчуваючи себе і там як на передньому краї, внаслідок чого вибудовується паралель переднього краю на фронті й в мирному житті.

Однак, як ми знаходимо у неофіційних — дисидентських — текстах, зокрема у Солженіцина, фактично у післявоєнній країні відбувалися дещо інші процеси — “розсіялись останні клуби рожевого туману рівності, збереженого пам'яттю молоді”. Повернувшись, фронтовики застали новий порядок, який зароджувався у “далеких тилах”: “з прірвами між кволою злиденності і багатством, що нахабно жиріло” [125:91]. На рівні потреб високої екстремальної романтики, живої спраги за ідеальним для певної категорії людей прийняти цей порядок означало зрадити часи справжніх героїв, а також зрадити самих себе, тих, хто переміг у жорстокій війні. Поняття зради активізувало поняття вірності, а отже честі, ширості, правди.

Символічною подією періоду “відлиги” стало відкриття 1956 р. п'єсою В. Розова “Вічно живі” Московського театру “Современник”, назва якого підкреслювала незвично нове творче спрямування, протиставлене академічній традиції. Головною несформульованою естетичною ознакою нового була віра у можливість сказати “правду” й у те, що прагнення і право її говорити є найсвятішим завданням творчої людини. Щирість почала ставати ваговою і легальною естетичною складовою. (Варто згадати, що ще 1953 р. стаття В. Померанцева “Про щирість у літературі” викликала жорстокі нападки за таку сумнівну естетичну категорію.) Життя засвідчило абсолютну точність попадання нового театру в очікування публіки. Феномен його сучасності, окрім молодого ентузіазму акторського складу, визначала саме драматургія, що вивела на кін нового героя. Новий конфлікт між “ідеалістом” Борисом та “прагматиком” Марком відбивав те саме болюче протистояння між порядком фронту та новим порядком “тилу”.

П'еса недвозначно очищувала сучасність ідеальним світлом недавнього минулого. Перервані війною високі духовні прагнення найкращих представників радянського народу повинні були підхопити і продовжити їхні живі сучасники. У цьому колишні фронтовики та діти війни бачили найвищу правду життя. А інтимніша "правда" відчувалася у тому, що герой, потрапивши у ситуацію воєнного випробування, чесно і просто виконав свій солдатський обов'язок, так само, як зробили це тисячі його сучасників.

Чи не найяскравішим виявом вищеназваного морального конфлікту, на наше переконання, стала екранізація 1965 р. повісті О. Толстого "Гадюка". Події громадянської війни та непу неоднозначно натякали на сучасний конфлікт між вірністю і честю та "здоровим глуздом" міщанського пристосуванства, що сприймалося як зрада чистим героїчним часам.

Досить прикметно і показово з погляду роботи енергії *світової події* в художній культурі, що референтним героїчним часом у мистецтві стала не стільки недавня війна, скільки війна *громадянська*, як позбавлена прикмет щоденної буденності, омиа символічною чистотою ідея початку з сакрального часу творення нового світу. "Відлига" привела в мистецтво нове покоління підліткової психології, життя якого "на справжність" перевіряли окуджавівські "комиссары в пыльных шлемах", "комсомольские богини" — герої "той единственной гражданской", ідеальні й безкомпромісні, як Павка Корчагін у численних екранізаціях та інсценізаціях роману.

Ворогами з абсолютно незамаскованим обличчям стали нові непмани, ті, хто "забув" про чисту енергію часів творення. Апофеозом нового драматичного героя можна назвати розовського підлітка Олега ("Шукаючи радості", 1956 р.), який шаблею діда, героя *громадянської* війни, трошив дорогий гарнітур, матеріальну ознаку ситого виродження — самовдоволеного світу дорослих.

Треба зауважити, що пропонований героями періоду "відлиги" романтичний ідеал вірності першопочатку зворотною стороною мав страх втрати тієї своєрідної релігійної цільності, яка складала духовну основу радянської людини. Так, на думку В. Трояновського, кінематограф "відлиги" намагався встановити справжню ціну того, що раніше діставалося героям безплатно. Колись — "став на шлях істинної (радянської) віри і можеш не хвилюватися за кінцеве спасіння" [100:23], а тепер навіть радянське життя пропонувало компроміси у вигляді класичних "міщанських" потреб. У такій ситуації найсильнішим ідеальним орієнтиром, що вибудовував ієрархію цінностей, ставало розуміння, що людина не може позбавитися морального трепету, коли хтось віддав за неї своє життя, особливо якщо той хтось був розумніший, талановитіший, благородніший, такий, як "вічно живі" герої, що дивилися на нас з екрана та промовляли зі сцени. Новий герой здатен був відчувати пам'ять як моральний імператив.

"И живу я на земле доброй / За себя и за того парня", — відгукнеться у 70-ті, прислухаючись до відлуння вже невідомої йому війни, кінематографічний Крош, герой повістей А. Рибаківа.

Діти загиблих повинні були мати якусь особливу долю, щоб не зраджувати романтичний образ батьків, щоб підхопити і закінчити безсмертну справу чи місію їхнього життя. Наскрізь романтична (у специфічному значенні сентиментальної романтики 60-х) п'єса О. Коломійця "Планета Сперанта" проводила цю думку на якійсь абсолютно містичній основі: група молодих учених (знайдене кіно і театром 60-х джерело ідеальних героїв), навіть не здогадуючись про це, здійснює моральний подвиг, рівнозначний подвигів їхніх загиблих на фронті батьків.

Майже містично виглядає ця лінія й у фільмі Артура Войтецького "До уваги громадян та організацій" (ст. ім. О. Довженка, 1965 р., авт. сц. О. Прокопенко). Маленький Кирило, який самовіддано шукає зниклу "знайому" собаку, в своєму співчутті й вірності нагадує дорослим загиблого на війні *шкільного друга його матері*, на честь якого хлопчика назвали. Вже ім'я героя передавало містичну життєву силу.

Іноді навіть містика не каралася, якщо була витримана у "правильному" ідейному порядку. Однак фіксувалося вже найменше порушення символічної ієрархії, як це було з фільмом Марлена Хуцьева "Мені двадцять років" ("Застава Ілліча"), де в уявному діалозі загиблий батько каже синові, що той вже старший за нього і не повинен більше запитувати у нього, як жити. Це обурило М. С. Хрущова, бо посягало на символічну старшість воєнного покоління. Однак причиною обурення був не лише цей епізод, а й той людський тип — "худосочные" інтелігенти, "хлопики", — який Хуцьев пропонував як героїв фільму і який означав серйозний етап у природному розвитку самосвідомості індивіда, прискорений війною та розкриттям культу особи. Цей духовний процес, який відбувався з середини 50-х до середини 60-х П. Вайль визначив як рух від "соціалізму з людським обличчям" до особистої совісті [29]. Це означало постійну перевірку, постійне співвідношення суспільних ідеалів з вимогами власної совісті й, зрештою, перенесення відповідальності за власне життя і вчинки з якогось зовнішнього обов'язку, що виростає з вимог системи, на самого себе. Себе ж у такій ситуації треба було весь час відшукувати, вибудовувати і — що особливо нагально — "не втрачати".

Роль художньої культури у цьому процесі була пов'язана з відчуттям духовних потреб певної частини нової аудиторії. Новий герой з'явився як відповідь на ці потреби, які митцями переживалися як

потреби їхньої власної творчості (такими вони, власне, й були) і, разом з тим, герой повинен був формально відповідати "потребам" суспільства, за-консервованим і уособлюваним ідеологією. Потреба ж згоди з собою, а отже і пошуків себе, не була пропагована ідеологією. З обговорень фільму партійним керівництвом видно не просто неприйняття чи нерозуміння, а якась органічна, фізична ненависть до цих "хлюпиків", які думають про те, як жити, в той самий час, коли все давно пояснено.

Але тепер публіку перестали переконувати ідеальні класицистичні персонажі, які володіли абсолютною правдою, і тому герой уже мав право на помилку, більше того, був зобов'язаний її зробити. Як правило, це були певні проблеми в особистому житті. Власне навіть кінематограф "відлиги", як вважає А.Трояновський [100], почався із гріхопадіння героя у фільмі І. Пир'єва "Випробування вірності" (1954 р.), де герой зраджує дружині. Ворог, у свою чергу, перестав бути звіряче однозначним і примітивним, а труднощі легкими для героїського плеча.

Суспільна свідомість, яка вимагала оптимістичного натхнення героїчного кодексу саме у час величезної емоційної напруги та небезпеки ("Когда на смерть идут — поют..."), ревізувала ці поняття у повоєнний час емоційного відпруження, яке давало можливість того, що Лотман назвав переключенням правопівкульних тенденцій на семіотичні процеси, характерні для лівої півкулі, тобто на певне осмислення трагічного ("... А перед этим можно плакать").

Те, що воєнний час був занадто близько, стало причиною постійної латентної незгоди глибинно-інтимної моралі з правилами героїзму моралі офіційної, де канон героїчної поведінки, як із Чапаєвим, не залишав альтернатив і не давав права на помилку. Чим слабшими ставали масові емоції, тим чіткішою ставала пам'ять і яснішала рефлексія. Фільм

О. Германа "Перевірка на дорогах" (1971) за повістю Ю. Германа чітко сформулював різницю між офіційним та неофіційним (таким, що вже сформувалося у середовищі людей з "особистою совістю") ставленням до проблеми героїзму на війні у конфлікті між комісаром та командиром партизанського загону. Тому, власне, фільм і був заборонений аж до перебування Ю. Герман, автор відомого роману "Дороги, які ми обираємо", тут несподівано змінив ракурс у погляді на колізію людини та її долі, написавши історію, яку можна назвати "Дороги, які обирають нас". Герой отримував право на "помилку" у певних обставинах, на любов до життя, на страх смерті, хоча і не отримував права залишитися живим і не здійснити подвигу.

На початку 70-х останнім потужним романтичним відгомном у масовому кінематографі художнього ідеологічного коду безсмертя героїв війни став фільм Ст. Ростоцького "А зорі тут тихі..." за повістю Б. Васильєва. Тим чіткіше тоді ж прозвучала однойменна вистава у Театрі на Таганці. Жорстка метафорична конвенція Ю. Любимова — Д. Боровського (художника вистави) стверджувала унікальність людського життя, а отже і його безмежну цінність. Моторошно порожні дошки, які оберталися під звуки вальсу в фіналі, говорили: після людини залишається нічим не заповнена — вічна — порожнеча її невітленої унікальної долі. Так відчуття цінності життя, дане людині в безпосередньому інстинкті мікрокосму, постійно репресоване в тоталітарній системі й сублимоване в здатність до героїчної самопожертви, поверталось у легальний простір (як масової свідомості, так і мистецтва) разом із переосмисленням вітчизняної історії з її вічним конфліктом між інтересами системи та цінністю людського життя.

Це все означало певну зрілість масової свідомості, і в якийсь момент навіть головний культурний герой — деміург — Ленін був адаптований під новий глядаць-

кий запит найчутливішим із драматургів М. Шатровим. Цікаве враження школяра середини 70-х від виходу на екрани фільму "Шосте липня" за п'єсою М. Шатрова: "Ми звикли вважати, що для Леніна все було зрозуміло і ясно, що на всі складні запитання у нього завжди була готова відповідь. Та тут ми бачимо Леніна, який думає, хвилюється за свої рішення... Мені відкрилася вся глибина величезності боротьби. Можу чесно зізнатися, що я уявляв усе набагато простіше" [126:330].

Той крок свідомості, який здійснює індивідуальна психіка у природному процесі від дитинства і юності до певної психічної зрілості, можна порівняти з тим станом художньої свідомості, який почав складатися в театрі та кінематографі на початку 60-х і закріпився у 70-х. Якраз на межі 60—70-х нової сили набирає тема зради героя особистому життєвому покликанню заради несправжніх цінностей, до яких тепер найактивніше зараховується кар'єра (п'єса В. Розова "Традиційний збір", фільм Л. Шепітько "Ти і я" та ін.). Суспільство дорослішало, його колективна свідомість "розумнішала" і недаремно у творах митців напруженого морального пошуку почала простежуватися певна недовіра до "дорослого" прагматичного життя як простору зради ідеалам юності.

З пошуками справжніх життєвих цінностей та адекватної мови для їхнього виразу пов'язана поява в Україні у середині 60-х кількох різних кінонапрямів — факт, що сигналізує про урізноманітнення художньої системи та її органічний розвиток, який знову після 20-х років бурхливо заявив про себе завдяки відпруженню "відлиги". Це, по-перше, поетичне кіно, по-друге, кінематограф факту, що намагався не інтерпретувати життя за усталеним зразком, а зображати у всій його фактичності, по-третє, кіно езопівської мови, презентоване значною мірою в науково-популярному кіно (зразком якого можуть бути фільми українського документаліста Ф. Соболева).

У поетичному кіно чистота авторського ставлення до героїв передбачала велику внутрішню свободу як автора, так і глядача. Автор практично пропонував змінити умови комунікації — від розваги до глибокого переживання і рефлексії. Такі умови змінювали і функцію кінематографа як "наймасовішого". Саме поетичний кінематограф, засобами якого створювалися еталони перших екранних героїв, зробив спробу проникнення у дійсність деміфологізації традиційного "ідеологічного" героя, розвілення його у звичайну людину з важкою, трагічною долею. Своєрідною римою до Довженкової поетики став знятий 1966 р. на студії ім. О. Довженка фільм Юрія Іллєнка та Івана Драча "Криниця для спраглих". Момент відродження поетичної традиції у зображенні українського села підкреслив контраст настрою та інтонації: чистота і холод білого кольору, де білим на білому з'являються спогади-видіння, крихкість, сипкість фактури, постійний тужливий звукоряд, ритмічна уповільненість, небагатослівність, чіткість похмурих метафор кінця. Батько—совість, господар життєдайної криниці, справжній деміург виплеканої людськими руками природи, помирає ще до смерті, бо з першої хвилини автори не приховують, що працюють у жанрі реквієму. Ніби довженківський дід і ніби довженківські яблука зраджуються, поглинаються забуттям і небуттям якогось далекого міського, міщанського клопоту нащадків.

