

УДК 316.75 (47+57)

Левченко О.Г.

ДО "РЕАБІЛІТАЦІЇ" ЛІВОЇ МІФОЛОГІЇ (МАСОВА СВІДОМІСТЬ ТА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА)

Спираючись на технологію аналізу сучасних міфологій Р. Варта, автор стверджує, що ліва ідеологія в Радянському Союзі була також здатна на досить витончені міфологічні операції, такі як "стирання імені", "маскування", "переписування". Автор обґрунтовує свої висновки, аналізуючи деякі процеси перебудовного періоду, а також відображення типової громадської думки в пресі.

На думку Р. Варта, ліва міфологія примітивна і бідна й не здатна до таких витончених стратегічних завдань, як стирання власного імені в ідеології та різного гатунку "переписування". У радянських міфах він бачив ту ж саму бідність думки. Однак видатний міфолог, визнаючи тільки за правою ідеологією унікальні міфологічні здібності, сам потрапив у одну з описаних ним пасток, приймаючи конкретне історичне й минуле за всезагальне й природне. Причина такого явища може полягати в тому, що міф у принципі неможливо описати ззовні, так само, як і зсередини. Момент справжнього бачення виникає на межі виходу. Саме тепер, коли на такій межі перебуває ціле наше суспільство, ми можемо аналізувати силу й вишуканість радянської міфотворчості, користаючись підходами Варта, виробленими для критики сучасного йому суспільства.

Обираючи вже класичну технологію аналізу сучасних міфів, ще раз визначимося з об'єктом.

Р. Варт розглядає міф як одну із властивих людській природі форм мислення. Тому міфом практично може стати будь-яке слово чи вислів, але за певних умов. Такими умовами є ідеологічний, історичний та інший контексти, потрапляючи в які конкретний вислів віддає свій смисл як форму для актуалізації контексту.

Контекст, який здатен захоплювати смисли, повинен мати характер апріорного, об'єктивно даного, "природного".

Тут традиційно виникає заснована на смислових метонімічних переносах потрібність у розумінні слова "міф": це і сам апріорний, "природний" контекст, це і спосіб "захоплення" контекстом смислу слова, і саме слово, смисл якого надається "захопленню" контекстом. У резуль-

таті цілісне поняття міфу передбачає поєднання всіх трьох складових.

Отже Варт, говорячи про бідність лівої міфології, має на увазі ліві сили в буржуазній державі, де вони як "пригноблені" перебувають в опозиції до "гнобителів". Тобто об'єктивно лише гнобителі можуть витворювати міфологію, яка була б "складовою частиною стратегії", а міфи пригноблених приречені на "випадковий характер" [1].

Та у радянському суспільстві, де панівною була ліва доктрина, саме ліві сили мали привілей "перепишувати історію, як природу" (позичка з правого міфу) та виявляти власні вишукані міфотворчі здібності. Міфи ж сил опозиційної правої орієнтації, навпаки, виникали з "необхідності", а не "з причин зручності" [2], як і ліві міфи в буржуазному суспільстві, й теж мимоволі накладалися на створені панівними силами "маскуючі" міфологічні структури.

Одним із специфічних видів радянського міфологічного переписування є "переписування економіки", як природи.

З одного боку, планова економіка нібито передбачає "неприродність", бо оголошує можливість раціонального, тобто штучного, управління і виявляється повністю підкореною людській волі. Однак з точки зору асоціацій цілісного радянського світогляду, де природа є "підкореною", де час можна підганяти, а коли треба, то й випереджати, підкорена стихія економіки теж, як і природна стихія, стає сумірною в руках радянських людей, озброєних найправильнішою ідеологією.

З другого боку, перевиконання планів, що не призводило до перевиробництва (пояснення: "бо у нас перевиробництва не буває"), інтен-

сифікація виробництва, що не спричиняла безробіття ("бо у нас безробіття бути не може") та ін., на загал робили економіку соціалізму в принципі не пізнаваною, але правильною в силу притаманних їй самій ознак. Це занурювало людину у справді ірраціональну самоорганізовану стихію, де нічого ні від чого конкретного виробничого людського вочевидь не залежало і самовіддана праця вела не стільки до конкретного економічного результату, скільки потверджувала правильність ідеології.

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

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

Той, хто вважав себе митцем, не думав, що займається комерційним мистецтвом (бо на особистому рівні це було й неможливо, фінансовий успіх досить прямо залежав не від економічного розрахунку, а від ідеологічного "потрапляння"). Сам термін у радянському дискурсі був різко й однозначно негативним і належав реаліям ворожого світу, так само, як наприклад, "спортсмен-професіонал".

