

# Вступ. Основні світоглядні та методологічні засади

## 1. Розгублена свідомість на межі епох

*Радянська міфологічна свідомість та парадокси нового суспільства. — У Зазеркаллі. — Театр та кіно як дзеркало колективних відображень реальності.*

Просто ти не звикла жити у зворотний бік,  
— доброзичливо пояснила Королева. —  
Спочатку у всіх трохи крутиться голова.  
(Л. Керолл, "Аліса в Зазеркаллі")

Сьогоднішній дослідник радянської культури перебуває в унікальній позиції: він має непересічний досвід існування у двох цивілізаціях. Його одиначне життя ще несе пам'ять про революційний крах "старого" капіталістичного світу і побудову "нового", справедливого, але вже шукає себе у цінностях цього "нового" світу, що раптом відкрився як нова справедливість і свобода, довгождана і незрозуміла водночас.

Довгождане не завжди виявляється очікуваним, — так влаштоване життя. Людина, яка добуває жаданий камінь, не чекає на лавину. Світ, як таємнича всеєдність і цілісність, не вибачає порожнеч у вже створених ним формах.

Тож ми й маємо нагоду спостерігати потужний тектонічний рух глибинних ціннісних, смислоутворюючих — міфологічних — пластів свідомості, як правило, відносно "непорушних" щодо плинності людського життя. Розгублена свідомість шукає нового міфу як теплої домівки якщо не для буття, то, в усякому випадку, для існування.

Звісно, йдеться не про крах міфів, створених потужною радянською ідеологічною машиною, адже свідомо міфотворчість, яка підтримувала все більш відчужувану від людини тоталітарну ідеологію, була лише видимою верхівкою радянського міфу. Наше повсякденне життя було пов'язане з його глибиною. А це значить, що більшість країни жила у неусвідомлюваному дорефлексивному контексті, який покладав існування мети і сенсу в розвиткові суспільства і кожної особистості, який піднімав героїчне понад міщанське, ідеальне — понад прагматичне, ставлячи при цьому соціальну захищеність особистості як "природну" умову життя.

Крім того, особливо слід відмітити незвичайну віру радянської людини в самостійну силу "справедливих" і "правильних" ідей, сама реалізація яких і гарантує те саме "світле" майбутнє.

Але прощання зі структурами міфу старого відбувається важко, вони наповнюються весь час, як старі міхи, вином нових ілюзій. Тому так само, як колись вперше в історії ми будували соціалізм, уперше в історії ми взялися будувати капіталізм. Адже суспільний лад, який в усьому світі виникав з надр прогресу промислової революції, у нас почав *будуватися* в результаті промислового обвалу соціалістичної економіки. Усе почалося радикально спочатку — від стадії первісного накопичення капіталу з її "первісною" мораллю, у тому числі (чого чомусь зовсім не очікували) й у ставленні до культури. Абсурдистсько-пародійне (і в радянський час справді смішне) гасло класиків соц-арту Комара і Меламида "Вперед до перемоги капіталізму!" стало реальністю нашого життя. Нашою реальністю, як ніколи, став абсурд.

Вироблена довгими роками існування в закритому просторі впевненість, що істина десь там, потойбіч набридлої реальності (а ця реальність багато в чому була не чим іншим, як нашим дзеркалом), у

певний час завадила краще роздивитися власне відображення: дзеркало просто розбили як перешкоду на шляху до чогось довго забороненого й очікуваного. А потойбіч очікуване виявилось, як і належить, неочікуваним — позбавленою колишніх "природних" сенсів темрявою Задзеркалля.

Важко уявити, що відчувають знані українські режисери, оператори, актори, за плечима у яких десятки фільмів, коли чують, що наша країна об'єктивно не може собі дозволити ані національного кінематографу, ані культурного телеканалу. Ефект Задзеркалля перетворив їхній радісний перебудовчий порив від ненависної тоталітарної несвободи на падіння. Сьогодні очевидно, що це падіння до тих початків культурних індустрій, які існують у країнах "третього" світу в ситуації, коли глобалізований ринок кінопрокату давно опановано кількома країнами.

Разом з тим упродовж усього пострадянського часу в суспільстві простежується тенденція викреслити з історії радянський період як певний "зіпсутий" час і радянську культуру як явище недолуге, цілковито залежне від ідеології.

Однак кожна ситуація може стати уроком, якщо розуміти, що через неї відкриваються певні закони світу, в тому числі й внутрішнього світу людини. Та і час людського життя не можна вважати "зіпсутим". Інакше ми просто знову не розуміємо, що таке життя з неповторною теплотою його світу, радощами, трагедіями, сподіваннями, самореалізацією, здійсненням смислів і життєвих призначень, причому в будь-який час. А будь-який час, зрештою, має свою жорстокість і свою ніжність, свою ницість і свою висоту, свій бруд і свою чистоту, тим помітнішу й ціннішу, чим брудніша реальність.

