

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М.Т.Рильського АН України

На правах рукопису

Корнієнко Неллі Миколаївна

**ТЕАТР ЯК ДІАГНОСТИЧНА МОДЕЛЬ
СУСПІЛЬСТВА**

(Деякі універсальні механізми самоорганізації
художньої культури).

17 00 01 — театральне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
у формі доповіді на здобуття вченого ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ 1993



Роботу виконано в Інституті мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського АН
України

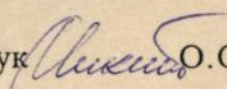
Офіційні опоненти: член-кореспондент АН України,
доктор філософських наук
ПОПОВИЧ Мирослав Володимирович,
доктор мистецтвознавства, професор
АЙЗЕНШТАДТ Валерій Миколайович,
доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА Марина Романівна.

Провідна організація: Київський Державний Інститут
театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого.

Захист відбудеться 1 грудня 1993 року о 12³⁰
на засіданні спеціалізованої ради Д 016.36.01. Інституту
мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН
України (Адреса: 252001, Київ, вул. Грушевського, 4).

З роботою у вигляді монографії "Театр сьогодні. Театр
завтра", К., Мистецтво, 1986 можна ознайомитись у
бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т.Рильського АН України.

Автореферат розіслано 1 листопада 1993 року

Вчений секретар
спеціалізованої ради,
кандидат філологічних наук  О.О.Микитенко

Актуальність і ступінь розробленості теми. Театр в даному випадку розглядається як частина художньої культури. Художня культура розглядається в свою чергу через підхід, заявлений дослідниками цілеспрямованих систем (зокрема Р.Акофом і Ф.Емері). І хоча в науці покищо як цілеспрямована система об'єкт, що нас цікавить, не розглядався, ми скористалися цією загальною теорією як інтелектуальним тлом свого дослідження, як відомою до певної міри методою (після її адаптації стосовно нашого об'єкту), нарешті, як на мою думку, однією з найцікавіших і досить потенційних теорій майбутнього, якщо мова йде про такі складні системи як системи художні.

Для того, щоб були зрозумілими відправні позиції автора, пропоную характеристику художньої культури, яка цілковито поширюється і на її частину – театр. *Художня культура – це система, впорядкована певним чином щодо індивіда і суспільства, система, що саморегується і самоналагоджується, однією із структурних її характеристик є дифузність.* Ці якості художньої культури та театру як її частини є необхідними і достатніми для цього дослідження. Звичайно, що специфіка театру присутня і "працює" як її головна сутнісна характеристика.

Із вищенаведеного зрозуміло, що методи театрознавства тут є необхідними, але явно недостатні. На жаль, криза сучасного театрознавства унаочнилася вже давно, але в період, що цікавить автора, в другій половині 60-х рр., вона увійшла в небезпечну фазу, а саме, театрознавство стало вносити в оцінки театру все більш довільні мотивації; об'єкт – театр – продовжував ускладнюватися швидшими темпами, аніж наука про нього. Високі зразки аналізу все частіше зустрічалися там, де за ними стояв автор-особистість, який був однаково цікавий як в своїх, так би мовити, театрознавчих роздумах, так і в

загальнокультурологічних (Демарсі, Є.Гротовський, П.Брук, М.Туровська, В.Шитова, Н.Зорка, В.Скуратівський, В.Зінгерман, М.Петровський та ін.). За суттю особистість і була тотожною поняттю школи. Сама ж театрознавча школа (або навіть школи: малися на увазі польська, чеська, московська та ленінградська) явно переживали кризу, яку добре помічали саме ті теоретики та історики, які розширювали поле дослідження за рахунок нових об'єктів, нових методів, які вже не вміщалися в поняття театрознавства. Для чутливіших унаочнювалася явна недостатність феноменологічного театрознавства, яке ставало все більше лінійним, плоским.

Відбулися нові повороти в усвідомленні його неповноти, фрагментарності аналізу. Посилилася самокритична рефлексія науки в особі окремих авторів та концепцій. Зараз виразно помітна внутрішня незбалансованість робіт, які намагаються надати статус науковій достовірності явищам художньої культури, художньої діяльності та художнього сприйняття, які аналізуються неадекватним інструментарієм.

Неминуче розкидання оцінок стосовно одного й того ж спектакля або театру є наслідком природніх самопроекцій дослідника-театрознавця (коли перед нами, по суті, не так оцінка, як самопортрет того, хто про нього пише), стало, по суті, некероване, довільне. Театрознавець і театральний критик стали в небезпечний спосіб взаємозамінятися – одна з ознак глибокої кризи як критики, так і науки про театр. Це симптом розпаду, симптом запровадження в більш строгу систему деяких хаотичних прикмет, підвищено суб'єктивних – ознака витіснення театрознавства критикою. Це – цілком самостійна і актуальна проблема сьогоденного буття критики і науки про театр. Нам достатньо лише вказати на неї як на один з фактів, які підтверджують кризу останньої.

За такої нечіткості, "мерехтіння" культурних парадигм виникла небезпека відходу об'єкта і предмета дослідження в ілюзорну зону. Одним словом, в 1960-х поч. 1990-х рр. актуальними стали принципово нові підходи до найскладнішого об'єкту і предмету аналізу, яким у всі часи був і залишається театр.

Нагадаю, що саме наприкінці 60-х повернулися до свого нового буття такі науки, як соціологія та соціальна психологія, розширила свій вплив культурологія, психологія творчості; теорія імовірносних систем; принцип додатковості Бора, який спершу запрацював у психології, ніж у фізиці; філософська герменевтика; окремі теорії буттєвої природи людського "я", я-творця та ін., які були готові вирішувати в умовах, що ускладнилися, багато з того, що стало не під силу наукам, переважно описовим.

Нове знання, повернувшись частково і до нашого об'єкта – театру, здавалося, мало б спонукати і театрознавство на нові підходи, тим більше, що умови жорсткої духовної конкуренції є найкращою обставиною для виявлення глибокої специфікації його методів. Однак цього, за невеликими винятками, недостатніми для переходу до нової якості, не сталося. (Саме тому я не називаю прізвищ театрознавців, які наполегливо обстоюють "чистоту" попередніх підходів, тим більше, що вони довгий час були єдиними, а, можливо, і єдиноможливими). Так все більше розходилися предмет і об'єкт дослідження зі своїм дослідником. Для того, щоби в цьому переконатися, достатньо майже навмання розгорнути будь-яку книгу або статтю з кола тих авторів, які продовжували нарощувати традиції описового театрознавства (ні в який спосіб не хочу висловитися про його непотрібність, а кажу лише про сферу його застосування, що змінилася, і про гостру необхідність стимуляції в нових умовах його внутрішніх ресурсів).

Саме наприкінці 60-х – поч. 70-х з'являються роботи і дослідження соціологів, культурологів, семіотиків та соціальних психологів театру (Ж.Дерріда, П.Паві, де Соссюр, Йохансен, Ларсен, Ковзан, Г.Дадам'ян, Д.Дондурей, М.Хренов, І.Левшина, О.Семашко та ін.), які, викликавши на себе вогонь "традиціоналістів", ризикнули, хай і не завжди вдало, увести театр в більш ширші контексти культури та одночасно спробувати поглибити знання про сприйняття театрального мистецтва, що в рамках попередніх підходів практично неможливо. Не варто забувати і про те, що заохайна проза, поезія, музична партитура або невивиставлене полотно завжди має шанс віднайти свого читача, слухача або глядача. І тільки театр, навіть із сучасними засобами фіксації та відтворення, є невідновлюваним принципово (заради справедливості те ж саме слід сказати і про деякі інші виконавські мистецтва) – він живе, як відомо, життям одного-двох поколінь. Тому такі режисери як Єжи Гротовський не дозволяють фіксувати камерою свої спектаклі або, якщо і зважаються на це, то, як у випадку з тим же Гротовським, спеціально знімають спектакль в новій естетиці, естетиці аудіовізуальній (в такий спосіб зафільмований самим режисером "Акрополіс" за Вісп'янським).

Таким чином, для театру проблема його життя, спілкування з глядачем, його ефекту стає найважливішою, в той час як традиційне театрознавство (навіть і з тими спробами, які свого часу здійснювалися дослідниками глядача: Ігнатов та ін.), не володіє відповідним інструментарієм.

Ці міркування щодо теперішнього стану справ у театрознавстві, а також інтерес до соціології художньої культури, до соціальної психології, культурології та заняття теорією і практикою досліджень в рамках названих наук в Секторі соціології художньої культури ВНДІ мистецтвознавства (Москва) привели автора до ідеї дослідження театру більш інтегративними методами. Дослідження на дотичності:

мистецтвознавства, соціології, соціальної психології, теорії систем, культурології.

Актуальність дослідження, таким чином, в самому підході, в методології. Але не тільки. За умови вдалого дослідження, природний і результат, що відрізняється новизною. Логіка подальших міркувань, можливо, наблизить нас до, так би мовити, градусу цієї новизни.

Мета і завдання дослідження. Вони напряму пов'язані зі станом кризи театрознавства і є певною мірою спробою відповіді на неї з допомогою суміжних наук як на методологічному, так і на теоретичному рівні. Головним для автора є те, щоб за допомогою системного і міждисциплінарного підходу до об'єкту "система театр" розглянути його функціональну динаміку, його полілог із суспільством через закладену в дослідження гіпотезу про дві провідні функції театру – *діагностичну і прогностичну*; осмислити й оголити механізм *автономності* системи "театр" стосовно суспільства, *незалежно* від форми його державності. Додатковим завданням автора невідворотно стала спроба футурологічного прогнозу театру XXI віку на основі цього підходу.

Діалогічна основа театру, який невідворотно вступає в контакт з глядачем, вимагала включення в рамки загального завдання також і життєвого соціологічного дослідження глядача. Його мета – наблизитися до розуміння ефекту театру на рівні сприйняття глядача й експерта, завдання принципово невиконуване для традиційного театрознавства.

Таким чином, мета й завдання розпадаються на, з одного боку, – методологічні та теоретичні розробки більш інтегративного підходу до об'єкту, а з іншого, – на безпосереднє дослідження, що здійснене за допомогою заявлених методів і посилянь.

Головні результати та їхня новизна. Наскільки нам відомо, в науці про театр дане дослідження, здійснене з допомогою даних методів і яке запроваджує в науковий обіг нову концепцію про театр як діагностичну систему, є єдиним. Вперше здійснена й спроба футурологічного прогнозу не через звичну методу екстраполяції (ці спроби були здійснені Сектором прогностики ВНДІ мистецтвознавства і, частково, Сектором ленінградського Інституту театру, музики і кіно), а з допомогою методу соціологічного сценарію. Наближення до розуміння ефекту театру на рівні мотивацій відвідання, глядацьких "концепцій" побаченого, широкого віяла глядацьких та експертних оцінок та їхнє співставлення, реакцій на прожективні тести і под. – теж, наскільки нам відомо, стосовно театру зроблено вперше¹.

– На підставі заявлених підходів переосмислюються принципи та методи досліджень. Театр, постає на "перехресті" наук, перестає бути закритою, герметичною структурою, "монологічним" об'єктом; він стає

¹Автор була учасником дослідження, здійсненого Сектором соціології художньої культури ВНДІ мистецтвознавства (Москва) під керівництвом Г.Дадам'яна, і мала свою царину дослідження.

На цьому ґрунті було долучено значний додатковий матеріал, здійснено аналіз більш як 400 спектаклів 60-х - поч. 90-х рр. на території України, Росії, Узбекистану, Білорусі, Вірменії, Абхазії, Молдавії та ін. республік. На жаль, заборона на численні репертуарні назви в Україні у цей період робила аналіз за нашою методикою нерепрезентативним; тому і в даній роботі, і в монографії ми обмежилися лише розкриттям тенденцій. Зараз картина театру в Україні реально змінилася, є достатньо підстав для оптимізму. Ми продовжуємо наше дослідження на українському матеріалі.

полілогічною стосовно суспільства структурою, постає в своїй духовній, соціально-психологічній, культурологічній іпостасі.

- Розроблена концепція театру як діагностичної системи.

- Розглянуті кореляції театру з буттям суспільства останнього тридцятиліття (життя покоління).

- Розроблені перші підходи до прогнозу театру методом сценарію, адекватнішим для багатозначних об'єктів, яким є театр. Вона може бути використаною для всіх подібних об'єктів.

Теоретична і практична значимість роботи. Теоретична – в тому, що ці принципи і методи є поширюваними на багато об'єктів та груп багатозначних систем, по суті, на всі об'єкти художньої культури. Практична значимість – в тому ж самому. Це – шлях до МЕТАтеорії, яка у нас стосовно об'єктів культури, культури художньої і загалом гуманітарного знання відсутня. Наука останнього часу – від семіотики, цієї очікуваної та можливої метатеорії, до експериментальної психології – виступає, на мій погляд, як мозаїка, що складається. Оскільки ХХІ вік буде віком гуманітарним з внутрішньою траєкторією до універсального, на відміну від віку ХХ-го, віку фізики та біології, віку з внутрішнім аналітичним вектором, у вищому ступені спеціалізованим.

Апробація роботи. Головні ідеї та концепції дослідження були ухвалені Сектором соціології художньої культури ВНДІ мистецтвознавства (Москва) і рекомендовані до публікації. Дослідження-монографія "Театр сьогодні. – Театр завтра" ("Мистецтво", Київ) обсягом 15 а.а. вийшло 1986-го р. До розвитку ідей цієї монографії автор покладає дослідження, розгорнувши проблему в минуле – 20-30-ті рр. (на прикладі національного авангардового театру Леся Курбаса) і довівши аналіз до початку 90-х років. Дослідження у формі

монографії "A theatre for all times" (25 a.a.) перебуває в стадії перекладу на англійську (Канада).

З доповідями, повідомленнями, лекціями щодо змісту даної концепції автор виступала на наукових конференціях, конгресах та симпозіумах в Україні, Росії, США, Канаді. Серед них: конференція з проблем художньої творчості (Москва, ВТО, 1978 р.), симпозіум з питань сучасної культурології та сучасного театру (Квебек, Торонто, 1989); лекції в університетах: Гарвард, Вашингтон, Нью-Йорк та ін. (США, 1989), цикл авторських лекцій, викладений в Українській Академії Мистецтв (1991-1993 рр.), наукова конференція "Лесь Курбас та європейський театр" (Вроцлав, листопад 1992), науковий форум "Україна – Ізраїль" (вересень 1992, Єрусалим).

Головний зміст праці. Театр – своєрідна модель суспільної свідомості, містить в собі як теоретичний рівень, так і рівень пересічної масової свідомості. Це модель зі складними осередками, внутрішнім рухом, своїми законами.

Театр, як частина художньої культури, володіє її провідними характеристиками – саморегуляцією та самоналагоджуванням. Тип його естетико-культурної та естетико-соціальної гнучкості пояснюється, як тут вже зазначалося, первісною його багатозначністю як об'єкта естетичного та художнього. Як текст культури театр так само надлишковий, як і мистецтво в цілому. В цій надлишковості, яка багатократно страхує його рольову поведінку (в різних ситуаціях – від стабільних до екстремальних) – і приховується його потенція як саморегулятивної системи. Пам'ятаємо, що театр – мистецтво стратегічне, родове, яке володіє великим "банком даних" стосовно архетипів поведінки, архетипів сприйняття реальності і культури, мистецтво зберігання давньої космологічної пам'яті етносу та його морального "коду". Тут осереддя

нашого інтересу. Художня культура завжди виступає носителькою цінностей суспільства, його потреб, мотивацій, "картин світу".

Нас заохочує завдання увійти в механізм того, як можна тлумачити втілення цінностей суспільства через образи, символи, алегорії, стилі, жанри, іншими словами – через "коди", через "знаки" художньої культури, як їх розуміє семіотика, структуралізм, через концепції культури, які присутні в працях В.Іванова, Ю.Лотмана та Тартуської школи, Празького лінгвістичного гуртка, а також в працях С.Аверінцева, І.Кона, В.Скуратівського, В.Мейлаха, М.Поповича та вчених, які займаються прогнозуванням соціальних процесів у широкому смислі (Бестужев-Лада, Араб-огли, Белл, Б.Ворд, К.Боулдинг, Роззак, Печчей, Боль де Баль та ін.). Останні праці естетиків, психологів, нейрофізіологів також відіграли свою роль у виконанні нашого завдання².

Особливістю 60-80-х років у взаєминах художньої культури і суспільства є їхнє явне "ущільнення", мистецтво все інтенсивніше просякується суспільними потребами і само по собі все глобальніше проникає у світ окремої людини, диференціює свої зв'язки з різними соціальними групами. На шляхах нової диференціації, нового структурування суспільства (стосовно жорстко тоталітарного), в якому є особливо значущою роль культури і в першу чергу культури художньої,

²Див.: П.Симонов, П.Єршов, Ю.Вяземський. - Походження духовності. М., 1989. Т.Бистрова. - Онтологічний аспект мистецтва (до проблеми художнього світовиявлення). Єкатеринбург, 1992. Реферат. І.В.Живоглядова. - Роль продуктивного уявлення в структурі творчого процесу. К., 1991. Реферат. Р.І.Попрядухіна. - Інерційні механізми сучасної масової свідомості. М., 1992. Реферат та ін.

– мистецтво і театр зокрема, перебудовує всередині себе власні "ролі" – воно перш за все посилює художній аналіз *творчості як такої*.

Існує точка зору, згідно якої в не такому вже далекому майбутньому "людина культури" стане таким самим репрезентативним, представницьким символом суспільства і цивілізації, яким до недавнього часу були "homo faber" або "homo economicus" і що запізнення з розвитком культури може стати гальмом і у розвитку економічному (В.Вернадський). Сьогодні, з часу неоплатоніків і Сковороди, особливо актуалізувалася потреба суспільств європейської цивілізації в Людині Культури. Цілісний мікрокосм особистості, яка пов'язана з історичною етнопам'яттю та відкритою для сучасного спеціалізованого знання, через культуру возз'єднає себе на новому виткові з проєкціями майбутнього. В.Вернадський має рацію, нагадуючи, що "культура є запорукою успіху під час випрацювання тих головних елементів, які визначають безперервність історичного процесу і можливості прогресу і регресу суспільства".