Радикальним естетичним способом перекодування змістового наповнення (особливо у документальному кіно) стали зміна звичайної патетичної інтонації та ритму як кодуючих свідомість і водночас маскуючих реальність систем. Це естетично зумовлювало той новий принцип читання офіційного ідеологічного тексту, який сповідували правозахисники 60-х — "не трактувати, а сприймати буквально" [127:177]. З огляду на долю таких фільмів показо-

вою може бути одна (із ряду) сумна історія. 1966 р. за "міцним" офіційним сценарієм члена ЦК на студії "Укркінохроніка" Ролан Сергієнко зняв фільм "Освідчення в любові" про шість жінок, які мали являти собою приклад радянського героїзму в усіх сферах життя. Несподівано фільм було заборонено як наклеп на радянську дійсність. Підривне порушення ідеологічних канонів риторики полягало у заміні звичної медитації в урочистих звитяжних тонах, функцією якої було "ще раз засвідчити", на глибоку рефлексію, неквапну розповідь, уважне чесне вдивляння у кожную не по-жіночому важку, іноді скалічену долю. Це виявлялося важливішим, глибшим, багатозначнішим за той ритм і пафос, яким огортала їхнє життя ідеологія.

Хоч обидва вищезгадані фільми не вийшли до глядача, вони яскраво констатували виснаження традиційних героїчних схем та різку потребу в упорядкуванні світу на якихось інших засадах, які в той самий час були б і поверненням до втраченої чи зрадженої чистоти.

Поява Вампіловського Зілова, героя, який може жити поза основоположним драматичним конфліктом життя, який, не ставши ані кар'єристом, ані міщанином, переживає, проте, справжній екзистенційний конфлікт на межі життя і смерті, злякала чиновників від ідеології. І якщо в театрі, як відносно не дуже масовому просторі, п'єса йшла, то телефільм, "Відпустка у вересні" (реж. В. Мельников, у гол. ролі Олег Даль), знятий 1979 р., було заборонено. Н. Корнієнко у вампіловських та близьких до них героях Рощина, Соколової, Радзинського, Володіна та ін. вбачає втілення конвенції альтернативної соціальної поведінки, яка виникає як "результат втоми суспільства від жорсткої соціальної стратифікації, яку саме суспільство, окрім окремих дисидентів переглянуто не намагається" [33:36].

Популярність вищезгаданих авторів свідчить про відповідність їхніх п'єс певним колективним очікуванням, які існують незалежно від структурованості суспільства, а єдиним способом їхнього виразу у неструктурованому суспільстві є мистецтво. Причому, не "мистецтво як єдина трибуна" у романтичній парадигмі XIX століття, а мистецтво як компенсація шляхом ідентифікації через бажану модель світу і бажаного героя.

Прагнення Зілова до "раю", до простору, вільного від рутинної обов'язковості, було прагненням від "життя для когось" до "життя для себе і з собою", у якомусь втаємниченому власному просторі, вільному від *усього*, нав'язаного зовнішніми обставинами життя. Туман, у якому він пливе на човні "невідомо куди", схожий на хмари, а кожен предмет виступає окремо, у своїй самоцінності, не пов'язаний з іншим світом. Вампіловський герой здійснює найрадикальніший шлях — він шукає чистої буттєвості, раю першоствореного, де ще не існує гріхопадіння, де у тиші не звучать навіть власні думки: "Тебе там немає, ти розумієш? Ні! Ти ще не народився. І нічого там немає. І не було. І не буде..." [128:222].

Непередбачуваний своєрідний джазовий ритм, в якому існує герой, робить його незрозумілим для навколишніх, їх притягує-відштовхує від нього те, що вони не можуть зрозуміти, як він до них ставиться, а головне, як він ставиться до життя і чого прагне. У класичній традиції російської культури такими були "герої часу", або ж "зайві люди". Момент, коли зайва людина стає героєм часу, свідчить про глибоку кризу суспільних цінностей і норм, виходу з яких інстинктивно шукає герой, і знаходить екзистенційний простір у звільненні від встановленого суспільного та життєвого порядку. Герой стає трикстером, який, ніби граючись, але — *власним життям* — профанує цінності певної системи.

Яскрава трикстерність балааянівського героя з фільму "Польоти уві сні й наяву" (ст. ім. О. Довженка, авт. сц. В. Мережко, 1982 р.), що продовжував лінію вампіловського Зілова, у блискучому виконанні О. Янковського сумнівів не викликає. Пізніше московська критика замислено назвала фільм постмодерним, бо був він якось принципово позаоцінковим. Герой перестав повчати, більше того, і через героя перестали повчати. Героєм просто став той, хто розповідав про своє життя, складне, заплутане, часами недолуге, невпорядковане, сповнене компромісів. Згадаймо лише Бузикіна (О. Басилашвілі), героя фільму Г. Данелії "Осінній марафон". Його поява просто збентежила широкого глядача, який не розумів, як сприймати такого "героя". Не було готових кліше, а кліше ж шкільні: тема—ідея—чому навчас, — вочевидь не підходили. Ані фільм, ані герой їм не відповідали, хоча несли — і це відчували навіть ті, хто протестував проти фільму — значну мистецьку вартість.

Але для чого такий герой, з якого не можна брати приклад?

3.3. Між героєм і трикстером

Ослаблення героїчної напруги у ланці "віднайдений рай". — Герой проти правди більшості. — Метапідозра "неправильно знайденого раю". — "Прагматичний ідеалізм" та здатність до компромісу як риси нового героя виробничої драми. — Крах радянського міфологічного простору. Відкриття табуованих зон. Суспільна маргіналізація героя.

Однак якщо герой все менше й менше впорядковував суспільний простір, а займався впорядкуванням свого особистого життя і внутрішнього світу, що ж могло стати тією трансцендентною сферою, тією метацінністю, до якої прямує ієрархія вартостей і яка засвідчує смисл їх реалізації? Богиня, створена коханням "московського мураха"? Справді, у 70-ті панував тихий культ "звичайного" кохання на радянських кіноекранах, що зазнав певного впливу естетики французької "нової хвилі". Його апофеозом став гімн коханням як релігійному світлу в фільмі А. Михалкова-Кончаловського "Роман про закоханих". Там герой, до речі, теж здійснював подвиг на службі в армії (данина ідеологічним очікуванням), але це залишалося десь на периферії сюжету, бо життя робило життям лише кохання, лише воно повертало кольори на чорно-білий екран.

Переглядаючи тогочасні стрічки, можна сказати, що героїчна напруга у ланці "віднайдений рай", яка лежить у містичній причетності до подвигу героїв і через яку переходить і героїчне безсмертя, слабшає вже у покоління дітей.

Сутність бажаного раю видавалася першому героїчному поколінню ідеальною — цей рай був для них трансцендентною метою, способом їхньої само-

реалізації, що знімала екзистенційну фрустрацію. Лідери наступних "тихих" поколінь повинні були шукати свій рай і, як герої, здобувати свою — героїчну — правду, яка завжди рано чи пізно визнається поколінням і яка, проте, завжди відмінна від інертної *правди більшості*.

Такий герой досить парадигматичний для інтелектуальної частини публіки. Інваріантом його у новітній європейській драматургії можна назвати доктора Стокмана з п'єси норвезького драматурга Генріка Ібсена "Ворог народу". Аби зрозуміти, як може той чи інший образ адекватно реалізувати свій парадигматичний потенціал, цікаво прослідкувати деякі перипетії сценічної долі цього героя.

Варто зауважити, що індивідуалістичний бунт Стокмана проти *згуртованої більшості* був настільки сильний, ніби Ібсен відчував прийдешні тоталітаризми, основою яких стане думка про велич згуртованої сили. Більше того, Ібсен ніби передбачав і прийдешні демократії, цинізм яких щодо людської особистості не поступається тоталітарному.

Як "антиреволюціонера" і розумів цей образ Станіславський, зігравши його 1900 року на сцені Московського Художнього театру. Та реакція публіки була неочікуваною. У суспільному протесті Стокмана глядачі ловили натяки на передреволюційні російські настрої. В одному місці, за свідченням Станіславського, піднялися такі оплески, що довелося призупинити виставу: "Деякі скочили із своїх місць і кинулися до рампи, простягаючи до мене руки. Цього дня я на власному досвіді пізнав, яку силу впливу міг би мати на натовп справжній істинний театр" [129:250].

Проаналізувавши цю ситуацію, можна зробити висновок, що революційна ейфорія в залі виникла внаслідок того, що всі як один дістали змогу відчувати і виявити протест проти того, що лежить нібито

зовні, поза душею. Тут спрацював відомий у психоаналізі механізм проєкцій, який, на думку Юнга, заміняє у маси мислення. Ніхто у публіці не протестував проти себе самого, бо ніхто не ідентифікував себе з натовпом (екраном колективних проєкцій Тіні), а тільки з головним героєм.

Ще раз Стокман виринув 1978 р. в театрі "Современник" (реж. І. Унгуряну, в гол. ролі І. Кваша). За логікою, тепер герой індивідуального опору мав би бути героєм часу, однак знову все сталося навпаки. Як свідчить радянська преса, Стокман, ворог усіляких партійних ідеологій, вписувався у *риторику* радянської моралі, пропаговану в цей час уже абсолютно формально. Тогочасний журнал "Юність" писав: "Вибір Стокмана не випадковий: кардинальна тема ібсенівської творчості — життєве призначення людини і її відповідальність за все, що навколо неї відбувається, — незмінно хвилювала і хвилює театр. Тема, що звучить у виставі, — моральна стійкість повинна бути нормою, природним станом людини..." (цит. за [113]).

Публіка "віддала" Стокмана ідеології як її ілюстрацію не внаслідок активного ідеологічного привласнення (як ми переконалися, навіть режисерська концепція не має вирішальної ролі за збігу пафосу п'єси з направленістю масових проєкцій), а тому, що вона на той час уже призвичаїлася свій глухий протест вдовольняти у соціальній сатири й скептично ставитися до героїв з гарячим поглядом, що намагаються змінити світ.

Річ у тім, що на цей час, який називають піком стагнації, драма суспільства, що *нарешті* досягло певної мети, розгорталася у свідомості наступного покоління під метапідозрою "неправильно знайденного раю". Особистісний, "домашній" поверх подвійної моралі інверсійно (оскільки саме інверсія є операцією, властивою масовій свідомості) перекодо-

увала офіційні цінності, інстинктивно шукаючи рай там, де був "заборонений плід". Якщо інтелігенція бачила цей плід у свободах та цінностях західної демократії, то ширша маса — у достатках (західного ж) суспільства споживання, тобто у тому самому "міщанстві", до якого еліта не сходила.

У якийсь момент радянська ідеологія, яка мотивувала труднощі життя старших поколінь тим, що "зате діти не знатимуть", отримала те, на що не сподівалася. Діти стали викупними жертвами батьківських сподівань і мусили страждати від духовної порожнечі. Про це парадоксально попереджав герой п'єси О. Коломійця "Дикий ангел" (1978 р.). "Міщанське" (у розумінні романтичної еліти) прагнення до накопичення розглядалося як вияв духовності та глибокої традиції народної педагогіки, сповідуваної героєм, старим Ангелом: "Бідувати — одне, працювати — інше... Більше ми робим — краще державі. Більше труда — міцніша держава" [130:257].

За кількістю постановок цієї п'єси видно, що герой по-своєму відповідав бажанням й ідеології (постійна щемлива нота за батьківською рукою, проповідь дисципліни), й глядача (здоровий глузд). З одного боку, Коломієць працює на рівні офіційної моралі, заперечуючи та вдосконалюючи певні її кліше, з іншого — це вдосконалення торкається того самого "забороненого плоду" — легітимації добробуту як достойного смислу життя. І проголошує це не хто інший, як Ангел. Щоправда, та різниця, яку Ангел проводив між "бідувати" і "працювати", не пов'язуючи працю *тільки* з добробутом, була занадто тонкою для масового сприйняття.

Проблематичність героя, особливо у 70-ті, з якогось часу змусила частину драматургів та режисерів просто уникати сучасних тем. Сучасних героїв від трикстерної кризи рятувала так звана "виробнича драма" (І. Дворецький, О. Гельман, Г. Бокарев). Н. Корнієнко

акцентує увагу на пошуковості цієї моделі, яка віддзеркалювала кризу реальності в її класичному розумінні: "як вичерпання даних змісту, з одного боку, і як наявність у надрах кризи траєкторії виходу з неї" [88:19].

Своєрідний героїзм виробничої драми втілював бригадир Потапов з "Премії" О. Гельмана. Цей ідеалізм, зовні схожий на ідеалізм 30-х, диктувався прагматичним матеріальним розрахунком членів бригади, що, у свою чергу, щасливо збігався з інтересами держави, як і повинно бути в соціалістичному суспільстві. Ідеальна досконалість кола. Як приклад усім робітникам, вчинок Потапова ставився з трибуни з'їзду КПРС у доповіді Л.І. Брежнєва. Та реальність більше не відповідала зразковим конфліктам. Єдино реальним у п'єсі був прагматичний матеріальний інтерес та, як точно помітила Н. Корнієнко, внесений із неї? — О. Л.) сумнів з приводу формули лідера, яка існує в суспільстві. Парадоксально, що п'єса, яка, "досліджує поняття "міри" і вивчає цілі і засоби її досягнення через категорію нетривіального, дивного, ненормативного, неспіввідносного, соціальної поведінки, що "відхиляється" та її протистояння стереотипам, стійким нормам" [88:19], — ця п'єса була формально збудована в традиціях "золотого" класицизму, не кажучи про класичну триєдність. У найвищій точці морального протистояння з'являвся ідеальний резонер, "посланець вищої волі" — секретар партійної організації, — який зрештою розкривав усім очі на те, як правильно розуміти ситуацію і які з неї треба робити висновки.

Однак новий герой Гельмана засвідчував існування зовсім іншого, складнішого простору, який треба впорядковувати за новими законами.