Радянська ж культура дала Білаша і Майбороду, Довженка і Бикова, Параджанова і Тарковського, Стуса і Світличного та багатьох, багатьох... Спроби

наглядачів від культури витіснити їх на маргінес долалися вдячною спраглою публікою, яка знала, що справжній центр культури міститься саме на цьому маргінесі. Цією публікою були не розрізнені поодинокі інтелектуали (яких сьогодні телевізійні менеджери об'єднали у безнадійну категорію "5%"), а справді, як зауважив поет, "всесоюзна еліта". Книжковий дефіцит, нічні черги за квитками до театру, переповнені зали та стадіони на поетичних вечорах...

Куди щезла з культури нового суспільства ця тиха моральна стійкість інтелектуала, загартована роками протистояння, часом навіть смертельного, з владою? Куди щезла публіка, яку так відчували і для якої творили вершинні художники? Що сталося з самим інтелектуалом і де те, серед багатьох можливостей самореалізації, подарованих новими часами, хай дуже скромне, але гідне місце, де можна знайти опертя, аби відчувати себе людиною культури? Та й якої культури?

Гадаю, багато людей сьогодні замислюються над схожими питаннями. Чи можемо ми існувати без коріння як "самодельные люди" Платонова і де тоді наше коріння? Чи несемо ми у сьогоднішню культуру щось таке, що так чи інакше містить елементи культури минулої? До якої міри ми маємо можливість на неї опертися, що зобов'язані зберегти, до якої міри маємо позбавлятися стереотипів свідомості та яких саме стереотипів?

Як знайти відповіді? Як побачити культуру у живій цілості? Очевидно лише те, що серед фрагментів колишніх та уривків нових світоглядних стереотипів — розсипаних як скалки дзеркала — за відсутності стійких традицій ми можемо спиратися лише на коріння власної історії й міркувати про ті болючі духовні проблеми, які вона залишила нам у спадок, — збираючи скалки, які вже ніколи не стануть дзеркалом тієї реальності, а лише наших рефлексій щодо неї.

Дзеркалом наших відображень будуть театр та кіно. У наукових дослідженнях традиційно непослдувані, навіть принципово роз'єднані, у цій роботі вони об'єднуються в одному дискурсі з масовою свідомістю.

Такий розгляд, по-перше, може дещо додати і до осмислення природи цих видів мистецтва, бо акцентує увагу на тих спільних для цих видовищних форм джерелах, витoki яких лежать у "низовому" мистецтві і які менш досліджені, ніж витoki цих форм із мистецтва "високого".

По-друге, ці два види мистецтва органічно поєднувала радянська ідеологія, яка, враховуючи добре відомий ще з кінця ХІХ ст. вплив візуальних образів на уяву мас, використовувала з пропагандистською чи виховною метою. Тому в театрі й кіно часто розроблялися схожі сюжети, образи, екранізувалися одні й ті самі літературні образи. За умов ще не розвинутої кіноіндустрії світобудовчі й просторовпорядковуючі міфологічні функції більше належали театру. Згодом вони перейшли до всіх жанрів кіно, залишаючи, проте, за театром, який за природою своєю має більший ресурс для елітарно-художнього експерименту, функцію пошуку нового конфлікту та нового героя, медіатизованого, у разі щасливої знахідки, через кіно та телеекран.

І нарешті, визнаючи права масової аудиторії, треба все ж погодитися, що, роз'єднані у свідомості теоретиків, театр і кіно поєднуються у свідомості глядачів (телеглядачів) як явища вербально-візуального мистецтва, що традиційно базуються на певному нарративному компоненті. Спостереження за розгортанням тих чи інших нарративних структур відповідає певним глибинним потребам, виконує певні психологічні функції, про які й ітиметься в книзі.

Отож, поглянемо на ці проблеми, дещо пом'якшуючи строгість науково-теоретичних розрізень, але без гніву та смутку пізнаючи (просто за Гай-

деггером) свої стосунки з буттям як філософію. Написане нижче якраз і виникало як "впізнання" своїх стосунків з буттям в часи краху впорядкованого простору суцього. І сенс книги полягає не у змалюванні вичерпної картини радянської культури (чи певної її частини), яку я пропоную уважно розглянути і зрозуміти, а у пропозиції до читача здійснити певний власний досвід на цьому шляху, збагативши досить пунктирний емпіричний матеріал дослідження власною пам'яттю та власними спостереженнями. А головне — пошукати своє власне місце і власну відповідальність як у *тій*, так і в *цій* історії.