Складні взаємини театру і суспільства можуть бути описані з долученням "знакових" трактувань, де як театр, так і суспільство являє певну ієрархію значень. Свого часу С.Аверінцев, аналізуючи символічні системи культури IV-IX вв., проілюстрував зв'язок між знаковістю ранньосередньовічної культури і знаковістю поведінкових аспектів суспільного життя. Дослідження Є.Мелетинського, С.Неклюдова, В.Фойта та ін., не кажучи вже про школу Лотмана, довели принципову можливість використання семіотичних методик для художніх систем. В театрі вони є найадекватнішими там, де є стійкі знаки та смисли сюжетів, мотивацій, типових вартостей.

Не генералізуючи ідею перенесення властивостей знаковості на все людське мислення (Ч.Пірс) або теорію Е.Касіпера з уявленням про духовну культуру як про виключно суто знакову, автор тим не менше

поділяє точку зору, яка є близькою щодо цих уявлень. А саме, що структурні системи, до яких належить і театр, і суспільство, створюють, споживають, обмінюються інформацією всіх видів, включно з духовною, у вищій мірі з допомогою знаків, кодів. Такими кодами в просторі художньої культури можуть бути жанри, стилі, особистості культури, синтетичні художні образи, ряд відносно інваріантних "найменувань" стосовно надчуттєвого, ірреального, які виступають як канон або стереотип, міфологеми і подібне.

Проблема співвідношення кодів театру і кодів суспільства є надзвичайно складною і перебуває в зародковому стані. Для нашого дослідження виявилися достатніми підходи "на стикові" театрознавства, соціології, соціальної психології та окремих елементів семіотики, кодами у нас виступають інваріантні (або подібні до них) цінності, сюжети, внутрішні мотивації вчинку персонажу, а також інваріантно відсутні цінності, сюжети і под. Розглядаються і позасистемні знаки, тобто ті, які порушують органічність і цілісність тієї чи іншої художньої структури – в нашому випадкові театру і частково малярства та естради.

Існує небезпека захоплення вузько зрозумілим знаковим підходом. Нас це не лякає, оскільки автор, будучи не тільки соціологом, а й мистецтвознавцем, не вбачає необхідності переведення неповторного, оригінального до повторюваного, стереотипного, такого, що втрачає специфіку. Мова йде про те, хочу наголосити, що наш переважний інтерес знаходиться в площині взаємин театру як *відкритої системи* – і суспільства *як системи*. Тому, орієнтуючися на неповторність, нетривіальність як внутрішні специфікації нашого об'єкту, ми "працюємо" інтегрованими блоками. Інакше кажучи, аналізуючи явища художньої духовної діяльності, ми типологізуємо частотні характеристики, які відтворюються протягом досліджуваного і тривалішого історичного часу.

Багатошаровість художньої інформації, яка виробляє смисли, які, в свою чергу, є множественні, примушує зробити наш аналіз гранично обережним, бо будь-яка полісемічність загрожує, у випадку нетонкого інструментарія, обвалом "на виході", а значить, нечіткістю, розмитістю результатів або ще гірше – їх малою достовірністю. На щастя, ми позбавлені загрози "безконечності можливих прочитань" тією обставиною, що ні в якій мірі не віддаємо перевагу виключно семіотичному підходові. Він знадобився нам на початковому етапі аналізу.

Предметом аналізу стали 400 вистав театрів у різних республіках колишнього Союзу, аналіз власне театральних версій, глядацьких переваг в царині театру, малярства, естради. Прогноз театру ХХІ в. здійснено для театрів – умовно – східнослов'янської цивілізації.

§1. ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР 60-80-х РОКІВ

Одним із сюжетів дослідження став феномен політичного театру Михайла Шатрова. Політичний театр як такий також виступає своєрідним кодом духовної діяльності. Саме з цих позицій і були розглянуті сценічні версії шатровської драми. Хочу нагадати, що Шатров як драматург за весь період, що розглядається, за всієї дивності того, – був "єретиком", "ізгоем". Нагадаю, що влада забороняла всі його п'єси про Леніна, і знадобилися роки для виходу кожної з них на кін. В умовах постленінської дійсності політичним парадоксом звучав наказ про закриття ленініани, але це був факт.

Біографія Шатрова – це класична ілюстрація до теми творення ілюзорного суспільного простору. Недозволений Ленін з його п'єс, трагедія цього героя, подана в останній драмі Шатрова "Так переможемо!"; рефлексії персонажа, неприпустимі з точки зору

"справжнього" комуніста у випадку, коли справа стосується вождя народів; відтворена в ряді п'єс Шатрова зрада стосовно Леніна його колег; нарешті, послідовність, з якою цей *єдиний* драматург лєнініани наведеного періоду творив свій політичний театр, – були фактом реальності і, як очевидно вже зараз, романтичні ілюзії автора у ставленні до вождя світового пролетаріату і певна частка кон'юнктури, яка унаочинилася набагато пізніше, – не зменшують інтересу до цього по-своєму яскравого феномену. І якщо художня вартість цих п'єс вже достатньо амортизована часом, то як феномен соціальний, соціологічний, – вони набули зараз додаткового гострого імпульсу і стали ще цікавішими, тепер уже під кутом зору міфотворення (Ленін хороший – Сталін поганий, і відновлення так званої істинності лєнінства – єдиний спосіб знищення сталінщини, спосіб "виправити добу". Це було характерно для шістдесятників: далеко не завжди віруючи в Леніна, вони використовували його ікону, щоб вигнати з темних кутів соціалістичної хати сталінського біса. Згадаймо "Інтернаціоналізм чи русифікація?" Івана Дзюби і низку інших творів).

Оскільки в радянському театрознавстві окрім рецензій на вистави, що вийшли, не було ніяких досліджень лєнініани Михайла Шатрова, нас цей феномен зацікавив тоді особливо. Передусім як феномен взаємодії лєнініани з глядачем. Аналізуючи генезу радянської лєнініани, починаючи з 30-х років, автор зупиняється на специфіці шатровської драми як документальної, що з'явилася вперше, драмі факту, хроніки, документа, які вичерпують себе в поставленості завдання. На новому історичному закруті інтерес до документа набув більш автономного, а іноді і самоцінного характеру. Факт надзвичайно важливий. Він був би спроможний "підірвати" ілюзорний простір суспільного життя за умови достатньої його енергії. Але "критична маса" документів, які відкрилися драматургу (поки ще не суспільству), були, по-перше, в силу їхньої

певної випадковості, дискретності, інформаційної неповноти, слабкою, а по-друге, – в силу авторської настанови (настанова відіграє тут роль конструктора в організації матеріалу, у співвідношенні документа і вимислу і под.). Настанова Шатрова на актуалізацію внутрішніх рефлексій Леніна, пов'язаних з такими категоріями етики і моралі, як піклування про ближнього, увага до людини, мужність в умовах зради з боку близьких; наближення образу Леніна до поняття "мученик"; виправдання його, так би мовити, в переддень настання ери Сталіна, – все це віддзеркалювало не тільки особисті оцінки Шатрова (хоча в першу чергу їх), але міфологеми часу, до яких автор ленініани був не тільки наближеним, але й у відомому сенсі був їхнім співтворцем. Ілюзорний суспільний простір породив "оманливий" феномен, а ще точніше – феномен самообману. Суспільство в особі владних структур, досить чисельних, у певному сенсі репрезентативних щодо цілого суспільства – не впізнало себе в послідовниках Леніна. Заборона на драми Шатрова джерелом – звідси. Дозвіл же п'єс з "чужим" для них Леніним мав на своїй внутрішній меті (байдуже, усвідомлюваній, чи ні) долучення до святості кумиру, нехай нового і неочікуваного, нехай суперечливого, і самим фактом своєї появи наголошуючого, що "вони" – не ті, якими вождь хотів бачити майбутнє людство, – однак *святого*. В забороні або дозволі (це той самий факт з різними знаками) його носії долучаються до енергії святості як такої.

Тут виявляється дія асимілятивно-ілюзорної та контрастно-ілюзорної установки в оцінці (Ш.Надірашвілі, школа Д.Узнадзе), коли під впливом актуальної та інтенсивної установки на предмет оцінки той, що сприймає, "виправляє" його і "впорядковує".

В даному випадку перед нами потужний соціально-психологічний адаптивний механізм.

Рухові шатровської ленініани імманентна спроба драми факту, хроніки піти від міфу, але тривале перебування в міфологізованому соціумі лише призвело її до нового міфу – у даному випадку за рецептами комерційної культури. Розглядаючи грані політичного театру через його сценічні інтерпретації, автор оголює його зтикання з функціями ідеології та суспільствознавства. Театральна ленініана драматурга еволюціонувала від спроби, намагання художньо, з допомогою документа, реконструювати окрему подію історії до *методу* художнього дослідження громадянських проблем суспільства з допомогою документальної драми. Історична пам'ять народу представлена тут частиною його морального досвіду, а моральний досвід переломлений в історичній пам'яті. Посилена етична увага до документа, не увійди вона до ілюзорної системи сприйняття, могла б конструювати новий рух театральних смислів. Однак квазі-історичний простір втягнув в себе метод, надавши йому приростка "квазі".

Автор п'єс "Шосте липня", "Більшовики", "Революційний етюд", "Диктатура совісті" повернув на кін суто політичний театр, з усіма його конструктивними можливостями та негачіями, останніх в першу чергу стосується загадана недовговічність.

Автор дослідження окремо зупиняється на розрізненні явищ *модернізації* та *актуалізації* історії методами політичного театру. Змістовна актуалізація історичного факту в рамках певного задуму, цілеспрямованого естетичного засвоєння теми є невідворотним наслідком, а в ряді випадків і неодмінною умовою естетичного життя документа. І якщо соціально-естетичні потреби сучасного йому глядача не може не враховувати будь-який театр, то театр політичний володіє не тільки правом, але й обов'язком такої орієнтації.

Внутрішньою темою аналізу театру Шатрова стала тема розгорнутого цитування. В культурологічному контексті цитата, яку ми

розуміємо широко – як одиницю тексту, прилучену з іншого контексту, з іншого тезаурусу, – може створити додаткову і нову напругу тим, як вона вклинюється в дане поле. Нові співвідношення контекстуального і лексичного реалізують нове значення. Перша, звична, конвенціональна суспільна оцінка може суттєво переглядатися під впливом нових співвідношень цитат, які долучили нові ключові оцінки й мотиви, бо система "театр", як і будь-яка комунікативна система – є система відкрита. А суспільство, в надрах якого діє така система, поширюючи себе і за його межі, – має можливість динамізувати себе за рахунок нових ресурсів.

§2. ГЕРОЇ "СОЦІОЛОГІЧНОЇ П'ЄСИ": НОРМИ, СТАНДАРТИ, ІДЕАЛИ У ВЕРСІЯХ ТЕАТРУ.

"Мова художнього тексту в своїй суті є певною художньою моделлю світу і в цьому смислі всією своєю структурою належить "змістові" – несе інформацію" (Ю.Лотман. Структура художнього тексту. М., 1970, с.26).

Цей постулат цілком може бути перенесений на театр (художній текст) і суспільство (модель світу). Єдина корекція, якої потребує Лотман в даному випадку, – так це посилання на те, що вторинна моделююча система – театр не вичерпується в своєму діалозі із суспільством поняттям інформації, а обов'язково долучає до себе поняття цінності. Це суттєве методологічне доповнення необхідне автору для подальшого руху.

Багатозначність театру як художнього об'єкту уможливорює прочитання його взаємин з суспільством через особливі вузли перетинання цінностей і цінносних орієнтацій одного та іншого. Суспільство самопроектується в театрі за особливими законами. І

навпаки. Відомо, що можна поставити безкочечну кількість версій "Отелло" і можна поставити телефонічну книгу також у безлічі версій. І значимою в них завжди буде та частотність, з якою при цьому з'являються ті чи інші оцінки, ті чи інші мотиви, які режисер пропонує вчинкам персонажів, їхньому способу жити, їхнім "картинам світу". Це – структурні елементи взаємодії двох систем.

Нас цікавить частотність виявлених театром цінностей, норм та ідеалів як певним чином актуалізованих цінностей, норм, орієнтирів суспільства, якому належить театр. З іншого боку, з'ява в театрі як найчастотніших і найзначиміших тих чи інших цінностей, мотивацій, норм і под. свідчать не тільки про факт їхньої значимості в суспільстві. В певних ситуаціях найчастотнішими і найзначимішими в театральних версіях виявляються навпаки, *дефіцитні* для суспільства цінності. Театр як моделююча система на різних поверхах своєї взаємодії з навколишнім світом "пеленує" їх як саме таких.

Вибірковість аналізу зведена до драматургів-лідерів 70-х, до лідерів-режисерів, лідерів-акторів. Серед них в 70-ті рр. – автори "соціологічної п'єси".

Характерною рисою лідера є його здатність до створення *пошукових* художніх моделей. "Соціологічна п'єса" була саме такою моделлю. Її небезпечне сусідство з реальністю не послаблювало, а тільки підсилювало інтерес до неї. Це було віддзеркалення кризи самої реальності в її класичному розумінні: як вичерпання змісту, з одного боку, і як наявність у надрах кризи траєкторії виходу з неї. "Соціологічна п'єса" – така траєкторія.

Аналіз драм І.Дворецького ("Людина з боку"), Г.Бокарева ("Сталевари"), О.Гельмана ("Протокол одного засідання", "Ми, що нижче підписалися", "Зворотній зв'язок", "Наодинці з усіма") у театрах різної орієнтації – МХАТі, БДТ, Театрі ім.Пушкіна, Театрі сатири, в

"Современників", з такими лідерами з числа акторів, як І.Смоктунівський, К.Лавров, А.Кочетков, О.Єфремов, А.Покровський, Є.Євстигнєєв, О.Табаков, А.Міронов, О.Калягин та ін. і у постановці таких лідерів-режисерів як О.Єфремов, Г.Товстоногов, Л.Танюк, Г.Волчек, А.Ефрос, В.Плучек, – визнавала в бутті наявність особливого роду суспільних напруг.

Чешков, "людина з боку", герой п'єси Дворецького, ніс жорсткий, відчужений професіоналізм, ніби доводячи непорушність заповіту: спочатку було Діло. В цьому повороті драми нічого нового не було, однак ступінь наполегливості, з якою автор і його герой акцентували ідею діла, чітко свідчила про можливу недооцінку цієї ланки в нашій попередній життєдіяльності. В тому було протистояння некомпетентності, дилетанству, необов'язковому знанню і под. Драма, з якої почався етап "виробничої", "соціологічної" п'єси, недвозначно свідчила про те, що суспільний вимір людини в нашому суспільстві практично цілковито зведений, якщо не вичерпується, поняттям "людина на виробництві". Бокарев, драма якого змінила драму Дворецького, справедливо писав: "Сучасні Антигони та Гамлети обов'язково виконують ту чи іншу виробничу функцію і тому, залишаючися тими та іншими, вирішують свої "кляті" питання найчастіше там само, на виробництві. Кажучи про виробництво, я не маю на увазі якийсь певний фах. Кінець кінцем філософія – це виробництво ідей, а мистецтво – виробництво образів".

Невіддільність особистого, ліричного, чуттєвого начала від виробничого свідчила про те, що вузько інструментальний підхід до людини залишається переважним, незважаючи на тільки не пережиту суспільством відлигу. Автор любив свого героя саме таким.

Театр, з випередженням розрізнявши небезпеку такого ставлення до Діла, переглядає автора. До сценічних інтерпретацій запроваджуються

додаткові мотивації, які подають нам героя п'єси, Чешкова, емоційнішим, страждальнішим, ніж це передбачав у своєму героєві драматург. Режисерська партитура, скажімо, А.Ефроса, максимально підсилює емоційне життя цього персонажу, іноді – аж до конструювання в Чешкові анти-Чешкова. Компроміс такої версії уточнював межу нових стосунків, які складалися між нормою і не-нормою. Театральні версії цієї драми пропонували героя, яким мала стати людина менш прагматичного складу, система орієнтацій якого спиралася б перш за все на етичні мотиви, а ті, в свою чергу, суттєво коригували б "виробничу" частину його життя.

Модель театру з новим героєм життя явно випереджала час. Саме театр відчув дефіцит лідера не вузько утилітарного типу. Трилогія Гельмана – "Протокол...", "Ми, що нижчепідписалися", "Зворотній зв'язок", – була відповіддю на масову потребу особи іншого призначення. Окрім того, тісна вписаність гельманівських п'єс в "хроніку" життя створила їм привабливість серед величезної, масової публіки, яка часто пригладжує, редукує художні ідеї до рівня побутової логіки: чекає від театру конкретного керівництва до дії, шукає в ньому життєподібності як інструменту пізнання (про Дон-Жуана: "Це наш сусіда Микола, то з однією гуляє, то з іншою..."). Цього факту не можна недооцінювати, бо специфіка розуміння такою аудиторією драм Гельмана скоріше перевіряє цю драму на відповідність життю, аніж оцінює її художні вартості. Тут існує небезпека сприйняти за справжній інтерес і за популярність *міф* про них, який споруджено на основі недостатньої культури сприйняття та розуміння явищ мистецтва.

Драми гельманівської трилогії – є драмами суто соціологічними, якщо під соціологічним підґрунтям розуміти зумисне авторське "моделювання" певного соціального мікросвіту, де представлені головні провідні ланки світу великого – суспільства. Такою є ця трилогія. Вона

діагнозує ситуацію, досліджує причини неузгоджень – в економіці, царині керівництва, в моральній царині. Гельман спрямовано соціальний: "Мене, як і раніше, більше цікавить типова своєрідність особи, а не суто неповторна унікальність людини", – признається автор.

