

Лариса Венедиктова:

**«У НАС ОЧЕНЬ ТОЛЕРАНТНЫ ЛЮДИ,
КОТОРЫЕ ЗАНИМАЮТСЯ ИСКУССТВОМ...»**

— *Лариса, считаете ли вы актуальной проблему связи политики и культуры?*

— Они не зря всегда соседствуют. Есть у меня такое подозрение, что здесь работает принцип дополняемости. А если он не работает, то нельзя говорить ни о том, ни о другом, потому что политика и культура только вместе могут составлять некое устройство общества. Если, как в нашей стране, культура в принципе не упоминается в разговорах политических деятелей, это очень тревожный признак. Ведь если и говорят о культуре, то, по сути, на уровне истории: все время идут отсылки куда-то назад, и отсутствует понятие «современная культура», которое включает в себя огромное количество разного. И получается, что политиками культура исключена.

Во время оранжевой революции мои европейские друзья, которые были в диком восторге, сказали мне, что некоторое время можно мониторить высказывания политиков, и если будет так или иначе упоминаться «современная культура», «современное искусство», будут делаться какие-то шаги в эту сторону, значит, ситуация здоровая. Если этого не будет, то все происходящее — это профанация реформ, профанация поворота к чему-то другому.

— *И вы мониторили высказывания политиков?*

— Да. Я занималась этим, довольно долго: просле-

живала все высказывания через интернет, через телевизор — реально хотела понять, что происходит. Но когда 3—4 месяца ты мониторишь — и ничего, то понимаешь: что-то происходило с людьми — отдельными, выходявшими на улицы. Оно произошло, например, с таксистами... Но с политиками ничего не произошло. Этот вывод я сделала через три месяца и успокоилась. Не могу сказать — разочаровалась... У меня есть мнение, которое многих раздражает: Сталин строил на века, в том числе и здесь. Так что человеку тяжело через это пройти, выйти из ситуации...

— *...тоталитарного сознания?*

— Да. Пройти — это неимоверной тяжести работа. И если себе в этом отдавать отчет, то, наверное, есть шанс. А если как-то самоустраняться, если тебе кажется, что ты какой-то особенный, то шансов нет. Людям показалось, что все вокруг изменилось, они вместе со всем изменились, другая жизнь наступила. Где ж она наступила-то?

Недавно в Литовском посольстве проходила встреча по поводу программы «Вильнюс — культурная столица Европы — 2009». И там Сергей Проскурня привел довольно показательный пример относительно Киева — в связи с чемпионатом мира по футболу. Нашему Министерству культуры дана только одна задача — очень серьезно заняться отелями. Все. Нам больше ничего не надо. Никаких задач больше нет.

Мы просто не замечаем, как исключаем культуру совсем. И в этом состоянии так называемой политики, потому что, я думаю, на самом деле, это никакая и не политика. Все люди, теперь называющие себя политиками, занимаются бизнесом — диким. Думаю, Советский Союз этому научил: пока имеешь возможность — ты должен украсить, завтра этой возможности у тебя может не быть.

— *Тем более, если завтра кризис...*

— С кризисом интересно... Мне кажется, что это некий знак, рубеж, на который человечество попало. Ему дан шанс увидеть, что оно живет не по средствам, хочет добыть комфорт, невзирая ни на что, не заработав его. Этот кризис, даже если его рассматривать со стороны экономической, обусловлен кредитами, когда человек всегда живет в долг. Такая бесконечная жизнь в долг... Привычка жить на незаработанные еще деньги обо что-то споткнулась. И не экономически споткнулась, а сущностно. Жизнь останавливает. И потом, жизнь в кредит неправомерна еще потому, что человек, в принципе, в любой момент может умереть. А тогда как насчет этой жизни в долг? Мысль о том, что меня завтра может не быть, существовала до «эры кредитов», но постепенно свелась на нет, и человек комфортом отгородился от неприятностей, которые ему на самом деле нужны. Людям очень нравится жить в том, что им понятно. Им приятней жить в евклидовой геометрии, чем в квантовой физике. Наука отделилась от человека — так человек комфортом прикрылся даже от неприятностей науки. Свобода тоже не может быть приятной, потому что это то, из чего ты не можешь устроить комфорт, ведь комфорт — это рамки. Чувство нужности неприятного человеком утеряно. Ведь до эпохи комфорта человек понимал, что дело, в конце концов, не в нем...

Если же не ограничивать мир рамками «семья-работа», то возникает много вопросов, например, может ли режиссер или художник сказать: «А для меня политики не существует». «Я к политике не имею никакого отношения». «Кризис ко мне не имеет отношения»? И вот вопрос: а что имеет отношение к тебе и к чему ты имеешь отношение?

— *То есть, вы как художник «в ответе за все»?*

— Кажется, мне свойственна определенная всеотчетственность... Я уверена, что каким-то странным мистическим образом мы все причастны к тому, что происходило в 1937 году, например, — хотя бы потому, что оно есть в нас. Точно так же и к кризису... Надо просто отдавать себе отчет в том, что происходит со всем человечеством какая-то история. Я задаю себе вопрос: а не много ли на себя беру? Но человек берет столько, сколько сможет. А если он берет на себя меньше и говорит, что это все к нему не имеет никакого отношения, как многие в Украине говорят, — это странно. Это позиция «себявыделения»: я себя выделяю, я сам для себя главный, я сам себе политик. Тогда все превращается в такую хитрость: как так сделать, чтобы остаться на работе и чтобы тебя не уволили? И ты выкладываешься в это мероприятие весь: как сделать так, чтобы не тронули, как быть настолько вежливым, чтобы тебе не нахамили в транспорте? Я начала замечать, как люди сами себя стараются сделать правильными. В метро все очень вежливые, в отличие от европейского метро, где люди не просто вежливые — а довольно открытые. Но момент вежливости и открытости для наших людей, как и для политиков, — это уже сложно. Наше общество находится как бы в таком процессе установления, насколько можно открыться. Ярко это было видно в 2004 году. Во время революции люди изменились, вдруг Киев стал похож на европейский город. Люди стали не только открытыми, в смысле расположенными друг к другу, а просто перестали так сильно заботиться о себе, перестали воспринимать себя как что-то суперценное, что нужно любыми способами — вежливостью или грубостью — сберечь. От сохранения себя

Лариса Венедиктова

люди начали переходить к какому-то более ясному состоянию. Тогда был шанс.

— *А как это отражается на искусстве?*

— Происходит перестройка системы в Европе. Они тоже привыкли к комфорту, к тому, что знают правила, а если знаешь правила, то можешь расположиться в них: существуют фонды, куда в определенный момент можешь принести проект и получить деньги. Но сейчас это уже не совсем так. Поэтому есть возможность задуматься: может быть, стоит вообще чем-то другим заняться? В этом смысле кризис хорош. Но он хорош для тех, кто понимает, в чем его суть.

— *А влияет ли политика на ваши спектакли? Вы делали, например, «Курбас. Реконструкція» к 70-летию расстрела Курбаса...*

— Не только к расстрелу ... Нас заинтересовало то, как он создавал свои спектакли, потрясающие фотографии, книги, тексты. А смерть ведь нас всегда сопровождает, как у Кастанеды, за левым плечом, и она лучший советчик. Есть люди, которые умирают как-то особенно. Тот же Штокхаузен, который не дожил какое-то количество месяцев до 80-летия, — умер, и тем самым всех лишил возможности праздновать свой юбилей. И это было круто. Человек вдруг лишает большое количество европейских музыкантов возможности праздновать. Смерть, которая уже произошла, значения не имеет. Имеет значение, возможно, последний момент жизни. И то, с чем ты уйдешь. С Курбасом трагедия не в том, что он умер, а в том, что его жизнь оборвали на полпути, на взлете... В этом и заключается тоталитарный ужас: человек только расправляет крылья, а его уже нет.

— *А в чем посттоталитарный ужас?*

— В том же. Но, может быть, еще хуже, потому что, как говорили в одном фильме диссиденты, при Сталине был хотя бы момент исключительности личности. Потом момент исключительности был постепенно упразднен. В России сейчас что бы ты ни делал, тебя просто не видят. Есть перформенс-группа под названием «Война». Их просто не видят, или реагируют так: исключить из университета.

— *А у нас видят?*

— У нас просто никто ничего такого не делает — очень толерантны люди, которые занимаются искусством, очень осторожные: как бы чего не вышло.

Беседовала Елена Левченко

Лариса Венедиктова — перформер, хореограф, провідник ідей сучасного мистецтва в українському театрі, керівник театру-майстерні TanzLaboratorium (НЦТМ ім. Леся Курбаса). Народилася 1967 року в Києві, росла в Сибіру (м. Нижневартовськ), навчалася в Московському хореографічному училищі, закінчила Московський інститут хімічного машинобудування (1989 р.). Працювала інженером в Україніпластмаш (завод «Більшовик»).

1991 р. виїхала на гастролі до Греції, де вступила до англійської ангажементної танцювальної трупи, з якою виступала в Італії, Іспанії, Греції, Англії. Закінчила факультет хореографії Міжнародного слов'янського університету (1996 р.), де викладала до 2003 р.

З 2000 р. проводить в Україні фестивалі сучасного танцю «Сцена актуального танцю», куди на майстер-класи запрошувалися Т. Макманус, І. Паулс та російські танцівники contemporary dance.

2001 р. стажувалася на American Dance Festival (Північна Кароліна).

2007 р. перебувала на резиденції, де мала можливості для реалізації творчого проекту, в мистецькому центрі Шльосс Брьоллін (Німеччина).

Учасник низки міжнародних мистецьких проектів в Австрії, Польщі, Німеччині, Швеції.

Як режисер з пластики співпрацює з українськими театраль-

ними режисерами, зокрема, з Дмитром Богомазовим (низка вистав у театрах Києва, Одеси, Пермі, Черкас) та Олегом Ліпциним («Хто боїться Вірджинії Вульф»). У заснованому нею театрі сучасного танцю TanzLaboratorium, який з 2006 року є театром-майстернею НЦТМ ім. Леся Курбаса, здійснила постановки ряду перформенсів. Серед них: «... start and finish and start again...», «Леся Курбас. Реконструкція», «Рекреація», «Serial Vox», «Clinamen», «Proprius».

«В українському театрі зараз немає місця чесним, емоційним, сексуальним, політичним імпульсам»

Андрій Жолдак:
**«В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ЗАРАЗ
НЕМАЄ МІСЦЯ ЧЕСНИМ, ЕМОЦІЙНИМ,
СЕКСУАЛЬНИМ, ПОЛІТИЧНИМ ІМПУЛЬСАМ»**

Восени 2008 Андрій Жолдак здійснив дві постановки в Черкаському обласному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка — «Войцек» за Г. Бюхнером в рамках Тижнів німецької культури в Україні та «Ленін Love, Сталін Love» за мотивами «Жовтого князя» В. Барки.

У своєму інтерв'ю напередодні обидвох прем'єр режисер спробував підтвердити репутацію підбурювача й скандаліста і розставити виразні акценти в оцінках життєдіяльності українського суспільства. Також він спробував заявити про своє більш толерантне ставлення до провладних структур і свої сподівання очолити який-небудь національний театр в Україні (на менші масштаби він не згоден).

— Розкажіть, будь ласка, докладніше про постановку «Войцека».

— Наразі «Войцек» мені вже практично не належить. Він відділився і починає існувати незалежно. Я працював цілий місяць без вихідних. Зараз перебуваю в прекрасному, гармонійному настрої. «Войцек» — це моє відчуття сучасної України через п'єсу німецького драматурга.

— Вас завжди вирізняють епатажні, шокуючі постановки. Останній ваш спектакль, поставлений в

Україні, «Ромео і Джульєтта» взагалі був заборонений. Що чекає глядача на цей раз?

— Я займаюся авторським театром, тому спектакль ніколи не буде прямою ілюстрацією п'єси. У «Войцеку» також будуть шокуючі сцени не тільки для глядачів Черкас або Києва, а й інших країн. Це провокація, і мені цікаво провокувати і депутатський корпус, і бізнесменів, і художників, і фотокореспондентів, і найкращих повій, словом, усіх, хто прийде на спектакль...

Попри все, «Войцек» — мій діалог з культурами, які оточують Україну, з провідними режисерами світу, лідерами сучасного театрального процесу, такими як німці Кристоф Шлінгензиф, Франк Касторф, Кристоф Маргалер, італієць Ромео Кастелуччі (на сьогодні директор Авіньонського фестивалю), російським режисером Кирилом Серебренніковим.

— Ви обрали для свого проекту гостросоціальну п'єсу. Наскільки для вас є важливою соціальна ангажованість театру?

— Частина дії, з одного боку, відбувається у космосі років десь за 200. Але друга частина — сучасна Україна, Черкаси в наші дні. Для мене Войцек живе десь поряд з нами, ходить тими самими вулицями. І коли в тексті п'єси зустрічається фраза «Вулицею котиться відірвана голова», то на відео можна побачити черкаські вулиці, маленьких бомжів з пакетами клею. І все це з'єднується вже у нас в голові — текст «Войцека» і відео обдертих черкаських вулиць. Реально, я бачу відірвані голови на черкаських вулицях, зрозуміло, як художник у своїх фантазіях.

— У своїх останніх спектаклях і ось тепер у «Войцеку» ви використовуєте скло, відділяючи акторів від глядачів, немов захищаючи одних від

«В українському театрі зараз немає місця чесним, емоційним, сексуальним, політичним імпульсам»

інших. Звичайно, цей прийом є дуже популярним на заході. Варто пригадати хоча б спектакль Алвіса Германіса за п'єсою Максима Горького «На дні». Але чим це викликано у вас?

— Справді, у «Войцеку» я використовую таке багаторівневе скло. У своєму наступному німецькому проекті «Сексус» за Генрі Міллером (постановку буде здійснено в німецькому місті Обергаузен) скло буде вже дещо іншої якості, воно там затоплюється водою. Але, чесно кажучи, не знаю, чим це викликано. Це ж усе відбувається на рівні підсвідомості. Ще кілька вистав і я, напевно, зрозумію, чому мені потрібен саме цей прийом. Адже кожного разу його застосування міняється, народжується інша естетика спектаклю. Розвивається фантазія, а художнику залишається тонко слідувати за нею, стежити за змінами.

Те саме стосується й іншого моменту. У фіналі «Москва. Психо» з'являється така невелика частинка космосу. Про це мені влучно зазначив один московський критик. У «Войцеку» космос триває вже всю другу дію.

— Це вже не перша ваша співпраця з Черкаським обласним академічним музично-драматичним театром ім. Тараса Шевченка. Чому саме з ним?

— Якщо коротко, то в 2001 році я зробив спектакль «Одруження» і вистава одразу опинилася на п'яти фестивалях і отримала міжнародне визнання. Але якби не було прекрасного директора Володимира Осипова, то я б у Черкасах не ставив. Він має бажання змінити театральну ситуацію, виправити її.

— Як вам працювалося з артистами Черкаського театру цього разу?

— У «Войцеку» немає так званих зірок. Вони мовби люди без імені. Наче найбільший футбольний клуб, згуртована команда. Це не Черкаський театр приїхав до Києва, не провінційні актори-самограї. Це професійні, натреновані актори, що працюють, як машини. Такий спектакль можна побачити в Берліні, Амстердамі або Лондоні. Сьогодні репетиційна столиця України в Черкасах, а не в Києві. І я кажу про це відкрито. Київ сьогодні культурно закритий і існує потворно.

Є неприємний момент, про який я маю сказати. Черкаський обласний театр — єдиний великий театр на всю область. Сама ж область — одна з найбагатших і найбільших областей України. Однак такого жалюгідного театру я не бачив ніде. Ганьба і губернатору, і меру міста, і депутатам обласної ради.

У театрі працює всього 35 артистів, а зарплати їхні на рівні Китайської Народної Республіки. У театрі немає ні відповідного освітлювального обладнання, ані необхідної якості звуку, немає нових технологій. Мені здається, що роботу наших політиків слід перевіряти за станом театру в кожному окремому місті і в країні в цілому. Якщо театр у такому стані, як Черкаський, то за таких політиків не варто голосувати. Театр — це інкубатор інтелектуальних секретів, які передаються з покоління в покоління.

— *Чесно кажучи, мені складно уявити, що театр справді може впливати на суспільство.*

— У Німеччині театр — найпотужніший інструмент впливу на політику, громадськість країни. Там ставлять гострі соціальні спектаклі. Я вже згадував про визнаних німецьких режисерів, що працюють у кращих театрах країни і світу. Вони вільні у своїй творчості. Вільно поводяться з класикою і через неї

порушують важливі питання про сучасне життя. Ставлять Шекспіра, Мольєра або Гете (мінючи чи не мінючи тексти), але в цих героях німці в першу чергу бачать себе.

Ось, наприклад, спектакль «Дядя Ваня» за Чеховим Люка Персеваля. Він переписав сленгом увесь текст, там вживається і мат. Окрім насолоди і краси, які дарує театр, він таким чином провокує глядача, здійснює мозкові атаки.

Справді, Україна щодо цього пасе задніх. Наш театр і в Києві, і в інших провінційних містах (для мене Київ — теж провінційне місто) позбавлений чесних емоційних, сексуальних, політичних імпульсів. Ми повинні робити зараз саме культурну революцію, революцію в наших головах.

Якщо уподібнити нашу свідомість до комп'ютера, то зараз конче потрібно провести апгрейд, поміняти чипи нашого мозку. На даний момент у нас вони першого рівня, а в розвинених країнах — сьомого. І нічого не зміниться, поки ми їх не поміняємо.

— *Тобто вся проблема в культурі?*

— Що таке культура, мистецтво? Чому німці вкладають у культуру такі великі гроші — 8 мільярдів євро на рік? Тому що мистецтво розвиває мізки. Мізки дають науку. Наука дає прогрес. Відбувається ланцюгова реакція.

Я зараз більше живу в Німеччині, і якщо порівнювати українських дітей в селах і містах і німецьких — рівень інтелектуального розвитку один до десяти. Маю на увазі не талант, не закладене біологічно, а те, як і чому навчають дітей.

Візьмімо Японію. Дітей вчать швидко, закладають у них знання, культуру. Культура — дуже важлива річ, тому що вона відкриває нове бачення.

Це таке третє око. Коли твій інтелект піднявся, ти починаєш інакше, ефективніше працювати в будь-яких сферах.

Тому розумні країни, такі як Німеччина або Японія, витрачають шалені кошти на культуру. А не такі розумні... Або бідні... Може, тому й бідні? Все взаємопов'язано, як в українській приказці. Тому я вважаю, що для України зараз дуже важливо розвивати культурні проекти. В українській сучасній літературі начебто щось відбувається, але з театром, кіно в країні катастрофа. Я про це говорив ще чотири роки тому, коли працював в Україні.

— Є якісь дієві способи змінити ситуацію?

— В українському театрі не роблять міжнародних проектів. Треба вийти за рамки України. Зробити крок у світовий простір. Адже є прекрасні, світового рівня режисери в Німеччині, Італії, Франції, Іспанії, Великій Британії, навіть Ірландії. Кого ми запрошуємо звідти, з ким українські артисти співпрацюють, зустрічаються, з ким відбуваються провокаційні проекти?

Адже що таке культурний обмін, який нам зараз так потрібен? Коли в одному проекті зустрічаються японці, українці, італійці, вони один одного не знають, бояться, і навколо них виникають мільйони полів. Напруга, збудження. І робота виходить уже іншої якості. Світова спільнота мультикультурна, мультинаціональна. І це зараз важливо.

Нещодавно в Румунії я проводив кастинг, там був дуже гарний японський актор, і якби я мав можливість довше працювати над постановкою «Войцека», то тоді б ми ставили німецьку п'єсу Бюхнера з японськими акторами для України.

— У постановці «Войцека» над текстом ви працювали разом з Карлом Хегеманом, у чому особливість його роботи і вашої співпраці?

— У «Войцеку» дуже багато тексту в порівнянні з моїми іншими спектаклями, це не тільки текст Георга Бюхнера, ми там говоримо і про Черкаси.

Карл Хегеман — відомий німецький філософ і драматург. Але в Німеччині драматург — це жорсткий критик, який спочатку має зруйнувати докорінно всю твою ідею. Він як робот-руйнівник працює на всіх стадіях постановочного процесу. Ми з ним зустрічалися вже разів зо п'ять. Саме він відповідає за текстову й ідеологічну партитуру в спектаклі.

— Два попередні театральні проекти, представлені в Києві в рамках Тижнів німецької культури (маю на увазі «Під льодом» Фалька Ріхтера в Гете-Інституті й «Марат/Сад» Петера Вайса в Національному театрі російської грами ім. Лесі Українки), виявилися одноразовими проектами. Точковими ударами. Яка доля чекає на вашого «Войцека»?

— Цей спектакль залишиться в репертуарі Черкаського театру. Також у цьому театрі я зараз репетирую «Ленін Love, Сталін Love», у Києві прем'єру буде показано в Національному театрі опери і балету. Цей спектакль буде присвячено дуже важливій для мене темі Голодомору в Україні в 1932—1933 роках. До того ж вперше в історії українського телебачення, ба навіть всієї Східної Європи, виставу транслюватимуть в прямому ефірі Першого Національного каналу. І ми очікуємо близько 10 мільйонів телеглядачів.

— Чому для свого спектаклю про голодомор ви обрали саме «Жовтого князя» Василя Барки?

— Мені подобається цей сентиментальний роман. Коли я був ще зовсім молодим режисером, років 10 тому, я хотів його поставити в театрі ім. Івана Франка. Але тоді мені відмовили, мотивувавши тим, що це неактуально. Задум живе в мені, і я маю його поставити. До речі, там буде реалістичний почерк і реалістичне письмо. Тобто до цієї теми я підійшов дуже обережно, не у своєму стилі.