Н. Корнієнко помічає ще одну нову "героїчну" якість, яка прийшла у суспільну свідомість на рівні художньої концептуалізації через гельманівських

героїв, — це здатність до компромісу заради досягнення справжньої мети (Льоня Шиндін з “Ми, що підписалися нижче”). А компроміс якраз і є одним із соціально-психологічних механізмів адаптації людини і суспільства до соціального середовища.

Швидкий крах радянського міфологічного простору призводив до повного збою міфологічного механізму зняття напруження в опозиції життя / смерть. Порожнє місце ідеального в масовій свідомості закономірно займало матеріальне. Цим пояснювалося напруження “матеріально” орієнтованого смислоутворення на глибинному психологічному рівні. До того ж на свідомому рівні відбувалося постійне викриття фальші у запропонованих ідеологією цінностях, а повноцінність існування вже відкрито асоціювалася з цінностями речовими, матеріальними. Саме у цьому напрямі і склався новий стереотип масової свідомості, що у ситуації руйнування радянського ідеологічного простору засвідчив її самостійну силу як замовника художніх текстів. (Чи помітили ви, що з часу формування “персональної самосвідомості” цю силу мали лише очікування елітарної публіки?)

Драматургами, які першими відгукнулися на механізм театрального попиту та пропозиції, стали О. Галін, В. Кунін, М. Коляда. У театрі почалася “гра на пониження”, весь ефект якої полягав у відкритті та буйованих раніше зон, що корелювало з масовими очікуваннями “відкриття” прихованої правди.

Найрепертуарнішими 1990 р. були “Зорі на вранішньому небі” та “Група” Галіна, а також “Інтердевочка” Куніна. Тепер образи повій — носіїв “нової” свідомості, як колись у випадку з Л. Яровою, набували парадигматичного значення, легітимізуючи певний тип поведінки та життєвих смислів. (Наприклад, за повідомленням тогочасної ленінградської газети “Час пік” в ході соціологічного опитуван-

ня московські школярі визнали найпрестижнішою саме цю професію.) "Звичайність" життєвих обставин, з яких прагне вирватись кунінська героїня Тая Зайцева, давала можливість для найширшого емоційного збігу та ідентифікації. А бажаний внутрішній образ нового раю лягав на безпрограшну наративну структуру перетворення радянської Попелюшки на заморську Принцесу. Ця структура як така, незалежно від часу та країни, виконувала, виконує і буде виконувати світлу і добру функцію переживання здійсненої мрії.

Отож, виходячи з реакції та уподобань аудиторії, можна констатувати, що на початку 90-х відбулася остаточна капітуляція драматургічного героя, конструктора й утверджувача соціального простору, перед героєм фольклорним, у якому втілювалася мрія про щастя і добробут, як про новий рай і простір життя.

Як ми пересвідчилися, полюсу власне героїчної міфології з певного часу у підтексті масової подвійної моралі протистояв полюс міфології побутової зі своїм центруючим та структуротворчим щодо реальності ідеалом, який весь цей час послідовно складався й успішно процвітав у антагоністичному капіталістичному світі. Розпад соціалістичної системи ніби автоматично означав прихід масового міфу суспільства споживання та його героїв.

Водночас романтичне піднесення серед певної частини інтелігенції, яке супроводжувало перші роки незалежності України, вимагало героя-конструктора нації, а отже і певного нового спрощення художньої системи, яке такий період супроводить. Документальні та частково художні фільми характеризувалися впізнаваністю радянських риторичних прийомів, інверсійно перекодованих на злобу дня, тотальним пафосом, не обґрунтованою фактами і тому не зрозумілою глядачеві емоційністю. Експлуатувалися формальні прийоми школи поетичного кі-

но, коли патетика і метафора замінювали ясність та аналіз інформації. Усе це призводило до того, що послання авторів не знаходили справжнього відгуку в суспільстві й історико-героїчна тема, переживши пік 1995 р., стрімко пішла на спад.

Докладно про ці проблеми у автора: розд. 111. "Сучасна міфологія у висвітленні подій історії України ХХ століття" роботи "Міфотворчість в аудіовізуальному просторі України" [117].

Розділ 3. Автор як чинник тексту радянської культури

1. Революційний автор та нова публіка

Концепція авторства в європейському мистецтві початку ХХ ст. — Мистецтво і революційна дійсність. — Політичний театр. — Зміна ролі авангарду як трикстера культури на роль культурного героя.

Потом московская революция. Я часто трепетал, но не от страха, а от нахлынувшего постижения истины. Меня влекло на улицу в часы, когда все люди прятались... Влекло желание видеть преображенный мир... Душа созидającego художника так содрогалась! Так сильно содрогалась, и никто не замечал, никто не знает.
(В. Мейерхольд. Из писем к О. М. Мейерхольд)

Краса, звісно, не здійснює революцій. Та настає день, коли революції відчують необхідність у ній. Її закон, який кидає виклик дійсності у той самий час, як він надає їй єдності, є закон бунту.
(А. Камю, "Людина, що бунтує")

На початку ХХ століття в європейській культурі активно йшли процеси, пов'язані з тією зміною ролі читача (глядача) в процесі художньої комунікації, яку Р. Барт пізніше назвав смертю Автора [131]. Цікаво, що досить сильно смерті Автора сприяли якраз модерністські течії, особливо символізм, які, навпаки, проголошуючи принцип автономності мистецтва щодо життя, активно ламали звичні естетичні коди, сягаючи цим вершин індивідуально-авторського вчинку, що відродили романтичну пара-

дигму автора, яка переживалася у формі містичної трагедії — загибелі митця для світу заради збереження тієї небесної ниті поетичного натхнення, що робила його обраним.

Модерністська романтична парадигма співіснувала в активній полеміці з авангардистськими течіями. Так, кубофутуристи не просто заперечували класичні авторитети, а ставили під сумнів традиційну концепцію авторства, свідомо прагнучи "руйнувати авторитету творця на користь підвищення художньої автономії твору" [132:392]. Замість традиційного творчого акту "на перший план повинні були вийти власні закони і власний динамізм, іманентно властиві самому художньому матеріалу" [132:404].

Звільнення від авторського "я" у кубофутуристів було лише однією із складових на шляху до посилення автономії тексту. Їхнім радикальним естетичним кроком було ослаблення і подекуди навіть розрив референтних стосунків між твором та дійсністю — "повернення знаку із сфери семіотичної презентації у сферу реальної присутності" [132:393]. (Деякі приклади цього ми наводили, розглядаючи світову подію.) Тому представники авангардного мистецтва напередодні революції так само, як і модерністи, відчували гостре незадоволення традиційною публікою (снобами-інтелігенцією із театрального партеру, до розправи з якими закликав Мейерхольд), яка не готова була сприймати експеримент. Однак експеримент, на їхню думку, вже фактично був співзвучний потребам нової публіки, що скоро мала заповнити партер. (Ситуація, запиту якої до реальності були геніально відчуті О. Мандельштамом: "...И те, кому мы посвящаем опыт, / До опыта приобрели черты ?")

Аналіз цієї ситуації урізноманітнює погляд на широкі демократичні маси, як на носіїв "відсталих" форм художнього світобачення, тому що перші по-

революційні роки досить сильно змінили стосунки поета та натовпу. Саме глядач як референтна група — народ — мав найбільший вплив на світогляд авангардних авторів, якщо не в реальності, то в усякому разі в їхній уяві. В авторів експериментальних авангардних форм ми знаходимо, по-перше, бурхливе відродження величезної довіри до народу як до істинного джерела художньої творчості та істинного глядача, а, по-друге, активізацію інтересу до сучасності як об'єкта мистецтва і до пошуків форм її своєрідного відтворення. На відміну від модернізму, для авангардного мистецтва революційна сучасність ставала світлом, у якому розглядалися всі події і явища життя.

Не випадково ми зосереджуємо увагу саме на експериментальному, пошуковому мистецтві. Такі представники аналітичної реалістичної течії, як І. Бунін, О. Купрін, О. Толстой, В. Короленко, І. Шмелюв, М. Горький (поки не піддався процесу "кристалізації" до лубкового стереотипу), В. Підмогильний, відмовлялися вірити у реалізм революції і не відчували творчого суголосся між реалізмом творчості та "реальністю" революції, яка бачилася їм фантазмагорією. Однією з причин цього, напевне, була зміна конструкції художнього простору, де глибока лінія зламу проходила саме площиною їхньої, традиційної, комунікації ("Вокруг тонула Россия Блока"). Їм була органічно чужа парадоксальна, некритична, ірраціональна переконаність у можливості раціональної перебудови і раціонального влаштування світу, бо у своїй творчості вони, навпаки, спілкувалися з безмежною глибиною світу (з буттям), доносячи її до читача у ясних зрозумілих образах. Зрештою сама віра у можливість передавати глибини буття, його потаємний зміст у ясних і доступних образах і відрізняла мистецтво класичного спрямування від авангарду.

У частини митців, переважно авангардного спрямування, відбулася різка переорієнтація у ставленні до самої ідеї соціального служіння та утилітарності мистецтва. Футуристи активно творили поле масової комунікації: агітпоїзди та кораблі, вікна РОСТА, вуличні агіттеатри, відчуваючи безпосередній відгук велетенських мас, руками яких тепер творилася історія. Мистецтво перформенсу, яке шукало нових форм безпосереднього зв'язку із глядачем, удосконалювало мову в різноманітних мистецьких агітформах, які естетично вплинули на тодішній театр, а особливо на кіно.

У революційній естетиці, з одного боку, ми спостерігаємо спрощення, увиразнення, плакатність художніх форм, з іншого — нове поринання у глибину пласта найвишого, міфічного світосприйняття, пошук об'єднуючих елементів народної символіки й художньої етики з незамуленими чистими тонами. До цього ж прямували і молоді театральні експериментатори, виховані у традиціях оновленої Станіславським класики. Так, Є. Вахтангов говорив своїм учням, що у театрі не повинно бути ніяких настроїв, а єдине, що має панувати, — це радість. Як негативний мистецький приклад режисер наводив картину І. Рєпіна "Іван Грозний убиває свого сина", яка особисто у нього викликала відразу. Ця відраза зумовлювалася не лише кривавим змістом, а й тим, що цей зміст панує над художньою майстерністю (як це іноді, до речі траплялося і в його вчителя, Станіславського) [133:431].

Цікаво, що своєрідна етично-естетична оцінка саме цієї картини Рєпіна театральним режисером-експериментатором збігається з висловленою пізніше оцінкою такого автентичного представника народного мистецтва, як Катерина Білокур, яка болісно не могла зрозуміти "навіщо і для чого" людині такого високого розуму і таланту було малювати той бруд і ту "страшну кровожадну тварюку": "І як він

у той час, коли малював ту картину, як він брав у руки хліб і їв його, і їв страву? Невже йому не нудно було?" Заспокоїлася народна художниця лише тоді, коли спалила репродукцію й розтерла попіл кочергою [134:66]. О. Найден доводить, що причиною такої сильної відризи була повна смислова та естетична несумісність реалізму XIX ст. з фольклорним метафоризмом і космологічною символікою, породженням XX ст.

А політичний театр Курбаса, Мейєрхольда руйнував звичні пасивні зв'язки у напрямку глядач—сцена, прагнучи до емоційного процесу містерійного єднання залучити рацію та критичну свідомість. Так, у єдності революційного простору прямий політичний театр поєднувався з властивим тогочасній європейській культурі діонісійським пошуком символів трансформації, ставлячи завданням перетворення людини через мистецтво. Однак глибокий збіг завдань театру і революції — "конструювання" нової людини — ставить під сумнів чистоту поняття політичного щодо такого театру. Швидше ми маємо справу з естетикою вибуху (коли мистецтво прагне стати частиною широкого суспільного життя, а життя — частиною мистецтва), що загострила і прискорила процеси європейського авангарду, який, власне, і був реакцією мистецтва на появу нової публіки та кризи індивідуалізму.

Та, як і на будь-якому творчому інтуїтивному шляху, віднаходилося не те, що раціонально шукалося. Вже на початку 30-х у театрі Курбаса колишня ідея "конструювання" обертається Кулішевим божевільним Малахієм Стаканчиком з ідеєю "негайної реформи людства" та шляху в "голубую даль".

На початку ж 20-х була коротка мить діонісійського сп'яніння та торжества у художній свідомості фатального силогізму, побудованого на прямій аналогії мистецтва і соціальної дійсності. Це похибка,

властива європейській художній свідомості взагалі. (Варто лише згадати Гершковича, одного із засновників додекафонічної музики, який після аншлюсу Австрії 1939 р. втік не до Америки, як більшість його колег, а, провівши паралель: рівність звуків у звукоряді — рівність людей у суспільстві — втік до СРСР, таким чином вирішивши, що у країні соціалізму додекафонічна музика буде найпотрібнішою.) Хибність аналогії "революція в мистецтві — революція в суспільстві" довело життя. Реальність суспільна та уявна художня не збігаються (найяскравіше про принципову "різнопорідність" театру і політики — в Ж. Кокто: у театрі всі мертві встають), і тому пов'язувати їх треба опосередковано через якісь більш загальні закони.

Однак існували певні причини, за яких "революційне" за естетикою мистецтво відчувало себе близьким до революційної дійсності. По-перше, сама ситуація революційного "вибуху" як реалізація психологічних очікувань максимально інтегрує всі пласти буття у своєрідний духовно-психологічний стан, уже описуваний нами як сингулярний стан духу. Не підтримувані ієрархічними структурами, зблизилися всі пласти суцього. Ніби здійснилося пророцтво із "Страшної помсти" — "Стало видно во все стороны". Не тому, що стало видно так далеко, а тому, що сторони зблизилися. По-друге, і революція і мистецтво є способом вирішення певних масових психічних проблем, про які вже йшлося раніше. По-третє, саме в час революції зали заповнює публіка без *традицій* (див. [72]), тобто без інерції, яка заважає сприйняттю нового. По-четверте, революційне мистецтво, так само, як і революція, програмно спрямоване на напружені очікування маси. І по-п'яте, про що писав Камю: революційна дійсність просто вимагала революційного мистецтва як такого, що надає їй єдності.