На новому історичному закруті Гельман впроваджує в простір соціальної драми тему чудного, "дивної людини", почату літературою 20-х років (якщо говорити про вік ХХ-й) і яка відродилася в кінці 50-х – поч. 60-х років у драмі О.Володіна, а пізніше – О.Вампілова. Однак дивність гельманівського героя є суттєво іншою, ніж у художньо-етичних дослідженнях Вампілова чи Володіна. Потапов, герой Гельмана, який відмовився від незаконно виписаної йому премії, дивак лише до того часу, поки в нашій свідомості живі стереотипи, які втратили силу, і лише до того часу він є дивним, поки є самотнім. В старі часи самотність не знічувала донкіхотів. Вони мали рацію і були вільними – цього було достатньо. Їхню самотність відрізняла крайня своєрідність індивідуальності – саме в тому і був очищувальний смисл їхньої появи, їхньої антилогіки, яка виступала поетичним "організатором" цілісності їхньої особистості, акцентуючи тим самим недовершеність життя, яке їм протистоїть.

Цими персонажами культура ніби відгукувалася не тільки на потреби часу в більш цілісній особистості, але й перегукувалася зі своїм минулим, сквородинським в собі, неоплатонічним. Пам'ять культури "відсліджувала" розриви в своєму ланцюзі і "нагадувала" про логіку більш гнучку у взаєминах особистості й світу. Дивакуватість Потапова була тимчасовою, його вчинок випадав тільки з прямої логіки середовища, в якому він його чинив. Його логіка – не є логікою своєрідності, але є логікою передбачення вже видимої траєкторії руху соціальних подій. Потапов і подібний до нього персонаж Шиндін з іншої п'єси поставили під сумнів не тільки пережиті стереотипи, вони

відобразили рух часу до якісно нового типу стосунків у суспільстві, а театру – до нового типу конфлікту.

Колись герой арбузівської "Іркутської історії" вважав, що головне є те, щоб справа людини була трошки краще, ніж вона сама. Герої Дворецького і Бокарева поставили під сумнів "людську" частину цієї формули, посунувши її "ділом". Йшов час і впливав смуток за їхнім возз'єднанням. Гельман підвів цей смуток до крайньої межі. Коли цю риску було підбито, виявилось: що і людина без діла неповноцінна, і діло без людини потворне. Якого разу в історії знадобилося це відкриття! Завданням драматургії і стало "возз'єднання" цих двох начал. Найяскравішими виразниками, "адвокатами" кожної з ідей стали Гельман і Вампілов.

Існує два рівні значень – очевидний, сюжетний, горішній та глибший, внутрішній, смисловий, символічний. На другому такий простий для людини 90-х років вчинок, як вчинок Потапова, – семантична "ознака", яка характеризує слабкість певних ланок, у даному випадку ланок керівної системи, яка входить у соціальний контекст змістової характеристики, що здатні цю ланку відновити.

Цікавим є факт, що "homo novus" із "соціологічної п'єси" відрізняється не тільки своєю належністю до "низу" – важливо, що він вперше заговорив з "верхом" як рівний. І що новий герой виробництва починає "перебудову", озброївшись передовсім не показниками і таблицями, а моральним почуттям неможливості чинити інакше. Людина "низу", людина "маси" в моделі театру стає експертом, "знавцем" *на рівні* з владою. І це важливо. Глядач сприйняв це посилення (особливо там, де, як у БДТ, театральна інтерпретація цю лінію посилила), – вимагаючи поки що підвищену відповідальність "верху", влади. Художня культура ще не мала почуття певності, що потапових багато. І хоча всі передумови невідворотної "перебудови" були схоплені драмою і театром

точно і з випередженням у часі на ціле покоління, – глядач у своїй масі поки ще в потапових не вірив. Театр корелював хиткість надій в суспільстві, він активно апелював до неї – звідси і надмірна публіцистичність інтонацій.

Трилогію Гельмана можна було б визначити як соціальний епос, або соціально-виробничу епопею в драмі. Під цим поняттям ми розуміємо крупну художню форму (часто серійну), орієнтовану на дослідження з допомогою специфічних художніх методів соціальних конфліктів в системному мірілі, коли аналізуються вузли напруги, механізми їхнього відтворення і пропонуються соціальні цінності, які спроможні відновити або збалансувати систему, що перебуває під напругою.

Змістова відміна у версіях театрів, які ставлять Гельмана, – є не що інше, як "встановлення" театром власних кодів як методу художнього аналізу. На етапі перекодування театром драматургічного тексту виникає надмірність смислів і значень, нові рекомбінації елементів первинного тексту, суттєво, наголошено автономні, аж до альтернативних у відношенні до первинного або навіть такі, що його заперечують.

Художній аналіз є своєрідне вироблення нового смислу (смыслов), у нашому випадку – духовного, духовно-етичного. Важливою її особливістю є інтерпретація, *що триває* у свідомості глядача, яка міняє, у свою чергу, свої обриси і смисли. До цього часу існуюча статична, замкнута структура драми (те, що має назву "текст очікуваний") – стає відкритою, "означувальною практикою" (в термінології Паві, тобто такою, яка не вичерпується комунікативною функцією, а переходить у "виробництво", яке постає в акті прочитання).

В постановці "Протоколу" О.Єфремовим (МХАТ, 1975) ідея вибудовувалася у побутовій логіці, інакше кажучи, театр вважав – заміни цих людей, героїв драми, іншими, обов'язковішими і менш цинічними – і система (суспільство, виробництво) працюватиме

нормально. Вистава звертається до *психологічних* резервів особистості і саме там шукає причини соціальних напружень. Це – суперечка з Гельманом, який на цьому етапі принципово не цікавився психологією "вглиб". Тоді, в 70-ті, здавалося, що драматург є сміливішим від театру. Сьогодні у спробі МХАТу почати вирішення проблем суспільства з людини, з себе, з психології, – вбачається толстовська рефлексія на глибинну тему сорому людини за свою недовершеність.

У виставі Г.Товстоногова (БДТ, 1975) кодом була "поведінка" сценографії (тут не випадково режисер був і сценографом): сценічна конструкція за мірою розвитку сюжету непомітно для ока увесь час рухається колом, міняючи "точки зору", ракурси самого засідання, надаючи таким чином глядачеві можливість побачити крупним планом то одного, то іншого персонажа. Центр вистави постійно опиняється в глядачевому залі – театр недвозначно спирався на думку людини в ньому, ніби підштовхуючи її втрутитися у цей далеко не простий диспут.

Показова деталь: в кінці вистави Кирило Лавров, відчужуючися від ролі, вже просто як актор і людина пропонував глядачеві сказати своє слово в дискусії голосуванням, своєрідний референдум ширяв тут тінню. Глядачеві пропонувався вибір: з ким ти, з Потаповим чи з його супротивниками? Ця вистава, поставлена в жанрі виробничого диспуту, актуалізувала в глядачеві людину соціальну, публіцистичну.

Зовсім про інше була вистава московського театру ім.Пушкіна за тією п'єсою. Тут до числа означальних кодів, окрім природніх мотивацій вчинків персонажів, було долучено і костюми, і декорації, які дають рухові драматургійного тексту новий контекст. Пам'ятаючи, що театр володіє поліфонією свого суб'єкта інтерпретації (розповіді), режисер Л.Танюк одягає героїв п'єси в майже концертні чорні костюми (принципово не в "костюми" будови, про яку тут мовиться - п'єсі нав'язується підкреслено "франкий" стиль). Будова залишається за

кулісами, – в концертному чорному оксаміті кону представлений лише її символ. Непересічність події вже загадана. Знявши повсякденні спецівки, актори і у поведінці відходять від дрібної правдивості побуту: важливіша пристрасть, з якою вони поринають у конфлікт. Стан драматизму загаданий з першої ж хвилини, ми не маємо сумніву – конфлікт *надзвичайний*. Величезний портрет Леніна – "солженіцинський" – з обкладинки книжки О.Солженіцина "Ленін у Цюріху" – над таким же величезним, як у кремлівських кабінетах, столом (хоча й стіл не стіл – це швидше віко труни, вкритої червоним – за такою спорудою легше розігравати "Макбета" Шекспіра чи "Біси" Достоевського) і бій кремлівських курантів знадобився тут для наголошення думки про те, що мірило конфлікту – масштаб цілого СРСР. Роздуми і висновки Потапова та інших персонажів починають сприйматися рівновеликими головним подіям часу – Потапов тут є герой майже трагічний. Режисер, посилюючи всі мотивації в загаданому кодом напрямкові, пропонує впізнати події на, так би мовити, метасмисловому, метатекстуальному рівні. Головною думкою вистави стає пошук самих механізмів роботи системи життя і причин того, чому відтворюється духовний гандж, якою є в надрах цієї системи людина, керівник, лідер? Це в чистому вигляді *драма ідей*, вписана в ширші горизонти дійсності.

Приклад з трьома версіями однієї п'єси знадобився нам для ілюстрації механізму самоналагоджування, "перегляду" оцінок і партитур п'єси театром, внесення нового тезаурусу до глядацького сприйняття, до суспільства.

Головною потребою-цінністю в зоні своїх автономних версій, наполягав театр, є *критичний самоаналіз* – як на рівні окремої особи, людини соціальної, так і на рівні системи, в яку людина вписана.

Мистецтво споконвіку користувалося можливостями художнього моделювання. У відомому сенсі можна казати про механізм

саморегуляції як про імманентне та структуротворне. З появою таких наук, як психолінгвістика, семіотика, соціальна психологія і таких методів, як метод системного аналізу, – з'явилося і точніше знання про соціальні моменти в художньому дослідженні. Виявилось принципове наближення художнього і наукового знання. Виробничча драма Гельмана, одного з лідерів художньо-соціальних процесів 70-х років, слугує цікавим матеріалом для вивчення "чистих", найочевидніших форм такого наближення.

Інтерпретація "соціологічної п'єси" як максимально наближена до реальності художня модель містить в собі тему драматичної антиномії: людина в його моральній ніші – людина в соціальній ролі (конкретно на виробництві). Сам факт антиномічного розузгодження цих двох понять, а точніше – відчуження цілісної людини у свій фрагмент, "вкорочення" людини до однієї ролі з їхньої безконечної кількості, – є діагноз хвороби суспільства, в якому відбувається таке заступання.

Смокуновський-Сакулін у виставі "Зворотній зв'язок" вирішує саме це питання розузгодження між людиною "інтимною" і цією ж людиною в рамках соціального ритуалу. Це здійснюється у "виробничій" виставі 1977 року (1). Якщо до цього ще додати, що драматург менш за все передбачав долучення подібної мотивації для персонажу Сакуліна, – і воно увійшло у версію з режисером і актором – стане очевидним *евристичне попередження*. В завершенні вистави, коли напівперемога Сакуліна, яка ледве окреслилася, зараз же відкидається новою загрозою розправи за спробу бунту, – виникає виразна мізансцена з мовчазними робітниками, які височать над всім, що відбувається; її жорстка метафора виглядає оцінкою часу, оцінкою системи і самопроекцією поведінки мас, які непередбачливо і погрозливо мовчать. Поки що. Ця своєрідна "цитата" з "Бориса Годунова" відсилає сприйняття до можливого продовження сьгоднішніх подій за вже відомим історії

сценарієм. "Суб'єктивна" картина світу, представлена театром, з рефлексією в культуру "золотого віку" не випадково піднімала питання про норму і не-норму, про адекватну і неадекватну для сучасної людини екологічну моральну нішу. Тему досить чужу, в будь-якому разі авторіві в даній п'єсі не необхідну, театр "реєструє" як одну з головних, хоча в першу чергу мова йде про роботу виробничої системи, бюрократичної піраміди влади, значної мірою і зобов'язаною бути реальністю максимально об'єктивованою.

Дон-Кіхот із будівельно-монтажного управління (БМУ), Льоня Шиндін, герой п'єси "Ми, що нижче підписалися", нібито демонструє ще один поворот теми норми і не-норми як елементу надії в майже безперспективній боротьбі з системою. Він з самого початку "дивна людина". Поняття "дивна людина" у виставі з О.Калягіним у головній ролі (МХАТ) у вражаючий спосіб ототожнюється не просто з Дон-Кіхотом, а з людиною приреченою. Герой Калягіна приречений вже тому, що він фанатик ідеї, нехай навіть і доброї. Бо чим у самотника фанатичніше дотримання ідеї, тим потужніший їй опір "супротивника". Гострота приреченості загадана метафорою, реалізованою на кону, коли калягінський герой б'ється в щільно зачинені двері купе, що ховають від нього членів комісії, від яких залежить життя і доля талановитої людини, в яку зразу і безумовно повірив герой Калягіна. Пасьянс соціальних ролей, які розгортає театр, це саме пасьянс, в ньому всі – маріонетки. Перемога і поразка є нерозрізнювані, одне переходить в інше. Перемогопоразка святкує бал. Сьогоднішній Дон-Кіхот – людина з пасьянсу.

Підвищена семіотичність фіналу лише наголошує на цій думці, яка пронизує всю виставу. Ми бачимо розколотий надвое простір кону і гігантський, "епічний" (чи ж не з радянського вічного фолкльору?) корпус паровоза, що погрозливо насувається на Шиндіна-Калягіна, який

зразу став крихітним, як піщинка, чутно нестямний крик "Ні, ні! Ні! Ні! Ні-i-i!". Цей крик зплутав пасьянс людині, яка стала функцією від діла, від начальника, від протокольного існування, що не удостоює ніякої іншої логіки, окрім формальної. Дон-Кіхот із БМУ залишив своє "ні" і сакраментальне питання: чи не потрапив він під колеса гігантського катка? Дон-Кіхот "не-із-БМУ", той, в якого був Санчо, нагадував про власні перетворення на вузьких стежках загнаного в глухий кут життя.

Ще одна "цитата" з класичного культурного контексту закликає посилити драму до можливості трагедії. Театральний текст (режисерське прочитання) перетворює ціннісні орієнтації драми у напрямкові загострення опозиції: діло – людина; "дивна людина" – "людина в структурі влади". Абсолютизуючи діло (наслідок його оцінки в рамках тотальної суспільної системи), виробнича система самогубно втрачає гнучкість, бо "носіє" діла / людина за визначенням не може бути зведена до інструментальної соціальної ролі, хоча тоталітарна система тут багато погараздзувала. Театр посуває опозиційну формулу на користь людини, в той час як автора п'єси цікавить у першу чергу сама піраміда влади з її аномаліями. Театр вважає аномалією *невпотрібність* людини як особистості.

Цікавим елементом театального діагнозу є друга опозиція. Відштовхування "дивної людини" від "людини в структурі влади" може бути прочитане неоднозначно: тут і несумісність нестандартності і зони влади, що не може не говорити про негнучкість, неповороткість останньої, а значить – про її вичерпаність; тут є і евристична оцінка "дивної людини" і оцінка історичного моменту, в якому переважає жорсткість норм, канонів, догматів, які "побоюються" вибуху, і под.

Очевидним є одне – театр запроваджує в суспільстві категорію "дивності", відхилення від норми – як момент розхитування попередніх

норм і як суттєвий елемент норми майбутнього. Продуктивність нової ціннісної орієнтації виявилася пророцькою.

Драма Гельмана, по суті аналітична п'єса, діагнозує те чи інше відхилення в системі у широкому смислі (але на прикладі системи виробничої), намагаючися повернути життю співрозмірність та стійкість. Театр цікавить пошук резервів. Сцена досліджує поняття "міри" і вивчає цілі і засоби її досягнення через категорію нетривіального, дивного, ненормативного, неспіввідносного, через "відхилення" соціальної поведінки в бік протистояння стереотипам, сталим нормам, що забезпечували путь до підвищення соціального статусу. Але головне досягнення "соціологічної п'єси" Гельмана і особливо його сценічних прочитань, – це внесення у суспільну свідомість *сумніву* з приводу *формули лідера*, яка існувала в суспільстві.

Театр Гельмана 70-х років переглядає цю формулу, вносячи в неї дві важливі характеристики: 1) лідер тут мислиться категорично поза владною пірамідою і мислиться саме як лідер неформальний (згідно термінів соціальної психології); цей театр ніби каже, що людина, будь-яка, зобов'язана опанувати ситуацію, що опинилася під соціальною напругою. Інакше кажучи – соціальна напруга тут виступає провокатором пошуку лідера та одночасно час-простір пошуку стає своєрідним полігоном відбору лідера. Ця установка театру "соціологічної п'єси" стала важливою складовою життя суспільства 70-х – поч. 80-х років, що особливо видно із 90-х. 2) Театр "соціологічної п'єси", що заявив суспільству ідею пошуку лідера нового типу, переглядає поняття *компромісу* як можливої складової його ціннісних орієнтацій. Ми звикли до негативної оцінки цього поняття, особливо в рамках культури елітарної, у страхах інтелігенції. Буденна свідомість, зазвичай, цим терміном не користуючися, залишається тим не менше у своїй практичній життєдіяльності явним прихильником компромісу як

соціального явища. Гельман заявив про перегляд оцінок і тут, – "компроміс може бути і моральним, і принциповим. Тут важлива мета, заради якої йдуть на компроміс".

Нагадаємо, що компроміс – один із соціально-психологічних механізмів адаптації людини і суспільства щодо соціального навколишнього середовища.

Гельман розглядає життєбудівні можливості компромісу на особистісному рівні і на системному. Однак подвійність авторської позиції виявляє щілини між цілями та засобами, автор так і не знаходить їм пояснення і не розкриває нам тієї мети, заради якої можна йти на компроміс.

За всіх його парадоксів театр "соціологічної п'єси", наблизившись на небезпечну відстань до дійсності, підтвердив цілком конкретні можливості художнього аналізу, до кінця сьогодні не використані. Сценічні вирішення цих п'єс не просто віддзеркалюють нескінченність театральних можливостей. Вони чітко фіксують сучасні їм соціальні потреби: в новому, відповіднішому сучасному рівню знань, аналізові ситуацій, перш за все кризових; в новому типі лідера сучасного виробництва; в критичних можливостях самоаналізу, використаного соціальною особистістю; в демократизації процесів виробничої, господарської та керівничої царин. Окремі інтерпретації цієї п'єси піднімали проблему на рівень потреби в реорганізації всієї макросистеми, в якій виробничо-керівна царина була лише її частиною.