## 2. "Живий" текст як модель культури

*Життя як семіотична проблема. — Смысл тексту — смысл життя/смысл життя — смысл текста.*

Життя в цьому домі закінчилося...  
більше не буде.  
(А.П. Чехов, "Вишневі сад")

А що значить "життя закінчилося"? Дім ще стоїть. А життя пішло. Усе втратило свою колишню цінність — значить, померло? — у своєму теплому, означеному людиною існуванні. У такі хвилини найкраще видно, що означувати — це наділяти життям. Ще речі озиваються колишніми голосами, що ними їх наділяли ми і покоління інших людей, що жили тут до нас. Але це вже голоси з іншого берега. З ними можна вести діалог, хоч і не на рівних, а на правах переможця, якому відкрилося їхнє нове значення (істинніше? прогресивніше? чи просто інше?). І уникнути цієї нерівності неможливо. Адже ми не тільки любимо життя таким, яким воно було. Нам ще й мимоволі хочеться помститися

йому за безглузду жорстокість, за рутину, за брехню, яка (як усвідомлюється тепер) була судовою смертю. Життя, зведене судовою смертю, — це могло б стати метафорою радянського життя, що закінчилося, якби ця сама судова не зводила і наше теперішнє існування. Життя пішло геть, а смерть, тобто механізм, що працює на знищення зв'язків між буттям та смыслом, залишилася у спадок. Усвідомлення цього серйозно підважує сьогодишню "переможну" позицію дослідника, небезпечну тенденцією виводити сенс минулого із сенсу теперішнього.

Метафора ж чеховського саду справді яскраво висвітлює сутність життя як семіотичної проблеми. Втрата речам їхніх колишніх значень, а отже в екзистенційному вимірі — цінностей, свідчить про смерть певної системи структуруючих смислів, а за умов суспільної загальності цього процесу, і певної культури. Однак препарування артефактів радянської культури, що відходить, не є нашим завданням, бо в такому разі ми втрачаємо найважливіший епіфеномен культури — життя. Так нам не раз доводилося тішитися, дивлячись голівудські фільми, зняті "про нас". Попри переважну точність деталей, історичних, костюмних, психологічних, усе це не складалося у певний людський світ. Насправді, це все було не про нас. А що ж про нас? І як же тоді про нас? І як же тоді про наше життя, те, яке "закінчилося"?

Для дослідження певної культури необхідно збудувати її хоча б найзагальнішу модель, яка б відображала найважливіші властивості культури взагалі та давала можливість виявляти її специфічні риси. Серед основних властивостей культури, які зближують її з живими системами, є, як доводить ряд сучасних дослідників, здатність до саморозвитку і самоорганізації. Таким чином у модель має бути закладене джерело, яке задає процесові постійний рух. В умовах комп'ютерного

моделювання таких параметрів може бути як завгодно багато. Людське ж мислення вимагає простоти, тим більше в процесі вироблення нових методологічних підходів. Нові підходи мають базуватися на ґрунті апробованих методологій. Тому як *модель я пропоную текст*, спираючись на вже класичні висновки семіотики про те, що культура, будучи комунікативною системою і обслуговуючи комунікативні функції, повинна підкорятися конструктивним законам семіотичних систем.

Текст справді є системою взаємопов'язаних значень і за умови їх адекватного відтворення утримує, як ми вже з'ясували, своєрідний життєвий світ цих значень. Одразу зауважу, що запропоноване тут поняття "живого тексту" прямо не співвідноситься з поняттям "живого" у традиціях французьких структуралістів та пост-структуралістів, коли розглядається тілесність тексту і навіть досліджується модус переходу тілесності авторської в сюжетну, розповідну [див.1]. Ідеться швидше, якщо вже віддавати належне французьким пост-структуралістам (Р. Барту, Ж. Дерріді та Ю. Крістевій зокрема), про звільнення тексту від центруючої ідеології "твору", з яким він зазвичай ототожнювався, про живу і вільну владу "тексту" (як *постійного* полілогу рівноправних культур) над "твором" (як певною усталеною системою культурних і художніх кодів, закладеною автором).

Щоб сприймати об'єкт як текст ("тканину"), ми, за Лотманом, повинні забезпечити "перетин трьох елементів": ввести презумпцію творця і аудиторії, а також "певні структурні ознаки, що сприймаються як сигнали тексту" [2:103]. Якщо Лотманівське поняття "презумпція" доповнити введенням У. Еко у практично такому самому контексті поняття "інтенція" (інтенція автора, інтенція читача, інтенція твору) [3], то ми отримуємо перетин динамічних еле-



ментів, який сам по собі несе живі якості цих елементів у їхній (хай неусвідомленій) боротьбі за домінування, тобто фактично за авторство у певному тексті, у нашому випадку — тексті радянської культури. Саме ця боротьба за авторство в процесі постійного взаємообміну елементами є іманентним джерелом руху, саморозгортання тексту культури у специфічному просторі *поміж* творцями, художніми текстами та аудиторією, яка ці тексти “замовляє” і сприймає.