У даному контексті цікавою видається думка Пелипенка та Яковенка щодо авангарду як трикстера культури, який, створюючи ілюзію розкультурювання, профануючи і бруталізуючи культурні цінності, амортизуючи процес їх неминучого відчуження, "перекидає міст до наступного витка культурогенезу, вказуючи на інші, трансцендентні щодо профанованих, цінності" [65:134]. Якраз у момент революції, коли підґрунтя для профанації зникає (тобто досягається мета), трикстерне мистецтво різко змінює свою якість, перебираючи на себе функцію культурного героя, яка починається з відчуття нової місії — місії впорядкування. Енергетичним джерелом цього процесу є "інсайтний" спалах, у якому увиразнюються майбутні риси системи, де по-революційному не роз'єднані реальність і мистецтво ("Я вижу — / где сор сегодня гниет, / где только земля простая — / на сажень вижу, / из-под нее / коммуны дома прорастают"), а також відчуття власної творчості частиною великого і непереможного цілого ("где каплей льешься с массами"), де індивід зливається з родом, отримуючи його небувалу силу і голос.

2. Соціальне замовлення, соціальне покликання та соціальна спокуса

2.1. Соцзамовлення як механізм структурування тексту культури

Перші замовлення влади на агітаційне мистецтво. — Соцзамовлення як покликання і спокуса. — Зміна характеру соціального покликання як стихійної орієнтації на глядача. Усвідомлення авангардним мистецтвом розбіжності з революційним глядачем. — Згасання енергій соціального покликання. Пошук компромісних моделей стосунків із владою. — Механізм соціальної ієрархії як спосіб матеріалізації соціальної "потреби".

Отож, внаслідок революційного вибуху щезала складність, але щезала і простота. Точка духу стискала-ся Хаосом, відповідаючи вибухом (чи вибухами) варіантів, які не могли не встановлювати перерваного зв'язку і з новою силою не відроджувати всі апробовані цією культурою ієрархії. Та нова соціальна і політична система перебувала у стані найжорсткішої екстремальності, що вимагало різкого спрощення структури влади, соціальних стосунків і моральних норм. До того ж зміст процесу — ідейний принцип руйнування старого світу і хаос, пов'язаний з радикальними тектонічними переміщеннями соціальних пластів, — вимагав елементарного первинного врегулювання.

Влада з перших років своєї діяльності природно почала використовувати мистецтво на рівні своїх потреб, досить, як уже було сказано, спрощених, експлуатуючи саме ту його (мистецтва) сутєстивну

сторону, на яку у свій час указував Лебон, — яскраву образність, за допомогою якої тільки і можна впливати на уяву, а таким чином і на емоції мас, уніфікуючи їх і направляючи на конкретну цітку мету. Так формувався феномен соцзамовлення — смислоутворюючого для художнього простору явища, яке стало одним із головних алгоритмів спрощення стосунків митець — суспільство — влада. Воно виникло як звертання за допомогою у вигляді відкритого замовлення на своєрідне агітаційне мистецтво, як пропозиція художникам присвятити частину своїх сил і творчості на порятунок держави.

І. Вишневская пише, що про перше соцзамовлення можна було прочитати 1920 р., в газеті "Жизнь и искусство", де йшлося про пропозицію Центротрау від Наркомосвіти провести агітацію на користь постачання продуктами фронту та неврожайних областей. З цією метою Центротрау замовляв п'єсу А. Ремізову, В. Маяковському, В. Войнову, Д. Бедному та ін. "Так виникало для літератури поняття конкретної хвилини замість вічних питань буття. Так виникало славнозвісне "соціальне замовлення", яким довго пишалось наше наскрізь політизоване мистецтво" [118:84], — робить висновок дослідниця, до речі, яскраво демонструючи психічні проєкції перебудовчої творчої інтелігенції, які є прямим результатом тривалого існування тексту культури в стані максимально можливої закритості. Перші агіттеатри і агітпоїзди та характер рефлексії з їхнього приводу маститого радянського театрознавця — це явища однієї системи. Презирство сучасного радянського автора до конкретної хвилини (яка, до речі, для селянина, сім'я якого помирала від голоду, була не нижчою від вічних питань буття), власне, не може демонструвати його універсальну естетичну та й етичну позицію. Адже з агітпоїздів виросла кінематографічна мова А. Медведкова, а відродження майданних форм театру живило

естетику Л. Курбаса і В. Мейєрхольда, "агітки" впливали на формування поетичної мови В. Маяковського і П. Тичини. У процитованій думці вражає саме тіснота стиснутого простору: предметом мистецтва не можуть бути і конкретна хвилина, і вічні питання буття. Щось одне має існувати *замість* іншого. Хоча саме на початку 20-х навіть на рівні керівництва країни питання так не стояло. Так сталося в процесі формування рятівного спрощення всіх систем, у тому числі й системи культури — напружена боротьба за авторство в просторі офіційного тексту культури фактично означала боротьбу за творче життя, бо іншого простору просто не стало.

Цікавішим є підхід Марієтти Чудакової, яка запропонувала розглянути процес формування системи соцзамовлення без пристрасті, як набір розмаїття письменницьких реакцій на сигнали зовнішнього середовища: для когось — заборони і обмеження, для когось — імпульс розвитку нової літературної якості. У такому разі соцзамовлення виступає як смислоструктурувальний компонент нової художньої свідомості з принципово іншою системою основних стосунків митець—суспільство: "Соціальне замовлення — не синонім адміністративного тиску. Йдеться швидше про відчуття "потрібності" чи "непотрібності" напрямку власної роботи, яке було викликане подією революції" [135:241].

Соцзамовлення працювало як механізм переструктурування всього тексту і насамперед виявлялося на рівні тем, адже тематизація дійсності визначає горизонт і простір свідомості, яка в масі своїй проходила ще досить архаїчну стадію формування. У ситуації долучення до культури, а отже до існуючої ціннісної сфери, широких, без попереднього культурного досвіду мас творча та культуротворча енергія вивільнялася лінією найменшого спротиву, яку вже влада непомітно перетворювала на магістральний шлях.

Мірою віддалення від "події революції" (в кінці 20-х — початку 30-х) виявлялася певна збіжність інсайтів художнього бачення і соціальної дійсності. З боку певних авторів про це сигналізували самогубства та згасання творчої активності, з боку влади — репресії. Та потік художньої творчості, хоч і ставав одноманітнішим, не виснажувався. Це ніяк не могло триматися на примусі — мало існувати власне джерело цього процесу. Крім описаних психоаналізом механізмів проєкцій і компенсації, підкріплених очікуваннями аудиторії, на наш погляд, існували і специфічні джерела, що точніше резонували з характером соціального замовлення. Звернемося до таких соціально-психічних феноменів, як *соціальне покликання* (М. Бердяєв [136]) і *соціальна спокуса* (Л. Гінзбург [97]).

Явище соцзамовлення передусім надавало поле для реалізації одного із названих нами загальнолюдських екзистенціалів — прагнення віддавати і бути потрібним якійсь значній справі, що в широкому суспільному сенсі активізується через емоції масової людини. Можна сказати, що феномен високої якості офіційного мистецтва перших радянських десятиліть полягав у тому, що соціальне замовлення збігалось з соціальним покликанням, різниця між ними, на думку М. Бердяєва, полягає у тому, що соціальне покликання вільне, бо йде від людини, а соціальне замовлення означає примус [136:230].

Уже в 30-ті роки в акті критичної рефлексії прагнення "потрібності" суспільству осмислювалося як "соціальна спокуса — спокуса потрібної справи чи точної відповіді на запитання" [97:132]. Така спокуса для митця у ситуації активного ідеологічного формування нової ціннісної ієрархії й набирає форми соціального покликання.

Ще на початку рятівного максимального спрощення системи такі потужні телеологічні енергії, як смисл і потрібність, виступають у формі простих і

готових відповідей, а ейфорія спільного їх прийняття і пережиття дає потужні, але короткі вибухи. Вона є виснажливою для митця, особливо романтичної парадигми. Після вичерпання енергії "інсайтного" збігу з самообразом системи у митців наставало або творче виснаження, або перехід до іншого інсайту, що входив у протиріччя з попереднім. У всякому разі в 30-ті роки авангардне революційне мистецтво вже чітко усвідомлювало свою розбіжність не лише з владою, а, що найголовніше, — з глядачем. Змінювався сам характер соціального покликання, якщо розуміти під цим поняттям переважно стихійну інтуїтивну орієнтацію на широкого глядача.

Звернемося до самоаналізу Г. Козинцева, одного із найславетніших "фексів", який характеризував 20-ті і 30-ті роки, як дві великі, але різні утопії: "Двадцяті — з усім арсеналом утопістів: ненависті до всього комерційного, невігласького і навіть ділового (культ майстерень, груп, сект: "Кіноки", "Фекси", "Лефи" і т.д.). Утопія — для мене — впала з тупотінням ніг і свистом ... на "Новому Вавилоні" [137:91]. Впала утопія, яка полягала у вірі авангардного революційного мистецтва у співзвучність з революційною масою та у єдність завдань щодо оновлення світу. Вибудовувався вже знайомий силогізм: оскільки революція робилася масами і в інтересах мас, то і мистецтво, що творилося в інтересах революції і мас, мало би з інтересами цих мас збігатися. "Потім, — напише у щоденнику Козинцев, — прийшла інша мрія: глядач — найвища стадія людини-трудівника, людини майбутнього, а ти — поряд, на тому самому трудовому місці — спільна праця" [137:92]. Суть зміни утопії не лише в зміні орієнтації на зацікавлення аудиторії, а у тому, що ця утопія була керованою "зверху": з'являвся "орган" орієнтації, інстанція, яка мала б засвідчувати рівень

"потрібності" того чи іншого твору. Однак це не відміняло появи творів, сповнених щирого пафосу. Той самий Козинцев, який знімав трилогію про Максима не за соцзамовленням, у 70-х писав у своєму щоденнику, що йому хотілося б ще раз, враховуючи свій досвід, зняти "Дон Кіхота", "Короля Ліра", "Гамлета", та якби він ще раз взявся за "Юність Максима", то його чекав би провал: "...обірвалися зв'язки з життям, які живили пафос цієї роботи" [137:85]. (Показово, що у п'ятитомнику Козинцева, який вийшов 1984 року, думку про "Максима" було замінено трикрапкою.)

Як би там не було, однак у 30-ті роки енергія збійності "соціальне покликання — соціальне замовлення" слабшає, натомість починають домінувати інші типи стосунків. Л. Гінзбург підкреслює їхню глибинну неоднорідність і психічну багатоманітність. Це й елементарний страх за життя, й елементарне перестрашування — зробити так, щоб "пройшло", це і "всеохопне словесне середовище", яке проникло у свідомість, як "проникає нездоланно туземна мова у свідомість іноземця" і звичайна людська добросовісність, коли людина писала те, чого від неї чекав роботодавець [97:272].

Говорячи про добросовісність у задоволенні очікувань роботодавця і замовника та знаючи, чим це закінчувалося для культури, не можна не згадати, як зазвичай це починалося: нібито цілковито безпечна гра у піддавки з владою за її примітивними законами — ілюзорна впевненість складної системи у її перевагах над системою примітивною. Ось, за свідченням К. Чуковського, слова Горького на засіданні "Всемирной літератури" 1918 р.: "Я скажу, що ось, мовляв, тільки за Робітничо-Селянського уряду можливі такі чудові видання. Треба ж задобрити. Так, задобрити. Щоб, розумієте, не присікувались. А то вони чорти — інтригани" [138:95].

А вже 1923 р. члени видавництва повинні були спілкуватися з владою виключно кодами, зчитуваними примітивізованою, спрощеною структурою, але винайденими, сформульованими якраз самими представниками культури.

З того ж щоденника — аргументація для Держкомвидаву необхідності видавати латинських та грецьких класиків: "Бокаччо — боротьба проти духовенства. Вазарі — наближає мистецтво до мас. Петроній — сатира на непманів і т. д." [138: 236].

На початок 30-х рр. перед митцями вже поставала чітка проблема, як поєднати соцзамовлення з індивідуальним досвідом та індивідуальним творчим спрямуванням. Очевидним стало те напруження, з яким талановиті люди шукали в собі чи створювали певні компромісні моделі існування в логіці вже наявних структур дійсності. Такі моделі Л. Гінзбург назвала "зонами тотожності": "Ділянка, займаючи яку, можна сказати: і я такої самої думки. І висловити цю думку із певним відхиленням від еталону, іншими нібито словами" [97:313]. Серед найпотужніших механізмів, які допомагали створювати ці зони, на думку дослідниці, була спадщина народників, заснована на ідеї соціальної справедливості та відчуття інтелігенцією провини перед народом. Найяскравіше остання позиція була сформульована О. Блоком у статті "Інтелігенція та революція" [139].

Не можна не зазначити ще один аспект проблеми пошуку компромісних моделей, пов'язаний з категоріальністю масового мислення, гіпноз якої пережила майже кожна творча індивідуальність. Відчуття потрібності, сенсу власної праці було тісно пов'язане з відчуттям власної значимості, яка очевидно і просто матеріалізувалася механізмом соціальної ієрархії. Тут теж констатуємо парадокс спрямованої на спрощення системи: "Коли існує надзвичай-

ний розрив між діючою ієрархією та гамбурзьким рахунком, виявляється: ціна за великим рахунком — абстракція, тоді як ієрархія, хоч би й літературна, — це втілення сили абсолютно реальної", — точно і безжально констатувала Гінзбург [97:205].

Реальна сила ієрархії з роками зробила творчу професію предметом престижу й життєвого успіху, бо реальність цієї сили мала чіткий і очевидний матеріальний вираз у вигляді привілеїв, можливості тиражування власної творчості та оплати праці. Ми далеко від твердження про тотальну "продажність" радянських митців, а акцентуємо саме силу категоріального мислення, яка іноді досить складно опосередковувала зв'язки творчої особистості з реальністю. (Через багато років, у момент стагнації вже самого соцзамовлення, В. Войнович створить символ-гротеск цієї ситуації у п'єсі "Шапка").