Однак у тоталітарній державі митці та їхнє мистецтво визначалися "корисними" не тільки для ідеології. Система закритого ринку культури та монополія на формування попиту давала владі економічні важелі для того, щоб отримувати прибутки з мистецтва, в тому числі й з такого затратного, як кіно.

Звернемося до фактів.

1921 року, намагаючись налагодити централізовану систему кінопрокату, Ленін наказав встановити прокатну норму двох категорій: спеціально для реклами і прибутку та пропагандистські фільми. Отже, реально з самого початку питання "бізнес чи ідеологія?" не було.

Наприкінці радянських "застійних часів" тільки український кінопрокат давав до бюджету СРСР 200 млн. крб., отримуючи натомість 6 млн. крб. на потреби власної кіноіндустрії. Самоокупність та прибутковість сприймалися як "природні", взагалі властиві мистецтву, хоча насправді за цим стояла налагоджена економічна система отримання прибутку, замаскована ідео-

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

Право на працю для митців виглядало справді природним й ідеологічні перешкоди, які виникали часто несподівано для самого митця, були порушенням природи, яка у своїй найсправедливішій суті передбачає свободу творчості.

"Свобода творчості" як опозиція ідеології стала контекстом правих міфів з усіма наслідками "витікання" реальності. У перші роки перебудови за активної участі самих кінематографістів були знищені всі елементи названої вище економічної системи у палкій впевненості, що руйнується саме ідеологічна система й здобувається свобода творчості.

Митці, чекаючи від оголошеної перебудови хвилюючих змін, жили у щирій впевненості, що нарешті настане "правильно побудований рай", що варто все звільнити від ознак колишньої ідеології й нарешті утвориться новий вільний, справедливий світ, де все (а в першу чергу їх самих) оцінять належним чином. Ситуація нагадувала спустошений Чевенгур, де оголосили комунізм і почали чекати чудес від ними ж оголошеного ладу.

"Порушення свободи слова і думки" було природним, "вимушеним" контекстом "правого" мислення. "Права" міфологія почала ламатися разом з "лівою", бо, як опозиційна, вона не могла будувати суцільної стратегії й змушена була

опонувати окремим "лівим" міфам, ґрунтуючись на тих самих контекстах, за "природне" маючи цілком протилежне офіційному.

У процесі перебудови несутільний правий соціальний контекст виступив як домінуючий. І "ринкові закони" набули статусу справедливих "природних", на противагу - як виявилося - "неприродним" законам соціалізму.

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

Відомий кінокритик Сергій Тримбач 1988 року, розглядаючи проблеми, що виникають перед українською кіноіндустрією, у статті "Нові часи і старі звички" [3] пише, що гнучкі демократичні структури виникнуть на кіностудії ім.Довженка тоді, коли вона перейде на госпрозрахунок - "обставини примусять".

Тобто, обставини набули сили такого самого примусу, що колись мала влада, а госпрозрахунок виявився тією природною умовою, яка має гарантувати нову стабільність, з тією лише різницею, що прибутки будуть набагато більшими (бо ж "госпрозрахунок").

Кінорежисер, секретар правління Спілки кінематографістів України, Борис Савченко у статті "Вийшли ми всі із народу" пише: "... кінематограф зобов'язаний себе годувати: в усіх цивілізованих країнах - це один із найприбутковіших бізнесів. Гадаю, ринок, звичайно, сильний стрес для митця - але це - найефективніші ліки проти ілюзій і брехні колишньої системи, якою ми були досить заморочені. Ринок - це, якщо хочете, змагання якості, довгожданна зустріч митця з народом, для якого він і творив" [4].

Сьогодні можна констатувати: на зустріч ніхто не прийшов - ні митці, ні народ.

У радянській свідомості економічна реальність продовжувала "витікати" крізь контрміфологеми, так само, як і як крізь ідеологічні міфологеми. А розуміння такого основоположного поняття ринку, як товар, без якого, власне, і не можливе "змагання якості", було просто поза контекстом, який все ще залишався лівим ідеологічним.

Як виявилося, для думки набагато легше змінювати знаки, ніж вибудовувати візерунки нових контекстів. Для індивідуальної свідомості це можливо лише в жорсткому зіткненні з реальністю, для адаптації в якій людина змушена проходить болючий психологічний процес, який можна було б назвати прокладанням нових русел (користуючись визначенням О.Потебні: "Слово - русло для течії думки").