§3. ЗМІНА КУЛЬТУРНИХ ПАРАДИГМ. ФРАГМЕНТ – ПЕРСПЕКТИВА НЕСКІНЧЕННОСТІ.

У відомому смислі весь подальший аналіз спирається на драматургію та театр, альтернативний "соціологічному". Але даний

фрагмент має на меті деякі роздуми автора про можливості самоздійснення в цілому.

Проблема нового героя і нового лідера суспільства була лише частиною проблем, поставлених театром кінця 60-х – 70-х років. "Соціологічна п'єса" та її театр, як це не парадоксально, повернули суспільству в якості актуалізованої "ролеву", "ігрову" його функцію.

Залишаючися у якомусь смислі образами-масками (пам'ятаєте пушкінське "у Мольєра Скупий є скупим – і тільки, у Шекспіра Шейлок є скупим, медикованим, мстивим, чадолюбним, дотепним"?), герої цієї п'єси стимулювали театр до більшої різноманітності його художньо-етичних ідей, до варіантності його "картин світу" та ціннісних орієнтацій. Конкуренція ідей в надрах театра завжди тягне за собою глибшу естетичну диференціацію.

Останнім часом в науці, в її природньо-науковому підрозділі с

формувався теорія *"неокосмічної" голографічної парадигми*, згідно якої людина є фрагментом голограми Всесвіту, який вміщує всю її в собі (у мікрокосмі "я" – макрокосм; ідея була винесена в світ ще в давнину, важливо, що тепер вона розширила зону свого впливу, вийшовши з філософських меж). Але ніби на підтвердження універсальності закону єдності світу, голографічна парадигма стала символом, емблемою нових культурних рухів, одним з яких є впливовий на Заході рух "Новий вік"³.

М.Ожеван наводить в своєму дослідженні людського і "наукового" в людині полеміку стосовно "неокосмічної" голографічної парадигми скептичні та оптимістичні її оцінки. Серед скептиків – фізик та дослідник науки В.П.Філатов, але і він змушений визнати симптоми невдоволеності "акосмічністю" сучасного природознавства – до них він

³Див.: Ожеван М.А. Людський вимір науки і наукові виміри людини. с.83.

зараховує "ідеї наближення сучасної та античної фізики, інтерес до альтернатив загальноновизнаних способів пізнання природи, спроби відшукати шляхи філософсько-методологічного синтезу природного і культурного, космічної та людської еволюції, розробку антропного принципу в космології⁴.

З точки зору природнонаукових теорій фіксується зсув шкалі в бік людинокосмізму та голографічної парадигми постнекласичної науки, незважаючи на існування певної частки песимізму в оцінці некласичної науки в цілому. Цей зсув аксіологічної та онтологічної шкали свідчить, на наш погляд, про деякі загальні, універсальні тенденції, в тому числі – в рамках наук гуманітарних, які одержали безпосередній поштовх як від своїх об'єктів дослідження, так і від суміжних наук.

Для нас очевидно, що еволюція гуманітарного знання, особливо в частині дослідження художніх систем, йде лінією наближення "строгих наукових" методів і, так би мовити, "вільних", "коливальних", нестрогих, тих, що тяжіють до елементів художнього в своєму методі – до елементів метафори, асоціації, які вирости з інсайту, або тих, що його спровокували. (Ми ще на початку 70-х років ставили це питання на методологічному рівні в рамках Сектору соціології художньої культури).

Еталонними представниками цього напрямку автор вважає таких вчених, як А.Свідзинський, І.Дзюба, Н.Моїсєєв, Е.Фейнберг, Г.Гачев, Л.Гумільов, що зовсім не виключає полеміки з ними з ряду проблем, в тому числі методологічних.

Це є один бік питання. Інший, неметодологічний, полягає у фіксації факту про "повторне" життя попередніх культурних структур в сьогоденних культурних контекстах. "Друге" проживання великих стилей і цілих культурних систем було відзначено С.Аверінцевим, Л.Баткіним

⁴Див.: Ожеван М.А. Людський вимір науки і наукові виміри людини. Там само.

та ін. Гадаю, що певна сором'язливість примусила, наприклад, В.Майкова, про якого згадує у своїй монографії М.Ожеван, зупинитися на голографічній парадигмі в культурі як на окремості, на її визначенні лише як "символа", "емблеми". Насправді ж у європейських суспільствах 80-90-х років виникла, на наш погляд, потреба в другому проживанні ряду ідей минулого, зокрема, ідей неоплатоників та Сковороди – потреба в модифікованому, але глибинному сьогоднішньому прочитанні цих ідей та їхньому розвитку на сучасному рівні знання та світорозуміння. Зарахуємо до них ідеї В.І.Вернадського про ноосферу, етичні ідеї А.Швейцера, ідеї М.Федорова та деякі інші.

Одним словом, голографічна парадигма – не тільки є емблемою окремих культурних рухів – вона має тенденцію стати в культурі, особливо в художній – домінантною. В цьому зв'язку резонанніше говорити про те, що присутність цієї парадигми як символа – є свідченням того, що перед нами своєрідний індикатор явища більш широкого.

Еволюція художніх ідей останньої чверті віку, в тому числі й театральних, potwierджує накопичення прориву в цій царині саме в напрямкові голографічної культурної парадигми. Якщо ж взяти сучасний науковий постулат про те, що "завдяки людинокосмізмові постнекласична наука долає традиційне відчуження від культури"⁵ і побачити зустрічний рух культури до нового синтезу через той самий людинокосмізм, – стане очевидною універсальність процесу. Хочу наголосити, що на наш погляд, саме художня культура дала імпульс цьому процесові, випередивши науку.

Театр був серед найпроникливіших мистецтв. Його діагноз випереджав час приблизно на два покоління.

⁵Ожеван М., вищенаведений твір, с.84.

Криза ряду норм та основ, яку відчув театр і висунув на порядок денний, чітко виявилася як в інтерпретаціях нової, вампіловської драми, так і у зміні кута зору драматургії сучасних класиків – В.Розова, А.Арбузова, І.Друце, Р. та М.Ібрагімбекових, А.Макаєнка, І.Драча, А.Коломийця, в прозі Ч.Айтматова, П.Загребельного та Н.Думбадзе, до яких звернувся театр 70-х років. Сумніви з приводу прагматичних концепцій особистості стимулювали театр до перспективи нескінченості, до того, що Ж.Дерріда називає "розсіянням", до випадку прийома перспективи, де один із ефектів – "дзеркальне відображення, коли текст (театральний в нашому випадку – Н.К.) цитує, самоцитується, приводить сам себе в рух"⁶.

Атрибутивною ознакою ціннісних систем культури кінця 60-х – 70-х – 80-х років є спроба поєднання аполоністичного та діонісійського начал. Аполонічне апелювало до гармонії та порядку, діонісійське – до розширення творчого імпульсу, до імпровізації, до свободи надійнішої, ніж "пізнана необхідність". Діонісійський поштовх до зміни стандартів, ідеалів, конвенцій в театрі почався з того, що якось – це сталося 1967 р. – герой п'єси В.Розова з "Традиційного збору", Усов, так і не признався своїм колишнім однокласником, ким він став і ким працює, запропонувавши друзям задовольнитися його формулою: "порядна людина – людина, яка вже реалізувалася". В новому часі ця формула стала сміливою і новою, кажучи сьогодишнім стилем – альтернативною. Вона й стала індикатором, що висловлюється про потребу *перегляду конвенції про статус людини в суспільстві*.

Усталений з часу Середніх віків жорсткий статус особи в європейському суспільстві (за всіх часових змін рангових ієрархій) періодично переглядався. Суспільство, яке належало тоталітарній

⁶Див.: Патріс Паві. Словник театру. М., 1991, с.251.

системі, яке практично з нею співпало, – в ХХ віці лише підсилювало ту ж саму жорстку закріпленість статусу індивіда. Окрім того, з огляду на недостатню структурованість нашого суспільства (малий набір в ньому статусів), роль самого статусу різко зростає.

В досліджуваній нами період не було помічено якихось суттєвих поштовхів, імпульсів до перегляду самим суспільством цього явища. Виняток складала лише поведінка ряду політичних неформальних лідерів (дисидентів), але це явище, будучи в суспільстві краплею в морі, не набрало критичної маси навіть в елітному культурному шарі. Окрім того, їхня неписана етична конвенція практично цілковито вміщалася в політичний контекст життєдіяльності.

Художня культура і театр діагностують неблагополучність, "середньовіччя" суспільства і вказує на необхідність зміни в ньому статусних стандартів. Культурна конвенція, висунута театром цього періоду, – через інтерпретації драм О.Вампілова, М.Рощина, А.Соколової, А.Кутерницького, Е.Радзинського, О.Дударєва та ін. (не кажучи вже про метрів – Розова, Зоріна, Арбузова, Володіна та ін.), – це конвенція *альтернативної соціальної поведінки*, яка руйнує норми і догмати суспільства 60-х – 70-х. Безпашпортні диваки, "випалі" з обов'язкового канону і "прив'язки до місцевості" (Сарафанов і Валентина у Вампілова), герої, які з'являються з нізвідки і щезають у нікуди (Неля, Віктоша, Ольга у Арбузова; юна Оля у Рощина та ін.), стали головними героями театру.

Зумисна відмова драматургів від уточнення соціального статусу свого героя, заховування його в анонімні шати, різко посилені театральними версіями театрів всіх напрямків, – виявляють підвищену частотність, принципову послідовність і нову змістовність. Театр суттєво змішував усталену суспільну шкалу оцінок людини та її діяльності. Він пропонував розглядати соціальний статус не через належність до фаху,

типу або дарини діяльності, до освітнього чи вікового цензу; через це про Віктошу ми знаємо тільки те, що вона – "мила прибулиця з Ленінграду, в майбутньому - знаменитість", про Нелю – "прибула до Москви, 19 років" і под.

Вампілов, наприклад, часто взагалі наполягає на "відміні" фактів при аналізі духовного життя особистості (майже теологічна цитата). Не випадково в одній із п'єс драматург влаштовує карнавальне перевертання смислів, коли виявляється, що ніхто не знає, що ж таке метранпаж; з огляду на це сам метранпаж набуває обрисів монстра, нереальності, міфу, примушує героїв "самовикриватися", представати "голими королями". Тут не випадкове все: рідкісність, дивність фаху і одночасно його крайня неекзотичність, "заниженість", "звичайність" – і той вибух, який породжує такий "низький" художній "знак". Цей балаган, ця контрастність Вампілову потрібні – з їхньою допомогою він міняє ранги в поняттях "людина", "особистість", "соціальна людина" і под.

Герої цих драм прийшли як пряма і недвозначна опозиція героям "соціологічної п'єси".

Театр 70-х передодня 80-х, розсуваючи горизонти поняття *особистість*, наполегливо моделює героя передусім через категорії *вільної творчості*. Театральні версії драм цього напрямку продовжують і посилюють суперечку з жорстко регламентованим протагоністом. Московський театр Ленком, ставлячи "Жорстокі ігри" (постановка Марка Захарова), прибирає всю мелодраму, притаманну п'єсі, і загашує м'які арбузівські тони. Героїня п'єси Неля у виконанні Т.Догілевої несе тему творчості як обов'язкового моменту спілкування, до краю природного, а тому іноді смішного, недовершеного, дивакуватого, але для героїні невідворотного. Її природня, не обмежена жодними формальними рамками поведінка (в той час в рамках культурних стереотипів, що існували, вона здавалася "непристойною"), прилучає,

заставляє відкинути суєтність та глянути на речі просто, ясно, неангажовано. Наблизитися до першоначал, до чистоти.

Театр реабілітує органіку поведінки (нехай навіть і недозвершеної) як початок свободи. Дефіцит цієї якості поповнюється високою оцінкою, яку дає їй театр 70-х – 80-х. Сценічні версії наполягають: тільки природність – основа співучасті, співтворчості, співстраждання. І любов, в яку тут спочатку грають, – одна з ознак несвободи – героїня Догілевої "оголошує" вищою вартістю, – самим фактом того, як любить Микиту її Неля.

Інтерпретація наближує проблему людської творчості – творчості в процесі *спілкування* – з красномовним естетичним символом – святом. Режисер, значною мірою наперекір п'єсі, вибудовує виставу за законом карнавально-маскового дійства. Герої – чи то реальні особи, чи то фантазмагоричні маски. Вони переміщаються від одного "втілення" до іншого. Живуть між станами "здаватися" і "бути".

Постановник стягує в один вузол духовні лінії, ті символи (знову ж таки іноді спречаючися з п'єсою), які бачаться йому початково семантично близькими: людина – творчість – спілкування – свято. Вони, будучи так наближеними, конструюють у виставі єдине смислове поле.

Постановник запроваджує у виставу додаткову реалію, цього разу просторову, яка семантично може бути приписана до найдавніших стабільних символів, образів культури. Атракціонне колесо, буденна приналежність звичайних парків для гулянь, вміщене у виставу, в художній контекст, набуло нової змістової функції, перетворившись в колесо життя й смерті, в символ вічного руху. Так атракціонне колесо, у даному випадкові атрибут побутового сучасного свята, актуалізовано новим контекстом і збагачено додатковим смыслом. "Картина світу" у виставі М.Захарова закілцьована ідеєю колообігу головних вартостей: людина "втілюється" в іншій людині через творчість як спосіб жити й

спілкуватися, – тут народжується процес співтворчості, співрозуміння, життя набуває особливу наповненість у формах духовного свята; віднині свято повертає буденному життю додатковий, вищий зміст.

Референтними цінностями цієї вистави виявляються природність почуттів та поведінки, сміливість бути самим собою. Тому що гра з життям, гра в життя – "жорстокі ігри", з яких саме життя якраз і вивітрюється.

"Переглядаючи" духовні цінності суспільства, театр здійснює ще один поворот. 1980-го року виходить прем'єра "Современника" за п'єсою Михайла Рощина "Поспішайте робити добро" (постановка Г.Волчек, в ролі Олі – М.Нейолова, акторка унікально тонкого і проникливого театального письма). Вистава продовжує логіку суперечки з набулими статусу неписаного закону стереотипами, які можна було б визначити як стереотипи "комунальної ніші": в її арсеналі – підозріливість до добра, чутка, плітка як "громадська думка", невір'я в безкорисливість, недовір'я до романтики. Головні герої, родина М'якишевих, живе ніби у відгородженій червоними прапорами зоні несвободи, зоні залежності від цієї "ніші". Збереження, порятунком безкорисливого добра стає можливим лише завдяки прориву героїв за межі, за кордони побутового, за кордони суєти (варіант ентропії). Кожен з героїв здійснює цей прорив по-своєму. М'якишев, романтик і мрійник, переображений "з'явою" Олі, саме в ній і черпає впевненість у збереженості свого світу активного добра. Оля знайшла – повторила, віддзеркалила, примножила – ті ж цінності, якими жив М'якишев. Безкорисливо і пристрасно стала вона захищати й відстоювати те, що так само відкрито і просто було їй подаровано – дім, тепло, увага, спілкування. І коли, на її думку, всьому цьому через неї стало щось загрожувати, Оля ухвалила єдине моральне для себе рішення – зникнути.

В символіці вистави "з'ява – зникнення", "явище – суть – міраж" відсилають нас до аналогій високого, позапобутового духовного ряду: виникає критерій відповідності деяким абсолютним вартостям, вартостям глибинних першооснов нашого буття. *Побут*, персоніфікований головними героями, набуває форм *буттєвого*. Враження посилюється тим, що вистава несе на собі чіткий відбиток жанру притчі. Головна цінність – безкорисливе і органічне для особистості добро – починає перевіряти себе ідеальними ціннісними "картинами світу". В притчевому просторі вистави є значимою семантика перегуку прізвиськ: М'якишев – від хліба, основи життя; Солнцева, прізвище Олі, вірогідно не випадково має в ній – сіль. Притча "згадує" таким перегуком Біблію.

Авторитет вічних цінностей підвищується тим, що впровадженням до них семантичну пару: *побут – суєта*, які дуже часто стають в контексті вистави синонімами. Суєта помешканцева, речова (нагромадження на кону без будь-якого смислу телевізорів, стільців, диванів); суєта, яка ламає стіни (в помешкання раз-у-раз заходить хтось сторонній, чужий); суєта духа (всі вважають своїм обов'язком у все втручатися, і зовсім не кожний в спроможності цьому протистояти) – "долають" і віддушують, як з тюбика, справжнє життя. "З'ява" Олі перетворює і ще одного персонажа – Горелова у виконанні В.Гафта, який, подолавши свій егоцентризм та песимізм, відкривається досі йому невідомому – відчуттю цінності кожної окремої особистості, її внутрішнього світу, незалежно від того, наскільки вона є близькою чи далекою від ідеалу. Головним підсумком вистави, взятим з точки зору досвіду Горелова-Гафта, стає ідея нової моральної норми – *ідея духовної терпимості* як визнання рівних прав за іншою, несхожою на твою, точкою зору. Тема незацікавленого, відкритого світу добра перегукується в виставі з принципово новою для цього історичного часу темою терпимості. (В суспільстві, якому належав театр, переважали

нетерпимість, категоричність, а під виглядом терпимості абераційно виступали пригніченість та страх. Недавно був 1968-й і вже близький – 1980-й).

Поява (повернення) критерію толерантності (ним, звичайно, відзначена не тільки діяльність театру) дає ключ до розуміння нових "картин світу", нових концепцій особистості, нових стилів поведінки. Театр та інші мистецтва "підштовхують" особистість до багатообразності, до розширення її духовного космосу. Це надає особистості більшу автономність і, відповідно, більшу відповідальність – іншими словами, потребує складніших критеріїв внутрішньої орієнтації. Театр продовжує заперечувати жорстку нормативність в суспільстві, вбачаючи в ній ознаки *антиісторичного*. Це підтверджують як акценти інтерпретацій (особливо виразно на класиці), так і соціологічні опитування. Найвідповіднішою цьому процесові моделлю став театр Вампілова.