— *А звідки така екстравагантна назва?*

— Насправді, якщо ви не знаєте, мене завжди трохи «каструють». В усіх театрах. Моя назва була «Ленін Love, Сталін Love, Russia Love». Потім змінили на «Moscow Love». А потім і це зняли. Ви ж розумієте, чому? В Німеччині, наприклад, вистава Франка Касторфа за романом Едуарда Лімонова «Я, Едічка» називалася «Fuck America». І все місто було обклеєно цими величезними плакатами. І американський посол не подзвонив меру Берліна і не запитав, а чого це у вас все місто обклеєно такими плакатами? Якби я назвав виставу «Fuck Russia» — це було б величезним питанням і проблемою.

— *Про що вистава?*

— Я розкажу історію про те, як люди знищують людей. Це така спроба представити українському глядачеві бачення художника про те, що тоді відбувалося в Україні, однак з погляду зовні. Адже наслідки ми відчуваємо дотепер. Все, що з нами відбувається, — наслідки колапсу комунізму, тотальної зараженості цією бацилою.

Бо людина, яка, так сталось, народилась на певній території і несе в собі певний генокод, повинна захищати свій народ. А якщо вона займається мистецтвом (а мистецтво — це територія між реальністю і ірреальністю, між космосом і сьогоднішнім), і якщо

вона — чесний художник, то повинна дуже чітко, чесно, глибоко розказати правду.

І я закликаю всіх чесних політиків (а вони ще існують в Україні), всіх людей, які мають кошти, які мають серйозний бізнес, я закликаю всіх чесних художників (в літературі це і Оксана Забужко, і Юрій Андрухович, і художники, наприклад, Арсен Савадов) виступити за заборону комуністичної партії України. Хоча я розумію, що художник повинен займатись мистецтвом, але сьогодні настав час сказати нам, і мені, Андрію Жолдаку, саме це. І проводити поступово через мас-медіа питання про створення суду над компартією України, адже ті, які арештовували і робили голодомор й досі живі. І я закликаю, щоб ми провели чесне розслідування і щоб ці люди, колишні комуністи, стали перед судом. Ми повинні зробити це першими з колишніх радянських республік. Це чесна, відкрита моя позиція, і я думаю, що цією виставою сколихну певну частину суспільства і політиків.

Як говорив Амосов, комунізм неможливий на біологічному рівні, тому що він відбирає у людини особисту власність і бажання сказати «Я є». Я живий. Я знаю. Я зроблю. Комунізм відняв свободу існування, самовираження, самотності.

Проблеми українського театру саме в цьому. Директори театрів, більшості з яких шістдесят і більше років, — прекрасні люди, знають Брехта і Станіславського, але в їх мозку, в їх хребті є бацила комунізму. Вони бояться, що коли жолдаки придуть у національні театри, то вони втратять своє тепле місце.

А я хочу, щоб театр був по-капіталістичному жорстким. Як у футболі. Якщо ти лідер і можеш

показати реальні результати, тебе запрошують як тренера на певний термін. Працюєш тільки в тому разі, якщо твоя робота дає результати. Ні — йдеш у відставку. Так працюють усі театри в Німеччині, Франції, Великій Британії, Японії. Скрізь шукають конкурентні ідеї. Йде боротьба бездарного з обдарованим, сірого з білим. Це покоління просто має піти.

— *Так, питання про власний театр — ваша болюча тема.*

— Я маю зараз дворічний контракт з німецьким театром. Ми там живемо з дітьми і Вікторією. Маю можливість переміщатися, відвідувати виставки, спектаклі в різних європейських містах, не тільки в німецьких. Для мене це дуже важливо як для художника. Але, чесно кажучи, я хочу мати в Україні великий будинок. Я вже не хлопчик, мені 45 років, я навчився дипломатії. Я маю сили, команду. І якби мені сьогодні дали театр, то вже через рік ви б не пізнали театрального простору Києва, такі б сталися в ньому зміни.

Театр, як власний будинок, просто необхідний. Ось, наприклад, у Льва Додіна є свій театр, у Еймунтаса Некрошюса теж. Я не маю будинку, я постійно живу, немов у готелі. Приїздиш кожного разу в інше місце, і все треба починати спочатку. А це забирає багато часу. І актори, й інші члени команди можуть роз'їжджати, працювати в інших проєктах. Але коли є свій будинок, де всі один одного знають, це інша якість самої роботи.

І якщо я матиму розмову з Президентом, то скажу це Президентові, якщо буде зустріч з прем'єр-міністром, скажу і там (до речі, ці зустрічі офіційно заплановані): я вважаю, що на сьогоднішній день

такий спеціаліст, як Андрій Жолдак, який має досвід, який має контакти, який знає, як зробити, повинен мати в Києві свій театр.

— *Які ваші подальші плани?*

— Наступні два роки я знову зайнятий за кордоном. У березні відбудеться прем'єра за романом Генрі Міллера «Сексус» у театрі Оберхаузен у Німеччині — про свободу творчості і сексу в мистецтві.

Потім спектакль за «Анною Кареніною» Льва Товстого у Фінляндії. Через рік буде постановка вже за Шекспіром у Німеччині, і також через рік у рамках фестивалю «Балтійський дім» я ставлю «Настасію Пилипівну» за «Ідіотом» Федора Достоєвського.

Найближчим часом лечу до Токіо читати лекції для Асоціації режисерів Японії.

— *Якщо не говорити про вже заплановані проєкти, що ще ви мрієте поставити?*

— Хочу поставити всього Достоєвського. Заповітна мрія — поставити яку-небудь п'єсу свого прапрадіда Івана Карпенка-Карого. Я його ніколи не ставив, але в мені — його кров. Хоча я дав собі слово, що поставлю цей спектакль тільки тоді, коли в Києві матиму свій театр.

Записали Надія Соколенко та Ірина Чужінова

При підготовці інтерв'ю використані матеріали інтернет-видання «Українська правда»

Ганна Шерман

театрознавець

**«АНДРІЙ ЖОЛДАК — ТА ЛАНКА,
ЯКОЇ ТАК БРАКУЄ В РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ»**

Наше суспільство живе насиченим інформаційним життям. Йдеться не лише про політичну напругу, соціальні проблеми, які виплескуються в інформаційний простір, — життя сучасної людини пронизане інформаційними потоками. Це створює певний спосіб світосприйняття, і сучасний режисер — сучасний медіум (а режисер має бути своєрідним медіумом!) — не може не розуміти, не розпізнавати, не оперувати цією особливою сьогоднішньою мовою, що базується на сприйнятті світу, сформованого інформаційним суспільством. Для мене цінні ті вистави, в які стихійно проривається медійна образність, де режисери свідомо чи несвідомо (хочеться вірити, що свідомо!) апелюють до образів і оперують образами, сформованими нинішньою реальністю. Адже театр, який уникає семантики сьогодення, автоматично відтинає себе від упізнавання глядачем, на якому ґрунтується сприйняття мистецтва як таке.

З цієї точки зору войовниче сприйняття вистав Андрія Жолдака фахівцями театру, на мою думку,

свідчить про певну ваду професії. Здебільшого критик сприймає себе якимось універсальним набором рецепторів, що фіксують враження. І таким чином формується дещо споживацьке ставлення до вистави: театрознавці налаштовані отримати певну кількість різноманітних вражень, щоб зрештою зафіксувати їх, в кращому разі проаналізувати і пред'явити своєму читачеві. Втім, досить часто цей набір фахових рецепторів позбавлений загального відчуття театрального процесу. Мені ж здається, професійне сприйняття вистави має відзначатись поглядом на виставу саме з точки зору її значущості для процесу як такого. І в цьому сенсі функціональне значення вистав А. Жолдака для вітчизняного театрального процесу більш суттєве, ніж самі по собі його художні здобутки. Адже на сьогоднішній день український театр нагадує герметичну структуру, закостенілу у всіх видах життєдіяльності. І А. Жолдак, з огляду на низку обставин, географічно виключений з українського театрального процесу, виступає щодо нього у ролі подразника, як ланка, якої так бракує у розвитку вітчизняного театру. Саме подібного виду театру, способу художнього мислення, яке освоює процеси, що відбуваються в соціумі, український театр позбавлений.

Європейські театри в Україні фактично не бувають. Натомість А. Жолдак — режисер, вписаний у контекст європейського театру. Тому значна частина театралів уявляє сучасний західний театр саме за виставами А. Жолдака. І, коли режисера звинувачують у плагіаті, ці докори у копіюванні чужих прийомів виглядають дивно. Адже Жолдак творить свій театр як систему відкриту, як живий організм, тканини якого насичені тим повітрям, яким він

дихає, повітрям, яке пропонує йому сучасне мистецьке та соціальне середовище. Там, як у повітрі атмосферному, — всього так багато, що воно, з одного боку, — усе не його, а з іншого — усе його. Адже засоби, що ними користується Жолдак: суто постановочні елементи, медійні, кінематографічні образи тощо, — це завжди органічні складові його принципово авторського висловлювання. Особистісне творче опанування усіх прийомів і знімає питання про плагіат. (Адже всі ми в процесі мовлення використовуємо певні мовні засоби, але маємо різний загальний запас слів, до того ж подеколи у різних лексичних діапазонах. Втім, здебільшого саме особистість промовця має вирішальне значення для змістовності та емоційної влучності висловлювання. І це не враховуючи вільного володіння окремими індивідами іноземними мовами.)

Отже, Жолдак як митець просто існує у значно ширшому культурному просторі, вбирає і ретранслює образи, які насичують це — велике, зовнішнє — загально інформаційне поле — те повітря, яким дихає.

Інший докір — певна компілятивність вистав щодо власних попередніх постановок Андрія. Відбувається це, на мою думку, через те, що режисер не має в Україні місця постійної самореалізації, тому змушений під час своїх «наскоків» на батьківщину вдаватись до самопрезентації: режисерові важливо максимально представити співвітчизникам повний спектр власної творчої спроможності.

Адже як сам Жолдак для вітчизняного театру — ланка, якої бракує, так і для нього як для митця відчутною є болісна сторонність, відчуженість та подеколи розгубленість в етично-естетичному просторі українського суспільства, який насправді не вичерпується

убогим місцевим театральним тлом, а має більш складні тонкі та глобальні кондиції, без природного відчуття та усвідомлення яких митець приречений щоразу долати бар'єр несумісності з власним глядачем.

Записали Віктор Собіянський та Таїсія Тацій

Ірина Чужинова

театрознавець

ПЕРШИЙ ХЛОПЕЦЬ НА СЕЛІ

Краще бути першим у селі, ніж другим у Римі.

Гай Юлій Цезар

Поява на українському театральному небосхилі в усіх сенсах габаритної режисерської постаті Андрія Жолдака рівнозначна з'яві комети на безтурботному одноманітному дрібнозоряному тлі.

«Без запрошення» Жолдак стрімко вривається в мистецько-провінційне життя столиці. За ним незмінним шлейфом тягнеться «хвіст» скандалів, пліток, епатажних заяв, щедрих обіцянок, неймовірних чуток. В театральних колах замість вітання — «А ви бачили Жолдака?». Насмішкувато перепитуючи «Ні?», вам завзято радять: «Подивіться обов'язково! Це так жахливо/прекрасно!».

Останній раз Київ «лихоманило» від Жолдака аж у 2006 році — в рамках акції «Дні сучасного театру» показали одразу шість вистав режисера, серед яких були і найновіші на той час роботи «Гольдоні. Венеція» та «Федра. Золотий колос» (проект Театру націй, що у Москві викликав неабиякий резонанс, а виконавиця заголовної ролі Марія

Миронова навіть отримала найбажанішу театральну нагороду РФ «Золоту Маску»).

Шоста заявлена до перегляду вистава «Ромео і Джульєтта. Фрагмент», можливо, найскандальніша за всю новітню театральну історію країни, була скасована. Як запевняли організатори на численних пресконференціях: через «цензурну заборону» і вето, накладене дирекцією Харківського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка на її покази в Україні. Власне, цей спектакль відомий не тільки для когось шокуючою і неприйнятною кількістю роздягнутих на сцені акторів чи вульгарністю метафоричної мови постановника, а й тим, що саме він підбив підсумок «харківського періоду» колишнього художнього керівника, а нині «режисера в екзилі» А. Жолдака. Тим не менш, як від початку і планувалось, «Фрагмент» було показано на відкритті фестивалю «Spielzeit-euogora» в берлінському театрі Фольксбюне. Однак резонансу, такого як у нас, цей спектакль не викликав — вочевидь, голими дупами акторів харківського театру Європу ні здивувати, ні злякати не можна¹.

Для точності статистики можна зауважити, що спектакль «Один день Івана Денисовича» вже вкотре було репрезентовано київському глядачеві в травні 2008 року на першому фестивалі «Гогольfest». Проте в контексті мистецької акції, повністю присвяченої сучасному мистецтву, пройшов він майже непоміченим, розчинившись у потоці не менш екстраординарних видовищ і свіжих вражень.

І ось восени поповзли чулки, що Жолдак знов «іде на Київ». Щоправда, жоден зі столичних театрів співпрацювати із злісним порушником суспільного і

¹Див.: Петровська К. Український «варвар» у Берліні // Курбасівські читання. — 2006. — № 1 — С. 135—138.

мистецького спокою не ризикнув. Тож обидва проекти було зроблено на базі Черкаського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (до речі саме в цьому театрі у 2001 році Жолдак поставив і один з перших «спектаклів без слів» за «Одруженням» М. Гоголя, що поклав початок його гучній славі режисера-експериментатора).

Перша вистава — «Войцек» Г. Бюхнера — створена в рамках проекту «Тижнів німецької культури в Україні», друга — «Ленін Love, Сталін Love» за романом В. Барки «Жовтий князь» — офіційно увійшла до ряду мистецьких заходів з нагоди 75-х роковин Голодомору 1933—1934 років, що пройшли під патронатом Президента України В. Ющенка.

Важливо зазначити, що це повернення режисера на батьківщину аж ніяк не пов'язано із ностальгією чи відсутністю європейського ангажементу. По кілька разів поспіль, старанно загинаючи пальці, Жолдак із неприхованим задоволенням перераховував плани на майбутнє: Токіо, Санкт-Петербург, Берлін, Оберхаузен, Хельсінкі. І спостерігаючи за здивованими обличчями аудиторії (що не кажіть, а такий графік здатен вразити навіть запеклих його опонентів), Жолдак як докір кидав: «А в Україні в мене нема свого театру-дому». Але цього разу регіональні театри «прохання не пропонувати»: Андрій Жолдак як домірний його планам «мистецький плацдарм» бачить лише Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка. Як завжди прямолінійно і безапеляційно, намітивши основний об'єкт своїх «майнових зазіхань», режисер із комерційним азартом вихваляв свої чесноти, вміння і досягнення, рекламуючи, пропонуючи, нав'язуючи себе як єдиний

спосіб відродження (чи вже воскресіння?) національного театру.

Тим не менш, показані в Києві вистави чомусь уперто наvertsали на думку, що сам Жолдак навіть приблизно не має уявлення, в який бік на цьому шляху розбудови рухатись.

Космічне «піратство»

Вистава «Войцек», зіграна наприкінці жовтня в приміщенні галереї «Лавра», виявилась насправді добірним і об'ємним режисерським каталогом цитат, запозичень і численних самоповторів.

Ще до прем'єри Андрій Жолдак попередив, що у виставі вестиметься активний «діалог» із провідними європейськими режисерами Франком Касторфом, Ромео Кастелуччі, Кристофером Марталлером та іншими «живими класиками», про яких пересічний глядач навіть не чув, а переважна більшість спеціалістів чула, але не бачила їх спектаклів. Як на мене, саме у відсутності цього цінного глядацького досвіду зарубіжних постановок і криється така бурхлива емоційна (а не аналітична) реакція на творчість Жолдака в нашій країні. Його перевага очевидна — він дійсно бачить європейський театральний процес зсередини, причому не просто спостерігає, але й активно засвоює, накопичує, «перетравлює» побачене. Ми ж, перебуваючи у стопроцентній культурній ізоляції, лише за переказами та відгомоном чужих суджень можемо відслідковувати ті чи інші мистецькі події, відкриття, нововведення. Таким чином, для нас Жолдак із вправного і вигадливого плагіатора перетворюється на ще одне джерело «переказів» про інший театр. Це спостереження підтверджується

і першою реакцією московських критиків на «інтервенцію» Жолдака. Вони, майже одногосно лаючи «божевільні експерименти» українського режисера, з неприхованою зверхністю і снобізмом відшукували у його виставах численні запозичення і повтори вже давно відкритих на Заході форм і методів. І Жолдак, мабуть, не був би Жолдаком, якби цей, скажімо так, недолік не перетворив на свою чесноту, відмінну рису, стиль. Тепер він першим декларує «діалог театральних культур» як творчий метод, називаючи конкретні прізвиська і вистави. Критики обеззброєні. Жолдак тріумфує.

Однак «тріумф» цей оманливий. Адже більшій частині «цитат» Жолдак і не намагається надати іншого звучання, наситити їх новим змістом, спробувати реалізувати їх в іншій функції. Як правило, і за втіленням, і за ідейним наповненням тиражовані Жолдаком «копії» значно поступаються «оригіналам», залишаючись плоскими аплікативними ілюстраціями певних доволі спрощених метафор чи просто знаками зв'язку із «зовнішнім світом» сучасного мистецтва.

Зроблю припущення, що спектакль «Войцек» претендує на жанр «соціальної утопії». Прозорі «скляні» кімнати-камери-відсіки — утворюють нутрощі космічного корабля «Георг Бюхнер» (художник Тіта Дімова), на якому Войцек з дружиною, сином і кільканадцятьма роботами-андроїдами мандрують на Сатурн у 2108 році. Над рампою сцени три великі цифрові екрани, що безперестанку «коментують» сценічну дію. Треба зазначити, що до зали потрапляєш, пройшовши тіснуватим «тамбуром», в якому Військовий лікар розповідає про свої знущання над Войцеком і, мабуть, як бажаний

результат своїх старань демонструє його сина — хлопчика 5—6 років із великими віслучими вухами. Між іншим, глядача просять звернути увагу на великий ніж — майбутнє знаряддя вбивства — що висить на щитку під склом.

Перша частина «космічної Одиссеї» Войцека присвячена рефлексіям Жолдака на актуальні соціально-політичні проблеми і негаразди сучасної України. На екранах час від часу демонструються кадри зубожілого міста Черкаси, на яких добре знайомі безпритульні літні люди із відсутнім поглядом, бродячі пси, що блукають біля куп сміття, бруд, який орнаментально оздоблює кожную українську бруківку. Проте епізоди «з життя провінційного міста» сильних емоцій не викликають. Випадкові, сумбурні, невиразні, можливо, вони від початку розраховані виключно на європейців, які черговий раз мають жахнутися нашої нецивілізованості?

Саркастично-дотепний епізод із «будинком розпусти», де в ролях клієнтів і проституток виступають країни (стрічка через плече актора із кольором прапора). Країни «третього світу» плазують перед «постіндустріальними магнатами», серед них і пишна «Україна», яка із звабливою посмішкою підставляє зад «Росії». Для підсилення враження «актуальності» в текст вистави введено інформацію з українських новин — зокрема, один із фактів звірячого садизму, про який написали мало не всі газети: молодий батько-п'яниця кинув в окріп маленьку дитину, бо та плакала і заважала йому спати. Однак через загальну какофонію, як постійний шумовий супровід вистави, і низьку культуру слова черкаських акторів, не доводиться розраховувати, що ці подробиці залишаться «на поверхні» глядацької уваги.

Серед персонажів уведено і двох українських міліціонерів, які надалі братимуть активну участь у дії, зокрема, допомагатимуть Войцеку вбити Марію. Цих нещадно пародійних «ментів» як представників влади Жолдак проголосить чимось на кшталт чистого втілення зла, демонічних стихійних сил (тут, безперечно, перегук із майбутньою прем'єрою про голодомор). Вони під пісню Сердючки «Всьо будет харашо» гамселять дубинками Войцека на підлозі камери (ось він, «привіт» Кастелуччі), потім, роздягнувшись до плавок, застигають у палкому поцілунку («привіт» проекту «Ера милосердя» арт-групи «Сині носи»), насамкінець, один з них гвалтує муляж білої вівці — символ чистоти і незайманості. Однак, знову ж таки, всі ці «звинувачення» стереотипні й примітивно-ілюстративні, позбавлені нерву болю, відчаю, зневіри, від початку спрофановані. А залучення скандальних і значно виразніших асоціацій інших митців лиш невігідно відтіняє порожнечу смислів і образів у даному випадку.

На весь цей «калейдоскоп» мерзеної сучасності незворушно дивляться привітні й усміхнені обличчя В. Ющенко і Ю. Тимошенко з офіційних портретів, що прикрашають одну з камер корабля (однак не хочеться вірити, що у 2108 році про них хтось ще пам'ятатиме).

Решта епізодів та відеоматеріалу першої частини — це знайомі прийоми в новому «аранжуванні». Скажімо, багато що «ріднить» «Войцека» із «Федрою»: це й стерильно-холодний «скляний» простір, і монологи «на камеру» із виведенням зображення на екран, й істерична рок-пісня Марії, і кадри піддослідних мишей, риб, що механічно хапають повітря ротом, і, власне, душевна хвороба головного героя, що

щедро екстраполюється назовні і врешті перетворюється на атмосферу суцільної божевільні, непідконтрольної й деспотичної. Доволі прямолінійно коментує режисер те, що Войцек — військовий, демонструючи кадри штурму Берліна і Сталінграда, портрети «великих полководців» Сталіна і Гітлера, урівнюючи їх і війну як загрозу для войцеків. І найважливіше те, що і тут, і далі хаотичне нагромадження невідрефлексованих режисером образів, метафор, символів вже не є ефективно продуктивним, тобто здатним до поглиблення і множення власних смислів (як то було, наприклад, в «Гамлет. Сні» або «Один день Івана Денисовича»), а перетворюється на об'ємний набір штампів, кліше, формальних «картинок». Вони сковзають повз свідомість реципієнта у небуття, не залишаючи ні слідів, ні спогадів.