2.2. Творча свобода та зовнішні обмеження

Формування норми в мистецтві. Перемога класицистичної парадигми автора. — Створення еталонно-нормативних зразків нового мистецтва. — Протиріччя між внутрішньою свободою та канонами норми. — Від "голущення" до "відлучення". Деякі психологічні аспекти невиходу / виходу за зовнішні обмеження.

Звертаючись до формування явища соцзамовлення, помічаємо певну його неоднорідність. Серед митців, які "прислухалися" до соцзамовлення, на думку Чудакової [135], були такі, що втілювали його в специфічних *індивідуальних* формах (Зощенко), та такі, яким удавалося знайти певні форми *нормативні* (Фурманов, Серафимович, Фадєєв). Авторка

наводить приклад, узятий із книги А. Лежньова "Современники", де автор, ставлячи А. Вєсьолого у художньому відношенні вище за О. Фадеєва, зауважує, що шлях, обраний менш сильним і самостійним Фадеєвим, доцільніший, бо за Вєсьолим "нікому і нікуди іти. Його своєрідний шлях — шлях індивідуальних досягнень. Він не відкриває широких перспектив" [135:168]. Потім і сам Фадеєв постраждав, не дотягнувши до ним же встановлених канонів у першій редакції "Молодої гвардії".

Перемога *нормативних форм* свідчила про формування як *магістральної класицистичної парадигми автора*. Її тиск формуватиме в підтексті потаємний опір парадигми романтичної, що на всі роки радянської влади законсервує образ митця початку ХХ століття, який головну цінність і смисл творчості вбачає у свободі від соціального примусу, а у своєму крайньому виразі — й від соціальних проблем.

Саме та частина митців, що прийняла пафос нової утопії, а отже рухалася з радянським міфом, без офіційних замовлень створювала еталонні норми радянського кіно. Цьому є цікаві свідчення. 1936 р. на "Ленфільмі" працювала комісія, яка вивчала стан справ у кінематографії. С. Васильєв (один із братів) поскаржився цій комісії, що на студії на власний розсуд працювали Козинцев і Трауберг, Юткевич, Герасимов, Ермлер та і самі брати Васильєви, знімаючи "Чапаєва", тобто якраз ті, хто зняв найяскравіші роботи. А якраз так звані планові стрічки були досить посередньої якості. Це, на думку С. Васильєва, свідчило не про недоцільність жорсткого планування, а про недоліки у роботі тих людей, які займалися плануванням у Головному управлінні кінематографії...

Тобто крім того, що митці творили еталонно-нормативні зразки нового мистецтва, вони вносили і свої пропозиції, які б мали "покращити" основи бюрократичного керівництва. З одного боку, це мож-

на зрозуміти: до замовних тем більша увага й кращі умови на студії. Крім того, працював уже автоматизуючий свідомість силогізм: планування в мистецтві має існувати на підставі того факту, що існує планування у галузі господарства та політики: "ГУК як орган, що є представником уряду в цій галузі, повинен свій план будувати, виходячи із загальних правильних установок (курсив мій. — О. Л.). Він повинен бути з якимись прогнозами того, що потрібно нам, Радянському Союзу. Такі-то теми потрібні" [140:70]. Хоча водночас, Васильєв з обуренням розповідає про факти численних зауважень колишнього керівництва студії до фільму "Чапаєв".

Справді, творчий революційний пошук нормативних форм не керувався свідомо нормативно. Брати Васильєви, створюючи те, що стане класичним взірцем, і працюючи поза офіційним планом, ще могли поклатися більше на творче натхнення та на очікування глядача. А вже 1935 р. Сталін прямо і прилюдно поставив перед Довженком вимогу створити українського Чапаєва, тобто відтворити інтуїтивно створену Васильєвими норму. Вже форма такого замовлення свідчила не про інтерес до певної постаті громадянської війни, а про повторення узагальнюючого класичного зразка. І тому не дивно, що нікого не хвилював той факт, що з реальним, нелегандарним Щорсом герой Довженка мав лише зовнішню подібність.

Уже в часи перебудови було опубліковано ряд документів, які проливають світло на реальну фігуру Щорса і на те, чому саме її обрав Сталін для фільму [141], [142].

Факт відходу Довженка від реального історичного прототипу в бік замовлення сьогодні очевидний.

На основі опублікованих документів та щоденників Довженка було досліджено механізми формування таємничої системи стосунків між замовником

та виконавцем у СРСР [143]. Між прямим замовником Сталіним як головним ідеологом системи та виконавцем Довженком уже існувала бюрократична система, яка офіційно затверджувала сценарій і відповідає за виробництво фільму. Бажання Сталіна повинна була насамперед "вгадати" саме ця проміжна ланка — Головне управління кінофотопромисловості, — яка виконувала функцію державного контролю над творчою фантазією митців.

Тодішній керівник цього відомства Б. Шумяцький не наважувався затверджувати сценарій, не впевнений у своїх правильних "здогадках". А на своєму рівні він не мав можливості запитати думку Сталіна. Тому Шумяцький до безконечності намагався "покращити" сценарій (наприклад, відобразити у фільмі план великого Сталінського наступу, який було здійснено в жовтні 1919 р., тоді як Щорс загинув у серпні цього ж року), а фільм не міг зрушити з мертвої точки, — вирішальної ланки у цей момент не вистачало. Вихід несподівано знайшов Довженко, не підозрюючи, що таким чином завершує формування схеми класичної радянської системи соцзамовлення. Режисер звернувся до С. В. Косіора, генерального секретаря ЦК КП(б) України, і сценарій було заслухано на Політбюро. За свідченням Довженка [143], постанова Політбюро із 16 пунктів була переписана кінематографічним керівництвом і, як своя, була відправлена на кінофабрику. Контроль за виконанням постанови було покладено на кінофабрику. Так у гру на місце несформованої ланки вступило ЦК і міцно зайняло свої позиції у системі колективної відповідальності.

З роками ця система ускладнилася настільки, що почала набувати ознак справжньої децентралізованої анонімності.

Значущим фактом є те, що у випадку з фільмом "Щорс" "соціальне замовлення", як пише Є. Марголіт, збіглося з творчим наміром Довженка [144] ство-

рити монументальну картину історичного повороту в долі українського народу. "Житійна" монументальність завжди вимагала дотримуватися певного активізованого часом канону, а не документальної точності та психологічної відповідності. А канон на українському матеріалі ще не був відпрацьований (хоча й існував російський зразок). Тому Довженко мав певне поле нормативної творчості у "житійному" жанрі. Крім того, як справедливо зазначав дослідник творчості Довженка Є. Марголіт, відхід від історичних фактів (обумовлений ще й тим, що про Щорса було досить мало точних відомостей) швидше надавав Довженкові творчої свободи, ніж заважав йому [145].

Так фільм "Щорс" став своєрідним нормативним полігоном, де випробовувалися межі та можливості стосунків творчої свободи і зовнішніх обмежень. Резонерською реплікою в цій драмі могли б стати думки Андрія Тарковського. Такий, здавалося б, найопозиційніший радянському класицизму митець відмічав, що Андрій Рубльов, творив, перебуваючи у найжорстокіших рамках релігійних канонів і штампів, однак став геніальним художником, і це є певною символічною загадкою творчості. У її розгадці Тарковський підкреслював, що йдеться про свободу внутрішню в моральному значенні цього слова: "по-справжньому вільні люди ті, які нічого не вимагають від життя. Вони багато вимагають від себе... Я говорю про ту свободу, яку мали в усі часи люди, які віддавали себе в жертву своєму часу і суспільству, в якому жили" [146:88—89].

Віддаючи себе в жертву своєму часу і суспільству, Довженко чи не найпоплідовніше демонстрував внутрішню свободу, щиро стаючи на шлях служіння ієрархічній, скованій терором системі. Навіть у розгромі Сталініним сценарію "Україна в огні" режисер бачить трагічне непорозуміння, яке саме він по-

винен виправити, доклавши всю силу свого таланту. "Треба прийматись за роботу і роботою довести йому, що я радянський митець," — писав він у щоденниках [144].

Уже із останньої цитати видно, яке значення мала та своєрідна "гра", що складалася між митцями та главою ієрархії. Талановитий сценарист, Довженко не помічає, що сам стає типовим характером типового сценарію поведінки Сталіна з митцями.

Такий специфічний сталінський жест у стосунках із діячами мистецтва О. Авдєєнко назве найточніше — "Відлучення" [147]. Це назва автобіографічної повісті, яка є результатом глибокого психологічного аналізу стосунків радянської людини з радянською дійсністю, як стосунків інфантільних — у сенсі прагнення до психічного комфорту єдності з материнсько-батьківським (батьківщина-мати, Сталін-батько) цілим. Перебудовча кон'юнктура кінця 80-х не завадили Авдєєнку дуже точно описати свій емоційний стан долученості в 30-ті роки. У повісті, на відміну від інших "перебудовчих" творів про сталінський період, нема загальної атмосфери страху, зловісних "чорних марусь", а є лише відчуття чуда і щастя. Такою була психологічна правда особистого існування автора, якого з робочої глибинки владна рука блискавично підняла на гору соціальної ієрархії. Автору довелося прожити життя у двох несхожих соціальних реальностях: теплій материнсько-батьківській, доброзичливій та безпечній (популярність першого роману молодого робітника) і в тій, яка настає після відлучення (заборони та критики фільму "Закон життя", реж. Б. Столпер, О. Іванов) — холодній, ворожій та незрозумілій, яку необхідно було освоювати.

Чим же зумовилася домінанта психологічного стану "долучення", схожого на потяг "масової" людини до комфортного стану позасвідомого, саме в

художній авторській свідомості? У різний час, звісно, різними факторами. В екстремальних умовах революції та громадянської війни, як ми бачили на прикладі Маяковського, це було мало не літургійне єднання. Олександр Галич, згадуючи перші повоєнні роки й аналізуючи власне небажання "знати бачачи", суголосьне з масовим, пояснює це, по-перше, властивою людям післявоєнної епохи дитячою вірою у здійснення майбутніх чудес; по-друге, спільною радістю, яку не хотілося затьмарювати; по-третє, захисною реакцією психіки: "...нам — двадцятилітнім — треба було, напевне, якось для себе виправдати все те незрозуміле і страшне, що відбувалося в світі. Можливо, якби, розмірковуючи і роздумуючи, ми прозріли вже в ті роки, ми б задихнулись і не змогли жити" [148:353].

Ці явища не є унікально радянськими за антропологічною суттю. З психологічного погляду (Піаже та Салівен) природі людського сприйняття, властиво здійснювати безперервну корекцію моделей та вихідних даних, яка базується на властивості людини бачити тільки те, що має для неї смисл, і не помічати того, чого не хочеться помічати ("*вибіркова неухважність*"), або ж, мовою школи Узнадзе, *смыслова установка* блокує прояв не відповідних їй операційних установок і викликає з минулого релевантні їй установки та стереотипи поведінки. Або ж, за Фроммом, це класичний випадок *раціоналізації*, яка має на меті пояснити певне почуття розумними і об'єктивними підставами, хоча основою його є ірраціональні і суб'єктивні чинники, викликані нестерпним тиском реальності [144:165].

Певна своєрідність цієї ситуації в тому, що йдеться про підпадиння під гіпноз масової установки саме автора, людини творчої рефлексії.

Як ми вже відзначали, художня культура молоді країни формувалася енергіями переможного повстання мас та ідеї оновлення світу через револю-

цію; саме художня культура, прислухаючись до потреб та очікувань мас і формулюючи коди спілкування з владою та нормативні мистецькі форми, виявляла, семіотизувала і закріплювала в традиції семантичні можливості, онтологічно властиві будь-якому об'єктові, роблячи таким чином свій внесок у формування "іманентної гносеологічної установки культури" [65:153], а потім діючи згідно з цієї установкою.

Отож, простіше кажучи, речей, про які не говорять і які не називають, для свідомості не існує. Завдання бачити і називати стоїть насамперед перед художньою культурою.

Що ж вона бачить і називає? У часи революційного збурення, як ми вже переконалися, вона перш за все називає і впорядковує суще. Однак завжди існує те, що заховане від рефлексії, за Пеліпенком і Яковенком — "потенціал чистих можливостей", "другий пояс синкретичної недиференційованості після первісно відчуженого континууму природи" [65:153]. Воно має величезну силу тяжіння для художньої свідомості, пошукової за своєю природою. Ця сила дещо відхиляє звичні для існуючої гносеологічної установки культури траєкторії, можливо, непомітно для самих авторів (цим може пояснюватися розпач людей, що опинялися в ситуації відлучених). Лише моменти осяянь, більш суттєво змінюють існуючу установку. Так на основі розширення вихідних даних відбувається корекція самої установки.

У ситуації владного блокування пошукових мистецьких інтенцій саме відлучення (за Узнадзе — зміна ситуації задоволення потреби, за Фроммом — злам процесу раціоналізації), яке різко перекидало людину в стан "недоторканих", відкривало паралельну, "позакультурну" реальність. Тоді непотрібні раніше "деталі" вибудовували нову, "дорослу", без права на рятівні ілюзії, реальність, в якій опинявся відлучений.

"Кабаков, Гвахарія, Саркісов, Гугель, Тухачевський, Постишев, Чубарь, Мейєрхольд, Бабель, Михайло Кольцов та багато інших людей з'явилося переді мною. Раніше я не розумів, що з ними трапилося. Зараз я потрапив на їхню передсмертну дорогу"[147], — прозріває Авдеєнко.

Та художня свідомість у більшості не могла змиритися з ситуацією відлучення від культури, органічною частиною якої вона себе весь час відчувала і в служіння якій реалізувала свій потенціал. Так, психіка, несподівано відчувши кордон, отримувала новий енергетичний ресурс на її подолання. Тому типовою поведінкою опальних письменників було довести, що вони справжні радянські люди і не можуть жити з тавром "наклепника" чи "буржуазного наймита", чи "носія ворожої ідеології". Зі щоденника О. Довженка ми бачимо, що у таких випадках незвичайно мобілізувалися воля і прагнення до самореалізації як інстинкт виживання творчої особистості: "Треба взяти себе в руки, закувати серце в залізо, волю і нерви, бодай останні, і, забувши про все на світі, створити сценарій і фільм, достойний нашої ролі у нашу велику історичну добу" [144].