Сучасна динаміка духовних вартостей всотує в себе дві тенденції: художнє мислення виявило, з одного боку, потяг до наукової упорядкованості та строгості, до структурної цілісності і простоти класики; з іншого, – до безстрашності фантазії, до парадоксальності, гострої гри розуму і неочікуваності образних побудов. Ці дві тенденції – від Аполона до Діоніса, – які намагаються з'єднатися, стали провідними на кону 70-х – поч. 80-х рр. *Самоцінність особистості* як суб'єкта духовної діяльності, в тому числі й суспільної; потреба у домінанті творчості, як такої; потреба у *спілкуванні* як самовираженні та взаємовідтворенні, – ці діагностично встановлені художньою кардіограмою дефіцитні цінності були, окрім всього іншого, і відповіддю урбаністичному конфліктові. Конфліктові між культурою і цивілізацією.

Як зовсім недавно за історичним мірилом у західній культурі тужив за діонісійством Ніцше, який сприймав його відсутність як "фатум, що

тяжіє над культурою", як західні романтики, які молилися діонісійству, – східнослов'янська художня культура, театр останньої третини віку сприймають діонісійство як можливість ривка культури з небуття цивілізації. Тип героя Діла, як і альтернативний йому, ще не відчуваючи розриву цивілізації та культури як трагічний, вже "аранжували" цю майбутню "тему долі" тугою за з'єднанням з діонісійством.

В період встановлення ізоморфізму між простором кону та простором життя, дифузна система художньої культури змінює свої конфігурації у формі зміни сюжетів, запровадження нових уподібнень, нових меж буття, нових жанрів. Це ті ж самі коди і шифри культури. Якщо ж врахувати, що будь-яка комунікативна, будь-яка система, що самоналагоджується, є *навчальним пристроєм*, то, природньо, що навчаючи суспільство діставати з її кодів інформацію – в даному випадкові в першу чергу етико-естетичну; інформацію співвідношень "мікро" і "макро", людини і суспільної системи, – театр "кодує" суспільство через впровадження в його простір сюжетів, героїв, еталонів та норм, які порушують пропорції дефіциту на користь їхнього зменшення.

Це стає особливо наочним на деяких прикладах театру Олександра Вампілова як театру альтернативного (альтернатива тут розуміється як відносна, як можливість не стільки театру андерграунду, скільки оф-соцарту, театру оф-советікус).

Присутність у нашій дійсності 70-х – 80-х альтернативного театру розглядається нами як присутність в макросистемі об'єктивного *соціально-художнього механізму розхитування* і деформації суспільної системи.

Внутрішня саморегуляція театру і художньої культури під час зіткнення із структурою тотальною – із суспільством, своєрідною

"перешкодою" внутрішньому ритмові культури, її впорядкованості, – пропонує свободу заступання ролей, *перепередачу* функцій в надрах системи-"перешкоди". Комунікаційна ситуація "художня культура – суспільство" починає вносити неупорядкованість в ту повноту "знаків", якою впорядкована і якою вичерпується даний тип тотальності. Стереотипізований "за мінімумом" світ антикультури (ще один структурний елемент тотальності) під впливом притаманної мистецтву щедрої, "надлишкової інформації" (Ю.Лотман), надлишкової рольової функціональності починає взаємодіяти з системою художньої культури (театром) в напрямку знімання жорсткості.

Нагадаю деякі характеристики самоорганізації. Самоорганізація властива виключно системам з високим рівнем складності і багатьма її складними елементами, "зв'язки між якими мають не жорсткий, а *імовірнісний* (курсив мій – Н.К.) характер". Це у вищій мірі притаманно об'єктові дослідження, що нас цікавить.

Суспільство жорстких "наборів" поведінки, реакцій і жорсткого керівництва, з яким у нашому випадку конфліктує "імовірнісна" художня система, як будь-яка жорстка структура, має в цих умовах по суті дві альтернативи: 1) посилитися, інтенсифікуватися за рахунок звуження простору жорсткості, "з'юрдитися" за цією шкалою; 2) під впливом гнучкішої в силу її надлишковості та потужної здатності до саморегуляції системи, з непередбачуваним характером поведінки, – само захищаючися, "поступитися" в діалозі, "привласнивши" собі ряд її елементів. Такими елементами художньої культури, що "привласнюються", можуть виступати норми, еталони, типи поведінки, що й досі відкидаються тотальним суспільством.

Можна передбачити і третю альтернативу, проблематичну, щоби не сказати утопічну. (Нехай прозвучить і вона як умоглядна гра розуму песимістичного). Жорстка і вже тим самим спрощена система

(суспільство) поглинає систему гнучкішу і складнішу (культуру): молоток небезпечний для мікросхеми. Чим складнішою, тоншою, вищеорганізованою є система – біологічна, кібернетична, соціальна, інтелектуальна, духовна, – тим вона тендітніша, незахищеніша, беззахисна перед системою більш спрощеною⁷. Немає потреби нагадувати, наскільки суспільство є простішим від людини. Історія людства зберігає масу прикладів псевдоперемог "сильних" суспільств-держав над "тендітною" культурою. Однак кожна з таких окремих трагедій мала свою причину, і всі вони не можуть бути залученими до тієї інтегрованої, яка б зробила реальною вищенаведену загрозу знищення художньої культури тотальним суспільством. Так, жорстке суспільство може вбити Гарсія Лорку, Василя Стуса чи Андрія Сахарова, витерти з пам'яті поколінь на якийсь історичний строк ім'я Леся Курбаса, Ерзи Паунда чи Мейєрхольда. Таке суспільство може здійснити підміну оцінок того чи іншого явища – назвати Ніцше чи Вагнера "фашистами", а вчинок підлітка Павлика Морозова – подвигом. І ми, обмежені понадкоротким фізичним життям, просто не встигнемо "побачити вперед" роботу механізму "зцілення" суспільства на шляхах самоорганізації. Наголошу ще раз – єдина система в надрах суспільства, яка має властивість до прогностики та діагностики, а значить здатна впорядковувати суспільство в напрямку "цілительства" порушених функцій (надмірної жорсткості, а значить, неповороткості; надлишкової аморфності – а значить, небезпеки хаосу і под.) – є лише і виключно культура (проблема релігії та віри варта окремої розмови), де художня

⁷Це доведено досвідом різних наук – від "великого закону ускладнення" Тейєра де Шардена; закону градації Ламарка; закону "автоматичної ортогенези" Берга; від праць В.І.Назарова про "фіналізм в сучасному еволюційному вченні" – до праць Ешби і далі, аж до останніх праць в царині фізики, біології, гуманітарних дисциплін.

її підструктура зберігає найефективніші механізми цього процесу. Така ж її характеристика, як дифузність, практично виключає можливість її поглинання більш спрощеною структурою. Театр поряд з музикою я б ризикнула назвати нервовою системою всієї регулятивної діяльності комунікації "художня культура – суспільство".

Театр Вампілова, який з'явився у своєму сценічному вираженні десять років по написанню драматургом першої п'єси (1962), був театром автора, спершу знехтуваного і підданого анафемі, а пізніше – піднесеного до класиків. Для наших роздумів симптоматичний той факт, що для того, аби стати класиком ("Чехов нашого часу"), йому треба було загинути (1972). Вже сезон 1973-74 рр. пройшов у радянському театрі як "сезон Вампілова". Так, законом посмертного воздаяння, по-бахтинському амбівалентно, відповіла на появу Вампілова система квазіцінностей. Для нас є суттєвою не так згода про механізм компенсації, як про чітко зафіксоване художньою культурою смислове *співставлення, співвіднесення* "знака" смерті і прикмет підвищеної багатозначності, смислової навантаженості в інтерпретаціях. Незаперечним фактом виглядає в них посилення *етичних* мотивів.

В семіологічному контексті це означає зсув оцінки творчості драматурга в бік різко позитивної частини шкали. У всі часи і в багатьох типах суспільств діє цей своєрідний закон посмертної компенсації (феномен Е.Преслі, Мерилін Монро, Джо Дасена, Мерфі, Івана Миколайчука, Висоцького і под.). Однак у суспільствах ілюзорного соціального простору відбувається не так компенсація-воздаяння – вмонтовування культурного фрагменту до адекватної йому ніші, у відповідності з художніми та естетичними критеріями, які ігноруються до факту смерті, – як спостерігається зміна системи стосунків суспільства з творцем за принципом долучення до оцінки його творчості *поза*художніх елементів (цей механізм є фундаментальним, однак у

специфічному суспільстві, яким є наше суспільство, "поза" виявляється особливо вагомим). Часто вони набувають конфігурації "побутового міфу" (класичний приклад – випадок з Єсеніним, коли в посмертному діалозі із ним масової свідомості виразно і нерушно присутні і постійно відтворюються суто побутові звички кумира, і їхнє знання переважає над знанням його творчості, а творчість, якщо і присутня, то виключно у функції адвоката міфу, що сподобався).

Ми ні в якому разі не схильні спрощувати чи ігнорувати важливість позахудожніх та позаестетичних компонентів у явищі – ця величезної складності проблема здатна надати неоціненної допомоги у поверненні культури до втрачених етичних традицій, ще зовсім недавно цій культурі притаманних.

Але повернімося до театру Вампілова як соціально-психологічного явища альтернативного художнього мислення 70-х років. (Уточнимо: це альтернатива в рамках одного театрального лексичного простору. Так, якщо першопредком Вампілова вважати Чехова, то це означає театральну-лексичну послідовність, яка не спотворилася в чужому їй новому, стилізованому під правду, ілюзорному за багатьма параметрами соціумі. Вже ця стійка риса долучається до поняття альтернативи).

Театр Вампілова, особливо через підсилення сценами його етичного підґрунтя, став тим своєрідним суб'єктом художнього процесу, який до межі загострив "історію хвороби". В проблему: людина і суспільство – він наполегливо впроваджував, відновлював "забутий" культурою екзистенціальний "код", повертав нас до категорій вічного. Він переглядав оцінки суспільної свідомості щодо понять: Людина, Життя, Смысл життя. Духовний світ вампільської драми, такий, яким він представлений на кону, відрізняється глибинно-сутнісними характеристиками соціального Часу і Простору. Такі елементи його художньої системи, як: герой, тип його стосунків з навколишньою

дійсністю; вартості, які виступають як вищі духовні; коло людей, які входять в його "референтну" групу ("еталонну", бажану, особливо шановану), – є показовими. Вони є репрезентативними щодо тих страт суспільства, які представляють. Ми здійснили свого роду соціологічне опитування героїв Вампілова. Ми "запропонували" їм відповісти на ряд питань "анкети": ваша стаття? вік? соціальний стан? царина діяльності? зарплата? головна емоційна подія життя?

Герої, які "відповіли" на анкету, представили цікавий колективний портрет в інтер'єрі дійсності застою.

Головним персонажам Вампілова – найчастіше не більше як сорок. Він особливо уважний до періоду становлення – до 18-20-річних. Фах, як правило, суттєвого значення не має: він виступає або як "знак" периферії життя – наприклад, сфери обслуговування (Валентина – кельнерка глухого Чулимська, Сарафанов – кларнетист похоронного оркестру, Кашкіна – аптекарка), або – рідше – збільшує лави масових інтелігентних професій (Шаманов – правник, слідчий, Зілов – інженер). Місце перебування – звичайне середнє, з елементами патріархального місто, або далеке містечко, напівмісто; село, "позаштатний" Чулимськ, передмістя маленького містечка. П'єса "Провінційні анекдоти" також найменована так не випадково – автора цікавить людина перед-містя, людина "хати вікнами в поле" (одна з назв п'єси). Він є інакшим, ніж його колега з типової квартири типового будинку (хоча Зілов – як раз із останніх). Оглядаються два критичних віки – період *перетягу*, *передбачення*, зміни якості, ситуація вибору, що має значення, тобто здатного викликати до життя найглибші емоційні та інтелектуальні реакції, відбивши в них, як у дзеркалі, найважливіші для особистості цінності. І герої Вампілова завжди вибирають *живе життя*, а не його відбиття, хай навіть і найвищі (пам'ятаєте, так чинив і герой відомої

стрічки, який у випадку пожежі збирався винести з дому, що палає, не "Джоконда", а кішку?).

Посилюючи аксіологічний простір навколо оцінок живого, органічного, єдино можливого життя, театр Вампілова впроваджує в культуру ряд вартісних взаємовідсторонень: життя живе – життя, що зникло (пропаще, те, що розтало), вирівнявши ці опозиції за шкалою: життя – смерть. Так, наприклад, Зілов із вистави Театру ім.Єрмолової (Москва) "Полювання на качок" не так, як у п'єсі, а насправді квітається з життям, з собою, більш того, він прагне смерті, бо в нього немає іншого виходу: постріл, по суті, лише посвідчить те, що давно сталося – зникнення талановитої та короткої історії за назвою життя. Цей театр наголошує, що його Зілов не застрелився *випадково*. Виснажливий розлад з собою та оточенням переживається Зіловим у виконанні В.Андрєєва як неможливість з'єднати в собі скалковість своїх окремих "я", неможливість цілісності і нероз'ємності на "я-вразливе" та "я-іронічне", на "я-реальне" та "я-видимість", на "я-грішне" та "я-те, що сповідається". Акцент – на самосвідомості. І полювання на качок в цій виставі – є знаком, образом, символом іншої реальності, – над-буденної, що не знищує особистості, як, зрештою, і *живого* взагалі (вамπίлівський герой не вціляв в качок свідомо – не за полюванням він їздив, а з потреби вирватися із буденності, що затягувала, засмоктувала). Це знак бажаного свята і внутрішнього спокою.

Кельнер, своєрідний двійник Зілова, у виконанні Олексія Петренка (вистава МХАТ) своєю версією встановлює діагноз особливої вини: рахунок пред'явлено не тільки головному героєві, але й всьому оточенню. На жаль, тільки Петренко і почув у поетиці Вампілова всю міру трагічного абсурду, вивівши його з меж реального – до фантазмагорії.

Вампілов чудово знає життя і справжню безконечність його творчих фантазій. З їхнього матеріалу драматург і будує власну ціннісну модель стосунків. "Верх" і "низ" життя перевертаються у вільному природньому рухові до ідеалу, руйнуючи в процесі руху догми та стереотипи, які йому заважають. Головним об'єктом переосмислення стають такі поняття життя, як близькість по крові – та близькість по духові, тендітність душевного перевтілення – і формальне розуміння; незахищеність, оголеність того, з чим ти буваєш відвертим лише насамоті, і питання про право на це інших людей; що таке "поруч" і що таке "близько".

Інтерпретації п'єси "Старший син" схиляють вампільівську естетику до форм "малого карнавалу", перевертають цінності реальні та уявні, очищаючи, оновлюючи ті з них, які покладе в основу своєї ієрархії, свого ідеального уявлення про взаємини між людьми. Один з персонажів, Сарафанов, не випадково вимовляє: "Кожна людина народжується творцем", – як і не випадково цей герой виношує все життя ораторію, якій так і не судитиметься втілитися. Для Вампілова і для Сарафанова останнє – не важливо. Важливо є те, що в його Сарафанові вона відбулася як велика внутрішня *потреба духа*. Важливо, що знайшовся в цьому житті "старший син" – Бусигін, який зміг це в Сарафанові почути.

Принциповою є сама периферія обраної сфери діяльності Сарафанова – похоронний оркестр. Периферійний статус визначеного для творчості простору віддзеркалює лише той факт, що герой витіснений у цей простір життям. Метафора меси по життю звучить звипуваченням. Однак головним в цьому "сюжеті" є критерій *самоцінності творчості*, його самостійності, суверенності. Разом з цим, Вампілов вважає творчістю і те життя, за час якого спочатку легковажний та цинічний молодик Бусигін (або, який можливо, таким лише себе удає) встигає розкрити своє справжнє "я". Театр Вампілова

руйнує усталений в суспільстві стереотип, згідно якого зовнішні форми поведінки, які відповідають регламентові правильного і того, що має бути, - часом дорівнюють суті.

Семантичне співставлення "видимого" та "невидимого", "явленого" та "суті" встановлюють відповідності з фундаментальними законами життя і життя художнього. "Поза мистецтвом цінність підпорядкована нормі, в мистецтві норма підпорядкована цінності; поза мистецтвом додержання норми є синонімічним цінності; у мистецтві норма часто порушується, її беззастережне додержання практикується лише зрідка, однак таке додержання норми є засобом, а не ціллю"⁸.

Цінносні орієнтації вампілівських версій "Старшого сина" змінюють межі усталених "картин світу", висуваючи в суспільстві на роль головних складніші духовні цінності. Оголюють безсилля квазінорм, квазіцінностей. Альтернативний театр досліджує можливості внесення в сучасне елементів духовної культури майбутнього – через категорії моральної свідомості. Дозволимо собі метафору: Вампілов цитує майбутнє.

Смислова метонімія, до якої вдається театр Вампілова (посилання на видиму частину особистості, яка втягує в те, що відбулося, і спочатку невидиму, ненаочну), – елемент нової взаємозалежності інтимного та суспільного. Відтак їхні стосунки регламентовані виключно стихією оригінального, безпосереднього, своєрідного. Тут найсильніший вічний символ – любов – набуває нового контексту. Різні сюжети, ракурси, ситуації не заважають їй бути першоосновою, і багато, якщо не все, визначати в долях героїв. Вона є і засобом, і метою, і стихією пізнання

⁸Мукаржівський Я. Естетична функція, норма та цінність як соціальні факти: Праці зі знакових систем. Тарту, 1975, вип. 7, с. 274.

та самопізнання, і вищим смислом буття. За відсутності любові повнота буття неможлива.

Театр Вампілова здійснює пересування цінності любові *з рівня об'єкта на метарівень*, що створює в художній культурі поле підвищеної семіотичності.