Друга частина — це вже не обтяжена жодним соціальним пафосом мистецька фантазія на теми Бюхнера. В ній найвиразніші сцени — дуети Сергія Боброва (Войцека) і Віри Климковецької (Марії). Перший епізод — кохання і спостереження зоряного неба, видивляння в ньому янголів, що озиваються дитячим сміхом. Другий, щоправда, дещо розтягнутий, фінальний епізод — вбивство Марії, із довгим зануренням Войцека в одну з камер, ніби на дно акваріуму; повільна, майже ритуалізована смерть героїні. Врешті, космічний корабель перетворюється на пустку: роботи розпочинають «бунт машин», і люди їх «ліквідують», Войцек з Марією гинуть. Залишається єдиний пасажир — мовчазний хлопчик, що вперто продовжує мандрівку до зірок.

Власне, з усього можна зробити висновок, що як теперішнє, так і майбутнє рідної країни Жолдак бачить цілком невтішним. Заполітизованість,

аморальність, бездуховність суспільства веде до цілковитої ізоляції (соціальної, культурної, політичної) і невідвратної цивілізаційної катастрофи — ось висновок режисера і футуристичний прогноз-попередження. І навіть «зоряне небо над головою» не обіцяє нічого, окрім самотності й вічних мандрів у безлюдних просторах всесвіту. Причому конкретної мети ця подорож не має. Це не шлях і не пошук. Це лише напрямок...

Із багатозначним мовчанням Жолдак не закінчує, а просто перериває свою розповідь.

Непідкорена Голгофа

Прем'єрі вистави «Ленін Love, Сталін Love» передували гучні заяви режисера, що поставив собі за мету «розповісти світові всю правду» про страшну національну трагедію, а також обіцянки шокувати глядача в першу чергу сміливістю і незаангажованістю власного погляду на українську історію. На жаль, і в першому, і в другому випадку, Жолдак видав бажане за дійсне.

Треба зазначити, що з кон'юктурної точки зору — вибір режисера зроблено прицільно точно: вже на прем'єру були запрошені кільканадцять директорів престижних світових фестивалів. І за майбутнє вистави, що цілком у руках досвідчених менеджерів Жолдака, хвилюватись не доведеться. Президент майже напевно залишиться задоволеним вигідним державним «капіталовкладенням» на популяризацію української історії і разом українського сучасного мистецтва в омріяній і недосяжній Європі. І все нібито складається на добре, якби не одне суттєве «але» — якість цього експортного

«продукту» така низька, що ефект може бути цілком протилежним до очікуваного.

Вочевидь, вичерпавши ресурс натхнення і фантазій на випуск «Войцека», Андрій Жолдак вирішив зробити стратегічний «крок назад» і повернутися до сюжетної, «розмовної» вистави, тим паче, що і задум виник ще в далекому 1992 році, і тема слизька і небезпечна для занадто крутих режисерських «віражів».

Роман Василя Барки Жолдак намагався представити у площині епічної трагедії. Проте натяк на це можна віднайти хіба що в сценографічному оформленні, зробленому Тітою Дімовою.

Величезний темний простір сцени оперного театру вміщує в себе модель агонізуючого, колючого світу, спотвореного, чи то пак «перекроєного» за власним планом людьми для «останньої духовної брані душ». На авансцені поруч дві величезні прямокутні «ями»: розрита могила і ставок із брудною, каламутною водою. На півсцени розкидано чорнозем — територія мешкання селян. На ній же стоять два вагони-павільйони із прозорими стінами — хата Катраника, єдиною окрасою якої є невелика ікона Богородиці, сільрада чи хатина сусідів (за обставинами). В глибині сцени на пірамідальному узвишші, що чимось нагадує мавзолей, стоїть третій, подібний до перших двох, вагон-контейнер — місце розміщення «радянської влади», незмінними атрибутами якої є великі, на всю стіну, портрети вождів та безвідмовні секретарки-проститутки. Біля підніжжя цього «Олімпу» розсипано золотисте зерно, якому так і не судилось потрапити в землю. На двох порталах уже звично закріплено екрани, які насправді виявились майже бездіяльними і «німими».

Створюючи виставу за власним сценарієм, Жолдак вочевидь орієнтувався на зауваги автора про існування трьох планів роману: 1) «реалістичне зображення» трагедії в селянській сім'ї; 2) «психологічні нариси» про боротьбу в душах селянства, що і за цих страшних часів не відступає від Бога; 3) «метафізичний вимір», в якому, зокрема фігурують «явища із світу темних могутностей». Всі три плани заявлено й у спектаклі, однак втілені вони у спрощеній чорно-білій гамі, позбавлені нюансів і глибини, чи, точніше, будь-якої психологічної вмотивованості. Через це актори, за відсутності міцної режисерської руки і детальної розробки образів, перетворюють своїх героїв на бездушні функції певних контрастних соціальних чи моральних сил: провідна риса всіх представників влади — біснуватість, «демонізоване відпадництво», всіх селян — святість.

З таким запалом і пафосом, як це робить Жолдак у виставі, говорити про комуністичний режим як злочинний і не сумісний із моральними нормами людського існування можна було б, мабуть, лише на початку 1990-х. Сьогодні таке палке «викриття» без аналізу, належних оцінок і коментарів виглядає, мінімум, запізнимим, максимум — безглуздим і недоречним. Концентроване зло, яке уособлюють партійці, за Жолдаком, витісняє будь-які їх особистісні якості і риси характеру. Проте в акторів не вистачає ані сил, ані майстерності тривалий час існувати в такому абстрактному, чи, точніше, «метафізичному» плані. Екстатично-істеричні емоції швидко вщухають, гротесковість і певні ознаки душевної хвороби кудись зникають, і актори, радо звільнившись від умовності, дограють у шаблонно-побутовому, звичному і знайомому, псевдопсихологічному ключі.

Доволі настирно і прямолінійно Жолдак унаочнює у спектаклі зв'язки із сакральними темами і образами, вводячи, наприклад, персонаж Собаку Сфінкса — людину в масці пса, фігура якої напрочуд схожа на зображення давньоегипетського бога світу мертвих Анубіса. Чи режисерське нав'язливе асоціювання Одарки з Богоматір'ю. Кульмінацією таких алюзій стає сцена розпинання Мирона Катраника, в яке перетворюється катування-допит селянина. Тут Жолдак лише унаочнює образ автора — Голгофа, на яку слідом за Спасителем, довелось зійти українському селянству. При цьому знову-таки підкреслює демонічну сутність влади: зі змученого, збезценого тіла зривають хрестик як символ безсмертної душі. Перед смертю Катраник бере з сина Андрійка обіцянку, що той «ніколи з людей хрестика не зриватиме, бо то з усіх гріхів — найстрашніший». Власне, в цій же ідейно-образній площині слід, як на мене, дешифрувати назву вистави, виходячи з Біблійної настанови «Бог є любов». Якщо згадати, що була ще третя складова «Russia Love», завбачливо викреслена, то повноцінними стають алюзії із Святою Трійцею, в новому її спрофанованоспотвореному образі. Однак такі «високі» паралелі справляють виключно негативне враження через фальшивість їх звучання і певну запрограмовану передбачуваність. Складається враження, що це не стільки художні засоби для вираження трагедії, скільки необхідні, в першу чергу постановнику, «допоміжні» і цілком зайві посилювачі трагедійного первня самої теми. Тобто Жолдак шукає (і, власне, знаходить) виправдання і привід для «офіційного» надання подіям статусу катастрофи в масштабах Біблійного Апокаліпсису.

Але найнебезпечніша для подальшого вкорінення у свідомість глядача хиба вистави — це, перш за все, відсутність голодомору як власне історичної події і провідної обставини твору. Жолдак так захопився коміксоподібним змалюванням боротьби «добра зі злом», що, врешті, забув про цілком конкретні реалії і умови цього двобою, які врешті-решт залишили по собі слід лише у кількох розказаних Катраником оповідках про жахливі подробиці знищення селян.

На сцені ж, за великим рахунком, показано грабіжницьку колективізацію на селі, що, звичайно, мала місце і в 33—34 роках, але набула форм не просто «вилучення продподатків», а послідовної і пильної конфіскації будь-яких істівних продуктів. І від голодної смерті, на відміну від книги, у виставі гине лише одна людина — дружина Катраника Дарія. Мирона ж закатовано на допиті, селян розстріляно під час облави в церкві — вигадані режисером бузувірства влади тільки заважають в розкритті провідної теми.

Більш того і художні засоби виразності жодним чином не наводять на думку про масове винищення людей. Так, скажімо, відкритий і малозаселений простір сцени від самого початку видався пустим, і поступове зменшення кількості дійових осіб не справляло жодного враження знелюднення світу. А щільний музично-шумовий супровід (Володимир Кликов) зрадницьки применшував і без того невиразний режисерський хід. Вічна гроза як провідна звукова тема влади, бентежні звуки потяга, що регулярно й незримо летів кудись у безвість, акомпанемент віолончелі для підсилення суму і безвиході, п'яні воання «начальства» і т.д.

так і не дозволили розчути лякаючу мертву тишу, яка і є першим і єдиним супроводом для заявленої теми голоду.

Мабуть, було б несправедливо обійти увагою самозречену і без перебільшення титанічну роботу актриси Віри Климковецької. Вона єдина органічно існує в цьому світі на межі пекла і божевільного марення, виконуючи протягом вистави чотири ролі, в тому числі, і роль Андрійка, сина Катраника, альтерего автора і єдиного, хто вижив після всіх жахів. Інколи в очах актриси проминає чорна тінь безодні, на краєчку якої опиняється її персонаж. Їй єдиній вдається більш-менш повно передати граничне напруження нервів, м'язів, душевних сил для протистояння і опору злу. Проте і цих старань виявляється замало, щоб повноцінно відтворити образ трагічного героя.

Фінал вистави вражає неприховано-трафаретним моралізаторством і відвертою безбарвністю режисерських засобів. Андрійко брудний і знеможений кілька разів без належної люті, цілком «політкоректно» вдарить пустим відром по остогидлих портретах вождів, на фоні яких розп'яли його батька. А потім знайде чашу і з блаженною посмішкою простягатиме її в зал. Виявляється, чаша і є запорукою продовження життя... Думаю, хвилювання зайві — Росія не образиться, а отже, всі, в першу чергу, високоповажні замовники вистави, будуть задоволені.

Але, мені чомусь здається, бездарна вистава (яка навіть не стане прецедентом, бо скільки їх таких бачила українська сцена?) — це ще не фінал візиту пана Жолдака. Стурбованість викликає озвучене

бажання *офіційно стати першим режисером України*. І тут, як на мене, криється чи не найдивовижніший парадокс — Жолдак, який так несамовито звинувачує всіх в «інфікованості бацилою комунізму», здається, і сам має схожий діагноз. Адже в обох своїх виставах він демонструє начебто протест проти влади, нібито кидає нагору виклик, однак ці «гнівні ескапади» такі дозовані, пристойні і тактовно-витримані, що, більш ніж впевнена, нещирі й «награні». Хоча можновладці і чиновники навряд чи стали краще розбиратися в мистецтві...

ВІЛЬНА ЗОНА

Олена Левченко

кандидат філософських наук

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ПАРАДИГМА ПОЛІТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Хто розробляє політику, той має інтегрувати й царину комунікації. Чи не криє це в собі небезпеку перетворення політичного життя на «марафонський захід Паблік Рилейшнз»?

П. Радунські «Проведення виборчої кампанії — форма політичної комунікації»

Звісно, *не криє*. Більше того, політика це активно *демонструє*. Головне питання — перед *ким демонструє*? Хто є тією публікою, запити і очікування якої вдовольняє «індустрія іміджу» того чи іншого політика? Відповідь на це запитання дозволяє точніше говорити про жанр сучасної політичної комунікації та її стильові особливості, тобто, власне, про її парадигму.

Насамперед, *напрошується* відповідь, що основною аудиторією політичної комунікації є електорат. Тоді комунікація має відбуватися за законами масового мистецтва, коли комунікант постійно існує на вістрі запитів і уподобань електорату, знаходячи найяскравіші й найзрозуміліші образи, втілюючи їх

у архетипові нарративні форми задля того, аби запалювати уяву масової аудиторії. Так навчав робити політичних лідерів ще Лебон [1]: впливати на маси не аргументами розуму, а емоційним запалом і всім тим, що може збудити уяву і захопити. Щодо масової думки, то величезний вплив на неї, як вважав Лебон, має саме театр, бо натовп схильний мислити образами і сприймати образи, дещо схожі на ті, що виникають у людини, яка спить, і які не можна підпорядкувати жодним роздумам.

У своїх героях натовп хоче бачити всі почуття і чесноти завжди перебільшеними. Так само незвичайними повинні бути і герої п'єс. Тому мистецтво розмовляти з натовпом Лебон відносить до «мистецтв нижчого ґатунку», хоча і визнає, що воно вимагає «спеціальних здібностей».

Фактично Лебон приходить до ідеї театру як мистецького аналогу діалогу лідерів та маси, закладаючи психологію не тільки маси, а й театральної (балаганної) публіки, якою на той час починають все активніше ставати ті ж самі народні класи, що виходять на арену історії у вигляді мас. Розвиток цієї думки знаходимо у одного з пізніших послідовників Лебона Сержа Московічі: пристрасті, які об'єднують людей у масі, схожі на певний вид театральних не тільки за способом і формою сприйняття, але й за психічною функцією — створення ілюзії подолання ізольованості людей у процесі спільного емоційного переживання шляхом ідентифікації (у фрейдівському розумінні) з героєм, що породжує ейфорію впевненості та сили: маси емоційно «об'єднуються у якійсь найвищій переконаності. Вони ідентифікують себе з персоною, яка позбавляє їх від самотності, і схиляються перед нею» [2, 422]).

Зигмунд Фройд [3] підкреслює пріоритет ірреального над реальним та ілюзій над істиною для людини маси, що власне і відрізняє її від індивіда, а домінування у свідомості людини маси ілюзії та фантазії зумовлюється нереалізованим бажанням. Тому для мас «суттєва не звичайна об'єктивна, а психічна реальність» [3, 141]. Тобто фактично Фройд зближує «людину маси» в її психічній установці до «людини публіки», палко готової повірити в обман, ілюзію, що створюється перед нею на кону чи на екрані.

Однак просте спостереження за сучасним українським електоратом показує, що такі почуття щодо лідерів простежуються лише в обмеженій кількості наднавіюваних людей. Основна маса просто збентежена і спантеличена тим іміджевим набором і тими сюжетами, які їй сьогодні пропонуються політиками і політичними угрупованнями з мало не маніакальною настійністю.

Очевидність такої ситуації дозволяє зробити висновок, що сьогоднішня політична комунікація відповідає на запити не лише аудиторії-електорату і, можливо, навіть не в першу чергу аудиторії.

Сам Петер Радунські, який активно наполягає на сучасному розмежуванні політичної дії та політичної комунікації як своєрідного жанру індустрії образів (для контекстуальної зручності — індустрії іміджів), що може просто виокремлюватися в певну самостійну й самодостатню сферу, констатує прикметну особливість стилю сьогоднішнього «політичного мистецтва», яке полягає не у тому, щоб створити умови для успішних виборів: «Від політика вимагають, щоб його особистість була вирішальним аргументом, який забезпечує голосами його партію» [4, 76]. Хто вимагає? Звісно ж, партія, тобто певна політична

група, яка розраховує отримати дивіденди в результаті перемоги свого лідера: «Внаслідок персоналізації у політиці кожний провідний політик виявляється сьогодні не лише полководцем, а й найважливішим снарядом свого полку» [4, 76].

З одного боку, будь-який видатний політичний лідер завжди був людиною залежною. Однак подивимося на класичну залежність, описану Львом Толстим: чим вище піднімалася людина у владній вертикалі, тим більше вона ставала не вільною, а залежною від того організму, інтереси якого втілювала. Для такого типу політика визначальним у стосунках з масами було те, що ряд філософів називали «чуттям». Юнг порівнював чуття великих лідерів з чуттям безпритульного або пацюка. Гайдеггер теж підкреслює: чуття, «що раніше вважалося прикметною рисою тварини, яка виявляє і фіксує у своєму середовищі корисне їй і шкідливе і понад тим ні до чого не прагне» [5, 189], було особливо необхідною якістю для того, щоб іти в авангарді збурених мас, поведінку яких неможливо було раціонально передбачити. Тобто йшлося про порівняно пряму взаємозалежність.

Образ «полководця-снаряда» цілком вписується у постнекласичну парадигму. Та і вся сучасна суспільно-політична ситуація, коли не просто невідомо, хто основний діяч, хто ширма, хто замовник, хто виконавець, тобто власне, хто «полководець», а хто «снаряд», — уся ця ситуація просто свідчить, що розмежування на суб'єкта й об'єкта в сучасній політиці просто неможливе.

Між політичним партіями розгортається видима боротьба в уявному просторі політичної комунікації, який набув ознак самостійного віртуального простору

з власними законами і правилами гри, які, з одного боку, відповідають законам масового театру (чіткий конфлікт між добром і злом, яскраві однозначні образи постраждалого за правду, батька нації, агента іноземного впливу, головний критерій оцінки лежить не в площині «художньо-нехудожньо», а «правда — неправда»), з іншого ж — все більше втрачають зв'язок з реальною аудиторією. Опосередковуюча роль «важкої артилерії», яка перетворює полководця на снаряд, змінює чисту парадигму масового мистецтва на парадигму, опосередковану сучасною елітою.

Однак якби все полягало у відповіді на сакраментальне запитання: «хто за цим стоїть?» — ми б мали справу з ситуацією, схожою на ту, яка існувала в радянській культурній індустрії образів, коли чітко простежувалися смаки й вимоги замовника і декодувалися публікою.

Річ у тім, що **форма існування** стратегій політичної комунікації визначається місцем, яким є засоби мас-медіа. Переважно приватні, отже, комерційні, вони зацікавлені, погодимося з паном Радунські, у *персоналізації* політики. Причини цієї зацікавленості полягають насамперед у товарності продукту. У публіки є багато причин цікавитися особистістю того чи іншого політика, однак мас-медіа подають не особистість, а *іміж*, не лише впливаючи на його формування, а самим зацікавленням чи незацікавленням його фігурою стимулюючи політика і його оточення приймати існуючі правила й у просторі віртуального серіалу дотримуватися своїх сюжетних обов'язків.

Загальновідомо, що присутність камери змінює поведінку політика кардинально, причому не лише

українського. Інтерв'ю Роберта Редфорда, де він розповідає про свої враження від поведінки політиків поза камерами, отримані під час відвідання Білого Дому, нічим не відрізняються від вражень моєї знайомої, яка побувала на шоу Савіка Шустера: запеклі й непримиренні політичні вороги, ще хвилину тому ладні порвати один одного, спокійно й мирно розмовляють під час рекламної паузи.

Політичні ток-шоу у поєднанні з іншими телевізійними формами присутності політиків на екрані набирають ознак реаліті-шоу. «Підступна» ж сутність реаліті-шоу в їхньому нестримному і неконтрольованому маскуванні під реальність, яке робить несвідомими учасниками (масовкою) великої гри у віртуальному просторі тисячі людей.

Саме те, що у реаліті-шоу аудиторія отримує ілюзію участі в подіях заекранної реальності, тобто, говорячи у наших термінах, психологічний ефект інтерактиву, ряд дослідників [6], вважає сутнісною і базисною ознакою жанру з усіма наслідками, що випливають.

Чи розуміємо ми, що дія, яка розгортається в режимі реального часу, розрахована на взаємодію з глядачем за принципом зворотного зв'язку, і є театр? Можливо, певною мірою вона навіть більше театр, ніж телеверсія театральної вистави, бо та вже є своєрідним постартефактом, архівною версією явища, що в електронному медіа-просторі набуває інших сутнісних характеристик. Нові технології медіа (починаючи від друкованих) дали можливість створювати натовп, аудиторію і публіку з людей, що не були безпосередньо поряд. Тому природно, що нові технології мали б колись створити і театральну публіку з людей, які не сидять в одному залі.

Зворотний зв'язок, інтерактив — це те, що відрізняє театральне видовище від класичного видовища кіношного.

Цікаво, що українська дослідниця Е. Шестакова вважає можливість інтерактивності, яку надає реаліті-шоу, якісно новою формою зв'язку мовців зі споживачами телепродукції.

Внаслідок цього нового зв'язку в глядача «виникає ілюзорне сприйняття себе як дієвого творця реальності і виникає гостра тривога з приводу кордонів між різними реальностями, відчуття маніпуляції почуттям реальності» [6, 219]. Авторка виділяє таку ситуацію, коли глядачам стає все важче відділяти реальне життя від уявних подій, і вслід за Л. Гріндстаф та Д. Грінгуолдом називає її *ефектом розмитості плями*. Людина відчуває той неспокій від можливості маніпуляції реальностями, про який пише Шестакова, тому що їй дуже важливо встановити кордони саме тієї реальності, в яку вона потрапила. Кордони реальності завжди так чи інакше міфологізовані, але суть міфологічного простору як простору реальності залишається незмінною

О. Лосєв, досліджуючи античну естетику як світогляд давніх греків, спирався на міф, як те, що, з одного боку, «говорить про дійсно суще», а з іншого — «це дійсно суще виражене в такому образі, який теж є дійсне буття, який онтологічний і субстанційний» [7, 405].