Чи були в ідеології серйозні причини на певному етапі розвитку відмовляти в праві авторства таким постатям, як Довженко? Певне, що так. Покликанням Довженка як автора було *покласти життєві смисли у соціальній реальності, що революційно народжується*. Але сценарій "Україна в огні" вже зіставляв смисли, заявлені революцією, з життям українського народу (аналітичний процес, який на рівні індивідуального самоусвідомлення в еліті відбудеться у 60-ті). Фактично, це була спроба верифікації реальності щодо смислів революції, верифікації, яка повинна була настати за етапом творення та героїчним періодом. Властивість глибокого таланту завжди йти трохи попереду світоглядної ре-

альності виявляється щасливою у часи великих смислотворень і трагічною у часи інерційного споживання вже готових, ним же сформульованих смислів.

Напевне, мав рацію Б. Брехт, коли вказував, що між революцією та великими революційними письменниками неодмінно виникають серйозні проблеми, пов'язані з тим, що практичні методи революції не революційні, а диктуються класовою боротьбою. Великі ж письменники "не підходять для класової боротьби, вони сприймають її як уже вирішену й займаються тими новими, колективно створюваними умовами, які й є метою революції. Тому революція великих письменників безперервна" [149:30]. Незручність великих письменників, на думку Брехта, полягає в тому, що їх неможливо в потрібний момент "усуспільнити" за допомогою терору, як це можна зробити з письменниками "невеликими" завдяки нестійкості останніх та залежності від моменту.

Так просто і так трагічно для великих.

3. Цензура, "вгадування" та самоцензура

Цензура як "демон" радянської художньої свідомості. — Роль цензури у функціонуванні психічної енергії. Компроміс та спотворення як "обман" цензури. — "Вгадування" як конструктивний елемент ідеологічного цензурного тиску. — "Внутрішній" цензор як механізм природного самозахисту. — Підтекст культури як простір подвійної комунікації.

Страшнішого за кицьку звіра нема
(Миша)

Такі поняття, як "цензура" та "обмеження свободи творчості", до певної міри стали "демонами" радянської художньої свідомості, тобто об'єктами проєкцій і психічної розрядки. Аж ніяк не заперечуючи реальність і трагічність наслідків цензурних заборон, ми підкреслюємо саме ту психорегулюючу роль, яку відігравали ці поняття. У цензурі для середнього радянського автора втілювався головний образ ворога, який драматизував художню свідомість. Коли такий шлях набирав параноїдальної форми, він не мав жодного креативу для творчої особистості, а вів лише до полегшення власної відповідальності та підвищення власної цінності вже самим статусом "недопущеного" чи "постраждалого", тим більше — "забороненого" автора. "Демонізована" радянська цензура якось уже звично увійшла у сферу недоторканих для раціонального розмислу понять і мало не охороняється там тими, хто від неї постраждав чи "постраждав".

Однак виходячи з наших теоретичних засад, базованих на визнанні феномену колективної психології, ми можемо розглядати цензуру в просторі радянської

комунікації з огляду на її специфічну роль у *функціонуванні психічної енергії*, не тільки окремих авторів, а й такого складного організму, як суспільна свідомість / підсвідомість (що, безперечно, як взаємопов'язані компоненти, включає і масову свідомість, і свідомість художніх груп, і стратегію ідеологічної машини).

Тому, перш ніж перейти до *цензури як суспільної інституції*, пошукаємо паралелей цьому явищу в психічному житті людини. А саме звернемося до *цензури як одного із понять психоаналізу*. Там цензурою образно називаються сили, які намагаються не допустити у свідомість позасвідомі думки і бажання. Нагадаємо, що, за Фрейдом, думки і бажання стають позасвідомими під впливом дії механізму витіснення. Витісняється ж усе небажане.

Якщо суспільна свідомість здатна до витіснення небажаних проблем (що ми вже довели раніше), то, значить, існують, по-перше, причини такого витіснення. Це можуть бути тотальний страх та світоглядний соціальний утопізм як потужний позитивний моральний полюс (Суперего). Існують також ті сили, які намагаються не допустити у свідомість позасвідомі думки і бажання, тобто — цензура як механізм захисту психіки від небажаних явищ реальності.

Г. Почепцов, інтерпретуючи фрейдівську теорію витіснення щодо проблем масової комунікації, дуже доречно цитує думку В. Волошинова (М. Бахтіна) про те, що витіснені потяги можуть пробитися до свідомості лише шляхом *компромісу* та *спотворення*, за допомогою яких вони обманюють пильність цензури [150:84]. "Обман" цензури для свідомості виливається у форму досить своєрідної образності: символики сновидінь, гумору, несподівано значимих обмовок.

Повертаючись до цензури як суспільної інституції, зауважимо, що вона теж відігравала потужну енергетичну роль, властиву будь-якому явищу, що позначає незаперечний кордон, який саме внаслідок

його незаперечності тягне перетнути. Найвища енергетична напруга в культурі створювалася якраз там, де відбувалася боротьба з суспільною цензурою (куди входила і самоцензура). Там, де шляхом "компромісу" або "спотворення" в художній простір, а в перспективі й суспільну свідомість входили репресовані смисли, виникало ще одне енергетичне поле високої художньої потужності, посилене, як і у випадку з обманом цензури індивідуальної свідомості, оригінальною та своєрідною образністю. Цілющий для суспільної психіки процес знаходження, тобто розблокування певного шляху протікання психічної енергії та вивільнення заблокованих смислів, переживався як катарсис не тільки автором, а й чутливою публікою.

Можна було б сказати, що однією з моделей такого процесу може бути обхід офіційної цензури за допомогою езопівської мови, яку однак розшифровує читач. П. Вайль та О. Геніс, характеризуючи радянську езопівську мову, наводять думку Л. Лосева: "Внутрішнім змістом езопівського твору є катарсис, що переживається читачем як перемога над репресивною владою" [151:165]. (На нашу думку, це швидше перемога над репресивною владою власного Дракона, хоча переживатися, особливо у глядацькому залі, може справді як перемога над владою.)

Та езопівська мова у точному значенні цього терміна передбачає досить раціональний творчий процес. Точніше, напевне, як приклад обходу цензури, близький до описаного Бахтіним, навести кінематограф Параджанова і Тарковського, українську та грузинську школи поетичного кіно.

Протилежний "компромісу" і "спотворенню" тип стосунків з цензурою базувався вже на знайомому нам феномені, характерному перш за все для масової свідомості, — "вгадуванні". Цензура не полягала

лише в банальному переліку заборонених тем та імен. Усе було набагато складніше і страшніше внаслідок вихідної двозначності, закладеної в систему комунікації ще часами терору: "Фігура цензора абсолютно аморфна. Умови гри не дозволяють йому назвати — що є "недозволеним змістом". На нього повинен емпіричним шляхом натрапити сам автор" [151:165]. Чи не правда, умови цієї ірраціональної гри закладалися вже у перші роки революції і особливо на X з'їзді партії, коли ліквідувалися всі групи і фракції, а також незгоди всередині партії? Вгадати треба було ту думку, яка виявиться єдино правильною і з якою *треба* (згідно з резолюцією з'їзду) бути згодним. Вже у перші роки радянської влади аби просунутися вгору службовими сходами, вгадати треба було, чого хоче вище начальство. Під час колективізації та індустріалізації пролетарсько-селянським чуттям вгадати треба було класового ворога. Тому "вгадування", з одного боку, було однією з цензурних інтриг наскрізь театралізованого простору життя, з іншого — це був конструктивний елемент ідеологічного цензурного тиску, той канал, через який здійснювалася трансляція авторських творчих енергій до ідеології, а через неї (підкоригованих і безпечних) — до масової свідомості.

У цьому аспекті цікава теза Т. Чередниченко про принципову порожнечу ідеологічного тексту [127:13]. Дослідниця наводить приклад з оповідання Ф. Іскандера, де слова керівної особи: "Интересное начинание, между прочим," — саме завдяки безмежній багатозначності "між прочим" будять у підлеглих творчу фантазію і породжують нові ідеї. Причому, як помічає Чередниченко, "текст влади сам сигналізує про свій побіжний випадковий, неістотний зміст. Та сприйняття тексту ірраціональне: навіть вигук повинен бути витлумачений як керівна вказівка" [127:12—13].

Тому авторство ідеології у тексті радянської культури було досить своєрідним. Ідеологія як інституція — чинник регулюючий, такий, що здійснює відбір, але не творчий. Вона не пише текст, а може лише повторювати інтуїтивно знайдене художньою культурою чи "вгадане" в напруженій боротьбі за існування і закріпити це як свою власну інтерпретацію.

"Вгадування" породжувало ще один опосередковуючий аспект, — самоцензуру. "Внутрішній цензор" став механізмом і пристосування і природного самозахисту, накладаючись на вже готові форми подвійної моралі та вдосконалюючи їх: " ... психіка автора турботливо формує пристойну репутацію внутрішнього редактора, призначаючи його відповідальним за вираження авторського смаку, почуття міри, художнього такту і т.д. Совість, яка існує автономно, реєструє всі тонкощі угоди та фіксує їх у своїй пам'яті, викликаючи муки, невдоволеність, сором" [152:169], — такий документ стану душі залишив сценарист Ю.Клепшків.

Така ситуація створювала ще одну напругу між творчим задумом та можливістю його реалізації, з одного боку, з іншого ж — змушувала шукати тему, площину, мову, на яку відгукнеться глядач з такою самою подвійною свідомістю, як і автор, — працювати на рівні *підтексту культури*. Це породжувало і неофіційну, так би мовити, свідомо "догуттенбергівську" творчість: "кухні", писання "в стіл", "магнітофон системи "Яуза" і таке інше.

Як зазначає Ю. Богомолів [153:51], характерною прикметою тодішнього художнього життя стали записи в щоденниках, які робилися не для друку, а для себе і найближчих друзів. Це явище, на думку дослідника, свідчить про зміну характеру комунікації — "спілкування з самим собою". Воно вплинуло і на те мистецтво, що призначалося для публіки ("Довге щасливе життя" Г. Шпалікова, "Ти і я" Л. Ше-

пійтько, "Міський романс" П. Тодоровського та ін.). Тобто, як ми вже зазначали, ідеологія, активно впливаючи на зміст художньої комунікації, мимоволі сприяла зміні обставин, у яких адресати обирають для себе коди прочитання. Як не парадоксально, але в умовах радянської системи сама ідеологія сприяла небажаній для себе зміні обставин художньої комунікації, підтримуючи існування подвійної моралі. Таємна внутрішня свобода створила подвійний контекст комунікації, де на рівні свободи твір "відкривався" для творчого співавторства глядача. Але це не була "відкритість", описана Бартом чи Фуко. Це була інтимна відкритість двох посвячених співрозмовників, що розуміють таємні коди один одного.

"Авторське" мистецтво передбачало автора-глядача, формувало його й водночас народжувалося завдяки очікуванню цього глядача у досить структурованому внаслідок ідеологічно-цензурних обмежень просторі.

Структурування тексту культури зумовлювало і структурування підтексту.

Як ми вже зазначали, у тоталітарній ситуації формувалися свої джерела утримання та розвитку тексту культури як відкритої системи. По-перше, народжувалися цікаві механізми "розмикання" системи (підтекст, подвійна мораль). По-друге, активізувався обмін між елементами в самій системі, тобто вона могла утримуватися зусиллям власної нерівноважності.

Оскільки процес тематизації опинився в руках ідеології, яка не може виконувати функцію авторства, то запропонована нею "тематизація" у певний час набирала потворних форм (індустріалізація, колективізація — "козлотуризація"), ритуальне підкорення яким виконувало своєрідну "містичну" функцію вірності структуротворчим сигналам тексту,

вже усвідомленого аудиторією і декодованого як ідеологічний, а отже "розчаклованого", профанованого. Сам процес такої формальної ритуалізації свідчив, що суб'єкти підкорення вже перебувають, якщо не поза, то на маргінесі цього тексту. Складна гра авторства тематизації та інтепретацій поряд з прийняттям чи відторгненням тих чи інших культурних текстів аудиторією, яка, у свою чергу, своєрідно розділяла "авторство очікувань" з ідеологією, — усе це й забезпечувало системі нерівноважність, якою компенсувався брак відкритості.

Перебудова ж зламала колишню комунікативну ситуацію, у революційному пориві пропонуючи пряму, відкриту, нічим не обмежену комунікацію. Тому не тільки для автора, який "не вірячи у можливість правди, не міг відмовитися від брехні, так що остання виявлялася онтологічно потрібнішою за правду" [151:169], чи для автора, який звик доносити смисли в обхід оборон, але і для читача зняття цензури позбавляло твір мистецтва його неповторного енергетичного виміру. Коли нема зрозумілої для всіх цензури, смисли можуть приходити просто без будь-якого символічного опосередкування.

Однак інституційна цензура не зникла, а "розбилася", фрагментувалась (див., наприклад, Парламентські слухання 1997 р. щодо свободи слова в Україні [154]), переставши існувати у масовій свідомості. Багато відомств чи великих промислово-фінансових груп зацікавлені у блокуванні тієї чи іншої інформації, а отже і підтриманні тієї чи іншої ілюзії щодо ідеалів та норм тепер "вільного світу". Навіть якби існували прориви поза таку цензуру, то вони були б позбавлені колишнього енергетичного сенсу, бо суспільна свідомість зовсім не знає таких проблем, вона їх не витісняла, вони не існували болісним неспокоєм на порозі свідомості, вони й не приходитимуть як вражаюче відкриття.