Власне у нашій моделі якості *творця* зосереджуватиме художня культура з її усталеним новочасним поняттям автора, *аудиторію* представлятиме масова свідомість, у якості *структурної ознаки* тексту виступатиме міф.

Ще раз підкреслимо, що текст сьогодні мислиться не як певний стабільний об’єкт з певними ознаками, а як функція [2:103], тобто поняття динаміки, особливо важливе для культури, формування якої ми простежимо з моменту вибуху, коли есхатологічні ідеї “викликають нечувану напругу народних сил і вносять динаміку в непорушні, здавалося б, пласти історії” [2:26]. Оскільки динамічними чинниками у нас виступатимуть такі його елементи, як масова свідомість аудиторії, пов’язана з колективною безособовістю й анонімністю, та художня культура, традиційно пов’язана з особистістю — автором, то це дає нам змогу спробувати поєднати дві альтернативи історичних описів: історії як діянь видатних особистостей та історії як вивчення “безособових, колективних творчих імпульсів, що визначають дії мас, які не усвідомлюють діючих на них сил” [4:342].

Отже, з одного боку, ми свідомо спрощуємо і схематизуємо предмет, бо збираємося розглядати не культуру як таку, а власне її модель. З іншого ж боку, така модель дає захоплюючу можливість простежити саморозгортання культури, замислитися над джере-

лами енергетики цього саморозгортання, над механізмами, що підтримували "відкритість" культури як системи, тобто утримували її від небезпечної ентропії.

Хоча насправді у нашій ситуації головне навіть не те, які можливості дає модель, а те, чого дозволяє уникати. Дозволяє ж вона уникати послідовних пошуків винуватців і страждених (адже ярлик стражденої жертви історії сьогодні такий самий образливий, як і ярлик винуватця). Картина історії сьогодні вже озивається до нас своєю повнотою. І кожна людина, навіть коли вона є часткою маси, має привілей бути причетною до певного потоку історії та культури. І особливо, коли вона є часткою маси, як, власне, і сам автор книги.

Саме такий шлях філософського пізнання, що враховує "життєву зачепленість" (К. Мерло-Понті) суб'єкта філософування життєвою ситуацією, виводить на відчуття суцього як частинки нашої істоти, а відповідальність за власне існування і власні дії змушує осмислювати феномени суцього так, як вони постають перед нами у просвітах буття, а не бачити їх тільки як результат впливу певних сил, фізичних чи метафізичних.

На цьому шляху нас чекає ще одна небезпека: будуючи текст культури, ми неодмінно, навіть виходячи з умов нашого дослідження, його інтерпретуємо (я свідомо вживаю термін інтерпретація замість постструктуралістського "читання"), а шукаючи автора тих чи інших пасажів тексту культури, ми шукаємо, чиї смисли там реалізовано, співвідносячи їхню розумність з нашими власними смислами. Тобто ніби вже теоретично вирішена проблема інтерпретації щоразу підводить під удар звинувачень у суб'єктивності будь-яке конкретне дослідження.

Ця, на перший погляд, естетична проблема, напевне, не має вирішення засобами власне естетичними. Мені вже доводилося писати про те [5], що

інтерпретація як метод пізнання з новою силою ставить саме етичну проблему, характер якої досить актуальний для нашого пострадянського сьогодення, коли раптом повалені бар'єри обмежень і заборон оголили несподівано нову "зону" — зону свободи. І треба ще досить багато часу, аби "само собою" стало зрозуміло, що там, де людина вступає у зону свободи, вона вступає у зону відповідальності. І смисли справді повинні шукатися вільно, але й *відповідально*. Це надає серйозного епістеміологічного статусу такому "органу" специфічно людської природи, як совість. Саме органу, який, якщо вірити такому серйозному досліднику, як В.Франкл, керує людиною в пошуках смислу і є власне самою інтуїтивною здатністю людини знаходити смисл ситуації [6:294]. Сьогодні, в епоху краху універсальних цінностей, саме можливість інтерпретації як шлях пошуку смислу дає опору. Від хаосу людину рятує лише пошук істини, власний, неповторний, відповідальний і вільний. Шукати смисл і цінність тексту сьогодні (а отже і максимально реалізовувати власні смисли) — це все одно, що шукати смисл життя. Якщо ж ідеться про текст, у який було вплетене наше життя і життя наших батьків, то цей пошук набуває гостроти граничної. Тому звернення до читача як до співавтора, ще раз підкреслюю, має у рамках цього дослідження дуже конкретний характер. Адже кінцевий "збір" тексту із запропонованих динамічних елементів залишається йому.