А це нам щось до болю нагадує. Кожен політик на ток-шоу з того боку екрану для нас є певний медіа-образ, який має всі ознаки дійсного буття, він справді онтологічний, субстанційний, говорить про дійсно суще. Але відкриває це суще на широкий загальний *певним чином*, відповідно до власного образу,

малюючи ту чи іншу картину дійсної реальності так, щоб це відповідало смакам і очікуванням його електорального сегменту, інтерпретованим крізь призму інтересів його політичного оточення, а також через пріоритети маркетингової політики того чи іншого каналу. Однак, незважаючи на такі потужні опосередковуючі інстанції, рівень пізнавальної гідності аудиторії все одно відображається реальністю (чи реальностями) медіа, а точніше, тими фігурами і текстами, які цю реальність створюють.

Чи не тому відбувається загальний процес, який П. Радунські називає «персоналізація політики» і розглядає як один з основних інструментів політичної комунікації, що «дійсно суще» і, додамо, *належне* в просторі міфологізації має бути виражене саме через образ? Образ — поняття віртуальне, він твориться, і якщо основний матеріал творчості — ти сам, це здається театром. Вміння політиків у медіа-ситуації відповідати певним уявним параметрам усе частіше навіть вони самі починають називати театром, однак такі твердження досить хибні. Як стверджував той таки Радунські, політична комунікація — процес лінійний: точно вивчена ситуація, визначена поведінка, прорахований вплив. Театральний образ — явище цілком протилежне: складне, нелінійне і тому часто непередбачуване.

Отже, виділимо суттєві особливості віртуальної медіа-реальності, які існують на кордоні з віртуальною реальністю театру.

«Складний міфічний електронний простір» [6, 219], який виникає на основі ефекту розмитості плями, існує в постійному мерехтінні «правда-неправда», як і всі твори масового мистецтва, а не в опозиції «художньо-нехудожньо», як твори художньої культури.

Причому, наше бажання щоб це було «правда» дуже сильно нагадує дитячі прагнення, щоб незвичайне і чудесне існували «насправді».

У своєрідному змаганні реальності й людської вигадки на оригінальність реальність демонструє власну сюжетну, композиційну логіку, яка має цінність лише в контексті актуального, а не віртуального. Реаліті-шоу претендують на місце «реальності» у віртуальному світі електронних медіа. Це реальність, бо, по-перше, учасники прийшли з «нашої», поцейбіч екрану дійсності, по-друге, вона *народжується* на наших очах і певним чином за нашим бажанням. Ми можемо пов'язувати її з нашою реальністю, впливати на неї, очікувати наслідків від нашого впливу.

Віртуальна реальність (в якість віртуальності я закладаю і можливість зворотного зв'язку) медіа легітимізує ту чи іншу дійсну реальність. Причому відбувається це тотально. Усі вже давно усвідомили, що дійсність, не легітимізована віртуальною реальністю, не набирає статусу реальності й іде в небуття. Медійний світ завдяки експансії власних можливостей на всі сфери життя став єдиним засобом збереження і поширення культури. Та хочу наголосити саме на тому, *що створена засобами медіа віртуальна реальність стає провідником-посередником між людиною та дійсністю, так само як колись класична міфологічна реальність була провідником-посередником між античною людиною та дійсністю.*

Можна заперечити, що такою ж здатністю завжди володіли і художні образи, і доелектронні медіа. Однак ніколи простір їхнього поширення не був таким тотальним і проникним, а отже, вони не набували такої загальності й безумовності.

Література

1. Лебон Г. Психология масс: Пер. с франц. // Психология масс. Под ред. Д. Райгородского — Самара: Бахрах, 1998. — С. 5—130.
2. Московичи С. Наука о массах // Психология масс. Под ред. Д. Райгородского — Самара: Бахрах. — С. 397—534.
3. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я»: Пер. с нем. // Психология масс. Под ред. Д. Райгородского — Самара: Бахрах, 1998. — С. 131—194.
4. Радунські П. Проведення виборчої кампанії — форма політичної комунікації // Політичні партії в демократичному суспільстві. — К., 1997. — С. 73—122.
5. Хайдеггер М. Преодоление метафизики: Пер. с нем. // Хайдеггер М. Время и бытие — М.: Республика. — С. 177—191.
6. Шестакова Э. Реальное шоу в контексте драматического: к обоснованию проблемы // II Міжнародний театральний симпозиум «Література — Театр — Суспільство». Збірник наукових праць. — Херсон, 2007 — С. 217—222.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х книгах. Книга 1. — М.: Искусство, 1992. — 656 с.

Анотація

Статтю присвячено проблемі дійових осіб та аудиторії політичної комунікації, а також розгляду тих жанрів, які виникають у цьому просторі.

Аннотация

Статья посвящена проблеме действующих лиц и аудитории политической коммуникации, а также рассмотрению тех жанров, которые возникают в этом пространстве.

Summary

The article deals with a problem of characters and audience of political communication and explores the genres which appears on this field.

Олена Чебанюк

кандидат філологічних наук

ПОСТФОЛЬКЛОР НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРИ

Сучасні глобальні трансформації світопорядку зумовлюють відповідні зміни усталених культурних парадигм. Світоглядні зсуви впливають на зміни у формах відображення світу, що невпинно модифікується. На теренах України вперше про неминуче й невідворотне зникнення традиційного фольклору писав Микола Цертелєв (Церетелі) у 1819 році, закликаючи фіксувати епічні твори, зокрема думи, обрядовий фольклор, які, на його думку, вже тоді були приречені на забуття.

Після Великої французької революції та наполеонівських війн змінився лад не тільки в Європі, а й в усьому світі. Світовий порядок протягом «довгого ХІХ ст.» зумовлював технічний прогрес, масове виробництво і, відповідно, масову культуру і тотальний кітч. Князь Цертелєв дуже тонко вловив тенденції, які наповну проявилися лише після світових війн ХХ-го століття: в епоху масового виробництва і масового споживання традиційний фольклор неминуче зникає і зникає назавжди.

Ті функції, які раніше в традиційному суспільстві виконував фольклор (соціально-регулюючу, естетичну, розважальну, рекреаційну, психоемоційну тощо),

частково беруть на себе спочатку радіо, згодом телебачення, сьогодні — глобальна мережа. Вони стають частиною побуту, набуваючи цілком профанних рис, на відміну від театру й кіно, які як вид мистецтва не поривають зі сферою сакруму.

Саме профанація українського традиційного фольклору породила таке явище, як «шароварництво». Підхоплене й розтиражоване засобами масової інформації, воно сформувало в масовій свідомості українців стійке неприйняття як фольклорно-етнографічних підробок, так і традиційної культури як явища маргінального, низькопробного. Це особливо було характерним для часів брежневського «застою». В інших республіках СРСР такого неприйняття не було. Навпаки, грузинське багатоголосся саме в цей час стає «національним брендом», в Естонії запроваджуються фестивалі народної пісні на Співочому полі, в Росії з'являється ансамбль народної російської пісні Покровського, який започатковує новий напрям у музичному виконавстві: сценічне відображення народного твору у формах, максимально наближених до автентичних.

Якщо сьогодні в селах України ще можна записати гуртовий багатоголосний спів, то цьому ми великою мірою завдячуємо тому рухові, який у 1980-х роках активізував республіканський радіоконкурс «Золоті ключі». Концепція і реалізація цього проекту належить музикознавцю Софії Гриці. У кожному селі й містечку, районному центрі були створені фольклорно-етнографічні ансамблі, які брали участь в оглядах і конкурсах. Репертуар таких ансамблів будувався на традиційному пісенному репертуарі даного регіону. У строго науковому розумінні такий спів не є автентичним виконанням,

а скоріше вторинним використанням фольклорного матеріалу на самодіяльній сцені, тобто є явищем фольклоризму.

Про те, що традиційний фольклор в Україні вмирає разом із довоєнним поколінням, сьогодні погоджуються всі дослідники. Значною мірою цьому сприяє урбанізація України, культура якої в минулому була тісно пов'язана з аграрним виробництвом. До 1920-тих років сільське населення країни становило 80%, сьогодні ж ми маємо майже 60% українців, які живуть або працюють в містах.

Урбаністичне суспільство споживання «споживає» ерзац-культурні продукти, які широко пропагуються й пропонуються масовою культурою. Масова культура орієнтована на об'єкт пасивного сприйняття, із запитами на рівні «зробіть мені красиво» — на відміну від традиційної спільноти, де кожен, хто включений в культурний процес, є суб'єктом творення/відтворення культурного артефакту й напряду.

Скрізь на пострадянському просторі спостерігається втрата частиною населення орієнтації на колишні цінності, піддаються сумніву колишні ідеали. Водночас багато людей, особливо молодих, перебувають у пошуку нових ціннісно-сміслових орієнтирів. Соціологи й культурологи давно вже застерігають, що певний духовний вакуум, або «екзистенційна порожнеча» (за влучним висловом І. Франка), що виникає разом із падінням духовності, може призвести до дегуманізації суспільства. В той же час транснаціональні глобалізаційні процеси, що відбуваються в усьому світі (не оминають вони й Україну), призводять до заповнення цього вакууму такими стереотипами, що ведуть до уніфікації й вестернізації національних культур. З іншого боку, в багатьох

країнах світу «дика» глобалізація викликає зворотну реакцію — зацікавлення власною культурною традицією й бажання зберегти національні культурні цінності. Водночас, намагання протидіяти новим тенденціям і впливам, неминучій модернізації — означає відстоювати архаїзм власної культури, консервацію її застиглих форм. Адепти непорушності традиційної культури при цьому забувають: культура, що не розвивається, неминуче деградує.

В Україні останнім часом фольклор і окремі атрибути національної культури в повсякденному побуті (костюм або окремі його елементи, текстиль, кераміка тощо) посідають провідне місце в процесі самоідентифікації українців. Наявність вишиванки і герданів у гардеробі, участь в етнофестивалях, колекції рушників, писанок, ручної кераміки свідчать не тільки й не стільки про зацікавлення автентикою, а радше маніфестують приналежність до української національної спільноти, національної культури. Як і в усьому світі, в Україні фольклорна культура цікавить здебільшого людей освічених, із середніми доходами. Як показує досвід 2008 року, на численні фольклорно-етнографічні фести з'їжджаються, переважно, студентська молодь, люди творчих професій (художники, літератори, музиканти). Подібні фестивалі в програмі мають майстер-класи, на яких навчають українським народним танцям, співу, ремеслу. Обов'язковою складовою є ярмарок, на якому спродуються народні майстри. Незмінно присутні фольклорні ансамблі, що називають себе «гурт автентичного співу», які безпосередньо пов'язані з фольклорними кафедрами консерваторій і вишів і для яких подібні виступи є заробітком. Вал подібних фестивалів із квітня по вересень свідчить про виникнення

туристично-рекреаційної індустрії, яка використовує традиційний фольклорний репертуар у розважальних і комерційних цілях. Так, один із найпопулярніших нині фестивалів «Шешори», що проводиться в Карпатах, задумувався як побудована на місцевій фольклорній екзотиці розважальна програма для закордонних рокерів.

Нинішню епоху інколи називають *постіндустріальною*, епохою поступового занепаду індустріальної та народження принципово нової цивілізації, що докорінно трансформує соціум, свідомість, культуру. Епоха масового виробництва й масової культури поступово, але досить динамічно замінюється епохою окремих етносів, субкультур і соціальних груп, що активно демонструють свою самостійність і активність.

Кожна соціальна, професійна або вікова страта має свій репертуар, який виконується, засвоюється й передається від індивіда до індивіда в усній формі. Такий репертуар не є закритою незмінною структурою. Він постійно поповнюється новими жанрами й варіантами наративів. Як своєрідний фольклорний матеріал можна розглядати клішовані sms-повідомлення, які особливо активізуються на свята, під час виборів і політичних акцій. В Інтернеті з'явився новий-старий фольклорний жанр «приколів», який генетично пов'язаний із традиційним анекдотом, але за формою тяжіє до фразки. Сам анекдот перемістився із вулиці на шпальти газет і в Інтернет; там вичитаний, він потім усно переповідається знайомим, колегам, рідним. Як окремий жанр образотворчого фольклору можна розглядати графіті й тагі — малюнки й написи на будинках, стінах, парканах. З одного боку, вони анонімні, з другого — мають свою усталену

стилістику, жанровий репертуар, відтворюються за клішованими зразками тощо.

Тобто, можна констатувати, що в українському урбаністичному середовищі поруч з традиційними фольклорними формами сформувалася нова комунікативна система, що отримала назву постфольклор. Це явище є відносно новим для країн пострадянського простору, але добре відоме й досліджене в країнах Заходу, що зайвий раз підкреслює невідворотність глобалізаційних процесів.

Термін *постфольклор* до наукового обігу ввів московський вчений С. Неклюдов. Він відносить постфольклорні твори до «третьої культури», рівнодистанційованої як від «низької» (традиційної патріархальної) культури, так і «високої» (класичної елітарної) культури. Сам термін *постфольклор* викликав дискусію серед фольклористів і культурологів, яка не завершилася до сьогодні. Наявність у просторі усної комунікації нових явищ визнають усі дослідники, питання полягає в тому, наскільки ці явища пов'язані із традиційним нарративом, й чи дійсно останній зникає остаточно. Адже сучасний фольклорний нарратив за формальними і змістовими ознаками, генетично пов'язаний із традиційним фольклором і міфологією, що функціонує в міському культурному просторі. Скоріше за все, з окрушин іще не так давно цілісної системи усної культури, сьогодні формується нова система усної анонімної комунікації, яка частково використовує старі коди, частково використовує нові технічні можливості.

Важко погодитися з тими дослідниками, які пов'язують її виключно з урбаністичною культурою. Сьогодні постфольклорні явища тотально охоплюють всі соціальні й вікові верстви населення, функціонують

не тільки в містах, а й сільському, переважно молодіжному середовищі. Наприклад, sms-ки «прикольні», сатиричні, вітальні («Тобі вітання, тобі привіт! Вечора гарного. Усміхнись!»), т. зв. «листи щастя», («Пусть ангел хранитель помогает тебе, когда крылья опускаются вниз. Передай это СМС 5 хорошим людям и смотри, что будет через 4 дня. Прерывать нельзя. Решает все проблемы. Обязательно пошли.») тощо. Припускаємо, що постфольклор функціонує в усіх названих верствах населення неоднорідно й нерівномірно. Проте це тільки позірне припущення, адже, на жаль, соціологія фольклорної, ширше — усної культури як специфічної комунікативної системи, на українських наукових теренах перебуває в зародку.

Дослідження урбаністичного фольклору, що об'єктивно існує у великих і малих містах України, визнання його в усій різноманітності жанрів і соціальних видів фактично не став у працях вітчизняних фольклористів предметом серйозного системного аналізу. На це існує ряд об'єктивних причин, головна з яких — цілковите табу на дослідження цього фольклорного масиву в радянські часи, ставлення до міського фольклору як до явища маргінального, меншвартісного і навіть шкідливого. В основному, увагу дослідників було зосереджено на стані збереженості, трансформації традиційної усної народної творчості. Виняток робився для робітничого фольклору, фольклору Великої Вітчизняної війни, соціалістичних свят і обрядів. Проте й тут не обходилося без жорсткої ідеологічної цензури, а отже, подібні публікації та дослідження не дають можливості скласти уявлення про справжній стан справи й ставитися до них варто із застереженням.

У радянські часи широко була розповсюджена практика створення таких штучних фольклорних жанрів, як думи про Леніна-Сталіна, «червоні» коляди і «колгоспні» обжинки, радянські «частушки» тощо, які рясно клонувалися на базі уснопоетичних форм, широко публікувалися в різних збірниках і періодичних виданнях. У міру послаблення жорсткого ідеологічного пресингу, з кінця 1980-х років подібні публікації та дослідження вже практично втратили вплив на розвиток української фольклористики й зараз сприймаються переважною більшістю вчених як анахронізм. Подібні ментефакти не мають ніякого стосунку до історії вербальної народної культури і як факти фольклору мають бути виключені з кола явищ, що вивчаються фольклористикою. Проте як етап в історії вітчизняної фольклористики (навіть ширше — соцкультурного процесу), без сумніву, це явище становить певний інтерес для дослідників історії науки й мистецтва. З іншого боку, внаслідок ідеологічного тиску міський фольклор в Україні ігнорувався протягом майже 50-ти років.

Не можна сказати, що про побутування урбаністичного фольклору в українських містах зовсім відсутня інформація. Урбаністичний фольклор (зокрема, новітня міфологія великого міста, перекази, легенди, примовки, приспівки, пісні тощо) знайшов своїх прихильників серед журналістів, письменників, краєзнавців. Окремі досить цікаві повідомлення, що відносять до 1900-х — початку 1930-х років, про побутування традиційного обрядового фольклору, про ярмарковий і жебрацький фольклор, фольклор окремих професійних груп і декласованих елементів залишили нам А. Кримський, К. Квітка, Б. Луговський, Н. Дмитрук, В. Петров. Жебрацькі, тюремні, блатні

пісні досліджували співробітники Кабінету музичної етнографії ВУАН. Так М. Гайдай досліджував мелодику жебрацьких прохань. До статті «Жебрацькі рецитації» він подав 4 зразки «жебранок», записані ним у 1920 р. у м. Києві на Галицькому базарі від сліпців із різних регіонів України. М. Гайдай висловив цікаві зауваження, щодо мови жебрацьких рецитацій, відзначивши їхню варіативність, мінливість, імпровізаційність, і, у той же час, про музичну подібність до українських дум, спорідненість із мелодіями похоронних голосінь і деякими церковними творами.

У 1925 р. М. Гайдай, Н. Дмитрук записували фольклор у Лук'янівській в'язниці, де записали 42 «блатні» пісні. Але після розгрому української фольклористики в часи сталінізму ідеологізована і політизована наука про фольклор відмовилася не тільки від дослідження, фіксації, але навіть згадок про існування подібних явищ вербальної культури міста.

У вітчизняній фольклористиці, по суті, немає й традицій поглибленого вивчення міського фольклору: дослідники ХІХ ст. цілковито зосереджувалися на традиційній творчості українського народу. До початку ХХ ст. в Україні культивувалися цінності землеробської цивілізації, а тому саме традиційна культура визначала як розвиток національної духовності, так і літератури й мистецтва. Фольклор міста переважна більшість українських фольклористів уважала явищем «антихудожнім» та «псевдонародним». Зміна аграрної цивілізації індустріальною, що активно розпочалася в Україні в 1920-х — 1930-х роках, була своєрідною передумовою, передісторією тих глобальних культурних процесів, які ми спостерігаємо нині.

Не останню роль у гальмуванні дослідження українського міського фольклору, безперечно, відіграло й мовне питання, що певною мірою ускладнювало вивчення новочасного фольклору міста. Адже на початок ХХ ст. в Україні (як східній, так і західній) склалася ситуація, коли в умовах бездержавності в містах престижними були мови інших народів (російська, польська, німецька). Тому і новочасний фольклор міста існував переважно мовою, яка мала вищий соціальний статус на цій території, або т. зв. суржиком, яким розмовляли міщани, недавні вихідці із села, що хотіли продемонструвати свою приналежність до «вищої», міської культури. Це прекрасно показано у творі І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках» та п'єси М. Старицького за мотивами цього твору — «За двома зайцями». Можливо, секрет успіху згаданої п'єси, а також однойменного фільму полягає не тільки в оригінальності, «незатасканості» сюжету, але й в актуальності питання «суржику» і тих факторів, що його породжують. Отже, українські письменники, а також журналісти на сторінках тодішньої періодики не оминули своєю увагою таке явище, як міський фольклор. У наш час хотілося б відзначити белетристику львівського письменника Юрія Вінничука, присвячену побуту і фольклору довоєнного Львова та диск Віктора Морозова із виконанням львівських «батарських» пісень.

В останні десятиліття увагу вітчизняних учених привернули шкільний, студентський фольклор, анекдот (роботи Т. Шевчук, І. Кімакович, Н. Бакіної). Але питання походження, еволюції, особливості функціонування фольклору міста, виникнення нефольклорних, парафольклорних і постфольклорних форм народної творчості поки що обходилися стороною.

Події «помаранчевої революції» продемонстрували небувалий вибух народної творчості. Саме на Майдані на весь голос заявив про себе новий пласт культури, що зовсім не вписується у звичні схеми традиційної української фольклористики. Найбільш розповсюдженим видом усної творчості на Майдані були, безперечно, гасла-речівки, що їх у просторіччі називають «слогани» (наприклад, «Свободу не спинити», «Схід і Захід разом», «Донецьк (варіант — Харків, Луганськ), Донбас, приєднуйся до нас!»). Ритмічні, лаконічні гасла, що легко запам'ятовуються та скандуються, існували не тільки в усній, а й у письмовій формі (написи від руки, під трафарет), а також у друкованому вигляді як плакати, наклейки тощо. Один з основних слоганів «помаранчевої революції» — «Нас багато і нас не подолати» — має декілька варіантів. Спочатку це звучало так: «Ми разом. Багато. І нас не подолати», що ритмічно і за основним змістом, без сумніву, перегукується із широковідомим гаслом повстанців Латинської Америки «El pueblo unido jamas sera vencido». Здається, він був запропонований ідеологами «помаранчевої революції», але вже протягом декількох днів життя на Майдані зазнав редукції («Разом нас багато і нас не подолати») і певного пристосування до українського менталітету — в одному із зафіксованих нами варіантів це звучить так: «Любові в нас багато і нас не подолати».