Звернемося до деяких ознак більш глибокого, психологічного контексту, що впливає з особливостей радянського "переписування" і вирізняє саме тоталітарне мислення:

- майбутнє обов'язково має бути "світлим", а минуле "темним";

- будь-яка суспільна ситуація організована і тотальна, але не пізнавана; в усіх випадках життя є "ми" і є якісь "вони", що повертають ситуацію проти нас і яким "все дають".

- існують "правильні" універсальні ідеї, які здатні привести людство до "світлого" майбутнього.

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

Розглянемо приклади впливу та "корекції" з боку реальності, які штовхають до побудови нових, нетоталітарних контекстів.

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

Ця ідея на сторінках журналу "Український театр" за 1988 рік розвивалася так:

№1. У статті Ірини Левської "Надання самостійності" повідомляється, що в Москві почався дворічний комплексний експеримент - "театри-студії на колективному під'язі". Оптимістично зазначалося, що у Києві експеримент вже розпочали 5 колективів.

Те, що в нових соціальних реаліях театри-студії змушені будуть шукати собі кошти на існування - це факт, але сам по собі не такий вже й оптимістичний, і початок експерименту - не настільки результат боротьби митців за власну свободу, як це, може, здавалося і самим митцям, і авторів статті:

"Отже, театрам надана самостійність, і те, що ще вчора здавалося неможливим, стало реальністю... Театру розв'язали руки, він сам може регламентувати штат трупи, оплату праці, визначати кількість вистав і репетицій, гастролей, бути незалежним у виборі репертуару".

Це наочно підтверджує те, наскільки свідомість радянських митців була вільна від

розуміння реального змісту ринкових відносин. Працювала міфологема (порожня форма, запозичена з чужого контексту) стихійної справедливості ринку: мистецтво потрібне суспільству, а все потрібне в ринкових умовах виживає "природно": "По суті для театрів-студій діятиме лише одне обмеження: вони повинні себе окупати".

Ніякого аналізу чи прогнозу того, як вплине таке обмеження на репертуар, оплату праці і все інше в статті не було. Не було навіть передбачення, що такий вплив буде визначальним.

№2. У передовій статті "У світлі експерименту" йшлося про перші результати експерименту: "Як показав аналіз, проведення комплексної програми в цілому сприяє пробудженню творчої активності колективів, які беруть участь в експерименті, стабілізації їхнього фінансового стану". Особливо цікавий висновок щодо стабілізації фінансового стану.

№ 3. У передовій статті "Веління часу" несподівано констатувалося: "Дехто з дивною категоричністю заявляє, що експеримент провалився".

Звичайно провалився, і насамперед з найочевидніших причин - фінансових. Однак, за радянським контекстом, нічого "наше" і "правильне" провалитися не може. І досягнення шукаються далі з радянською наполегливістю: "Головний висновок щодо діяльності театрів в експерименті: працювати стало цікавіше".

З таким висновком важко сперечатися, тим більше, що зроблено його було цілком у руслі настанови, даної М.С.Горбачовим радянському народові на початку перебудови: "Жизнь стала трудная, но интересная".

Далі головні досягнення експерименту в статті коментуються так:

"Пробуджується у наших митцях почуття господаря, який несе повну відповідальність за справу, якій він служить. Ті, що сьогодні перебувають ще в ролі пасивних спостерігачів, завтра будуть змушені виявити виробничу і творчу спроможність. Вже не можна працювати і творити, як учора. Тільки краще, плідотворніше, чесніше, відвертіше. І це не чергова декларація, а веління часу, ім'я якому - перебудова!"

"Веління часу, ім'я якому - перебудова!" - це концепт, який набуває смислу лише в "природному" контексті "об'єктивного історичного процесу". Отже, іноді такий не тільки нівелює смисл, але і повністю міняє його. Тоді ми маємо справу з міфом іншої природи. Коли втрачається

смисл (означальне) первинної семіологічної системи, вторинна система провокує будь-яку підміну - "велінням часу" чи "класовими цінностями" можна називати будь-що. Цим користаються ті, хто має можливість стратегічного будівництва, і вже значення міфу стає формою, за посередництвом якої до первинної системи входить який завгодно смисл.

Отже, маємо зразок типового лівого домінуючого мислення, автоматично пристосованого до нових реалій. "Почуття господаря", риторично властиве радянському робітникові чи селянину, переноситься на творчого працівника прямо і безапеляційно, як на виробника матеріальних благ: за результатами праці справедливий закон ринку залишить жити лише те, що справді вартісне. Тобто, ще вчора всі працювали не дуже добре, плідно, чесно та відверто. А от завтра, коли за "велінням часу" запрацює справедливий закон...