Однак, оскільки утопія в процесі інверсії як операції, властивої масовій свідомості, самовідтворювалася на протилежному ціннісному полюсі, то там відтворювалася і самоцензура як невід'ємний феномен цієї свідомості. Але за відсутності державної і чіткої суспільної цензури вона не потрапляла до комунікативної системи, де б могла набирати потужних енергетичних значень, і перетворювалася на добровільну "охоронну" цензуру певним чином налаштованих груп, що пильнували, наприклад, ворогів України, ворогів "нашої" історії тощо.

4. Нові міфи та стара ідеологія

Р. Барт про міфологічні операції "переписування". "Переписування" історії як "природи". — Радянське "переписування" економіки як природи та його наслідки.

И мы уже слышим шум и выстрелы. И кто-то рукоплещет. И кто-то кричит ура. Это люди, которые от неудач не потеряли присутствия духа, стремятся к новым берегам.

И те, которые хотя и не стремятся никому да, ведут себя так, как следует.
(М. Зощенко, "Голубая книга")

Радянська культура генетично була культурою магістральних тем. Тому, в той самий час, як частина митців так само колективно і магістрально, як і раніше, зайнялася відтворенням кодів західного життя, частина з тих, що в радянські часи відчували себе в опозиції, несподівано знайшла себе в комерційному мистецтві (як Р. Віктюк), частина — в чистому, нічим не обмеженому експериментаторстві. А масова свідомість, залишившись один на один з

нав'язуваним їй смыслом споживання, поступово адаптувала під власні очікування те, що ще вчора було художньою свідомістю. Ця ситуація раптом відкрила проблему, яка, здавалося б, завжди лежала на поверхні, та однак ніколи не поставала для осмислення не тільки радянськими, а й західними філософами. Йдеться про витончену міфологічну операцію, споріднену з тими, про які писав Р. Барт, аналізуючи сучасні міфології. Тому й розглянемо цю проблему з погляду його вже класичної теорії [155].

На думку Барта, завдання сучасних західних міфологій полягає в тому, щоб надати історично зумовленим інтенціям статусу природних, а історичним фактам — статусу вічних істин [155:111], тобто сучасний міф “перепишує” історію як природу.

На думку Барта, ліва міфологія (в тому числі й радянська) примітивна, бідна й не здатна до таких витончених стратегічних завдань, як стирання власного імені в ідеології, та різного ґатунку “переписувань”. Однак видатний міфолог, визнаючи тільки за правою ідеологією унікальні міфологічні здібності, потрапив у одну з описаних ним пасток, приймаючи конкретне історичне й минуше за всезагальне й природне. Причина може полягати в тому, що міф у принципі неможливо описати ззовні, так само, як і зсередини. Момент справжнього бачення виникає на межі виходу. Саме зараз, коли на такій межі перебуває ціле наше суспільство, ми можемо аналізувати силу й вишуканість радянської міфотворчості, користаючись підходами Барта, виробленими для критики сучасного йому суспільства.

Барт, як відомо, розглядає міф як одну із властивих людській природі форм мислення. Тому міфом практично може стати будь-яке слово чи вислів, але за певних умов. Такими умовами є ідеологічний, історичний та ін. концепт, потрапляючи у який, конкретний вислів віддає свій смысл його формі.

Концепт, який здатен агресивно захоплювати смисли, так що власне він (смысл) починає "витікати" через міфологічну форму, повинен мати характер апіорного, об'єктивно даного, "природного".

Тут традиційно виникає заснована на смислових метонімічних переносах потрійність у розумінні слова "міф": це і сам апіорний, "природний" контекст, це і спосіб "захоплення" концептом смислу слова, і саме слово, смисл якого надається "захопленню" концептом. У результаті цілісне поняття міфу передбачає поєднання всіх трьох складових.

Отже, Барт, говорячи про бідність лівої міфології, має на увазі ліві сили в буржуазній державі, де вони як "пригноблені" перебувають в опозиції до "гнобителів" і не можуть витворювати міфологію, яка була б "складовою стратегією", тому їхні міфи приречені на "випадковий характер". Та у радянському суспільстві, де панівною була ліва доктрина, саме ліві сили мали привілей "переписувати історію як природу" (позичка з правого міфу) та виявляти власні вишукані міфотворчі здібності, до яких, на нашу думку, належить "переписування економіки" як природи.

З одного боку, планова економіка нібито передбачає "неприродність", бо оголошує можливість раціонального, тобто штучного, управління і виявляється повністю підкореною людській волі. Однак з точки зору асоціацій цілісного радянського світогляду, де природа є "підкореною", де час можна підганяти, а якщо треба, то й "випереджати", підкорена стихія економіки теж, як і природна стихія, стає сумірною в руках радянських людей, озброєних найправильнішою ідеологією. З іншого боку, перевиконання планів, що не вело до перевиробництва (пояснення: "бо у нас перевиробництва не буває"), інтенсифікація виробництва, що не вела до безробіття ("бо у нас безробіття бути не може") та

ін., на загал робили економіку соціалізму в принципі не пізнаваною, але правильною з огляду на притаманні їй самій ознаки. Це занурювало людину у справді ірраціональну стихію, де нічого ні від чого конкретного виробничого людського вочевидь не залежало і самовіддана праця вела не стільки до конкретного економічного результату, скільки підтверджувала правильність ідеології.

На рівні масової свідомості суспільний радянський світоглядний контекст вибудовувався так, що "правильність" економіки забезпечувалася "правильністю" ідеології і від праці конкретної людини практично нічого не залежало (в тому числі, як правило, й зарплатня).

Тобто лівий міф, переписуючи економіку як природу, "викреслює" поняття комерційності та економічної доцільності з усіх сфер культурного та духовного життя, тобто маскує економіку ідеологією.

Той, хто вважав себе митцем, не думав, що займається комерційним мистецтвом (бо на особистому рівні це було й неможливо, фінансовий успіх досить прямо залежав не від економічного розрахунку, а від ідеологічного "потрапляння"). Сам термін "комерційне" у радянському дискурсі був різко й однозначно негативним і належав реаліям ворожого світу, так само, як, наприклад, "спортсмен-професіонал". Однак у тоталітарній державі митці та їхнє мистецтво визначалися "корисними" не тільки для ідеології. Система закритого ринку культури та монополія на формування попиту давала владі економічні важелі для того, щоб отримувати прибутки з мистецтва, в тому числі й з такого затратного, як кіно.

Звернемося до фактів.

В кінці радянських "застійних часів" тільки український кінопрокат давав до бюджету СРСР 200 млн крб., отримуючи натомість 6 млн крб. на потреби власної кіноіндустрії. Самоокупність та прибутковість сприймалася як "природна", взагалі властива мистецтву, в

той самий час як за цим стояла налагоджена економічна система отримання прибутку, замаскована ідеологією. Головними її складовими були: централізоване замовлення, яке давало можливість формувати глядацький стереотип та задовольняти його; широка система масової пропаганди вітчизняного кіно (про її комерційний успіх найкрасномовніше свідчить те, що листівки з радянськими акторами були серед підлітків одним із найпоширеніших видів колекціонування); величезний за територією та потенційними глядацькими ресурсами закритий ринок кіно з державною монополією експорту та імпорту передбачав пріоритет своєї продукції незалежно від її якості й водночас забезпечував такий пріоритет завдяки відсутності конкуренції та вибору для глядача; єдина система кінотовиробництва та кінопрокату забезпечувала прокат по всій території "свого" ринку і звільняла виробників фільму від подальших турбот про рекламу, "розкрутку" та дистрибуцію, а також гарантувала стабільну платню всій групі незалежно від успіху в прокаті; великі студії голівудського зразка швидко й професійно забезпечували весь виробничий цикл та технологічні процеси; низькі єдині ціни на квитки давали можливість кіно бути справді улюбленим масовим мистецтвом.

Право на працю для митців виглядало справді природним, й ідеологічні перешкоди, які виникали часто несподівано для самого митця, були порушенням "природи", яка у своїй найсправедливішій суті передбачає свободу творчості. А оскільки "природа" знає лише необхідність, то і свобода творчості сприймалася як детермінована самою природою суспільного організму необхідність, закон, який порушувався монополієм замовником і виробником — державою.

"Свобода творчості" (опозиційна романтична парадигма автора) стала контекстом опозиційних правих міфів з усіма наслідками "витікання" реальності. "Права" міфологія почала ламатися разом з "лівою"

саме з огляду на свою "випадковість" (у бартівському розумінні) внаслідок свого опозиційного становища в радянському суспільстві. Вона змушена була опонувати, користуватися тими самими контекстами, що і домінуюча міфологія, лише з ціннісним перекодуванням полюсів. У момент перебудови несутільний правий соціальний контекст виступив як домінуючий. І "ринкові закони" у масовій свідомості набули статусу справедливих "природних", на противагу — як виявилось — "неприродним" законам соціалізму. Тому в перші роки перебудови за активної участі самих кінематографістів були знищені всі елементи вищеназваної економічної системи у палкій упевненості, що руйнується якраз ідеологічна система й здобувається свобода творчості.

Митці чекали від оголошеної перебудови хвилюючих змін, "правильно побудованого раю". Ситуація нагадувала спустошений Чевенгур, де оголосили комунізм і почали чекати чудес від ними ж оголошеного ладу.

Наведемо кілька типових на той час прикладів "проринкової" кінематографічної думки.

Докладно про формування нової міфології у автора в матеріалах спеціальних досліджень [117], [156].

Відомий кінокритик 1988 р. пояснює, що застій замість очікуваного розквіту на кіностудії ім. Довженка існує тому, що там нема "гнучких демократичних структур". А виникнуть вони тоді, коли студія перейде на госпрозрахунок — "обставини примусять" [157:12]. Тобто "правильні" обставини набули сили такого самого примусу, як колись мала влада, а госпрозрахунок виявився тією природною умовою, яка має гарантувати нову стабільність, з тією лише різницею, що прибутки мають бути ("обставини примусять"!) набагато більшими.

Секретар правління Спілки кінематографістів України 1991 р. пише: "... кінематограф зобов'язаний себе годувати: у всіх цивілізованих країнах —

це один із найприбутковіших бізнесів. Гадаю, ринок, звичайно, сильний стрес для митця — але це — найефективніші ліки проти ілюзій і брехні колишньої системи, якою ми були досить заморочені. Ринок — це, якщо хочете, змагання якості, довгождана зустріч митця з народом, для якого він і творив" [158:7].

У радянській свідомості економічна реальність продовжувала "витікати" крізь контрміфологеми, з таким самим ентузіазмом, як колись крізь радянські ідеологічні міфологеми. А розуміння такого основоположного поняття ринку, як товар, було просто поза контекстом, який усе ще залишався лівим ідеологічним. Фактично ця "довгождана" правильна природа економічної доцільності мистецтва була відкрита, як ми помітили раніше, ще індустрією дубка, потім так потужно розвинутою Голівудом. Якраз усвідомлення цього і є "ліками проти ілюзій" про ринок як змагання мистецької якості.

Набагато легше здійснювати інверсію — змінювати знаки, — ніж вибудовувати візерунки нових контекстів. Для індивідуальної свідомості здійснювати процес медіації можна лише в жорсткому зіткненні з реальністю, для адаптації в якій людина змушена проходити болючий психологічний процес, який можна було б назвати прокладанням нових русел (користуючись визначенням Потебні "слово — русло для течії думки").

Звернемося до деяких ознак контексту, що означається особливостями радянського "переписування" і відрізняє, на нашу думку, саме утопічне мислення, яке, на думку О. Шевченка, оперує закритим кодом, викликаним до життя "прагненням дати міфологічний варіант відповідей, породжених трагедією" [91:23]: майбутнє обов'язково має бути "світлим", а минуле — "темним"; будь-яка суспільна ситуація організована і тотальна, але не пізнана; в усіх випадках життя є "ми" і є якісь "вони",

що повертають ситуацію проти нас і яким "все дають"; існують "правильні" універсальні ідеї, здатні привести людство до "світлого" майбутнього.

Запропонована зненацька ідея вільного ринку почала існувати в такій самій тоталітарній формі, як і радянський міф. Міцність цієї ситуації в тому, що змінювати "русла", які самі собою є інтерпретативними щодо реальності, може лише реальність. Цей процес можна просто простежити.

Так на початку перебудови "солодке слово свобода" у поєднанні з некомпетентністю у процесах функціонування та підтримки культури в країнах Західної Європи призвели до розквіту міфологеми про повну самоокупність культури, яка настане внаслідок надання самостійності мистецьким колективам, тобто внаслідок того, що спрацює "правильна" ідея.

Ця ідея на сторінках журналу "Український театр" протягом 1988 р. розвивалася досить оптимістично саме під кутом фінансових перспектив для театрів-студій, що перейдуть на самоокупність. Фінанси — справа реальна, і півроку було достатньо для того, аби впевнитися у хибності цих перспектив. Але ж "наше" і "правильне" провалитися не може. Тому автори, симпатичні самоокупності культури, з радянською наполегливістю продовжували шукати досягнень експерименту: "Пробуджується у наших митцях почуття господаря, який несе відповідальність за справу, якій він служить (у ситуації госпрозрахунку та самоокупності таки справді несе. — О.Л.)... Вже не можна працювати і творити як учора. Тільки краще, плодотворніше, чесніше, відвертіше. І це не чергова декларація, а веління часу, ім'я якому — перебудова!"

"Почуття господаря", риторично властиве радянському робітникові чи селянину, переносилося на творчого працівника прямо і безапеляційно як на виробника матеріальних благ: за результатами праці справедливий закон ринку залишить жити лише

те, що справді вартісне. Гроші, згідно з новою міфологією, стали мірилом вартісності об'єкта, який колись вважався об'єктом естетики. Та щоб врятувати самоокупний театр від голодної смерті, просто зацікавити глядача стало вже не досить. Його треба було зацікавити якимось особливо, якимось так, щоб він був готовий платити за виставу шалені гроші. А в умовах фінансової скрути зацікавлювати спрямовано треба саме тих, хто ці гроші здатен платити. Так естетичні критерії змінювалися критеріями сенсації.