Близькими до речівок-«слоганів» є гасла, написи (часто ритмізовані, римовані) на плакатах, стендах, просто листках паперу тощо. Тематично вони досить різноманітні, залежать від соціально-культурного типу тієї аудиторії, на яку розраховані, мають регіональне забарвлення» (наприклад, «ТАКи да!

Одесса за Ющенка!», «Шахтарям Червонограда Януковича «не надо»!», «Харків не здолати! Кушнарьова — за ґрати!»).

На початку «помаранчевої революції» написані гасла були доволі пафосно-патріотичними (напр., «Пора обирати своє», «Якщо не ми, то хто? Якщо не сьогодні, то коли?», «Моя хата вже не скраю, моя хата на Майдані!», «Коли ти помиратимеш бідним та хворим, згадай — у тебе був шанс!», «П'ять днів у наметовому містечку, або все життя рабом в лагерьях!»). Серед гасел також можна розрізнити нейтральні, політкоректні («Українцям — Україну, державі — порядок, владу — в чисті руки!») та гостросатиричні з обценною, ненормативною лексикою. Наприклад, біля міськради було встановлено гасло «Нам Донбас не вороги, приходіть на пироги», а особливі позитивні емоції викликав плакат з написом: «Змастимо земну вісь українським салом!». У той же час, фактично поруч, існували дошкульні, лайливі та політично зовсім некоректні гасла, які, проте, є неодмінною складовою народного карнавального гумору.

За нашими спостереженнями, протягом усього часу масових акцій на Майдані питома вага гумористично-сатиричних написів зростала з кожним днем. Найбільш вдалі записувалися, зачувалися напам'ять, переповідалися друзям і колегам, відправлялися sms-ками :

*Вставай, Україно, вставай вже до бою,
Поки москалі не керують тобою!
Бо прийде до влади «яйце дурнувате»,
Тоді Україні ніколи не встати!*

Відправ далі.

Карикатури, сатиричні малюнки з підписами, як

й інші види художньої творчості, присутньої на Майдані, можна чітко розділити на професійні та любительські, авторські та анонімні, колективні. Багато гасел та написів наслідували структури малих фольклорних жанрів, наприклад, прислів'їв, приказок, дитячих дражнілок, загадок («Кравчук — не вимиває брудних рук», «Леонід — всім набрид», адресовані Януковичу «Не буде з хама пана» та «Не тратьте, куме, сили — спускайтеся на дно», а також «слоганів» футбольних болільників.

Характерною рисою міського фольклору є переінакшення або пародіювання відомого тексту, що має широкі й густо заповнені асоціативні поля. Такі тексти можуть бути політично заангажованими або ідеологічно нейтральними, або належати власне «вуличній» традиції. На Майдані пародіювалася як серйозна енциклопедична стаття («Большая советская энциклопедия: Янукович — мелкий укр. политик районного масштаба, начала XXI века с ярковыраженным криминальным уклоном»), так і об'ява про зникнення худоби або улюбленої тварини («Розшукується Козел В. Я. Прохання хто знайде приведіть. Наркомим, напоїм кавою, обігрієм, полюбим і віддамо в народ!» (Орфографію і пунктуацію оригіналу збережено. — О. Ч.)). Сатиричного звучання набирали навіть звичайні побутові звернення, як, наприклад: «Шановні революціонери! Прибирайте за собою сміття!» або інше, таке знайоме нам із часів «совка», гасло: «До перемоги без алкоголю!».

Все різножанрове та гетерогенне розмаїття народної творчості існувало на Майдані одномоментно, поруч, прикріплене на рекламних щитах, написане маркерами на державних установах, огорожі «наметового містечка», автомобілях, одязі учасників

пікетування, на повітряних кульках, контейнерах для сміття, біотуалетах («Збір пожертв для Я», «Палата Ківалова», «ЦВК», «Адміністрація президента»). Написи на останніх двох об'єктах, що згідно із законами карнавальної культури мають символізувати «низ» (у протиставленні до «верху», тобто патріотичної і пафосної за змістом творчості), відзначалися зниженням урочистого тону, розкутістю, використанням ненормативної лексики і користувалися особливою популярністю.

Навіть побіжний аналіз усних і письмових вербальних, а також паравербальних фольклорних текстів «помаранчевої революції» свідчить про їх гетерогенне походження, різноманітність жанрів і форм, макаронічність і цитатність. Ці тексти органічно пов'язані з масовою культурою, яка у свою чергу відтворює багато родових ознак традиційного фольклору, а саме таких, як соціально-адаптивна функція творів, їх переважна анонімність, превалювання стереотипу в їхній поетиці, вторинність сюжетних мотивувань тощо. З іншого боку, поліцентричність, тематична та естетична інтернаціоналізація, «поточне» відтворення ідентичних копій — родові ознаки масової культури. Явище це значною мірою характерне урбаністичному фольклору і таким постфольклорним явищам, як слогани і теги. Отже, ми можемо говорити про синтетичність фольклору Майдану, що існував не у вигляді чистого репертуару текстів, а у вигляді цілого ансамблю «низових», несанкціонованих культурних феноменів. Від цього сучасного контексту власне усна словесність — невіддільна. Вона існує паралельно до офіційної культури, у неподільній єдності з іншими видами художньої культури.

Явище «майданного фольклору» заперечує одну із провідних тез С. Неклюдова про те, що постфольклор є ідеологічно маргинальним, оскільки ідеологічні потреби жителів міст задовольняються в інший спосіб (у першу чергу, засобами масової інформації). Ми не торкаємося тут такого питання, як використання семіотичних, знакових кодів фольклору політехнологами й спецслужбами, оскільки це є предметом зовсім інших досліджень. Але цілком очевидно, що явище це «має місце бути». Зазначимо, що під час численних виборів, на які так багатий наш час, sms-ки-агітки створюються як у штабах, так і волонтерами-прихильниками певних партій, варіюються, змінюються, доповнюються, тобто функціонують за законами фольклорного твору («Якщо повний ти чудака — голосуй за блок «Не так», в тебе в голові фігня — голосуй за Литвина, а якщо душа широка — голосуй за Тягнибока»).

Перед дослідниками постає питання: а що ж саме можна й треба вважати фольклором? Попри величезну літературу, присвячену цьому питанню, сьогодні на нього однозначної відповіді не зможуть дати ні фольклористи, ні етнологи, ні культурологи. Визначення фольклору все частіше переноситься із царини його змісту (не стільки важливо, що по суті являє собою твір) у царину умов функціонування (важливо, як проходить трансмісія твору й чи відомий автор). Таким чином, відбувається зміщення акцентів, коли від вивчення особливостей стилю, структури і змісту твору дослідники переходять до вивчення питання історії, соціології та культурології, в основному, зосереджуються на умовах його функціонування. У цьому контексті актуалізується питання соціальної функції фольклору як

способу маніфестації певних картин світу. Відповідно до цього на перший план виходить необхідність підходу до вивчення міського фольклору з точки зору теорії субкультурної стратифікації, яка розглядає суспільство як конгломерат різноманітних субкультур зі своїми власними картинами світу, своїм мистецтвом і фольклором [1]. Ще в 1980-х роках історик мистецтва Б. Берштейн писав про існування в кожному соціумі різнотипних художніх культур «кожна з яких обслуговує свій клас або соціальну групу (художня культура професійна й фольклорна, селянська й міська, дворянсько-аристократична й бюргерська, елітна й масова тощо [...]). В морфологічному аспекті різні види і жанри мистецтва бувають потрібні або доступні тільки деяким класам і соціальним групам...» [2].

За всієї недосконалості розробки загального поняття *фольклор*, поняття *міський фольклор*, *постфольклор* є ще більш аморфними і розмитими. Теоретичне осмислення цих явищ залишається у вітчизняній фольклористиці білою плямою. Проте навіть побіжний аналіз показує, що міський фольклор і постфольклор, як його складова, — живе, динамічне мистецтво різноманітних міських субкультур, яке не має жорстких рамок (жанрових і стилістичних) і постійно змінюється, зумовлюючи недовготривалість подібних фольклорних явищ.

У фольклорній традиції завжди існували тексти, складені на «злобу дня», як відгук на сучасні їм політичні події. Подібні твори швидко зникали, як тільки втрачалася їх актуальність. Наприклад, величезний пласт фольклору Великої вітчизняної війни сьогодні пам'ятають лише одиниці. Показовим у цьому відношенні є також фольклор, тематично

об'єднаний навколо аварії на ЧАЕС у 1986 році. Через 22 роки після аварії він зник з активного побутування, залишившись тільки в пам'яті безпосередніх учасників подій (ліквідаторів, переселенців із зони відчуження).

Великі міста в Україні виникали як конгломерати численних субкультур зі своїми різноманітними видами та жанрами своєрідного фольклору (фольклор робітників, міщанства, фольклор інтелігенції, учнівської молоді). Яскравим прикладом у цьому відношенні є Київ. Деякі сучасні мікрорайони міста до середини ХХ століття були приміськими селами, де зберігався традиційний уклад життя, звичаї та обряди, фольклорний репертуар. Так, посеред нового спального масиву Харківський опинилося село Осокорки, зі своїм сільським укладом життя, звичаями та віруваннями, піснями та переказами. До глобальної реконструкції, що розпочалася в 1970-х роках, своєрідним районом Києва залишався Поділ зі своєю історією, мікроструктурою, традиціями, звичаями, усними легендами, переказами і піснями (наприклад, широко відома «блатна» пісня «Жил на Подоле Гопсосмыком»).

Показовим, на нашу думку, є запис К. Квітки про звичай на Миколая обходити двори із піснями («Ішов Миколай лужком, бережком»), який існував на Куренівці ще наприкінці ХІХ століття. Про звичай колядувати на Варвару й зимового Миколи знаходимо в А. Кримського: «В північній Україні, зокібна в Києві на його передмістях, колядники ще й перед Різдом у Пилипівку ходять колядувати до чужих людей. Найперше — на Варвари (4 грудня). Співають тоді й осібну колядку на Варварину похвалу:

*Дяко, благодать
Єсть на світі мати,
Варвара прекрасна,
Усьому світу ясна...*

(Зап. М. Левченко у Києві на Солом'янці) [3].

На початку ХХІ століття субкультурна структура міста значно ускладнилася. Сьогодні вона складається із десятків різноманітних етнічних, вікових, професійних субкультур. Кожна із цих субкультур має свій фольклорний репертуар, який складається з канонічних і неканонічних форм фольклору.

Широке розповсюдження отримали гумористичні пісні, безкінечні переробки традиційного фольклору («ремейки»), пародіювання літературних, авторських творів, каламбури. Але поруч існують і традиційні фольклорні жанри: міфологічні і топонімічні легенди, перекази, фабулати і меморати, народні пісні, прислів'я та приказки, загадки, анекдоти тощо.

Закритою зоною для вітчизняної фольклористики залишається фольклор тюрем і таборів («зеківський» фольклор), «дембільські» та «дівочі» альбоми, тости, побажання та прокляття. У дівочій субкультурі широко розповсюдження мають ворожіння, причому як традиційні різдвяно-новорічні, так і цілком сучасні, побудовані на складній нумерології «гадалки». Захоплюються ними незаміжні дівчата різних етнічних і соціальних груп, як студентки елітних вузів, так і мігранти із сільської місцевості, які нещодавно з'явилися в мегаполісі.

Поза увагою фольклористів залишилися акторські байки, анекдоти, прикмети й забобони. Наприклад, заборона лузати насіння на сцені, або обов'язкове сідання на текст ролі, куди б він не впав, розбивання тарілки перед початком зйомки

фільму тощо. Подібні постфольклорні явища, проте, вже давно привертають увагу літераторів, які пишуть в душі розважальної культурології.

Навіть перший поверховий погляд на міський фольклор (і постфольклор як його складову) в сучасній Україні дає змогу зробити висновок, що це явище є надзвичайно інтерактивне й таке, що бурхливо розвивається. Вільно й стрімко проникає воно до так званого масового мистецтва, до професійного мистецтва літературного, образотворчого, телевізійного тощо. Наприклад, пародіювання кітч (який є провідним стилем багатьох постфольклорних явищ) характерне для постмодерного арту. Структурно телесеріали перегукуються із жорстокими романсами про нещасливе кохання й «бідну сирітку». Невипадково один із найпопулярніших серіалів так і називався «Бідна Настя». Це ще раз засвідчує, що мистецький процес — явище цілісне й комплексне. Кожний його вид і жанр є невід'ємною частиною загальної системи — єдиної художньої культури. «Якщо поняттям «фольклор» ми охоплюємо не вибіркочку за соціально-ідеологічними ознаками, а всю вербальну традицію етноса, — писав Б.Путілов, — то неминуче доводиться рахуватися з тим, що фольклорна культура настільки ж багатоскладна, строката й багата своїми формами, невичерпна за змістом, як і дійсність, що лежить поза нею» [4].

Література

1. Художественная жизнь современного общества: В 4 т. — Т.1. — Субкультуры и этносы в художественной жизни. — Ленинград, 1996.
2. Художественная культура в докапиталистических формациях. — Ленинград, 1984. — С. 78—79.

3. Збірник Історико-філологічного відділу Всеукраїнської Академії Наук № 71. Діалектологічна Комісія під головуванням акад. Аг. Кримського. — Кримський А. Звиногородщина з погляду етнографічного та діалектологічного. Частина I. Побутово-фольклорні тексти. — У Києві, З друкарні Всеукраїнської Академії Наук, 1928. — С. 217.
4. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. — СПб, 1994. — С. 52.

Анотація

У статті розглядаються наративи, які в усній формі існують в міському культурному просторі і які можна за низкою ознак віднести до явища постфольклору (графіті, теги, клішовані SMS-повідомлення, слогани тощо). Нові за формою трансмісії, вони структурно й змістовно пов'язані з традиційним фольклорним репертуаром і є складовою сучасного урбаністичного фольклорного процесу.

Аннотация

В статье рассматриваются нарративы, которые в устной форме существуют в культурном пространстве города и которые по ряду признаков можно отнести к явлениям постфольклора (граффити, теги, клишированные SMS-ки, слоганы и т. д.). Новые по форме трансмиссии структурно и семантически, они связаны с традиционным фольклорным репертуаром и являются составляющей современного урбанистического фольклорного процесса.

Summary

The article views the naratives (grafiti, tags, copied SMS`s, greetings, slogans etc.), which exist in oral form in city culture space and refer to the phenomenon of postfolklore. In new form they are structurally and contently connected with traditional folklore repertoire and presented as part of urban folklore process.

Наталія Мусієнко

кандидат філософських наук

МИТЕЦЬ І ПОЛІТИКА В УКРАЇНІ

Чому митці стають політиками? Відповідь на це питання дає історія, у тому числі й новітня, адже на зламі ХХ та ХХІ століть мистецький фактор набуває особливої ваги у політичному контексті, а саме: звільненні Центральної та Східної Європи від комуністичної парадигми;

масовому характері постсоціалістичних революцій;

створенні нового іміджу нації та її самоусвідомлення;

продукуванні нових харизматичних політичних особистостей.

Американські дослідники: професори Мостафа Реджаї [1] та Кей Філіпс на базі досвіду демократичних революцій Англії, Америки, Франції та Мексики пропонують таку типологію революціонерів [2]:

фундатори — Вашингтон, Кромвель, Мірабо;

професійні революціонери — Ленін, Сталін, Троцький, Мао, Кастро;

вчені — французький професор фізики Ален Гейзмар, адвокат Хуан Марі Бра з Пуерто-Ріко, лікар

Джордж Хабар з Палестини, а також соціолог та священник Каміліо Торрес з Колумбії;

агітатори — цей тип, з точки зору дослідників, характеризують алжирські та палестинські революціонери, молоді, недосвідчені, з країн, що мають довгу історію радикального спротиву. Конкретних особистостей дослідники не наводять у приклад;

генерали — у цьому типі конкретно наводиться приклад тільки з XVII сторіччя: граф Есекса Роберт Доверо. Загально ж його представляють професійні військові.

Така типологія видається нам цікавою і ґрунтовною, проте ми вважаємо, що досвід та аналіз постсоціалістичних демократичних революцій Східної та Центральної Європи, виявляє ще один важливий тип революціонерів — ними є **митці**: Вацлав Гавел, Вітаустас Ландсбергіс, Звіад Гамсахурдіа та багато інших, хто прийшов у політику, став політичними лідерами на зламі тисячоліть.

Ми вважаємо, що такий масштабний вихід митців на політичні підмостки є однією з ознак нашої епохи. Епоху цю ми пропонуємо визначати як **ЕПОХУ ПОСТ**: посткомунізм, постмодернізм, постколоніалізм, посттоталітаризм... Що це? Брак слів у мовах усього світу чи закономірність, певна логіка буття? А може, спроба на рубежі тисячоліть розглядіти в мерехтливих обертах історії візерункову осмисленість і стрункість? Префікс пост вживається для опису явищ, назву яким ще не встигли вигадати. Сьогодні їх вистачає на цілу епоху. Майбутні вчені опишуть її докладніше, знайдуть інші епітети та епіграфи, але це буде завтра. А сьогодні ми живемо в ЕПОХУ ПОСТ [3, 23].

Загальна східноєвропейська тенденція приходу митців до політики як прояв революційного романтизму особливо виразно проявилася в Україні. Українська Помаранчева революція 2004 року є на сьогодні унікальним явищем у типології європейських постсоціалістичних революцій [4; 5], проте водночас закономірним етапом взаємодії мистецтва і політики, насамперед в Україні, якій історично притаманна їх єдність.

Мистецький фактор є доленосним для України, де історично політичні пасіонарії часто рекрутувалися з мистецтва. Після того, як упала козацька держава, український народ творив державу у своєму мистецтві. І це цілком притаманно та істотно для України, яка була і залишається носієм емотивного начала і не входить в обмеження класичного європейського раціоналізму та прагматизму. А отже, і проблема керманіча, проблема скеровуючої сили часто пов'язується з мистецтвом. Зовсім не випадково Мазепа був композитором, а багато з корифеїв мистецтва — політиками.

Ми поділяємо точку зору митця й політика Леся Танюка про те, що «Україна — держава серця, цим завжди були визначені її слабкі та сильні сторони... Всі її провідники так чи інакше були пов'язані з мистецтвом. Збереглися думи, які приписують Богдану Хмельницькому. Симон Петлюра починав як театральний критик. А Лесь Курбас, із його впливом у 1920—1930 роки, ким він був — режисером чи політиком? Митцем чи філософом? Що вже говорити про таке космічне явище, як Тарас Шевченко? Жодний політик не зміг би вплинути на становлення нації, як це вдалося Шевченкові. І це для України нормальна політична ситуація. Саме тому, що це

природно, — в Україні були Василь Стус і Іван Світличний. Останній акорд тисячоліття — політик-митець В'ячеслав Чорновіл. У політиці він мислив як митець, а у мистецтві — як політик. У цьому й була його сила» [6, 88].

Не за мистецтво саджали до в'язниць. Розстрілювали на Соловках не за мистецтво у чистому вигляді. Мистецтво було політикою. Митець пізнає себе в мистецтві, творить якийсь образ. Спочатку творить революцію на мистецькому острові і так починає гуртувати людей навколо себе, навколо своїх ідей.

Сакральними словами Євгена Маланюка: як в нації вождів нема — тоді вожді її поети — можна лаконічно охарактеризувати тривалий історичний період України, яка протягом довгих століть, не маючи своєї державності, поєднувала у своїх духовних вождях і творців, і політиків. Українське мистецтво завжди було політично заангажоване. Українська література, живопис, і театр — були заполітизовані, а політичні підтексти вміло вибудовувані. Українські генії писали на біблейські теми, а думали про Україну. Поет-політик Дмитро Павличко підкреслює, що українська нація існувала і зберігалася саме у державі слова, української національної музики, живопису [6, 57—65]. Але слово було передусім: від Сковороди, Котляревського, Шевченка і аж до наших днів — українська бездержавна нація утрималася своїми великими письменниками. Митці не тільки зберігали націю, вони її виховували, її вчили, вони її творили.

Найбільш яскраві і бурхливі взаємодії мистецтва і політики України у ХХ столітті, як віхами, відмітили його початок, середину і кінець.

При першій спробі української незалежності в ХХ столітті всі політичні вожді були рекрутовані з мистецтва: письменник і драматург Володимир Винниченко, письменник і вчений Михайло Грушевський, театральний критик і публіцист Симон Петлюра. Може, це й було бідною України? У ті часи, коли у сусідніх Росії та Польщі за політичним кермом не було жодного митця — тільки професійні жорстокі політики: Ленін, Троцький, Сталін, Пілсудський та інші. В Україні: Грушевський, Винниченко, Петлюра. Може, в цьому і була проблема та безвихідь українського політикуму, верхівка якого виявилась занадто ідеалістично — емотивною у порівнянні з прагматичними жорстокими сусідами. Як сказав відомий український поет-політик Іван Драч: *на безриб'ї і рак риба, а в українській ситуації і митець — політик*.