Любов з категорії побуту, засобу, культурного "спогаду", якою вона перебувала в нашому суспільстві практично всю другу половину ХХ в., з "низу" часу переміщена культурою в його "гору". Різко підвищується вартісний рівень психологічного та метафізичного хронотопу (в термінах структуральної лінгвістики) стосовно існування любові. Певну роль відіграє і той факт, що "ступінь складності мови мистецтв, в залежності від виду мистецтв, *зростає* (курсив мій – Н.К.) від дискретності до синкретичності⁹". Театральна мова, належачи до найбільш складновиражених синкретичних текстів, виступає як характеристика підвищено-енергетична.

Метафізичний хронотоп (концептуальний, авторський), де у нашому випадкові авторами виступають одночасно і драматург-класик, і режисери-лідери театрального процесу, і лідери-актори, – підсилює "завжди присутній у метафізичному хронотопі вічний аспект" (П.Тороп). Інакше – переосмислення цінності "любов" в надрах художньої культури супроводжується зміною її менш енергетичної функції на більш енергетичну. Любов надає імпульсу ланцюгові: любов – прозорливість (внутрішній зір) – воскресіння (свобода) – перетворення.

Любов у художньо-етичних програмах театру Вампілова виявляє свій прихований смисл майже в біблійному значенні. У п'єсі "Мінулої літа в Чулимську" (перша назва "Валентина") любов виявилася тим

⁹Тороп П.Х. Література та фільм. Кінознавчі записи, ч.5, 1990, с.14.

смісловим ядром, навколо якого розташовуються всі інші сюжети життя. В театрі БДТ любов співвідноситься з відкриттям, очищенням. Любов, що не відбулася – з трагедією. В інтерпретації Валентини, здійсненій С.Головиною, тема любові звучить як нагадування цупкої атмосфери фатуму, подоланої лише поезією внутрішнього погляду. Затоптана земля навколо вбогої чайної – і мрія Валентини про незвичайної краси маки; щогодинне руйнування палісадника байдужими перехожими – і спокійне, щоденне, невтомне відновлення Валентиною зруйнованого. Майже міфологічна за прозорістю алегорія несуетності здійснює тут ідею безкорисливої та вищої мудрості, дарованої лише дітям і відзначеним особливою міткою таланту. Валентина С.Головиної є з іншого світу – світу забутого і повільно відтворюваного майбутнього. Дар провидіння – з цієї театральної версії. В просторах такого дару обранець Валентини – скам'янілий, анемічний, втомлений "назавжди" від життя Шаманов – є талановитим, пристрасним, неспокійним. Він, колишній, мінулий, саме таким викликається до життя знову в цій своїй "забутій" талановитій іпостасі. Внутрішній зір любові ототожнюється зі своєрідним ефектом пігмаліона. Ця любов, будуючи свій космос, вибирає головними орієнтирами свободу, відповідальність, співчуття, співстраждання – і виявляється тотожною смерті. Шаманов – Кирило Лавров, стоячи перед дулом рушниці закоханого у Валентину Пашки, залишається сам на сам перед вибором такої напруги. Вибором між крайністю несвободи – смертю – і любов'ю, поверненням до себе, воскресінням. Валентина повертала особистість Шаманова джерелам, самому собі. Поставлений виставою (однією з найрепрезентативніших у прочитанні драми Вампілова) ряд вартісних відповідностей: любов – відкриття – оновлення – смерть (або її естетична містифікація) – відкриття, – у відсутності моменту містифікації (рушниця – осічка), помножене на своєрідну цитатність (чехівська рушниця, яка обов'язково колись

вистрелить), – міг би бути прочитаним через контекст класичної трагедії. Амбівалентне ж "зняття" висоти є не що інше як корекція на час, заціпенілий у відсутності справжності життя, смерті, любові.

Втілюючи свою, самостійну, гостросоціальну модель вартостей у виставі по "Чулимську", Іркутський драмтеатр (батьківщина драматурга) долучає до своєї концепції такі потужні духовні символи як "совість", "смысл життя", "час", які розуміються тут як перспектива набуття передовсім його етичної та естетичної основ, його поетичної цілісності. Вистава трактує світ у підкреслено суб'єктивних вимірах. "Інтимна" свідомість постає єдиною, неповторною та абсолютною. Все, що відбувається в надрах людини, має неперехідну вартість, стверджує Валентина у виконанні Т.Хрульової. Концепція іркутян загострює ідею виключної ролі кожної індивідуальної людської совісті, нагадуючи суспільству про необхідність воскрешати "чисті", ідеальні форми етики, наповненої вірою в постійну, за будь-якого історичного Часу та Простору, потребу суспільства мати своїх Дон-Кіхотів. Перед нами – діагноз потреби в абсолютизації моральних уявлень, зокрема, – уявлень про суспільний *ефект оригінального*, неповторного.

Але ще значимішим є запропонований театром 70-х років в суперечці з масовою свідомістю неангажований "викид" нової, для радянського театру несподіваної після 20-х, генетичної енергії спротиву.

В театральних версіях за Вампіловим (але, природньо, не тільки в них) воскрешається, втілюється наново "розвітлена" на попередніх культурних етапах творча функція *синтезу буття* через любов (пам'ятає у Платона в "Пірі": любов'ю називається спрага цілісності та прагнення до неї?). Своїми театральними дослідженнями (а до інтерпретацій Вампілова можна долучити цілі шари музичної культури, де, як у Альфреда Шнітке, семантично зближені Апокаліпсис, Біблія, Любов; або малярські школи та фракції – від першого етапу "Малої

Грузинської" – до філософського малярства Івана Марчука і под.) художня культура *нагадує* суспільству про спадковість, що втрачається, про зв'язки з культурою Давнього світу, Середньовіччя та Нового часу. Про необхідність відновити розірвані ланки загального гуманітарного простору. Пов'язати Платона, Миколу Кузанського (XVв.) з його темою любові як "зв'язку єдності й буття", де "все пронизано невидимим духом зв'язку, всі частини світу внутрішньо охоронені його духом, і кожна з'єднується ним зі світом"¹⁰ – зі Сковородою (XVIII в.) і його ідеалом цілісності на всіх цих рівнях.

В такого ґвалту поведінці театр та художня культура висловлює себе, як "конвергуюча" до вищої єдності - до Духу Землі (Тейяр де Шарден).

Центром альтернативного, що реалізує себе нехай і з купюрами, але в легітимних умовах, театру 70-х – поч.80-х рр., був театр Вампілова. І як у будь-якого центру, в цього є свої промені-радіуси, які тягнуться до власних горизонтів. Містерії андерграунду з черговим очікуванням Годо, літургії в підпільних помешканнях, здатних вмістити 10-20 глядачів, вистави абсурду і, нарешті п'єси драматургів "нової хвилі" Л.Петрушевської, О.Казанцева, А.Кутерницького,(в Україні ця "хвиля" з'явилася з відстаанням - у самому кінці 80-х - на поч. 90-х рр.) та ін. – продовжували та страхували альтернативну культуру. Спроби містерії та літургії, з яких почався радянський андерграунд, – спроба великих жанрів – створювали додаткові точки опори.

Це був наповнений сьогоденним змістом опозиційний, герметичний театр, з майже езотеричним внутрішнім змістом (мова не так про текстовий, вербальний зміст, як – про єдність "картин світу", про єдність способу жити в культурі). Це були свого ґвалту "башти зі

¹⁰Микола Кузанський. Твори в 2-х томах. Т.2, М., 1980, с.386.

слонової кості" (за типом тієї, яка була створена 1910-х роках Георгієм Івановим в Росії, або тієї, яку в роки громадянської війни в Україні створили Лесь Курбас та Георгій Нарбут), абсолютно несправедливо скомпрометовані. Наявність в культурі таких "башт", з усіма розпізнавальними ознаками елітарності, герметичності, які демонструють механізм відчуження від суспільства в зону закритості, – також своєрідний шифр культури і театру.

Аналіз таких культурних ніш, взятих з різних видів мистецтв, приводить нас до висновку про те, що вони – безумовне свідчення імманентного культурі механізму переструктурування цінностей і зміни орієнтирів в ситуації передекстремі та екстремі. Головною, якщо хочете, сакральною функцією цього механізму є підтримка в суспільстві через культуру тих його вартостей та тих духовних рівнів, які не мають бути, як це часто трапляється в ситуації напруження, – девальвованими.

Герметизація цінностей такого кшталту, вартостей "гори", недопущення їх "вниз", в контексті повсякденного, граничного омасовлення та спотворення, затримання їх в "капсулі" до кращого часу – одне з найсильніших свідчень саморегуляції. (Автор провів на цю тему відповідне дослідження). Це – механізм *випереджаючої діагностики*. Коливання соціокультурного простору в "передчутті" екстремі викликає до життя в культурі принцип додатковості, за Бором. Одним з його численних висловів і є поява "понад" традиційною та експериментальною легітимною культурною формою – форми додаткової, в даному випадку, "башти", яка має свою, що не пересікається з іншими, функцію, про яку і була мова вище.

В контексті, що нас цікавить, цей механізм випереджаючої діагностики змикається з механізмом прогностичним і ніби частково на нього накладається: цінності, еталони, норми, що утримуються в "башті" (сейфі) до запитання, – передбачається – будуть запитані. Цим самим

"золотий запас" вартостей, який зберігається в процесі культурної саморегуляції, одержує внутрішню траєкторію можливого руху зовні. Саме цим соціально-психологічним та соціо-естетичним механізмом часто пояснюється еволюція норм та оцінок, повторне проживання в культурі давніх стилів і под. (приклад: мистецтво, що виступає зразком для життя, яке починає його наслідувати – стирання граней мистецтва та життя на поч. XIX в.; приклади подвійної закодованості: норми античного героїзму, почерпнуті з літературних текстів, стають моделлю, на яку орієнтується реальна поведінка людей російського життя 1790-х років; приклад впливу "античної" моделі в знаменитій дуелі Чорнова та Новосильцева; театралізація, естетизація наполеонівських війн, яка виявилася настільки міцною, що Меріме, Стендалю, Льву Толстому знадобилася величезна творча енергія для деестетизації війни, стягування з неї покрови театральної красивості – всі ці приклади взяті з Лотмана. Ще приклади: стиль "ампір" – як відродження класицизму в літературі та архітектурі поч. XIX в.; взагалі зближення культу античності – з бонапартизмом у 1800-х роках; переосмислення смерті православною та католицькою традицією під впливом народного театру ляльок і под.).

§4. МАСОВІ ТА ЕЛІТАРНІ МОДЕЛІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ТА ТЕАТРУ: ФУНКЦІЯ ДІАГНОСТИЧНА. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР В ЕВРИСТИЧНІЙ РОЛІ

Однією з помітних тенденцій 70-х першої пол. 80-х років в силу стабільності (за всієї її млявості) суспільного контексту виявилася оптично чіткою видимість культурних норм, стереотипів, "картин світу", еталонів, що розвели культуру на культуру масову і високу, елітарну, культуру знавців. Саме на ці роки, в рамках культури радянської,

припадає саморефлексія суспільства стосовно цих двох культурних моделей, їхнє самовизначення.

Зразу ж скажу, що вважала і вважаю безплідними полеміки довкола цих моделей, які все зводять до проблеми смаків, до чого аж до 90-х років зводилося більшість роздумів навіть цілком солідних вчених феноменологічної школи. Для нас є незаперечним те, що тут ми зтикаємося з дією того ж механізму додатковості, який у різних формах, різними іменами визначаючи ці моделі, діяв завжди, з часу достатньої диференціації суспільства і культури в кожній конкретній цивілізації. Просто кожна епоха називала явища своєю культурною мовою, своїм кодом.

Чим, скажіть, як не "масовою культурою" були гладіаторські бої в давньому Римі періоду занепаду або "альбомна поезія", яка пішла з високих салонів "в маси" в епоху Нового і Найновішого часу? І чи тільки лише чиеюсь неосвіченою волею пояснюється той факт, що в антології кічу – фільми класика кіно Антоніоні? Факт, що ще вчора був елементом високої культури, а сьогодні вже являє "попс", реп чи рок; або, що містить в одному явищі, за типом кентавра, те та інше, – до якого рангу причисляються вони? (Приклади: перепрочитання символу Христос мовою дайджесту або кишенькового бестселеру; пластичні моделі малярства Відродження – в рамках "сувенірної" культури; феномен Али Пугачової – і фільм "Жінка, яка співає"; приклади зворотнього руху від "попс" вгору за шкалою або зразки моделей-кентаврів: Микола Євреїнов, який одним з перших у драматургії XX віку усвідомив пародію як "великий стиль" найновішого часу і надав їй цього статусу; вокальна унікальність на естраді Преснякова молодшого – і неадекватність, так би мовити, його естрадного логосу; фільми "Службовий роман", "Москва сльозам не вірить", "Калина червона", "Діамантова рука", серіали "Просто Марія", "Санта Барбара").

Діє механізм культурної диференціації, відбувається переструктурування в зоні потреб та інтересів – інакше, самовизначення субкультур за різними підгрунтями. Принцип додатковості ніби мультиплікується: "додатковість" виявляється в кожному осколкові, що подрібнюється в надрах кожної субкультури. Якщо ж не "подрібнювати" ту та іншу на специфізованіші субкультури (за необхідності можна детально розгледіти все дрібніші "монади", де діятимуть як закони, загальні для великої системи: елітарної та масової культур, – так і свої специфічні, унікальні; за типом: закони організму, цілого → закони органу, окремого фрагменту системи, і далі → до законів "клітин"), значимим для нас залишається факт принципово різного життя того, що усвідомило себе у 70-і – 80-і роки як культура масова та культура еліти (на останню не накладаються оціночні характеристики).

Важливо зафіксувати, окрім принципу додатковості та механізмів диференціації, що діють як адаптаційні механізми будь-якої системи, – що все це має найпряміший стосунок до діагностики, яка нас цікавить.

Саме на період 70-80-х років припадає особливий тип *напруги між масовою та елітарною (елітною) культурою*, кожна з яких пронизує всі види мистецтва. В мистецтвах, які ми прилучаємо до стратегічних: в першу чергу в театрі, оперній, симфонічній музиці, частково – в кінематографі, архітектурі (хоча такими на якихось етапах можуть опинитися і "малі" форми – пісня, іграшка, мода і под.) – в їхньому історичному хронотопі спостерігається більш висока частотність критерію художнього та естетичного. Мистецтва динамічні, тактичні мають особливу чутливість до поза- та нехудожнього, поза- та неестетичного (тут підвищена частотність цих показників). Повторюю, і елітарна і масова культури не мають чітко виражених (пам'ятаємо про дифузність) меж, і їхнє переміщення – абсолютно природне. До

визначення масового та елітного ставитимемося конвенціонально, в тій логіці, яку запропонували дослідження останніх десятиріч.

Культура елітарна та масова, кожна по-своєму, починають структурування навколо цілком конкретних своїх функцій. Напрямок виникає "на розриві" умовної межі. Розводяться іміджі цих культур, їхні персонажі, еталони, зразки поведінки в них.

Культура елітарна, всупереч панівній вартісній піраміді суспільства, вже не просто заявляє про самоцінність життя як про таку, творчості як такої, спілкування як творчості, цінності індивіда як єдиної суспільної цінності, вартості оригінального як критерію руху, відмови, відчуження від "масовидового". Діагностуючи дефіцит в суспільстві саме наведених якостей, елітарна культура – від Назаренка, Марчука, Севрук, Поплавського до ленінградських "митків" в малярстві, від Леоніда Грабовського, Шнітке та Губайдуліної до Артем'єва, Денисова та Губи в музиці, від Вампілова до драматургів "нової хвилі" в театрі, від Йоселіані й Тарковського до Ілленка і Параджанова в кінематографії, від Ліни Костенко, Бєли Ахмадуліної, Драча, Вінграновського до поетів гурту Бу-Ба-Бу, практично бере на себе унікальну за складністю функцію – функцію *розлучення суспільства та держави*, глобальну функцію, конституївану в суспільстві за іншим відомством. Політика, філософія явно та відверто відстають від "діагнозу" та початку процесу зцілення, здійснюваного культурою (Див. "праці" Інституту філософії АН СРСР та її правонаступника: від Федосєєва до І.Фролова; від українських А.Скаби, Маланчука до Ю.Кондуфора; діяльність політиків: від Брежнєва до Горбачова; діяльність соціологів від "школи" Рачука аж до праць Т.Заславської).

Театральна, художня культура 70-80-х років розхитали ледь помітну щілину між суспільством та державою.

Евристична поведінка художньої культури відома та незаперечна¹¹, для нас важливо – наповнення, смисли, реальна поведінка культури, її евристичні норми та еталони. Близький філософ ХХ віку Мераб Мамардашвілі був чи не єдиним, хто чітко назвав глобальний аспект проблеми тотальності, тоталітаризму – співпадіння суспільства та держави, однак його роздуми стали реально доступними лише в другій половині 80-х, на початку 90-х.

Художня культура, театр як "родова" свідомість об'єктивно, якщо хочете, спонтанно розхитує кріплення суспільства і держави, впроваджуючи в суспільство принципово іншу, ніж дотепер панувала, шкалу вартостей. Ілюзорна стабільність соціуму, що тримається на "фрагментарій" людині-гвинтикові, під впливом вищенаведених власних "сценаріїв інтерпретацій" та цінностей-дефіцитів піддається тектонічним зсувам на самісіньких глибинах системи "суспільство", на рівнях "колективного безсвідомого". Поява таких героїв, як герої Валерія Шевчука і Григора Тютюнника, В.Дрозда, Є.Гуцала, Петрушевської або Гія з фільму "Жив шпак співучий" Йоселіані, "чудні" та "юродиві" Вампілова, Володіна та Друце (парафраз про пророків), В.Арро (драма "Сад") або О.Дударева (його філософ-алкоголік Буслай з п'єси "Поріг"), потужне "знакове" відсилення-парафраз до теми долі як

¹¹Див. Шудря Е. Художнє передбачення майбутнього. К., 1974.