"Веління часу, ім'я якому — перебудова!" — це концепт, який набуває смислу *лише* в "природному" марксистському контексті "об'єктивного історичного процесу". А коли втрачається смисл (означальне) первинної семіологічної системи, вторинна система провокує будь-яку підміну. "Велінням часу" чи "класовими цінностями" можна назвати що завгодно, час точніше, що вигідно тим, хто має можливість стратегічного будівництва. Тоді вже значення пропонованого масі міфу стає формою, через яку до первинної системи входить потрібний смисл. У даному разі маємо зразок типового мислення означальними лівого контексту, автоматично пристосованих до нових реалій.

Отже, правий радянський міф "свободи творчості" за кілька років втратив той сенс, який у нього вкладала творча інтелігенція. Замаскована раніше реальність у вигляді економічних законів спочатку шокувала і змусила з собою рахуватися, а потім і пізнавати себе.

Один із "круглих столів" журналу "Український театр" (1992 р.) так і називався: "Пізнавати чи міфологізувати". Головний режисер Національного академічного театру ім. Івана Франка С. Данченко заявив: "Ще невідомо, яка цензура гірша — ідеологічна чи економічна" [159:3], прямо пов'язуючи нову економічну залежність із несвободою естетичною.

Як помітив Барт, буржуазна культура та ідеологія не відбивають реальності, а весь час міфологізують її на всіх рівнях — від повсякденного до естетичного, не бажаючи нічого називати реально. "Замаскована" буржуазна ідеологія комунікувала з нами на рівні вторинної семіологічної системи. Тому актуальним сьогодні стало віднайдення первинної реальності, а для аналітичної та естетичної думки первинного смислу, який доводиться парадоксально "вливати" в слова, користуючись наявними формами отриманих міфів. Ця операція знову ж таки дещо схожа на ту, яку доводилося виконувати платонівським героям, які прагнули через словесні міфологічні форми, запозичені з далеких західних теорій, побачити нову реальність.

Отже, ліва ідеологія історично доводить свою здатність до витончених маскуючих міфологічних побудов, сила яких полягає у певному комфортно-регресі людської свідомості до масових форм хоча і залежного, але захищеного існування. В таких формах "праві" ідеї працювали як контрміфологеми у тому ж таки "лівому" соціальному контексті. Психологічне подолання цього контексту, можливе як свідомий стан "беззахисності перед реальністю", який дає змогу поступово знаходити реальні смисли нових міфологем, і, в тому числі, через наповнення готових запозичених форм будувати новий соціальний та естетичний контекст.

КІЛЬКА СЛІВ ЯК ПІДСУМОК

У цій книзі ми спробували показати, що дослідження тексту культури як її моделі, що базується на взаємодії трьох складових — автора, аудиторії, міфу, — може виступати певною контекстуальною матрицею для опису радянської культури. Перевагою цієї матриці є те, що завдяки встановленню різних контекстів вона уможливає досить різноаспектне сприйняття і пізнання процесів культури, дозволяє уникати чорно-білої однобічності, дає можливість поглянути на культурну історію з огляду на участь у її творенні мас, розглянути характерні механізми, що приводили цю модель до руху.

Розгляд масової свідомості з погляду чотирьох наведених у роботі опозицій (масова свідомість / індивідуальна свідомість, масова свідомість / елітарна свідомість, масова свідомість / групова свідомість, масова свідомість / масове позасвідоме) дає можливість з'ясувати специфічні властивості, які вона може виявляти як свідомість аудиторії тексту культури. Крім авторства інтерпретацій, масова свідомість володіє авторством очікувань — своєрідним творчим потенціалом, що знаходить основне вираження у формі певних потреб аудиторії. Задоволення цих потреб на початок ХХ століття традиційно відбувалося у сфері так званої лубкової культури (своєрідно трансформованої в СРСР), аналізуючи яку, ми отримуємо можливість зчитувати власне потреби і своєрідні художні стереотипи широкої аудиторії.

Матеріально-духовним виразником людської діяльності у напрямку "поширення" (М. МакЛюен) стали мас-медіа, у наш час — основне середовище існування як літературоцентричних, так і видовищних мистецтв. Основним замовником продукції мас-медіа є масовий глядач, який орієнтує ви-

робника на власні смаки і потреби. Тому весь масив аудіовізуальної медіапродукції можна, з одного боку, розглядати як результат колективної моделюючої діяльності (в тому числі колективних очікувань, витіснень, переживань, елементарних колективних фантазій). З іншої — змодельована реальність має зворотну дію, формуючи підсвідомі установки, які під впливом певних екстремальних обставин повністю раціоналізуються як власні мотивації індивіда, підтримуючи таким чином змодельовану реальність.

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 і ситуації револьюційних 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. 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. Розгляд проблеми в аспекті семіотики дає можливість розглянути стосунки автора та публіки якраз у системі, що структурувалася ідеологічним спрощенням.

Визначивши особливості лубка, жанру, зорієнтованого на масову аудиторію, ми виявили й особливості тих психічних потреб, які масова свідомість реалізує у царині уявних образів, де функціонує і художня культура. Це потреба переживань у зрозумілій моделі світу, де панує справедливий світопорядок (зокрема, переживання реван-

шу, неможливого в дійсності), потреба вдоволення специфічних театральних переживань, а також потреба у спільному комунікативному полі як способі подолання психічної ізоляції.

Внаслідок ідеологічної потреби у єдиній "загальнонародній" культурі, яка була б "високою" культурою водночас, лубок не зник, але трансформувався. Переорієнтувавшись із комерційного на ідеологічний попит, а також на форми і жанри "високої" культури, лубок, як ідеологічно витриманий продукт для мас, зіграв не останню роль у творенні Великого радянського стилю.

Спільним субстратом як масової свідомості, так і художньої культури є міф як підґрунтя суспільної самоідентифікації. Вводячи його як чинник тексту культури, ми спиралися на роль міфу у механізмах психічної регуляції та психологічної детермінації, на механізми медіації, на роль енергетичного нарративного компоненту протосюжетів як в 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.

Міфологічна сила світової події — революції — була постійним джерелом символічного структурування системи. Авангардна художня культура, яка найгостріше реагувала на стихійні психічні потреби мас, зіграла провідну роль у її ритуалізації, призначеній для масового виконання. Перебудовчий пошук національними культурами "чистих витоків" десь-інде в дореволюційній історії був вирішальним ударом по головній радянській символічній структурі.

Вирішальну роль у міфологічній конструкції радянської соціальної реальності та формування Великого стилю відіграла домінанта утопічного (як опозиції до трагічного) світогляду, що легітимізував

руйнацію старого, несправедливого світу, і побудову нового, справедливого. *Новий, справедливий і наш* у цьому контексті виступали абсолютними лексичними синонімами.

Домінування в кіно та на сцені особистості героїчного типу свідчить про активізацію в час екстрем парадигматичної функції мистецтва, яка об'єднує і впорядковує соціально-психологічний простір. Розвиток і зміни сценічного та кіногероя дають змогу простежити певний розвиток психічних потреб і станів масової свідомості.

Організуюче значення для міфологічної конструкції радянської соціальної реальності мав утопічний світогляд з тріадичним принципом "рай першостворений — рай втрачений — рай віднайдений", активізований у ланці "рай віднайдений". Рай починався зі світової події — революції, де був деміург-засновник, його намісник та герої, що впорядковували Хаос. Художня культура, відповідаючи очікуванням масової свідомості, зіграла провідну роль як у ритуалізації цієї події, так і у створенні візуальних образів, що підсвідомо формували масову установку та виступали готовими формами раціоналізації дійсності. Мірою віддалення в практичному житті й суспільній думці есхатологічної мети виснажувалася соціальна утопічна енергія, народжувалася соціальна апатія та скептицизм, що проймали усі прошарки населення. Акцент у тріадичному принципі почав зміщуватися до ланки "втрачений рай". Художня культура реагувала на ці явища неоднозначно: конформізмом, романтичним прагненням повернути утопічну енергію, нон-конформізмом, де найкраще реалізувався простір подвійної комунікації як механізм "відкриття" тексту культури.

Активізація масової свідомості на межі XIX—XX століть не загострила романтичного протистояння художника і натовпу, а, навпаки, змінила його в певних

основоположних зв'язках. Маса раптом винесла у спільне комунікативне поле потужну енергію нерезалізованих потреб, очікувань, підсвідомих страхів та бажань разом зі своїми лубковими формами мистецтва. Екзистенційна розгубленість, що виникла внаслідок розриву великої кількості людей з патріархальними традиціями, була посилена тектонічними революційними змінами. Значна частина авангардних митців відчувала цю нову енергетику як джерело власної творчості. Додатковим енергетичним джерелом творчості ставав активізований напругами Хаосу художній шлях прозрівання дійсності, коли бажаний внутрішній образ ситуації ставав тим ейдосом-формою, до якого прагнули і життя і творчість.

Потреба впорядкування Хаосу революційної екстремі налаштувала на спрощення всіх суспільних систем, виробляючи алгоритми, до яких система поверталася в ситуації наступних екстрем. Одним із головних алгоритмів спрощення стосунків митець — суспільство — влада стало таке регулятивне щодо авторської творчості й художнього сприйняття явище, як соцзамовлення. У ситуації революційного вибуху соцзамовлення часто збігалось із соціальним покликанням, реалізуючи творче покликання митця виявляти, семіотизувати масові потреби й очікування та його суто людське прагнення бути корисним і потрібним суспільству.

Соцзамовлення впливало і на правила сприйняття художнього твору, принципово "закриваючи" його. Однак, декодоване публікою, змінило обставини комунікації, зумовивши створення комунікації подвійної.

Терор (радикальний механізм спрощення системи), розглядався як поле екстремальної "співтворчості" ідеології, масової свідомості та художньої культури. Це дозволило встановити певні особливості взаємин названих чинників. Терор, вербалізований засобами мас-медіа та мистецтва, мав певні механізми психічної

розрядки через заміщуючі форми реальності. Він формував спільне комунікативне поле, де можна було відчувати і єднання, і причетність, і спорідненість, і сусідство і де вдовольнялося рефлексорне прагнення масової свідомості до постійних поверхових нервових збуджень. Терор як радикальний спосіб подолання соціальної напруги шляхом підміни мотивацій підміняв і бажаний внутрішній образ системи, поступово знищуючи творчо і фізично тих, хто із новим законом не збігався. Запуск механізму масової проєкції Тіні автоматично активізував такий стан психіки, який можна назвати "машиною для драматизації дійсності", тобто психічної потреби бачити світ у своєрідному драматургічному конфлікті з чітким поділом на "своїх" і "чужих". Належність до "своїх" забезпечувала відчуття міфологічної причетності.

Моделювала стани "машини для драматизації дійсності" радянська драматургія, класицистична як за формою, так і за принципом зв'язку з державою, яка йшла шляхом жорсткої централізації. Така драматургія відповідала потребам формування нової ієрархії реальності, й очікуванням величезних збурених соціальних прошарків, які шукали нового, зрозумілого безсмертного цілого, причетність до якого зменшувала б екзистенційну фрустрацію. Активізовані терором наративи у доступній та міфологічно "знайомій" формі впорядковували хаос нового буття, даючи моделі переживання та подолання страху смерті. Ці моделі, втілені в радянській кінокласиці, демонструють описаний Леві-Стросом механізм міфологічної медіації, що чітко діє в культурах примітивних суспільств. Активізовані терором наративи у доступній та міфологічно "знайомій" формі впорядковували хаос нового буття, даючи моделі переживання та подолання страху смерті. Ці моделі, втілені в радянській кінокласиці, демонструють механізм міфологічної медіації, що чітко діє в культурах примітивних суспільств.

Долі найталановитіших митців цього періоду засвідчили властивість таланту, глибоко пов'язаного з потребами мас, йти попереду світоглядної реальності у часи великих смислотворень. Та ця властивість виявляється трагічним знаком у часи інерційного споживання цими ж митцями сформульованих смислів. З іншого боку, діячі мистецтва в міжгруповій боротьбі за гегемонію підготували всю необхідну риторичку, якою і скористалася ідеологія, перетворюючи дійсність на виставу терору.

Перебудовчий феномен "чорнухи" продемонстрував певну зміну психологічних потреб масової свідомості: раптове звільнення від гніту подвійної моралі, руйнування зовнішньої та внутрішньої цензури, — все це позбавило психіку невротичних симптомів, але водночас залишило людину без "внутрішнього світу", який у тоталітарному суспільстві формувався на базі дистанціювання від політичної влади та офіційних норм задля інтимного втаємниченого спілкування з буттям.

Стримуючий механізм цензури існував і як інституційний і як соціопсихічний феномен, а саме — як колективне витіснення небажаних чи заборонених потягів. Долання обох видів цензури створювало зони енергетичних напруг, які сприяли виникненню специфічних художніх форм, як способів "обходу" цензури. Аналогічні зони художніх напруг виникали і в аудиторії, що розкодовувала художнє послання. Елітарний простір між полюсами цих напруг вабив і публіку, зорієнтовану на соціально-престижне споживання мистецтва. Перебудовча інституційна цензура фрагментувалася, стала набутком певних відомств і груп, переставши існувати у масовій свідомості. Розмивання ж внутрішнього опору цензурі стало одним із факторів згасання творчих енергій у художньому просторі та підкорення його спрощеною парадигмою, зорієнтованою на масові цінності.

Злам радянського міфологічного простору виявив зони неготовності радянських митців до існування в новому соціальному просторі, що призвело до створення нової економічної моделі розвитку мистецтва, яка, фактично, є моделлю розвитку лубка і зумовлює в мистецтві домінанту цінностей масової свідомості.

Своєрідним етичним висновком для художньої культури може бути думка про потребу в новій парадигмі, яка ніким не може бути нав'язаною і яка б забезпечувала можливість розвитку потреб і запитів масової свідомості, а також розвитку її креативних можливостей. Варто пам'ятати, що уроки використання енергії масової свідомості були занадто сумними для людства. Вони засвідчили злочинність централізованої владної організації масової свідомості, беззахисність і відкритість якої закликає до невикористання тих примітивних засобів, які перетворюють її на фанатизм юрби.