На початку 20 сторіччя незалежність України не встояла... Ідеали впали, але знищеними не були. Через неможливість реального політичного самовираза, соціальна активність знову перейшла до мистецтва, де і була *розстріляна* тоталітарним режимом [7]. Адже тоталітарні режими викохують тоталітарне мистецтво: без театру Леся Курбаса, без вітаїзму Миколи Хвильового, без філософських ландшафтів Майка Йогансена. Проте і мовчати мистецтву було заборонено, бо мовчанка також буває занадто багатозначною. Протягом радянських десятиріч країна співала хором радісні пісні про єдність комуністичної партії та народу. Ті з авторів, хто їх творили, отримували нагороди і звання, ставали членами парламенту. Але навіть позначки народних депутатів не давали можливості талановитим українським письменникам і поетам — Павлу Тичині, Миколі

Бажану, Олесю Гончару, Максиму Рильському — бути діючими політиками. Вони залишалися лише *представниками творчої інтелігенції* у владі. Їх творчість впливала на становлення і утвердження українства, але дійсно політичну функцію виконувало мистецтво неофіційне, гнане. Василь Стус писав: *я зневажаю політиків*, і політизував суспільство своєю творчістю, як і Ліна Костенко, яка завжди брала активну участь у політиці, тим що залишалась осторонь неї.

У 1960-х роках Україна знову переживає романтичний спалах єдності мистецтва і політики. Політика і мистецтво знову нерозривні. Знову з мистецтва народжується політика. «Що таке *шістдесятництво*? Була дуже гостра суперечка, — загадував В'ячеслав Чорновіл, — чи це політичне явище, чи це чисто літературне явище. Офіційна критика зводила все до літературно-мистецького плану, мов, з'явилися люди, які почали трошки інакше писати... Але це абсолютно не так: це була форма протесту проти сваволі і тиранії, форма політичної ідеї незалежності України. Власне, найбільші політики 60-х років були митцями. Чистих політиків майже не було. Той же Драч, той же Дзюба — надзвичайно талановитий критик, який неминуче прийшов до політики, той же Іван Світличний — талановитий критик, науковець і поет. Він став виразним політиком, організатором *шістдесятництва*» [8].

«У 60-х роках мистецькі об'єднання були по суті першим дисидентським рухом, тому що самоусвідомлення людини іде через етику, через мораль, через церкву, через родинні взаємини, через творчість перш за все. Це найглибший зв'язок з суспільством. Коли Драч писав книжку про Сковороду, то

це і було його особистим самопізнанням і зміна себе самого через Сковороду за якоюсь новою моделлю. У цьому і була роль *Клубу творчої молоді*, шістдесятників — вони об'єднали нову генерацію. До того композитори існували окремо, художники окремо, письменники окремо — так ними легше було керувати. А коли молоді художники об'єдналися з кіношниками, а кіношники зробили фільм *Тіні забутих предків*, а архітектори зробили кафе, в якому можна ці *Тіні* показувати, а театральні актори зробили виставу за Брехтом і за Драчем, через яку можна було сперечатися про нову естетику, а потім прийшли ще письменники, які почали робити ці шалені вечори поезії», — згадує Лесь Танюк [6, 90].

Шістдесятники не отримали офіційної політичної влади, проте зробили значно більше — змінили суспільство. Заборонені політичні думки читалися поміж рядків і «лягали на полиці» разом з забороненими кінофільмами. Саме *шістдесятники* — В'ячеслав Чорновіл, Іван Світличний, Іван Дзюба, Сергій Параджанов, Алла Горська і багато, багато інших — вже тоді заклали ґрунт для останнього у ХХ столітті романтичного злету і єднання політики та мистецтва, що став для України вирішальним.

Прихід митців у політику став знаковим для реалізації Української Незалежності у кінці ХХ-го століття. Вихор романтичного підйому охопив весь постсоціалістичний простір. Драматурги, поети, письменники, музиканти зайняли президентські крісла і місця у парламентах багатьох країн Східної Європи. Адже коли відбуваються національно-визвольні події, митці перебувають у їх центрі, вони їх совість. Драматург Вацлав Гавел — у Чехословаччині, музикознавець Вітаустас Ландсбергіс у Литві,

літератор Звіад Гамсахурдія у Грузії тощо. Історія знає яскраві приклади, коли голлівудські актори займали палац губернатора Каліфорнії, а потім і Білий дім США. Юрій Щербак, письменник, політик і дипломат, вважає що саме Рональд Рейган, актор, який став Президентом США, досягнув найбільшого політичного успіху з митців [9, 37]. Рональд Рейган, 40-й президент цієї країни, і нинішній губернатор Каліфорнії — Арнольд Шварценегер — не були вождями національно-визвольних рухів, тим більш совістю Америки. Вони втілюють центральну складову американської *парадигми щастя*: досягнення *американської мрії*, а отже, уособлюють не страждання, а щастя досягнення. У той час, як шлях митців на українських теренах практично завжди супроводжувався терновим вінком і вписувався у притаманну українському народові *парадигму страждання*.

Нестандартний час кінця ХХ століття вимагав нестандартних людей з більшим ступенем духовної свободи і не зв'язаних догматикою тоталітарної політики. Саме тоді письменники створюють *Народний Рух України за перебудову*, який цю догматику рішуче руйнував. І що дуже важливо, митців уже знали, любили й поважали. Їх творчість стала найкращою політичною рекламою. За них голосували на перших демократичних виборах. Саме політики, які прийшли з мистецтва, стають першими публічними трибунами України. Адже публіка у них уже була. В'ячеслав Чорновіл часто підкреслював свою причетність до мистецтва. Режисер Лесь Танюк, поети Іван Драч і Дмитро Павличко, письменники Володимир Яворівський і Юрій Щербак прийшли в політику в різний час, але були в ній разом на початку

90-х років ХХ століття, створюючи Україну. Проголошення Української незалежності 24 серпня 1991 року просто не могло без них відбутися.

Романтичний злет не може тривати вічно. Його неминуче змінює тверезо-жорсткий прагматизм. Приходить нова генерація політиків, яка наполегливо повертає художників до їх кабінетів та майстерень, знімальних майданчиків та театрів. Для політичної діяльності вже не достатньо життєвого й емоційного досвіду, — потрібен жорсткий професіоналізм. У Верховній Раді меншає митців, а ті, хто залишився, часто роблять вибір на користь професіональної політики, залишаючи Музу. На межі ХХ і ХХІ століть духовні лідери української нації втрачають ініціативу у розбудові держави та її культури. Шлях відродження України поступово підмінюється втратою культурних цінностей. Що є, безумовно, фіаско для політиків-митців, а як наслідок — для всієї нації.

Незалежна Україна, яка щойно здавалася світом безмежних можливостей, виявилася швидко і спритно закута масштабними корупційними схемами, а політична діяльність, у тому числі і перш за все *вибори*, стали найдохіднішим бізнесом. Свого часу Черчілль писав, що *політики орієнтуються на вибори, а державні діячі на наступні покоління*. Цікаво, що у 1953 році він отримав Нобелівську премію за літературу, а його картини й досі прикрашають британські амбасади у світі.

У перші роки ХХІ століття розвідки про взаємодію мистецтва і політики та досягнення цієї єдності в Україні сприймалися вже як суто історичні дослідження про *госдержавні* часи, а наявність митців у партійних списках як чисто партійний маркетинг, незалежно від спектру партій.

Помаранчева революція 2004 року вивела людей на Майдани, а артистів на їхню сцену, і знову засвідчила органічну єдність політики та мистецтва. Символами революції стали сцена, мікрофон, намет та телевізор. Новий час, нове століття, нове тисячоріччя диктує свої правила. Першість політичної пасіонарності зайняли співаки та музиканти. Галактика Гутенберга [10], яка чинила довгий опір Галактиці Маклюєна на теренах України, остаточно здала свої позиції. Письменники поступилися своєю популярністю, у тому числі й політичною. Телебачення, ставши повноправним і активним учасником Помаранчевої революції, ретранслювало перманентний грандіозний політичний гепінінг, якого ще не бачив світ, і зробило цей світ його безпосереднім учасником. Основними складовими гепінінгу стали:

постійний багатоденний концерт відомих і невідомих виконавців на Майдані Незалежності в Києві;

художні виставки на Хрещатику: виставка ТАК у наметі, малюванні лозунгів просто неба біля мерії Києва, 60-ти метровий лист Володимиру Путіну, гігантський Янгол над Майданом тощо;

серіал *Веселі яйця* та його миттева дистрибуція Інтернетом і показ на гігантських екранах над Майданом;

вибух *новітнього фольклору*, що народився на Майдані й розповсюджувався Інтернетом;

плетіння помаранчевих килимів народними майстрами в холі Київської консерваторії;

артистичне помаранчеве вбрання Майдану;

швидке розповсюдження артистично-революційних новел по Україні на інших майданах;

блакитно-білі майдани, які безумовно своєю

альтернативністю підсилювали активність (у тому числі й артистичну) *майданів помаранчевих*.

Блакитно-білий майдан, який протистояв помаранчевому, також широко використовував мистецький фактор. Основою його були естрадні виконавці, які виконували російські радянські твори. На помаранчевих сценах домінували рок-виконавці з українськими піснями. Звичайно, і там, і там відбувалася характерна для нашої епохи посмодерну еkleктична суміш жанрів, проте саме артистичні доміанти майданів органічно ілюстрували основні міфологеми різних кольорів. *Помаранчевий рок* створював новий світ з новими міфами та героями, з новими правилами гри: з *чистими руками* і бандитами у тюрмах. Ностальгічна радянська естрада *блакитно-білих* повертала до старих ідеалізованих міфологем тих часів, коли, невиключно, теж зустрічалися *чисті руки* і, можливо, деякі бандити сиділи у тюрмах. Нове і старе в мистецтві ввійшло у конфронтацію, яка підсилювалася цілою низкою соціальних, економічних, а також і перш за все — психологічних, чинників і ретранслювалася телебаченням, а на виході ставала політикою.

Карнавально-мистецький зміст *Помаранчевої революції* та її майданів незалежно від кольорів, з нашої точки зору, закономірно сприяв обранням на посаду Президента України близьку до мистецтва людини [11]. Художник-аматор, який знається на гончарстві, ковальстві, і особливо — народних промислах, Віктор Ющенко в ті осінні короткі дні уособив віру більшої частини українців. Мистецька харизма знову спрацювала в Україні — наповнила серця її громадян надією. Закономірним стала і його політична підтримка популярних українських ес-

традних співачок Руслани Лижичко і Оксани Білозір, а також телевізійної ведучої та продюсера Ольги Герасим'юк — та обрання їх до Верховної Ради України на виборах-2006. Закономірним став і прихід у політику на дострокових парламентських виборах 2007 лідера гурту Океан Ельзи — Святослава Вакарчука. Проте вони є поодинокими прикладами, пасіонарний артистичний заряд Помаранчевої революції залишився в історичній пам'яті, а митці знову віддалилися від політичних баталій, органічною частиною яких вони ще нещодавно були. Якщо у Верховній Раді України першого скликання було 48 членів творчих спілок, то сьогодні у Верховній Раді П'ятого скликання їх всього лише кілька осіб.

Звичайно, важко перекласти мову мистецтва мовою політичної доцільності. Навіть мистецтву часто не вистачає фантазії й засобів. А може, цього просто не варто робити, проте треба пам'ятати: якщо раптом суспільство починає застигати та костеніти, стають в'ялими думки і гаснуть відчуття, до політики знову прийдуть художники, щоб розбудити і надихнути суспільство, підняти бурю, а потім написати про неї роман чи зняти кінофільм.

Адже мистецтво генерує нові ідеї, постачаючи людству кисень духовності й чистоти. Із політикою його об'єднує потяг до нестандартних рішень, яскравості ідей і образів, багатство емоцій. Так було завжди. Безумовно, відмінностей набагато більше. Але головне, що момент їх єдності дає суспільству романтичний спалах, вихід на авансцену життя пасіонарних і талановитих особистостей, які прагнуть змінити світ згідно з певним ідеальним планом. В часи перемін і потрясінь саме їх взаємодія стає каталізатором змін у суспільстві. У спокійні,

комфортні для суспільства періоди митці — творять, а політики — політизують. Кожний залишається у своїй майстерні. Але як тільки наближається буря — першими відгукуються митці і виходять на політичні підмостки [12—14].

Коли сьогодні суспільство переживає багато закономірних розчарувань, а революційна атрибутика схована подалі у шафи, ми думаємо, що насправді нічого екстраординарного не трапилось. Просто настав ще один період *політики без мистецтва*. Він скоро пройде і отримає позначку *post*. Адаже ми живемо в епоху **ПОСТ**.

Література

1. Mostafa Rejai, Kay Phillips. Concepts of Leadership in Western Political Thought, — Praeger Publisher, 2002. — 144 p.
2. Dr. Mostafa Rejai, Dr. Kay Phillips. Five Types of Revolutionaries // <http://www.airpower.maxwell.af.mil/airchronicles/aureview/1982/sep-oct/philips.html>.
3. Мусієнко Н. Епоха ПОСТ // Vestnik. — Baltimore, 1994. — Vol. 6.2. — № 18 (September).
4. По той бік розуміння. Україна та Європа після Помаранчевої революції: Зб. наук. ст. / НаУКМА. — К.: Атіка, 2006.
5. Цінності громадянського суспільства і моральний вибір: український досвід: Зб. наук. ст. — К.: Ін-т ліберального суспільства, 2006.
6. Мусієнко Н. Мистецтво і політика. — К.: Скарби, 2002.
7. Лавриненко Ю. Розстріляне Відродження. — К.: Смолоскип, 2002.
8. Мусієнко Н. У мене мистецька душа: [Діалог з В. Чорноволом] // Політика і культура. — 2000. — № 34.
9. Мусієнко Н. Параноїдальна віра — абсолютно фатальна для політика: [Діалог з Ю. Щербаком] // Політика і культура. — 2000. — № 31.
10. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. — М.: Академический проект, 2005.
11. Мусієнко Н. Домінанта моєї професії — віддано служити

панукраїнським інтересам: [Діалог з Віктором Ющенком] // Політика і культура. — 2000. — № 29.

12. Moussienko N. L'art post-socialiste. Entrera-t-il dans un nouveau millénaire? // Culture, actualités internationales. — Montréal, 1994. — № 2.

13. Moussienko N. La culture soviétique et postsoviétique // L'Agora. — Montréal, 1995. — Mai.

14. Moussienko N. Du pouvoir culturel au pouvoir réel / Cahiers de DIKÉ, Université du Québec à Montréal, 1995.

Анотація

Прихід митців до політики став символом епохи ПОСТ і призвів до пришвидшення соціальних змін у Центральній та Східній Європі. Поети, письменники, артисти і музиканти пропонували інакше бачення і розуміння світу, уособлювали прагнення людей до змін. Їх духовний вплив, популярність та красномовність проторували їм дорогу до професійної політики. Артфактор був особливо важливим протягом Помаранчевої революції в Україні 2004 року. Стаття розглядає митців як специфічний тип революціонерів в Україні і аналізує їх роль у розвитку країни.

Аннотация

Приход в политику художников стал символом эпохи ПОСТ и привел к ускорению социальных изменений в Центральной и Восточной Европе. Поэты, писатели, артисты и музыканты предлагали свое видение и понимание мира, олицетворяли стремление людей к переменам. Их духовное влияние, популярность и красноречие открыли им дорогу к профессиональной политике. Особенно важным стал артфактор во время Оранжевой революции в Украине 2004 года. Статья рассматривает художников как специфический тип революционеров в Украине и анализирует их роль в развитии страны.

Summary

The entrance of artists into politics became a symbol of the epoch POST and led to an acceleration of social change in Eastern and Central Europe. Poets, writers, and musicians proposed a different

vision and understanding of the world, expressed the desire of the people for change. Their spiritual influence, popularity, and eloquence cleared the way for their entrance into professional politics. The factor of art was particularly important during the Orange Revolution in Ukraine in 2004. This article considers artists a specific type of revolutionary in Ukraine and analyses their role in transition of the country.

Геннадій Краснокутський

кандидат історичних наук

«ГЕРОЇ МАЙДАНУ» ЯК АРХЕТИПАЛЬНІ МІФОПОЕТИЧНІ МАНІФЕСТАЦІЇ: ПОПЕРЕДНІ ЗАУВАГИ

Практика політичної боротьби й потреба затвердити своє моральне право на владні повноваження спонукають політиків формувати в очах публіки образ «універсального солдата», здатного не на вчинки, а на діяння, що під силу лише божеству, деміургу або культурному герою. Неминуча міфологізація політичних іміджів і дій політиків стимулює збудження в масовій свідомості дрімливих архетипів первісної партиципації й відтак — повернення на попередні й більш органічні стадії побутування видовищної культури; зрештою, індивідуальні інтенції політиків набувають певних ознак художності, а в праксеологічній площині, разом із емотивно-дискурсивною реакцією публіки у відповідь на заклики-провокації, — рис стихійної «народно-масової театральності». *Мета цієї статті полягає в аналізі театральновидовищної складової в діяльності найзнаковіших сучасних українських політиків у контексті найзнаковішої (але, за марними сподіваннями, не найбільш значущої) події в новітній історії України.*

Яскравим прикладом такої міфопоетичної трансформації політиків та електорату в учасників космічно-масштабного народно-демократичного священнодійства з усіма ознаками естетичної видовищності стали події «Майдану-2004». «Героями Майдану» називають (і називаються) десятки людей, так чи інакше причетних до організаційного аспекту «стихії народного волевиявлення», але для початку аналізу, спробою якого і є ця робота, найбільший інтерес викликають В. Ющенко та Ю. Тимошенко — своєрідна «близнюкова пара». Обидва члени цієї двостатевої «бінарної політичної опозиції» відігравали взаємокомплементарні (хоча й не завжди компліментарні) ролі в бінарних опозиціях «народ» — «влада», «демос» — «аристократія», «люди» — «боги», зрештою, «земля» — «небо». В усіх цих протиставленнях серединну позицію обіймає й медіаторну функцію виконує культурний герой — персонаж, що так чи інакше поєднує в собі всі найбільш значущі для архаїчних (міфокерованих) соціумів функції: культурно-медіаторну, законодавчу, військово-силову, аграрно-магічну. З огляду на вищесказане спробуємо визначити архетипально-героїчні особливості характеристик центральних персонажів Майдану¹.

В. Ющенко поєднує у своєму образі одразу два первня. З одного боку — молода, модерна за своєю політичною та економічною ідеологією людина з чіткими, європейсько-цивілізаційними орієнтаціями в державній діяльності, репрезентована як ліберал,

¹ У цій статті обмежимося лише традиційними уявленнями, які беруть свої витоки у вченні Юнга та його послідовників. Питання «актуальної фольклоризації» персонажів Майдану, поведінковий контекст функціонування їхніх образів потребує окремого й значно ширшого дослідження.

демократ, прогресист, реформатор-законодавець, представник нового покоління політиків на постсоветському просторі. З другого боку — підкреслено побожна людина, що не зовсім відповідає світському образу європейської політики, виходець із села, що демонструє свою глибоку любов і повагу до традиційних селянських українських цінностей, до того ж міфологізованих аж до пошуків українського культурного коріння в трипільській культурі, людина, що як приватна особа захоплюється предметами традиційного ремісництва (гончарства) і вправно займається бджільництвом. Гончар завжди асоціювався з образом деміурга, здатного надати безформному буттю культурних контурів. Бджолярство ж, крім того, що було одним із найдавніших і найтрадиційніших українських промислів, саме по собі здавна вважалося в народі святим ділом, пасіка — святим місцем, а пасічник — рахманною людиною; бджола цінувалася як «божа пташка», слугувала символом працьовитості, а освячений нею мед входив до складу багатьох ритуальних страв [1]. Пасічник, а надто бортник — людина магічної справи, знахар природи; це вже не законодавець, а законознавець, хранитель традицій і простої, але справжньої народної мудрості (недарма ж М. Гоголь зі своєю глибокою інтуїцією міфграфом своїх «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» зробив пасічника Рудого Панька). Через бджолярство вибудовується святий, просвітлений ряд: сонячна комаха («пташка»), сонячний нектар, *сонячна людина*. До того ж пасічник — *пастир* тварей божих, у буквальному сенсі «малих сих», завдяки чому революційний місіонер Майдану доповнює свій образ метафоричним місіонерством бджоляра. Слід нагадати й про те, що одна

із найпопулярніших давньоруських літературних пам'яток — збірка адагій «Бчела» [2] — протягом не менш як 600 років слугувала інтегральним вмістом християнської мудрості й «зовнішнього розуму», у якому на першому плані стоять такі «релігійно-культурні цінності, як добродетель, мудрість, чистота й цнотливість, мужність і міцність, правда» [3].

Таким чином, через «медово-пасічні» метафори святості, мудрості, працелюбства В. Ющенко акумулював у своєму образі ще дві функції культурного героя — завжди актуальну законознавчу й навіть архаїчну аграрно-магічну, а сам образ культурного героя в конкретизованому вигляді зберігає свою амбівалентність — поєднання модерності й традиційності, селянсько-української («магічної») культурної орієнтації та «урбаністичної» спрямованості «європейського вибору». У цьому образі уживалися водночас опальний і бунтівний «адміністративно-бюрократичний принц», і «людина від сохи», корінна постать української етнічної історії з самосвідомістю тисячолітньої глибини. Тому ющенківський героїчний архетип слід розглядати як поєднання двох фігур — шляхетного завдяки власним амбіціям «княжича»², і шляхетного древніми чеснотами «дідича», котрий давно вже вріс обома ногами в

² У цій іпостасі він певним чином відповідає Юнговому архетипу дитяти (бога-немовляти) — і в аспекті покинутості, відмови «батька» після відставки з посади прем'єра [4, 167—170], «втрати минулого», після чого й теперішнє втрачає свій сенс, внаслідок чого відбувається метаморфоза й з'являється новий пророк або первенець нового покоління [4, 157—158], і в аспекті «прийдешності архетипу» дитяти як «можливого майбуття», ентелехії ([4, 164—167]; в перекладі на нашу ситуацію В. Ющенко сприймався своїми шанувальниками як ентелехія українського народу: «Немовля означає дещо, що розвивається в напрямі

рідну землю³, що повинно було провокувати в народі подвійної сили довіру до свого вождя. Саме ця амбівалентність додала В. Ющенкові як актуально-міфологічній фігурі тієї величної об'ємності, за якою до певного часу унепомітнювалися «мирські» й приземлені характеристики як самого героя як приватної особи, так і його найближчого оточення.