Наукове передбачення суспільних процесів (Методологічний аналіз). К., 1990.

Мазепа В.І. Художня творчість як пізнання. К., 1974.

Мейлах Б.С. На рубежі науки й мистецтва. Суперечка про дві сфери пізнання й творчості. Л., 1971.

Лем С. Сума технології. М., 1968.

Рюриков Ю.Б. Через 100 і 1000 років. Людина майбутнього і радянська художня фантастика. М., 1961, та ін.

причащення до вічного, співчуття біля Чаші в п'єсі О.Казанцева "І розірветься срібний шнур...", деяке "облітературнене" прочитання всіх тих же самих тем на, переважно, релігійній символіці в ці роки в експозиціях "На Малій Грузинській", авторська пісня Панчишина і Віктора Морозова ("Не журись"), Булата Окуджави і Володимира Висоцького з їхніми персонажами, які розривають нитку "долі" в рамках держави-суспільства, – відхиляли, спростовували старі мотивації соціальної поведінки, підривали її. А ще нижче, на артезіанських глибинах, їх підпирали шари "забороненої" культури – тюремні поезії В.Стуса, І.Калинця, Є.Сверстюка, І.Світличного, прориви в інші контексти доробку Ю.Даніеля та В.Синявського, публікацій В.Чорновола, Л.Плюща, інвектив нобелівського лауреата Й.Бродського, дослідників з української діаспори.

Елітарна культура, що давно засумнівалася у айзенштайнівських міфологемах з приводу вирішального значення мас¹², реабілітує для суспільства такі вартості, як *приватне життя, епікуреїзм, споглядальність, артистизм* способу життя, готовність *віддачі* – не у вигляді акту самопожертви, а як щасливої розгадки екзистенціального поняття гармонії з іншим, зі світом, з природою. Четвертий постулат етики Швайцера – "благоговіння перед життям" у всіх його виявах, віднайшов у художній культурі 70-80-х років імпульс до подальшого руху.

Значним є той факт, що театр (художня культура) "виправляє" діагноз недостаті цих норм в суспільстві зразу за кількома лініями. Перш за все – через інтерпретацію класики на кону; через жанри оповіді, притчі, легенди. Перед нами – в ролі механізмів впливу на

¹²Див. Серію "круглих столів" з цієї проблеми, проведених редакцією ж-лу "Мистецтво кіно" 80-х років.

суспільство – є найенергетичніші системи, які апелюють до високостанусних еталонів усталеного та до давніх архетипів свідомості.

"Вишневий сад" Чехова, який ми досліджували на кількох виставах столичного та "пересічного" міста (Москва, Калінін, гастролі Аліси Фрейндліх-Раневської в театрі "Современник"), за всіх відмінностей та версій, чітко орієнтував сприйняття на перегляд суспільством оцінок високо емоційних настроїв індивіда (тобто найзначніших, саме в них виявляється формула вибору) – епікуреїзму, гедонізму, радості буття; суму, який мотивований ностальгією за поезією минулого; антипрагматизму. Однак надзвичайно показовим був той факт, що тема прагматизму розвела респондентів на два конфліктних табори: в першому, який за сумою показників мною визначений як "традиціоналісти", були ті, хто обстоював прагматизм Лопакіна та Яші (думки про них: "Рухають світ такі, як Лопакін, він може перетворити світ", "Лопакін дивиться на речі по-хазяйськи, так має сучасний хазяїн", "бездіяльність доводить до провалу", "Лопакін – дійсність, яка насувається і діє"), у другому таборі, умовно означуваному мною як "новатори", були їхні супротивники (думки: "У Яші та Лопакіна немає нічого святого, прекрасна можливість щось зламати", "Ділова людина Лопакін: він спочатку каже, що багато чим зобов'язаний Раневській, а насамкінець виганяє її з маєтку", "страшний образ...", "типовий підприємець", "Лопакін небагато в чому відрізняється від Яші, а цей, як самі бачите, повний кретин, – ідіот, цинік, придурок. З Яші, дай йому волю, виросте Лопакін").

Культура, театр знову "процитували" історію, якого разу вже розлучивши прагматиків та ідеалістів, реалістів та романтиків.

П'єса В.Арро "Сад", "що цитує" Чехова в новому контексті, накладається на новий поворот конфлікту вже на площині інтерпретації самого Чехова в тому ж контексті. Таке подвійне кодування,

"провокація" конфлікту прагматика та ідеаліста оголює інтенсивність потреби. *Активне*, дієве начало в сучасному світі заявляє про себе як вартість, яка має повернутися до широкого соціального простору, урівноважуючи критику розслабленості та споглядання. Частим етичним символом прихильників активної дії виступає їхня любов до "порядку", "хазяйновитості". "Традиціоналісти" переймаються цілісністю хазяйства й дому, майна й родини, шлюбу й моралі, вбачаючи в "діловій людині" запоруку прогресу й здоров'я суспільства. Однак не можна не звернути уваги на одну суперечність: саме поборники традицій та стабільності переступають при цьому через таку цінність, як Сад. Так принцип близької, сиюхвилинної корисності витісняє неперехідне, нетлінне (ще один "діагностичний" рядок).

Супротивники Лопакіна – в нашому дослідженні "новатори" – розгледіли в прагматикові хижака, який знищує "вишневі сади" моральності, краси, пам'яті. В цих відповідях "випереджальних" глядацьких груп переважає тема суму за красою, добротою. Вона є полемічно загостреною і гранично наближеною семантично до таких абсолютних цінностей, як *істина, історична пам'ять, патріотизм*.

Дослідження глядача не тільки підтвердили теоретичний аналіз можливостей театру діагностувати суспільство, але й продемонстрували найдрібніші коливання шкали "живої діагностики". Коли в якості семантичного центру був загаданий образ Раневської, ми одержали оцінки, які свідчили про симптом деяких принципових перемін в етико-естетичній самосвідомості суспільства. "Випереджувальні" групи чітко націлювали суспільство на повернення до життєвих ідеалів традиційної, послідовної пам'яті про Етичну Людину, про народну культуру взаємин, ідеал поезії, про космос єдності людини і природи – своєрідної одиниці екологічної культури – парадокс, але цього не зробили "традиціоналісти" (!).

Одна деталь варта окремої згадки. Відомий з психології та соціальної психології фундаментальний механізм сприйняття – механізм ідентифікації з персонажем (автором, середовищем) або, за Фрейдом, катарсичне визнання "Я" іншого, – у своїх надрах несе і механізм самопроекції. Дослідження установок та самопроекцій у випадку з Чеховим, окрім іншого, оголило *неготовність нашого суспільства до Радості*. На це вказали як негативні оцінки, поставлені і "традиціоналістами" і "новаторами" гедонізму Раневської, так і той факт, що глядачі, навіть досвідчені, не відрізняють гедонізму, з його сиюхвилинним задоволенням (до речі, також не малого б бути скомпрометованим), від епікуреїзму – нормального, здорового, тендітного почуття, невідворотного в нормальному суспільстві, бо воно є знаком свободи. Навіть у "випереджувальних" групах глядачі виявилися байдужими до розкріпаченого, пристрасного, безкорисливого, поетичного начала, яке втілювала Раневська Т.Лаврової та А.Демидової.

Це – глухота тривалої недооцінки суспільством Радості, Небуденності, Прекрасного, Жінки, їхня соціально-духовна девальвація.

Ретельніше дослідження глядачів театру "вточнило" у ширшому контексті попередні характеристики портрету глядачів: особлива ностальгійна увага до естетики того, що проходить, до історії, до предків (багатьом до вподоби музика бароко, малярство епохи Середніх віків та Відродження; дошкульні прохання "зберегти вулички старого міста"; у проєктивних анкетах для багатьох виявилося принадливим бажання заграти "щось старовинне, можливо, античне").

Виникає своєрідна кореляція з притчею, легендою, міфом, казкою.

Перекодування суспільства театром та художньою культурою зі ставки на "усереднену" людину в суспільство принципово інших можливостей особливо дає про себе знати і у звертанні до елементів архаїки, фольклору, жанру притчі, яка напряду посилила свій вплив у

80-х рр. і яка продовжує свій вектор в 90-ті. На одному із вже згаданих вартісних перехрестях культури – а саме, на *міжнаціональному*, – театр ставить питання про один з найважливіших показників стабільності суспільства, про свідчення його здоров'я. Питання – про *ідентифікацію в ньому людини, особистості*. В якості одного з критеріїв ідентифікації театр вказує на *національне*.

Вище ми показали, як театр діагностував розпад особистості на окремі "я", який погрожує цілісності суспільства на всіх його рівнях – соціо-культурному, ідеологічному, філософському, релігійному. Відомо, що розпад ідентичності особливо відчутний в екстремальних ситуаціях. Можливий навіть психологічний ефект автоідентифікації з агресором. В нацистських таборах, – як з'ясували психологи, – деякі в'язні наслідували манеру та мову охоронців, чіпляли на себе деталі есесівської форми. Зло, екстрема, розпад ідентичності призводить до манії персоніфікації, коли людина може ототожнювати себе із вдахою, суперменом або месником. В людини може статися зрив духовної автоінтерпретації¹³. Небезпеку ідентифікації, що відхиляється, задовго до екстремі 90-х виявив театр (звичайно, не тільки він, але в театрі – особливі стосунки з індивідом, які надають йому можливість "мікроскопічного пеленгування").

"Я" могло відновити себе через заглиблення в молекулу Родини, Приватного життя, Дому. (Згадайте Андрія Тарковського з його поетикою, базованою на онтологізації суб'єктивного бачення, який вирішував в тому числі і цю проблему, посилюючи критичний діагноз суспільства і зцілюючи його за допомогою саме цих духовних ресурсів). Це – одна з ліній ідентифікації, підказана театром. Ідентифікація з собою на рівні зв'язку з універсумом можлива – через "грунт", через

¹³Гуревич П.С. Пригоди іміджу. М., 1991, сс. 91,114.

етнічне, через національну культуру. Резерви національних культур в цьому сенсі заявили про себе чітко ще в першій половині 70-х і продовжили "себе" у 90-ті, коли нібито з підказки театру та інших культурних систем конфлікт само- та ідентифікації переріс свій діагноз, увійшовши в річище конфлікту політичного або, точніше, культур-націонал-політичного, етнополітичного.

Система "театр", яка працює у своїй "страхувальній" функції періодично (автор здійснював такий аналіз) перебирає на себе функції "чужих" систем – функції релігії (у нас – в період атеїстичної стерилізації), політики та ін.

До 70-80-х років у театрі, в художній культурі були переважно наявні доцентрові тенденції. У вказаний період процес змінив вектор на відцентровий – центри перемістилися в умовну "провінцію" (хоча, строго кажучи, провінцій в художньому сенсі немає, і українська вишиванка чи африканська маска як предмет мистецтва не є нижчою від Джоконди. Художня культура – система принципово неієрархічна. Для обґрунтування протилежної точки зору необхідні фундаментальні дослідження).

Як свого часу латиноамериканський роман відтіснив прозу європейської традиції, так у досліджуваній період театр і художня культура акумулюють естетичну та художню енергію "на околицях". У молдованина І.Друце, українця І.Драча, грузина Думбадзе, абхазів О.Гогуа та Фазіля Іскандера, білоруса О.Дударєва, у Г.Луїка з Естонії, у татарина А.Абдуліна та киргиза Ч.Айтматова, у письменників народів Півночі Ю.Ритхеу, А.Кіма, Ю.Шесталова, В.Сангі, Г.Ходжера, – це тільки мала частина можливих тут імен – цього часу практично не було в гласному просторі суперників, які пишуть для російськомовного театру і російськомовної культури. Маятник культури поповнював "розталу" до цього часу культурну параболу центристської орієнтації.

Самоналагоджувальна система "театр" вибрала за *пошукові* – моделі театру інонаціонального у стосунку до театру російськомовного. Це могло свідчити тільки про одне – про повний спад енергії театру російської культури і про загрозу в цій зоні нестійкості культури в цілому.

Досліджуючи інонаціональну драму в просторі російського театру, ми визначили коло переважних інтересів російського кону стосовно інонаціональної драматургії. Вибір російського театру явно тяжіє до теми перетворення, метаморфози, які відбуваються з *художнім феноменом часу*, однією з наріжних одиниць художнього світу та будь-якої образної системи. У картині світу вона часто є центруючою. Це, якщо бажаєте, можна розглядати як філософську парафразу до теми "пошуки втраченого часу".

В сучасному театрі (частково як і в кінематографі) рельєфніше й різкіше виявився поділ на два види часу: конкретно-історичний, з його прикметами сучасного складу та стилей життя, – та час, що тяжіє в своїх надрах до характеристик "вічних". Гранично спрощуючи, можна сказати, що за 70-80-х років до першого переважав інтерес в театрі російської традиції, другий освоювався переважно театрами інонаціональними. Звичайно, в кожній національній культурі була своя специфіка цього відбиття, але вектор був саме такий. Аналіз інтерпретацій інонаціональної драми на російському кону засвідчує виниклий з дефіциту цих властивостей суспільний інтерес до театру епіко-філософського, який по-новому поєднує в собі поетичні, образні основи кону та його психологічні мотивування, по-новому об'єднує в собі риси динамічного сьогодні з глибинним минулим досвідом морального. Ці нові форми відіграють роль своєрідного "відсторонення", очищення моральних смислів, зменшення "втомленості".

"Каса Маре", "Птахи нашої молодості", "Свята святих" Друце, версії за "І довше віку триває день" Айтматова у всіх театрах, які відверто виносять у назву символіку притчі, легенди, оповіді, переміщали кут зору в напрямкові *епіко-міфологічного*. Акценти російського театру лише в більшій мірі, ніж в національних інтерпретаціях цих п'єс, зберігали елементи подолання, своєрідного оптимізму, тоді як в національних виявлялися сильніше вираженими фарби трагічного. Театр повсюдно підсилює увагу до всього, що дає можливість говорити про *філософські* джерела життя. Структури міфу, притчі та окремих форм фольклору, які володіють щодо цього більшим потенціалом і які у вказаний період належать більше до інонаціональних, "неросійських" систем театру, – освоювали нову землю, збагачуючи російську театральну культуру. А головне – даючи їй додаткову точку опори, розширюючи духовну базу.

В епічному часі, в космосі вічного, "втрачаються" побутові характеристики. Театр "згадує" себе в античності, в епохах "честі", "рицарства". У XX віці театр неодноразово застосовував спосіб долучення людини до різних часів: скажімо, герой діяв у спогадах, власних та чужих, в минулому та в сьогоденні. Ця своєрідна "фантоматика" найчастіше була лінійною – виниклою із вимог фабули або сюжету. Національна драма застосовувала такий спосіб найчастіше в єдиний - потужний і енергетичний *символічний* функції – у функції "екстремальної" співвідносності героя та Часу, внутрішній пафос якої є нагадуванням про невідворотність історичного буття.

Повернення до міфологічного, до етнокосмізму відбувається від внутрішніх потреб системи (тут – і театру і суспільства) в усталеності, коли її вже не забезпечують інші механізми. Але у будь-якому виході до міфу є, як мінімум, три сторони. Міф може бути продуктивним, він може стати *кодом для конструювання* (продуктивна дія як відповідь на

театральний діагноз); міф може виступати в ролі *продуктивної ілюзії* (приклад – фільми типу "Москва сльозам не вірить" або "Кубанські козаки", які, орієнтуючи масову свідомість на казку, віру, не тільки тим і займалися, що лакували дійсність або сяли ілюзії в суспільстві геноциду, – поширений і справедливий на їхню адресу докір, – але, окрім того, важливо, що вони були свого роду психотерапевтичними культурними механізмами самоналагоджування системи, які знімають напруженість, захищають, на певний час балансують суспільство); ілюзіям такого кшталту можна справити позов, але важливо бачити їх в "дії"¹⁴. Насамкінець, культурний міф, який спрямував до *міфологізації позакультурного* простору, являє собою реальну небезпеку посилити ілюзорність в зоні вартостей. Але в нашому випадкові, наголошую, міф в театрі виступає як універсальний код, який повертає в культуру й суспільство певні глобальні абсолюти, які здатні заповнити або реконструювати втрачену ідентичність.

¹⁴В праці "Чудовий міф: форми керівництва у постіндустріальному суспільстві" Вінер не випадково ставить питання про вироблення так званих цілеположних міфів, він вважає, що наприклад, "наукове знання не може виконати функцій притаманних міфів, тобто міф є значливішим", "саме міф дозволяє людині подолати важливіші екзистенціальні травми". Посилаючися на М.Вебера, Ф.Ніцше, Л.Вітгенштайна, він стверджує, що так створюється своєрідна міфологія міфу, який може сприяти перебудові суспільного буття, регулювати внутрішні соціальні зв'язки, розкривати найглибші значення етичних норм, ставити перед людством високі цілі". - Викладаю за книгою: П.Гуревич. Соціальна міфологія. М., 1983, с.111.

Однак - хочу зауважити - у Вінера й Гуревича міф взято на онтологічній площині, у функції побудови соціальної міфології найновішого часу. Мене ж він цікавить як універсальний код і шифр культури, тобто у принципово іншій функціональній якості.

Особисте, приватне життя одночасно з тим, як ставало приватним, – одержувало потужне символічне підґрунтя.

Перекладений для кону роман Айтматова "І довше віку триває день" завершував "перевдягання" притчі в різні шати, спрямовуючися до епічної фрески, де взаємодіють і трагедія, і притча, і казка, і легенда. Створюються нові етичні норми з потужною опорою на *колективну народну пам'ять* (особливо показовою тут є вистава "Буревийний полустанок" Некрошюса). "Східний" акцент багатьох вистав був не просто додатковим колоритом – схід, з його завмерлим, вічним часом, медитація, споглядання "спливали" в культурній пам'яті як захист від хаосу, суєти, дискомфорту скалковості.