Якщо В. Ющенко буде свій архетип на дуальній українсько-європейській ідентичності (або життєво-політичній орієнтації), то Ю. Тимошенко, також демонструючи міфогероїчну амбівалентність, спирається скоріше на європейсько-українську ідентичність. В «дополітичний» період своєї кар'єри нічим не виявляла будь-якої україноцентричності, натомість діяла як типовий сучасний європейський *homo oeconomicus*, але після «відлучення», опали, гоніння і прийняття рішення «прибрати президента» вона блискавично змінює свій імідж і, будучи від народження російськомовною, блискуче опановує українську мову й бере чіткий курс на ототожнення власної особистості й самості (а після арештів 2001 року — ще й свободи й незалежності) з українською державністю (та її свободою й незалежністю). Ю. Тимошенко спочатку приміряє архетиповий образ *Українки*,

незалежності (Курсив мій. — Г. К.) [4, 169]), його героїчності (як борця проти п'яних [4, 166]), непереможності [4, 170—173] (згадаймо перемогу над фантастично екстремальною дозою діоксину).

³ Тут варто згадати юнгіанського «мудрого старця», або ж «духа», персоніфікацію якого в собі В. Ющенко, очевидно, настирливо шукає у зв'язках із давноминулістю й міфологічними глибинами української національної психології. «Старець репрезентує знання, роздуми, проникливість, мудрість, кмітливість та інтуїцію, а з іншого боку — такі моральні якості, як добру волю й готовність допомогти» [5, 222].

який згодом невідворотно зростається з нею. Цей дуже простий, лаконічний і абсолютно влучний прийом концентрації уваги лише на одному іміджевому аксесуарі без зміни решти образу дозволив зберегти за собою атрибутику «прогресивного», сучасного, «по-європейськи мислячого» політика й органічно поєднати їх із графічно випуклим і цілком зрозумілим будь-якому українцеві архетипом: туго завита коса, що своєю фактурою викликає асоціації з хлібним колосом, а фактурою й формою (в останні роки, коли «кошик» еволюціонував у свого роду «колосистий урборос») — коровай, пов'язана з образами землі як плодючої основи національного життя, землі як богині — такої собі «української Деметри», рідного краю, материнського лона, материнської опіки тощо. Провербіальне визначенням Ю. Тимошенко як «єдиного чоловіка в українській політиці» додає до її етнополітичного «Українчиного міфу» ще одну конотацію з етнокультурним «Українчим міфом» Лариси Косач (так само «єдиним чоловіком» в українській літературі)⁴. «Українець» М. Драгоманова, «Українка» Л. Косач, імпліцитно-невисловлена «Українка» Ю. Тимошенко — демонстративні родові назви, призначення яких полягає в тому, щоб підвести національну ідентичність над ідентичністю особистісною, результатом чого є не самоприниження, розчинення в етнічності, а навпаки — самозвеличення й героїзація через ототожнення приватної людини з непомірно більшою величиною цілого

⁴ В перспективі міфологізації образу не має значення, носила Леся Українка косу насправді чи ні (на останньому наполягає О.Забужко) [6, 48]: всім відомі зображення Лесі Українки у вінку з квітів, схожому за формою на заплетену круг маківки косу, а міфу все одно, Є чи виглядає, ці деталі не впливають на його онтологічність.

народу; інакше довелося б обмежитися загальною назвою «українка», «українець». Що ж таке Україн(к)а, ми добре знаємо ще з шевченківських часів: це «непорочно займана» Діва-Матір, водночас дівчина-покритка й козацька Покрова Богородиця.

При такій інтерпретації образу Ю. Тимошенко слід передовсім враховувати, що архетипи «діви» й «матері» є взаємоперехідними (К. Юнг практично не відокремлював Деметру від Кори [7, 190]). Ю. Тимошенко, крім того, що дійсно в дочки годилася більшості з політиків, коли виходила на широку політичну арену, й тому більшості сприймалася як «невідома молода дівчина» [7, 184], відзначається насамперед своєю *супраорганатністю*. З другого боку, підкреслена самість парадоксально перетинається з наміченим К. Юнгом комплексом матері і дочки (зазначимо, що Юля Григяс-Григян зростала в неповній родині й практично не знала батька) у його першому варіанті — гіпертрофії материнського елемента у Діви-Кори, при якому навіть власна особистість набуває для неї другорядного значення й усе підкоряється одній меті — народженню дітей (так у К. Юнга буквально, але експліцитно це передбачає також їх виховання та керування їхніми долями). Її несвідомий Ерос виявляється у прагненні до влади (*sic!*), і в результаті такі жінки — хоча й продовжують «жити для інших» («народу України»), — «керуючись своєю безжальною волею до влади, яка виявляється у вигляді фантастичної наполегливості (Курсив мій. — Г. К.)», часто досягають успіху в знищенні не лише своєї особистості, але й особистості своїх дітей [8, 90—91]. «Діти» — це, звичайно, ті, кого Ю. Тимошенко «породила» й «приручила» як політиків свого табору, де, як

відомо, домінують ідеї «імперативного мандату» й немає жодної особистості, котра могла б зрівнятися зі своєю лідеркою в харизматичності, а після них — і весь український народ.

За тим-таки К. Юнгом, в архетипі матері є декілька моментів, не просто дотичних, а діагностичних з точки зору аналізу ролі Ю. Тимошенко в політичних подіях в Україні останніх років. Насамперед це стосується підтипу, що характеризується «надмірно розвинутим Еросом» [8, 94—97]. К. Юнг чітко протиставляє жіночо-материнський Ерос чоловічому Логосу й підкреслює близькість Еросу до емоційного боку людської натури, що дозволяє зіставити поняття Еросу з «пасіонарністю» та «харизматичністю». Серед багатьох талантів Ю. Тимошенко один є найменш безсумнівним — здатність із її «надхаризматичністю» роздути конфлікт, цю «люциферову чесноту в точному значенні слова», за дуже влучним формулюванням К. Юнга. Нижче К. Юнг зазначає, що жінка, «доля якої полягає в тому, щоби бути джерелом смуту» (*sic!*), може відігравати не лише руйнівну роль. Якщо вона свідомо того, що є, подібно до Мефістофеля в Й. Гете, частиною сили, що «без числа творить добро, бажаючи усьому зла» (знов-таки *sine qua non* амбівалентність архетипу!), вона стає спроможною сприяти процесу очищення, а її свідомість «перетворює її на визволительку й спасительку (Курсив мій. — Г. К.)» [8, 97], що в символічному вираженні асоціює архетип матері із жаданими сотерологічними образами — раєм, царством божим, небесним Єрусалимом, а також (*NB!*) містом, країною, землею, лісами, морями [8, 81] та ін., тобто життєвим середовищем (імпліцитно етнічної) спільноти й

природними надрама, які сьогодні неможливо позбавити їхньої економічної складової⁵.

Надособистісна енергія архетипу, що струмить у цих кинутих в «електоральну масу» нав'язливих символах Діви-Матері, збуджує в цій масі зворотну реакцію, внаслідок чого між харизматичним лідером та його прихильниками зав'язується інтерактивна гра в обмін меседжами, самовибудована за законами будь-якого масового видовища й наразі найбільш знайомого нам у формі ідолатрії зіркових турне, коли публіка завзято починає скандувати й підспівувати об'єкту свого поклоніння разом із ним і замість нього. Різниця лише в тому, що в «політичних концертах» замість підспівувань маємо різноманітні енергетичні гасла, промовки, вигуки, серед яких чільне місце посідають скандування (в ролі магічних заклинань) імен героїв, і тут з усією очевидністю вкидається навіть у неозброєне око унікальність постаті Ю. Тимошенко: в той час як інших політиків публіка здіймала в емпіреї, виголошуючи по складах їхні *прізвища* («Ю-щен-ко!», «Я-ну-ко-вич!»), тобто родинно-родові імена, за Ю. Тимошенко Майдан голосував, галасуючи «Ю-ля!». Використання *second name* стосовно кандидатів у президенти імпліцитно виявляє їхню вихідну вторинність, половинчастість,

⁵ Чи варто нагадувати, що будь-яка виборча кампанія на центральному рівні — це насамперед «битва за Київ» і за Україну в цілому, що тимошенківський «блок мого імені» послідовно продовжує свою боротьбу за Київ, що ніхто краще не зарекомендував себе в громадській думці як борець проти корупції й зловживань у сфері розподілення багатств надр (земельних, газових тощо), ніж Ю. Тимошенко, причому все це подається зрештою як материнська опіка над осиротілим, кинутим усіма напризволяще народом, народом-безбатченком, «народом без героя»?

альтернативність, взаємозамінюваність, а *first name* Тимошенко демонструє небезпідставність її амбіційних претензій на першість, навіть якщо тимчасові обставини змушують її перебувати на задньому плані; з іншого боку, у зменшувальному (і разом із тим не зовсім пестливому) «Юля» легко прочитується любовно-материнське ставлення симпатиків Ю. Тимошенко до свого кумира: «народ» відчуває в ній Діву й звертається до неї відповідно до свого відчуття.

Стислий аналіз образів «революційного Майдану» свідчить про те, що таємниця тактичного успіху «Помаранчевої революції» криється не тільки в *ipso facto* фальшуванні протилежної сторони під час виборів президента або у витончених і тонко розрахованих політичних технологіях помаранчевого штабу. Екстатичне піднесення «колективної української душі» на Майдані-2004 так і залишилося до кінця не осмисленим і не роз'ясненим *дивом*, що за димкою часу все більше віддаляється в царину чарівної казки, яку все важче стає співвідносити з історичною дійсністю. І в цьому контексті видається цілком слушним тлумачення О. Лосєва міфу як дива, а дива як подвійного втілення ідеї: по-перше, «у первісному, ідеальному архетипі й парадигмі», по-друге, їх утіленні в реальній історичній події [9, 147]. Чутливість майданної публіки щодо української архетипіки допомогла завершити кристалізацію ідеальних образів революції, що їх свідомо й підсвідомо приміряли на себе помаранчеві лідери. Міф як диво має характер не буття *per se*, а «проявлення, сповіщення, свідоцтва... маніфестації (Курсив мій. — Г. К.)» [9, 147], розкриття потенційних смислів, якими це буття засіяне в межах культурного поля, він є

емоційно-дискурсивною інтерпретацією історичних процесів безпосередніми учасниками цих процесів під час їх протікання, а не «об'єктивне протікання» цих процесів. З формули «міра успіху вимірюється мірою міфу» впливає, що успіх політичних (у нашому випадку) вождів залежить від того, наскільки вдалими міфопоетичними маніфестаціями вони здатні бути для забезпечення більш-менш сталого, артикульованого комунікативного дискурсу, який обумовлює можливість результативної інтерпретації міфологічних у сенсобуттєвій основі своїй подій масовими адресатами цього дискурсу як «мовчазними спостерігачами».

Аби вважатися героєм, треба ним бодай почасті бути, але в демократичну епоху «величі маленької людини» чи «людини золоті середини» це навряд чи посильне для будь-кого завдання: герой живе без озирання на історію, час, поточну кон'юнктуру, тимчасові обставини чи привхідні фактори, його існування можливе лише у «вічній миттєвості істини», і якщо «Помаранчева революція» дійсно мала своїх героїв, то ця подія була не історичним фактом, що з віддаленням у часі перетворюється на міф, — вона одразу й до свого завершення (яке настало з «розпуском» Майдану й переведенням конфлікту в «правову площину» Верховного суду України) була міфом, що з віддаленням у часі перетворюється на дрібний історичний факт, з точки зору якого її «реальність» узагалі можна поставити під сумнів. Проте наявність в образах кумирів Майдану певних ознак міфопоетичної маніфестаційності дає підстави вважати, що «Помаранчева революція» все-таки відбулася — принаймні як масовий художній акт, у якому набагато більше

від стихійно-традиційного *fakelorelike happening*, ніж від модерного режисерсько-антрепренерського *performance*.

Література

1. Жайворонок В. В. Українські обрядові мовні формули на етнокультурному тлі // Слово. Фраза. Текст. — М.: Азбуковник, 2002. — С. 182—195.
2. Памятники литературы Древней Руси. XIII век. — М., 1981. — С. 486—519.
3. Ковцуняк С. І. Релігійно-світоглядні ідеї в давньоруських збірках афоризмів (за матеріалами редакцій «Бджоли»). / Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.11. — К., 2005. — 20 с.
4. Jung, C. G. The psychology of the child archetype. In: Jung, C., Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Part 1. 2nd ed., Princeton University Press, 1968. — P. 151—181.
5. Jung, C. G. The phenomenology of the spirit in fairytales. In: Jung, C., Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Part 1. 2nd ed., Princeton University Press, 1968, p. 207—254. University Press, 1968. — P. 113—147.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. К.: Факт, 2007. — 640 с.
7. Jung, C. G. The psychological aspects of the Kore. In: Jung, C. Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Part 1. 2nd ed., Princeton University Press, 1968. — P. 182—203.
8. Jung, C. G. Psychological aspects of the mother archetype. In: Jung, C., Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Part 1. 2nd ed., Princeton University Press, 1968. — P. 75—110.
9. Лосев А. Ф. Диалектика мифа //Философия. Мифология. Культура. — М.: Изд-во политической литературы, 1991. — С. 21—186.

Анотація

У статті здійснюється первинний культурологічний аналіз публічно-репрезентаційної поведінки провідних сучасних політиків (В. Ющенко та Ю. Тимошенко) в контексті видовищно-ігрової інтерпретації їхніх політичних іміджів. Простежено структурно-змістовний паралелізм виокремлених К. Юнгом архетипів

«божественного дитяти», «мудрого старця», «діви-матері» тощо з окремими іміджевими аспектами протагоністів Майдану-2004.

Аннотация

В статье осуществляется предварительный культурологический анализ публично-репрезентативных действий ведущих современных украинских политиков (В. Ющенко и Ю. Тимошенко) в контексте зрелищно-игровой интерпретации их политических имиджей. Прослежен структурно-содержательный параллелизм выделенных К. Юнгом архетипов «божественного ребенка», «мудрого старца», «девы-матери» и т.п. с отдельными имиджевыми аспектами протагонистов Майдана-2004.

Summary

The article offers preliminary culturological analysis of public-representational behavior of some leading modern politicians (V. Yushchenko, Yu. Tymoshenko) in the context of visual-playing interpretation of their political images. There are retraced structure-and-content parallelism of Child, Wise Old Man, Mother-Kore archetypes defined by K. Jung, on the one hand, and some image aspects of the Maidan-2004 protagonists, on the other.

Ганна Веселовська

доктор мистецтвознавства

ІМІДЖ ЯК ПРИЙОМ МАСКУВАННЯ В РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПУБЛІЧНОЇ ЛЮДИНИ

В одному із інтерв'ю газеті «Киевский телеграф» політолог Д. Видрін на сакраментальне для вітчизняного політикуму питання про те, чи будуть знову дострокові вибори в Україні, відповів: «Справа в тому, що політика перестала бути певною суспільною технологією, суть якої полягає в тому, аби виявити інтереси різних соціальних груп, закони, за якими формуються ці інтереси, і сформуванню правил їхньої консолідації і співіснування. Замість цього політика набула вигляду масового дійства. Або радше — балагана. А політики перетворилися на театральних акторів. Відповідно до законів театру, не можна робити надто довгі перерви між актами. Антракт не може бути п'ять років, це припустимо лише, коли вибори — простий технологічний процес. У театрі такого немає. Інакше глядач або зіп'ється в буфеті, або почне дебоширити, або влаштує альтернативний коридорний театр» [1].

Виходячи із загальноприйнятої у суспільній свідомості тези, що українські політики — це учасники масового дійства, спробуємо проаналізувати їхню рольову

поведінку відповідно до законів драматургії і театру, законів, що стали вже канонічними у ХХ ст.

Як відомо, одним із головних підсумків роботи актора над роллю є створення сценічного образу, тобто певної візуально-психологічної характеристики, за якою ми впізнаємо персонаж, представлений у п'єсі. Аби створити сценічний образ, актор мусить освоїти матеріал драматичного твору, близько «познайомитись» із персонажем, сприйняти його позитивні і негативні риси характеру як свої, надати драматичному персонажеві власних фізичних параметрів, створити голосову інтонаційну партитуру і, зрештою, оживити його.

В ірреальній п'єсі, що називається політичний процес, той чи інший політик освоїв певну роль і, відповідно, для її сценічного виконання застосовує ті самі наробки, що й актор. Можна припустити, що політик — автор ролі — користується найелементарнішими знаннями про систему К. Станіславського, шукає зерно образу, представляє себе в пропонованих обставинах і т. ін. Зрозуміло, що політики-актори як непрофесіонали послуговуються поверховими знаннями про сценічне виконавство, а тому йдеться не про створення ними повноцінного сценічного образу, а про здобуття певного іміджу — публічного образу, за яким їх упізнають та ідентифікують.

Симптоматично, що в перекладі з англійської *імідж* — це і є образ особистості. Імідж — це те, що створюється для масової свідомості, тобто глядача-електорату. Імідж, як і роль, може великою мірою не відповідати за своїми характеристиками її виконавцеві, хоча сприймається він як реальний образ. Тобто як сценічний образ злодія або добродія не є

тотожним його виконавцеві, так і імідж не є тотожним його носієві — політику.

Разом з тим між іміджем та сценічним образом існують суттєві розбіжності. Перша полягає в тому, що актори, як правило, не обирають собі ролей, а грають те, що їм пропонує режисер, тоді як політик сам або разом із своїми іміджмейкерами обирає для себе образ. Інша річ — функція персонажа: її, як правило, політикові нав'язує та примушує виконувати його оточення.

Друга принципова різниця полягає в тому, що сценічний образ має естетичний сенс у контексті мистецького твору, тоді як поняття імідж містить прагматичний, навіть економічний зміст. В усякому разі саме так мислили імідж Б. Гарднер та С. Леві, які вперше впровадили цей термін у праці «Продукт і марка» 1955 року. Подальшою розробкою поняття іміджу займався К. Боулдінг («Імідж», 1966), який вбачав у ньому соціальне наповнення. Його ж міркування поглибив Б. Шпігель, автор відомої у 1970-і рр. праці «Вектор-модель у соціальному просторі».

Третє, що відрізняє імідж від образу, те, що образ створюється відповідно до критичного меседжу творця, фактично без урахування очікувань публіки, виходячи із загального мистецького дискурсу. А імідж — це публічний образ, що має відповідати запитам та очікуванням публіки, й має бути зрозумілим та близьким їй, отже, мати близькі масовій свідомості кітчеві риси.

Виходячи з того, що поняття «імідж» пов'язано із економічною доцільністю, з маніпулюванням соціальною психологією та з проблемою сприйняття, розглянемо, чому саме такі іміджі обирають сучасні публічні люди України та які механізми їхнього створення.

Зрозуміло, що для того, аби імідж зацікавив, привабив публіку, він мусить мати кілька особливих компонентів, які, мов магніт, притягують увагу. Ці привабливі іміджеві моменти реалізуються через певні функції дії, а тому для розгляду іміджевого здійснення доцільно застосувати розробку одного із провідних представників російської школи формалістів, дослідника фольклору В. Проппа. Проаналізувавши корпус казок у праці «Морфологія казки», він визначив оповідь-тип як оповідь з сімома актантами, які належать сімом колам дії:

- шкідник-зłodий-лиходій, той, що здійснює злочин;
- добродій, який володіє магічним предметом і характеризується позитивними рисами, дарує чарівний засіб та силу;
- помічник, допомагає головному героєві, приходить до нього на допомогу у скрутну хвилину;
- принцеса, яка вимагає героїчного подвигу, обіцяючи вийти заміж;
- замовник завдань, який відряджає головного героя на завдання;
- головний герой, з яким відбуваються основні події;
- псевдоголовний герой, що узурпує на певний час роль головного героя.

Принагідно зауважимо, що історичні події 2004—2005 рр. відбувалися наче за сценарієм, створеним особами, які досконало вивчили книгу В. Проппа про казку та добре осмисли його теорію про функції героїв.

Для реалізації функцій, визначених В. Проппом, основні персонажі будь-якої суспільної казки, тобто на публіці, створюють певний імідж. Як показує дійсність, більшість із діючих політиків прагнуть взяти

на себе функції добродіїв, героїв і помічників головних героїв, і, зрозуміла річ, практично ніхто не хоче буди ні шкідником, ні псевдогероєм. Втім, і тих, і інших в українському політикумі достатньо, хоча чи не єдиний діючий політик, який публічно не боїться приміряти на себе імідж шкідника та маніфестувати це — Нестор Шуфрич, який цілком відверто шкодить в окремих випадках та не приховує цього.

Інші ж дійові особи українського політичного середовища, до яких масова свідомість беззастережно припасовує ярлики зłodіїв, з якими ці особистості вже, можливо, змирилися — це Віктор Медведчук та Віктор Балого. Принагідно зауважимо, що вони обидва голови — діючий та недіючий — найвпливовішої структури в країні Адміністрації-Секретаріату Президента. Українські політоглядачі надзвичайно різко, саме як зłodійський, характеризують їхній спосіб діяння: «Балого діяв нестандартно, грав на кількох дошках і робив це цинічно й на межі фолу. Блокування судів, параліч КС, ігнорування Конституції — все це було апробовано саме тоді» [2].

Показово також, що, зазвичай, публічними зłodіями за необхідністю визнаються адмінчиновники досить високого рангу — губернатор (Володимир Щербань), віце-прем'єр (Леонід Козаченко), голова президентської Адміністрації (Дмитро Табачник), начальник ДУСі (Ігор Бакай), які реально не є осудними, навіть якщо дехто з них потрапив за ґрати або емігрував.

Група добродіїв — осіб, що творять добро, — також є у вітчизняному політикумі чималою. Найчастіше цією іміджевою характеристикою прагнуть скористатися вітчизняні бізнесмени та банкіри. Маючи у своїх біографіях чимало непривабливого або навіть

кримінальне минуле, вітчизняні бізнесмени формують свої публічні іміджі шляхом створення у пересічної людини враження про їхню широку натуру і щедрість. Дивіденди у масовій свідомості вони, як правило, здобувають через створення ілюзії про добродійність та благодійництво. А те, що в Україні до сфери добродійності входить те, що в інших країнах є сферою прибуткового бізнесу, засвідчує, що між реальністю та іміджем насправді велика дистанція.

Наприклад, провідні магнати України Ринат Ахметов та Георгій Суркіс опікуються футболом, що репрезентується ними як добродійна акція щодо українських любителів спорту. З одного боку, вони купують і перепродають за мільйони доларів гравців, отримуючи від цього прибутки, привласнюють державне майно, викуповуючи його за залишковою вартістю, — випадок із київським стадіоном «Динамо» та кількома об'єктами в Донецьку. З іншого — вони постійно подають як благодійність свою діяльність у сфері спорту. Зокрема, показовою є загальноукраїнська роздача футбольних м'ячів Георгієм Суркісом, на кшталт того, як це робив казковий стариган Хотабич.

Публічна добродійність є іміджевою рисою одного з найбагатших людей України Сергія Тарути — співвласника Індустріального союзу Донбасу. Серед добродійностей цієї компанії — скромний подарунок митцям: автомобіль марки ГАЗ Донецькому українському музично-драматичному театрові з нагоди його 80-річчя. Аби засвідчити цю публічну добродійність, автомобіль протягом дня стояв на площі перед театром для публічного огляду.

Благодійництво у мистецькій сфері є також ознакою громадської діяльності добродія Віктора Пінчука. Він один з небагатьох, хто серйозно опікується в Україні сучасним мистецтвом, набуваючи собі таким чином особливий капітал в колах інтелігенції. Крім того, Віктор Пінчук вдається до промоушена в Україні естрадних зірок, як-то Елтона Джона та Пола Макартні. Організація їхнього приїзду до України та виступи на майданах перед величезною аудиторією подаються як особисті заслуги Віктора Пінчука в справі безкорисливого окультурення мас.

Але найбільш послідовним і вдалим є втілення образу добродійця київським мером Леонідом Черновецьким. Вдаючи добродійність, і роздаючи мало-забезпеченим киянам та пенсіонерам продуктивні набори в пакетах із назвою свого блоку, Леонід Черновецький фактично виграв столичні вибори. Будь-яка його публічна акція супроводжується, як правило, іграми в благодійництво, розігруванням сцен піклування про старих та немічних. Напрочуд вдале володіння саме цим іміджевим прийомом не зменшило електорального рейтингу Леоніда Черновецького навіть під час економічної скрути. Підвищення тарифів на житлово-комунальні послуги та проїзд, відключення гарячої води і опалення, тим не менш, не скомпрометувати його і не вплинули на уявлення загалу про нього як добродійця. Його приїзд до благодійної їдальні на автомобілі марки «Ролс ройс» навіть не збентежив старичків, які харчуються тут безкоштовними обідами і вважають мера гідним тільки такої дорогої машини.

Суперництво за імідж благодійниці, але в масштабах всієї країни, з Леонідом Черновецьким вела діюча прем'єрка Юлія Тимошенко. Двома її основними

електоральними гаслами були скасування строкової служби в армії та повернення заощаджень. І перше, і друге — чи не найуразливіші питання для пострадянського соціуму, які Юлія Тимошенко добродійно пообіцяла зняти одним розчерком пера. Проблеми, що турбували мільйони українців, так і не були вирішені, але ж створення продуктивного образу добродійця не залежить від того, наскільки щирим він є. Тим більше, що добродійність прем'єрки насправді не є її персональною акцією, а є реальними бюджетними витратами держави, які вона подає як особисті.

Апофеозом іміджевої добродійності в Україні можна назвати так звані Віденські бали, або благодійні ярмарки та різні імпрези, на яких витрачаються шалені гроші на придбання дрібничок. Серед таких дійств і вистава, влаштована Клубом ділових жінок України, на яку квиток коштував астрономічну як для київських театрів ціну — 1000 доларів США. Така висока ціна мотивувалася благодійницькими цілями — кошти від квитків підуть на лікування. Втім, як би не мотивували учасники цього самодіяльного гуртка, дилетантизм учасниць якого було видно одразу, високу вартість квитків, чи не основним їхнім завданням була саморепрезентація себе як ділових жінок і благодійниць, а не добродійність, яка зазвичай здійснюється конкретно і не публічно. Показово, що на сучасному етапі імідж добродія-благодійника в Україні створюється суперпублічно, як своєрідна рекламна акція: через театральні вистави-саморепрезентації, фотовиставки тощо. Але, звісно, вітчизняним публічним особистостям ще надто далеко до найуспішнішого добродійця ХХ ст. і одного із найвдаліших фінансових спекулянтів світу Джорджа Сороса.

Здається не випадковим, що обидва діючі персонажі суспільної казки, які претендують на функцію героїв в Україні, для іміджевої розробки обрали практично одні й ті самі характеристики. Йдеться про ставлення двох основних політичних опонентів до релігії. Обидва — і Віктор Ющенко, і Віктор Янукович — позиціонують себе як віруючі, набожні люди, культивують це у своєму оточенні та всіляко демонструють. Вони відзначають релігійні свята, постійно відвідують церкву, дотримуються постів. Зрозуміла річ, що цей іміджевий прийом винайдений не в Україні: пригадаймо 1990-і рр., коли російський президент Борис Єльцин запровадив тривалі стояння усім російським політикумом у церкві. Саме цей іміджевий прийом є чи не найвпливовішим після добродійності, а тому ним користуються всі, хто претендує на роль героїв. Можна нагадати й про колишнього київського мера Олександра Омельченка, який досить послідовно претендував на роль мікрогероя, і з ініціативи якого відбулося кілька резонансних будівництв церков, й дружина якого опікується кількома парафіями Київської області.

Створення іміджу через церкву є надзвичайно продуктивним способом завоювання суспільної свідомості ще й тому, що безпосередня близькість до церкви наче сакралізує особу, робить її недоторканою, свого роду помазаником божим. Власне цей ореол недоторканності супроводжує обох з вищезгаданих політиків, героя та антигероя, хоча до кожного з них додаються свої іміджеві характеристики. Для Віктора Януковича — це риси простого, «свого хлопця» без комплексів, який навіть вживає ненормативну лексику. А для Віктора Ющенко — це образ людини рафінованої, внутрішньо складної, суперечливої,

обтяженої комплексами інтелігента, а тому неоднозначної, що репрезентувалося на передвиборчих плакатах окулярами, а в передвиборчих виступах розлогими неконкретними міркуваннями.

Зрозуміла річ, що іміджевий меседж, який споживається електоратом, надто далекий від реальності. Віктор Янукович — не є простаком, а його система спілкування і цінностей надзвичайно ієрархізована згідно з принципами радянської номенклатури та кримінального світу. Сюди не допускаються випадкові, неперевірені люди і триває багаторічна абсорбція його оточення. Але ця дистанція між образом і реальним виконавцем не сприймається або не хоче усвідомлюватися глядачем-електоратом і, таким чином, відбувається іміджева маніпуляція масовою свідомістю.

На диво, сучасний український політикум дуже точно відтворює проппівську схему: тут є принцеса — Юлія Тимошенко, яка вимагає героїчного подвигу від свого близького оточення (Олександр Турчинов, Іван Кириленко) та від усього українського народу, обіцяючи вийти заміж — тобто ошчасливити своїх помічників та весь народ.

Фігури помічників головного героя, наприклад, панів Катеринчука і Кириленка, говорячи шаховою лексикою, такі собі тура і слон. За функціями, визначеними для них схемою В. Проппа, вони є посталями другорядними — помічниками, а за сценарієм суспільної казки їхні іміджеві характеристики повинні працювати на створення ілюзії про монолітність партії, єдність сил і т. ін. Неякісне, тобто фальшиве, виконання визначеної йому ролі, наприклад, В'ячеславом Кириленком, на відміну від його однофамільця з БЮТу Івана Кириленка, дало можливість

навіть пересічному громадянину відчутти вищеозначену дистанцію між «Я» акторським та «Я» образу. На певному етапі, Кириленко-«слон», вийшовши за межі визначеної схеми, уявив себе героєм і спробував ходити цілком самостійно.

Якщо серед публічних політиків дуже небагато тих, хто наважується на виконання ролі шкідника-лиходія, то в іншій сфері публічності, а саме в шоу-бізнесі та масовій культурі, власне, ця функція приносить найбільші дивіденди. Імітована або справжня скандальність як основа для створення іміджу тут використовується найчастіше. Скандальністю для створення популярності послуговуються більшість сучасних вітчизняних письменників: від Оксани Забужко, Андрія Куркова, Лади Лузіної, Леся Подерев'янського до Юрія Андруховича. Створення ілюзії про скандально-екзотичний бік приватного життя притягує споживача, відтак приваблення читача відбувається через імідж шкідника, а не через власні якості літературного тексту. Цим же механізмом створення скандалу із власної особи вдало користуються найвідоміші у світі українські режисери Роман Віктюк та Андрій Жолдак, а також співаючий ректор Михайло Поплавський.

Зрештою, іміджеві характеристики в публічному житті України й дотепер досить обмежені, оскільки насправді інститут іміджмейкерства в українському політикумі є недорозвиненим. За традицією радянських часів післясталінської епохи, керівники держави часто-густо нав'язували свою особистісну поведінку як іміджеву: Хрущов, Брежнев, Горбачов і новочасний політик Єльцин, граючи практично самих себе, а не шукаючи зерно ролі і не приймаючи пропонувані обставини. Формуванням іміджу реально

зайнялися вітчизняні політики нової генерації, які доволі напружено працюють над іміджами. Розробляючи схему з сімох актантів, В. Пропп наче передбачав, що вона уповні реалізується в Україні після подій помаранчевої революції:

— головний герой, з яким відбуваються основні події, — В. Ю.;

— замовник завдань, який відряджає головного героя на завдання, — США;

— принцеса, яка вимагає героїчного подвигу, обіцяючи вийти заміж, — Ю. Т.;

— псевдоголовний герой, що узурпує на певний час роль головного героя, — В. Я.;

— добродій, який володіє магічним предметом і характеризується позитивними рисами, дарує чарівний засіб та силу, — МВФ;

— шкідник-злодій-лиходій, той, що здійснює злочин, — ситуативно змінні особи;

— помічник, допомагає головному героєві, приходить до нього на допомогу у скрутну хвилину — ситуативно змінні особи.

Література

1. Выдрин Д. Наше гражданское общество подвержено политической педофилии // Киевский телеграф. — 2008. — 25—31 января.
2. Гарань О. Сантехнік, що розвалює систему // Український тиждень. — 2008. — №44. — С.11.

Анотація

У статті розглянуто формування та функціонування у сучасному українському соціополітичному середовищі певної системи іміджів. Автор співвідносить їхні характерні риси із розробкою фольклориста

В. Проппа, яким було запропоновано функціонування сімох актантів, що належать сімом колам дії. Аналізуючи вчинки представників сучасного українського політикуму та бізнесу, автор визначає, які саме і чому іміджієві маски обирають ті чи інші представники політичної та економічної еліти.

Аннотація

В статье рассмотрено формирование и функционирование в современной украинской социо-политической среде определенной системы имиджей. Автор соотносит их характерные черты с разработкой фольклориста В. Проппа, которым было предложено функционирование семи актантов, принадлежащих семи кругам действия. Анализируя поступки представителей современного украинского политикума и бизнеса, автор определяет, какие именно и почему имиджиевые маски избирают те или другие представители политической и экономической элиты.

Summary

Forming and functioning of the certain system of images in the modern Ukrainian socio-political environment is considered in the article. An author correlates their personal touches with development of specialist in folk-lore V. Propp, which offered functioning of seven actants, belongings to seven action circles. Analysing the acts of modern Ukrainian politicians and businessmen, an author determines which one and why imiges masks are elected by those or other representatives of political and economic elite.

Шановні колеги!

Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса запрошує талановитих і зацікавлених у нових горизонтах осмислення художнього життя авторів до конструктивної співпраці на сторінках наукового вісника «Курбасівські читання».

1. Приймаються до друку статті, набрані на комп'ютері у редакторі MS WORD for WINDOWS, в один з розділів: теорії; історії; актуальної критики; майстер-класів; «прямої мови» і «вільної зони».
2. Обсяг статті — до 0,5 авт. арк. (до 20 тис. зн.).
3. Мова статей — українська, російська або англійська.
4. Стаття оформлюється згідно з чинними державними стандартами України.
5. Параметри сторінки: формат А-4, книжкова орієнтація, шрифт Times New Roman, кегль 14, міжрядковий інтервал 1,5, поля: ліве — 3 см, праве — 1,5 см, верхнє та нижнє — 2 см. Текст вирівнюється по ширині.
6. Абзацний відступ — 1,25 см.
7. У верхньому правому куті вказується шифр УДК до статті.
8. Ім'я та прізвище автора друкуються у лівому верхньому куті, вказується науковий ступінь автора, а в дужках місто.
9. Бібліографічні посилання подаються у квадратних дужках двома цифровими позначеннями, наприклад: [12, 78], де перша цифра — номер джерела у списку літератури, друга цифра, виділена курсивом, — номер цитованої сторінки.

10. При написанні статті обов'язковим є посилання на джерела використаних матеріалів (за порядком згадування у тексті).

11. Стаття супроводжується анотацією (не більше 600 знаків) українською, російською й англійською мовами після бібліографії.

12. Сторінки в електронному варіанті не нумеруються, а у роздрукованих варіантах нумерація проставляється від руки.

13. Текст приймається в електронній версії (записаний на дискеті чи дискові або надісланий на e-mail'и Центру) та у роздрукованому примірнику за підписом автора.

14. Окремим файлом подаються відомості про автора: прізвище, ім'я та по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада і повна назва місця роботи, домашня адреса, контактні телефони (домашній, службовий, мобільний), e-mail.

15. Згідно з вимогами ВАК України до статті обов'язково додається рецензія на неї фахівця у відповідній галузі знань.

16. Публікація є безкоштовною. Авторських гонорарів за статті не передбачено. Автор безкоштовно отримує примірник збірника зі своєю статтею.

17. Редколегія залишає за собою право відмовити у публікації тексту через недотримання зазначених вище вимог або неналежному професійному рівні статті.

Інформація для контактів

Тел.: +38 044 279 42 38 (т./ф.)

Електронна адреса: center@kurbas.org.ua,
viktorsobi@ukr.net

Поштова адреса: НЦТМ ім. Леся Курбаса
вул. Володимирська, 23-В, м. Київ, 01034.

ВІКТОР СОБІАНСЬКИЙ,
учений секретар, редактор-упорядник.

ЗМІСТ

<i>Ганна Веселовська</i> ПЕРЕДНЄ СЛОВО.....	3
ТЕОРІЯ.....	5
<i>Неллі Корнієнко</i> ПОСТНЕКЛАСИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР: КУЛЬТУРА — ГОЛОВНИЙ ПЕРСОНАЖ СУЧАСНОГО ЕТАПУ ЕВОЛЮЦІЇ.....	7
<i>Анатолій Баканурский</i> ТЕАТР КАК СРЕДСТВО ВЫЯСНЕНИЯ ПОЛИТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ (на примере драматургии Аристофана).....	18
<i>Борис Дабо-Николаев</i> ТРАГІЧНА РЕАЛЬНІСТЬ І КОМЕДІЙНА УТОПІЯ В АНТИЧНО-МІФОЛОГІЧНОМУ ДРАМАТУРГІЧНОМУ ПРОСТОРІ.....	30
<i>Богдан Сюта</i> ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЯК ЧИННИК СУЧАСНОЇ ПОЛІТИКИ В ГАЛУЗІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	44
<i>Олександр Чепалов</i> БАЛЕТ БЕЖАРА «О, ШАХЕРЕЗАДА»: ХУДОЖНЯ ФАНТАСМАГОРІЯ ЧИ ПОЛІТИЧНЕ ПРОРОЦТВО.....	51

<i>Оксана Когут</i> КОНЦЕПТ МАСОВОЇ ПОЛІТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» ТА СИМУЛЯКРУ «ЛЮДИНИ-ГВИНТИКА» У СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ.....	66
ІСТОРІЯ.....	81
<i>Наталья Романова</i> МЕЦЕНАТ И МЕЦЕНАТИОН. Несколько слов о двух явлениях, рождённых в Древнем Риме.....	82
<i>Сергій Думасенко</i> ТЕАТРИ МАЛИХ ФОРМ ОДЕСИ В УМОВАХ ПОЛІТИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА.....	91
<i>Роман Лаврентій</i> УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР У КОНТЕКСТІ НАЦІЄТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ У ГАЛИЧИНІ 1930-х років.....	103
<i>Валерій Панасюк</i> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УТОПИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НА СЦЕНЕ ХАРЬКОВСКОЙ ОПЕРЫ (из истории театра 1920—30-х гг.).....	114
<i>Сергій Тримбач</i> ПРИТЛУМЛЕНИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ (Лесь Курбас і Олександр Довженко).....	128

<i>Лариса Брюховецька</i> КІНОРЕЖИСУРА В ЗІТКНЕННІ З ТОТАЛІТАРИЗМОМ.....	141
<i>Валерій Гайдабура</i> ЛЬВІВСЬКИЙ ГАМБІТ.....	156
<i>Михайло Захаревич</i> ЧЕСЬКИЙ ТИЖНЕВИК «PRAHA — MOSKVA» ПРО «ШВЕЙКА» ГНАТА ЮРИ.....	165
КРИТИКА.....	179
<i>Анна Липківська</i> НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР І ДЕРЖАВНА ІДЕОЛОГІЯ: УРОКИ ІСТОРІЇ ТА ПАРАДОКСИ СЬОГОДЕННЯ.....	180
<i>Олена Бондарева</i> МИСТЕЦТВО І ПОЛІТИЧНА ІСТОРІЯ: ЗОНИ ЗБИГУ/ПРОТИСТОЯННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	193
<i>Ірина Корнієнко</i> КОЛИ ПОЧНЕТЬСЯ РЕВОЛЮЦІЯ? Анархія в українському урбаністичному романі.....	211
<i>Тетяна Бойко</i> У ВИРІ ЗВОРУШЛИВОГО АМАРКОРДУ.....	224
<i>Марина Черкашина-Губаренко</i> ЯК БАЛЕТ СТАВ ТЕАТРОМ ТАНЦЮ.....	228

<i>Віктор Собіянський</i> ГЛОСАРІЙ ТЕАТРОЛОГІЇ.....	242
ПРЯМА МОВА.....	247
<i>Лариса Венедиктова:</i> «У НАС ОЧЕНЬ ТОЛЕРАНТНЫ ЛЮДИ, КОТОРЫЕ ЗАНИМАЮТСЯ ИСКУССТВОМ...».....	248
<i>Андрій Жолдак:</i> «В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ ЗАРАЗ НЕМАЄ МІСЦЯ ЧЕСНИМ ЕМОЦІЙНИМ, СЕКСУАЛЬНИМ, ПОЛІТИЧНИМ ІМПУЛЬСАМ».....	255
<i>Ганна Шерман</i> «АНДРІЙ ЖОЛДАК — ТА ЛАНКА, ЯКОЇ ТАК БРАКУЄ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ».....	266
<i>Ірина Чужилова</i> ПЕРШИЙ ХЛОПЕЦЬ НА СЕЛІ.....	270
ВІЛЬНА ЗОНА.....	285
<i>Олена Левченко</i> ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЯК ПАРАДИГМА ПОЛІТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	287
<i>Олена Чебанюк</i> ПОСТФОЛЬКЛОР НА ПОСТРАДЯН- СЬКОМУ ПРОСТОРІ.....	297
<i>Наталія Мусієнко</i> МИТЕЦЬ І ПОЛІТИКА В УКРАЇНІ.....	317

<i>Геннадій Краснокутський</i> «ГЕРОЇ МАЙДАНУ» ЯК АРХЕТИПАЛЬНІ МІФОПОЕТИЧНІ МАНІФЕСТАЦІЇ: ПОПЕРЕДНІ ЗАУВАГИ.....	332
<i>Ганна Веселовська</i> ІМІДЖ ЯК ПРИЙОМ МАСКУВАННЯ В РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПУБЛІЧНОЇ ЛЮДИНИ.....	345

Випусковий редактор

Ганна Веселовська, доктор мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Редактори-упорядники

Віктор Собіянський, вчений секретар НЦТМ ім. Леся Курбаса

Коректор

Таїсія Тацій

Макет і верстка

Олександра Стрілець

В оформленні використана робота С. Маслобойщикова

Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.]. — К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2009. — 365 с.

№ 4: Діалог Культури і Політики / ред.-упоряд. В. Собіянський. — 2009. — 365 с. — ISSN 1997—8642

Відріковано у Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Ум. друк. арк. 9. Наклад 150 прим.