В епічному часі, в просторі народного космосу різко посилюється градус етичного. Ілюзорність нашого соціального простору, його "візії", підміни суттєво коригуються в бік "повернення" первинних абсолютів.

Однак суспільство 70-80-х легітиміє своє *позаілюзорне* буття, продовжуючи ряд семіотичних підмін. Однією з таких підмін є заступання театру споконвічної високої психологічної традиції – його подобами, театрами-плагіаторами, з наданням їм соціального статусу театру істеблішменту. І у цьому історичному контексті навіть театри альтернативного напрямку часто існують у функції "учасника" виправдання ілюзорного, неоміфологічного (ще одна варіація життя міфу в позакультурному просторі): раз є елементи альтернативи, значить, тотальність – не є такою вже й тотальністю.

Але особливо виразно виправдання ілюзорного чутно з точок масової культури.

Поведінка масової культури 70-х, 80-х, поч.90-х років принципово відрізнялася від розглянутих вище елітарних культурних систем. Вона, викликавши роздратування високолюбих (форма групової самопроекції в "пошуках" усталеності) та виснажливі дискусії типу "як може бути до

вподоби "Єсенія" (аналог "Багатим, які також плачуть"), – продовжувала виконання імманентних їй функцій – своєрідного полілогу "програвання" норм, еталонів поведінки, образу життя в різних, наприклад, молодечих субкультурах, де ритуал та антиритуал є особливо значущими в процесі ідентифікації індивіда зі своєю малою або зі своєю еталонною групами. Наприклад, рок-культура (яка увійшла в поетику театру досліджуваного періоду) – це не тільки музичний "текст", музичний тезаурус. Це самовизначення молодечих страт суспільства за критерієм ставлення до рок-цінностей. Фани, скажімо, Б.Гребенщикова, які мають свій ритуал, свій сленг, свої еталони поведінки, своє ставлення до медитації (зазначте, – коли сама медитація стала способом релаксу та зосередження для самого референта – Б.Г.) – і фани, наприклад, Пилипа Кіркорова, атрибутовані за тими ж ознаками, різуче відмінні за способом життя та способом думати.

Елітарна культура, з її ставкою на індивідуальне, авторське, та масова – з її опорою на колективне, однаково живлять творчі волі та колективну пам'ять мистецтва.

Масова культура для певних страт суспільства у найкращий спосіб вправляється з функцією психотерапевтичною, функцією сублимування (відмінний приклад – мистецтво американське, з його технологічними "чудесами" та неодмінним happy-end'ом). Вона якраз і запобігає високій температурі поведінкових реакцій за межами діалогу в маскульті.

Загальнолюдське тут і там також формалізується по-різному. Масова культура працює зі стереотипами, інерційними формами, адаптованими (редукованими) вартостями, створює і підтримує їх. Елітарна культура працює з факторами, "що відхиляються", з екстраординарними ситуаціями, евристичними, пошуковими моделями. (Але це не значить, що вона працює тільки з ними).

Суспільству, яке перш за все активно підтримує механізми та персонажів масової культури, загрожує викривлення емоційного та інтелектуального генотипу народу, а також посилення в суспільстві ознак соціальної фантоматики.

У вузькоісторичному часі ця небезпека виростає в масштабну, заледве не глобальну. Насправді ж тут ми зтикаємося з витратами, а швидше і просто з властивостями самоорганізації, самоналаджування як процесу. Нам ще доведеться це в повній мірі зрозуміти. В режимах адаптації ілюзія присутня завжди, якщо вона існує в ширшому просторі (ілюзія складається з того ж матеріалу, що й велика система). Але головною функцією всіх форм "просунутої", пошукової поведінки театру (і художньої культури в цілому) є підтримка в суспільстві механізму ідентифікації особистості з її глибинними кореневими структурами, а суспільства – з найстійкішими матрицями, які йому відомі з власного історичного досвіду.

Перед нами – свого кшталту художній *гомеостаз*, коли художня культура і театр *підтримують певний рівень організації* під час зміни зовнішніх та внутрішніх умов їхнього функціонування.

Діагностуючи суспільство у спосіб виявлення, "пеленгування" в ньому дефіциту духовних цінностей, запровадивши своєрідний графік динаміки цих цінностей, система – будь-яка – художньої культури тим самим у згорнутому вигляді вже містить "відповіді" на виявлені в історії хвороби дефіцити, нестачі, больові точки. Інакше кажучи, в цій точці гомеостазу діагностична функція "розвтілюється" в прогностичну.

Прогностична функція театру (як і художньої культури в цілому) реалізується через розшифрування цінносних дефіцитів, виявлених діагнозом, і переналаджування, переорганізацію свого діалогу із суспільством та цивілізацією. З огляду на це завершувальним розділом наших роздумів стане тема: Театр ХХІ віку. (Під таким заголовком існує

розділ в авторській монографії "Театр сьогодні. Театр завтра", де детально викладено про "театральну арифметику" та "алгебру", про тип нового героя, про форми театру майбутнього, про новий зв'язок людини з біосферою, висловлений в театральних формах. Цей прогноз здійснений за допомогою методу соціологічного сценарію, – на наш погляд, адекватнішого для такого ґатунку систем). Звичайний є розгляд театру в ширшому контексті, що став правилом дослідження.

З'ява нових підходів до футурології або до соціального прогнозування¹⁵ (на цьому терміні сьогодні наполягають більше), поява після 60-х років концепцій "глобального моделювання", "гуманістичної футурології" О.Флехтгайма (автора терміну футурологія), концепції "еволюційного гуманізму" А.Печчеї та ін., в основі яких є: еволюційні підходи, антропологізм та антропоцентризм (вижити через "системи мислення та віри"), – оголює глобальний культурний контекст, в якому людство виправляє сьогодні власні перекося, а саме – перевагу технократичного, технотронового начала цивілізації, яке захопило його у вік НТР, призвівши сьогодні до глибокої кризи, коли суб'єкт діяльності мислився як фрагмент технологічного ланцюга, – в бік виходу із небезпечного наближення до ентропійних процесів. Це перекошення мав на увазі Белл, кажучи про загрозове розходження осей культури та цивілізації. Вихід можливий не тільки за допомогою "мислення й віри", але передусім через культуру, художню в першу чергу. І театр як

¹⁵ Див.: Ярошевський Т. Роздуми про людину. М. 1984.

Парсонс Г. Людина в сучасному світі. М. 1985.

Балабаєва З.В.: Ідеологія соціального глобалізму: Критичний аналіз доктрини Римського клубу. К. 1989.

Лейбін В. "Моделі світу" і образ людини. М. 1982.

Гуревич П.С.: Людина майбутнього: міфи та реальність та ін.

стратегічна монада в її лоні – один із найпотужніших механізмів переналадження соціумів.

Однак хочу вказати на деяку недооцінку важливої обставини у вищезгаданих підходах неогуманістів. Мова не тільки про недооцінку в них ролі художньої культури, але й про недооцінку в них важливих моментів нової глобальної культурної парадигми. Маю на увазі акцент не тільки на "антропо", але й на обов'язковому у ній "космо". Антропокосмізм, що прийшов, якщо говорити про театр, як формула підґрунтя під національними епічними фресками з їхньою опорою на колективну народну пам'ять та архетипи давньої свідомості, – став нагальною прогностичною ідеєю художньої культури в суспільстві, яке виробляє зараз нову культурну парадигму.

Принцип Маха – "все у всьому" – неklasичної, постklasичної науки працює сьогодні на всіх рівнях художньої культури як її головна, домінантна універсалія.

Театр 70-х поч. 90-х років у індустріальному урбаністичному суспільстві висуває регулятивними механізмами взаємоадаптації, окрім національних культурних вартостей, зокрема, і вартості *загальнохристиянського* культурного космосу. Згадаємо Сковороду і Лейбніца з їхнім опертям на елементи антропо-космологічні, і не випадковість духовної і суспільної потреби сьогодні саме в Сковороді і його духовному космосі.¹⁶

¹⁶Інтерпретаційні театральні системи поч. 90-х рр. в Україні "наполягають" на гострій потребі в реконструкції теософських систем культури, ісихазму, особливостей релігійного впливу Візантії і тих елементів європо-середземноморської культури, які синтезувала в собі українська національна культура, самоідентифікуючись в період Нового і Новітнього часів.

У цій глобальній параболі, що самобудується, сьогодні можна розрізнити як елементи утопії та ілюзії, так і тверезості та прагматизму. В ній активно присутні сьогодні і романтизм, і сюрреалізм, і реалізм, і класицизм, і абсурдизм, і екзистенціалізм. А пошукові моделі, скажімо, театру, – з їхніми незліченними студіями і "школами": від московської Школи драматичного мистецтва А.Васильєва до київського Театрального клубу, – зразок театральної поведінки, яка свідчить як на художньому та естетичному, так і на позахудожньому та позаестетичному рівні про те, що уявна еклектика – головний показник естетики, поетики, морфології театру досліджуваного періоду – є явищем нового великого стилю. Стилю *необароко*.

Спинюся лише на одному його моменті. На присутності в соціокультурному просторі виразних елементів карнавалу. Хепенінг XX віку – одночасно і провісник нового карнавалу і його антипод. Його вільна, надлишкова форма виявилася втиснутою у жорсткі кліше. Мета і засоби поки залишалися неадекватними. Час в сумуванні за святом запропонував "єресь". "Єресь" тут є передбачення нового театрального дихання, нової стилістичної фарби, "інтонації" нового карнавалу з його вільною анонімністю, з долученням естетичного до максимально широкого соціального контексту. Соціальне спроможне різко збагатитися естетичним – стати вільнішим. В ілюзорних зонах карнавал засвідчили і соціальні "травестії" (перевдягання: правих в лівих, консерваторів у демократів, дбайливців ідеї у дбайливців амбіції, коммутантність – окремий випадок), і самозванство – обов'язковий атрибут карнавалу (Жириновський в Росії, жириновські всюди). Веселий апокаліпсис вистав Жолдака, карнавальна поведінка гуртів Бу-Ба-Бу та "Лучі Чучхе" в Україні – є тими ж самими елементами карнавальної художньої енергії (в розумінні Бахтина). Окрім величезних можливостей карнавалу у

вивільненні в суспільстві конструктивної енергії, ми подибуємо в карнавалі і елементи майбутнього стилю необароко.

На думку автора, необароко, що народжується, зніме ряд докорів на адресу свого прабатька, бароко, виниклих в рамках історії та теорії культури. На наш погляд, еклектика, в якій так часто звинувачували цей стиль, нагромадження в ньому кількох стилей – це код нового культурного проекту, який стане наочним у "другому", повторному прожитті цього стилю.

Ми є напередодні нового синтезу культур кількох цивілізацій. І як, скажімо, латиноамериканський роман синтезував в собі три цивілізації, ставши проектом культури майбутнього, про яку говорив Р.Тагор і М.Реріх, і Леся Українка, який втілює в поезії Велимир Хлебников (цей перший поет євразійської біографії в XX віці поєднав у своєму візіонерстві богів Японії та Русі, релігію Китаю та греків, скандинавів та полінезійців) та яку випрацьовує натхнення молодшої української поезії і прози 90-х рр. – так *тип* сучасної еклектики на театрі (і в музиці, малярстві, естраді) свідчать про настання ери необароко, де еклектика є *недоздійсненністю синтезу*.

Головні, практично невичерпні ресурси цього стилю знаходяться в глибинному структурному механізмі його буття – це є ланцюг завжди потужних внутрішніх авторських саморефлексій. Борхес є класичною енциклопедією цього механізму. Він його демонструє з найбільшою ефективністю. На цитату реального, минулого, колишнього сюжету нашаровується міф про "цитату", далі – міф про міф; цитата з Біблії покривається рефлексією на неї автора або цілої культури-репрезентанта XX віку; легенда про Дон-Кіхота продовжується в нових перевдяганнях вічного персонажу і вічного сюжету – і далі за ланцюгом. І все це – симфонізм контекстів, полілог деталей та фрагментів попередніх культур, – впорядковується за сучасним критерієм синтетизму.

Внутрішньою мотивацією цієї нової культурної синтетичної дисципліни, або стилю, виявляється своєрідна наукова луна, огук сучасною наукою цих проблем художньої культури, який іде від В.Вернадського і сьогодні виступає за назвою Теорії розвитку ноосфери, або Теорії розвитку ноогенези¹⁷.

Стиль необароко, який зароджується в нашій культурі (культура східного слов'янства християнського спрямування) протягом останніх 20-30 років, – може засвідчити про те, що художня культура (і театр як її частина), "яка почула" потребу в "коеволюції людської спільноти та біосфери", пропонує сьогодні у формі стилю код переналагоджування суспільства, код його руху до полівалентності, інакше – стабільності, втраченої після перших поштовхів під тотальністю, після очевидного діагнозу кризи не тільки нашого суспільства, але головно – кризи всієї євразійської цивілізації, яка почалася на рубежі XIX-XX віків. В необароко, з огляду на його підвищену багатозначність, полісемантичність, суспільство знайде максимально широкий "набір виборів" поведінки, способів життя, якостей життя, еталонів оцінок і под. Полівалентність забезпечить усталеність.

У взаєминах художньої культури та суспільства завжди є актуальним питання про здатності (нездатності) художньої культури вносити впорядкованість, знижувати деструктивність в суспільстві. Надлишковість художньої культури, активність в ній елементів ірраціональних, імовірнісних, непередбачуваних, здавалося б, робить її нездатною впорядковувати хаос чи знижувати ентропію. Про парадокс погляду на культуру як на систему, що впорядковує, і одночасно як на систему, "яка виробляє невизначеність", хисткість, казав Ю.Лотман в працях 1970-х років. Він висунув гіпотезу: "Розвиваючи механізм

¹⁷Моїсеев Н. Людина і ноосфера. М. 1990.

подолання ентропії, культура долучає до себе ряд окремих утворень, які моделюють випадкові процеси"¹⁸. Опора на Ст. Біра, який стверджує, що "процес генерування випадковості має бути висловлений тією ж мовою, що і головний процес (а у випадку з художньою культурою і театром це саме так – Н.К.)"¹⁹, надала гіпотезі строгої коректності. Як приклад такого моделювання невизначеності у пласті культури Лотман називає проникливо описане М.Бахтініним у "Творчості Франсуа Рабле" запровадження амбівалентних кодів.

Продовжуючи логіку вглиб, ми бачимо цей механізм ще більш різностороннім. На наш погляд, моделювання невизначеності є одним із фундаментальних механізмів *самоналагоджування, самоорганізації* системи театру та художньої культури, а її коди-стилі, коди-жанри, коди-персонажі, коди-еталони і под. – є шляхом до варіативності макросистеми. Це є структуротворчий механізм художньої культури як діагностичної та евристичної системи.

Саме генерування випадковостей надає художній системі енергію, посилює її "захисні" та "самозахисні" можливості. Ця унікальна міра внутрішньої пластичності художньої системи, міра, якою не володіє жодна з відомих інших систем в суспільстві (релігія тут не розглядається), а також її дифузність і робить її здатною як до діагностики, так і до прогностики, і більш того – до перекодування суспільства в бік підвищеної варіантності та усталеності.

Кант і Шілер, які в рамках ілюзорної свідомості вперше висунули ідею самоцінності мистецтва, сьогодні могли б підібрати на користь своєї ідеї не один достойний аргумент, який міститься в русі самої реальності.

¹⁸Лотман Ю. Структура художнього тексту. М. 1970. с.91.

¹⁹Бір Ст. Кібернетика та керування виробництвом. М. 1965.

Діагноз, розвітлений у прогноз, стверджує про настання ХХІ віку, орієнтованого на вартості гуманітарні, в першу чергу на вартості культури, на відміну від віку ХХ-го, який усвідомив себе перш за все як вік фізики та біології.

Теоретичні та методологічні проблеми викладено у роботах:

1. Монографія "Театр сьогодні. Театр завтра". К. Мистецтво, 1986.
15 а.а.
2. Монографія "Theatre for all times" ("Театр на всі часи" в перекладі на англійську, Канада) - 26 а.а.
3. Український театр. 1920-1990-і роки. (Нарис) - для World Encyclopedia of Contemporary Theatre. 1993-1999. Paris. UNESCO. 1,6 а.а.
4. Театральна естетика Леся Курбаса - зб. "Леся Курбас". М. 1987 - 5 а.а.
5. Леся Курбас і художники. - альманах "Художники театру і кіно" М. N 5, 1983 - 2 а.а.
6. Режисерське мистецтво Леся Курбаса. Реферат. М. 1970 - 1,5 а.а.
7. Гордон Крег та його теорія ідеального театру. - у кн. Г. Крег "Про мистецтво театру" К. 1974. - 1,7 а.а.
8. Художня творчість і стратегія цілісності. - Вроцлав. Центр Гротовського (Польща). - 2 а.а.
9. Discovering a Master. - Ukrajinska Avangarda 1910-1930. Zagreb, 1989 - 1,5 а.а.
10. Леся Курбас: етична енергія театру. - "Філософська і соціологічна думка". N 1, 1989 - 1,5 а.а.
11. Функціонування театру в оцінках глядачів та експертів. - у кн. "Соціальні функції мистецтва і його видів". М. Наука, 1980 - 1,5 а.а.

12. Культура: переходова доба [незалежна держава]. - ж. "Слово і час". N 2, 1992 - 0,4 а.а.
13. Українська і російська ментальність: проекція в сучасне.- ж. "Слово і час". N 7, 1991 - 0,7 а.а.
14. Григорій Сковорода: гіпотеза про щастя.- ж. "Філософська і соціологічна думка" N 11, 1992 - 1,3 а.а.
15. Вадим Меллер.- альманах "Наука і культура", 1984 - 1,1 а.а.
16. Лесь Курбас, Соломон Міхоелс і "Король Лір". Гіпотеза.- Єрусалим. Львів. 1992. 1993 - 0,6 а.а.
17. Евристичні театральні моделі Лесея Курбаса. Львів-Київ.- зб. "Лесь Курбас. Матеріали конференції". 1993 - 0,4 а.а.
- та ін.