№6. Передова стаття називається вже занепокоєно: "Глядач чекати не буде". Реальність у вигляді не заповнених глядачами залів зрештою привернула на себе увагу: "Минулий рік не став переламним для сцени... Художній потенціал театру вимірюється насамперед спектаклями, а вистав-подій зараз годі шукати".

Нарешті з'являється думка про неодмінного учасника ринку - глядача, якому теж мусило б стати цікавіше від театального експерименту, але, як бачимо, саме глядачеві цікавіше не стало: "У час розвитку демократії глядача матиме лише той театр, який зуміє його зацікавити".

Треба зауважити, що і в тоталітарні часи глядач ішов до театру здебільшого тоді, коли йому було цікаво. Слід було б писати не про демократію як справедливо-аптечний устрій, а про ринкову економіку, коли в першу чергу спорожніють кишені тих, хто ходив до театру, а театри на госпрозрахунок, щоб елементарно вижити змушені будуть піднімати ціни на квитки і зацікавлювати нову публіку з повними гаманцями, вбачаючи в ній, до того ж, потенційних меценатів та спонсорів. Тому вже не йдеться про те, що публіку треба виховувати, естетично розвивати, посилювати почуття громадянського обов'язку: головне - зацікавити, щоб отримати гроші на існування.

Гроші, згідно з новою міфологемою, стають мірилом вартісності об'єкту, який колись вважався об'єктом естетики і для якого хотілося отримати свободу.

Ще через три роки головний редактор журналу Ю.Богдасhevський у редакторській колонці напише: "Той, хто навіть "аншлагово" заповнює зал, неспроможний сьогодні врятувати театр від голодної смерті".

Тобто, просто зацікавити глядача вже не досить. Його треба зацікавити якимось особливо, якимось так, щоб він був готовий платити за виставу шалені гроші. Естетичні критерії змінюються критеріями сенсації.

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

Один із "круглих столів" журналу "Український театр" (1992 р.) так і називався "Пізнавати чи міфологізувати". Головний режисер Національного Академічного театру ім. І. Франка Сергій Данченко, переводячи розмову на сьогоднішнє, заявив: "Ще невідомо, яка цензура гірша - ідеологічна чи економічна", прямо пов'язуючи економічну залежність з несвободою естетичною.

Як помітив Р.Барт, буржуазна культура та ідеологія не відбивають реальність, а весь час міфологізують її на всіх рівнях - від повсякденного до естетичного, не бажаючи нічого називати реально. "Замаскована" буржуазна ідеологія комунікувала з нами на рівні вторинної семіологічної системи. Тому актуальним сьогодні стало знаходження первинної реальності, а для аналітичної та естетичної думки - первинного смислу, який доводиться парадоксально "вливати" в слова, користуючись наявними формами отриманих міфів.

Ця операція знову ж таки дещо схожа на ту, яку доводилося виконувати платонівським героям, що прагнули крізь голі словесні міфологічні форми, запозичені з далеких західних теорій, побачити нову реальність.

Новий естетичний контекст із значимих первинних смислів сьогодні будується переважно людьми, що мають активний досвід зіткнення з реальністю.

Ще один приклад.

У журналі "Українська культура" [5] було вміщено матеріали "круглого столу" з проблем розвитку мистецтва за участю молодих митців та менеджерів культури. Звичайно, в центрі поставила тема фінансової кризи. Живописець М.Журавель запропонував: якщо держава сама не може інвестувати в мистецтво, то хай забезпечить необхідні закони для іноземних фірм.

У такій позиції впізнається стан комфортного дрімотного існування, властивий "масовій" радянській людині, коли можна не думати, бо від тебе все одного нічого не залежить - хай хтось забезпечить. І оскільки хтось завжди щось забезпечував, то так повинно бути і зараз: якщо у держави не стало грошей, то їй на зміну повинні прийти якісь іноземні фірми, а живописець як творив, так і буде творити - мистецтво має абсолютну цінність.

М.Журавлю відповів артменеджер С.Бруевич: "... ніхто з іноземців не інвестуватиме НАШУ культуру, хай вона буде найгеніальніша в світі... Абсолютно очевидно, що іноземні інвестори будуть підтримувати ті напрямки та форми в нашій культурі, які так чи інакше відповідають їхньому способу життя, їхнім потребам, їхньому баченню нашої держави і нашої культури".

Показово, що таке зауваження зробив саме артменеджер, тобто людина, яка пройшла через подолання багатьох як "лівих", так і "правих" міфів, сформованих у нього життям в СРСР, саме завдяки активному зіткненню з реальністю, спілкуванню з нею, необхідністю опанувати її на користь обраної справи.

Отже, ліва ідеологія історично доводить свою здатність до витончених маскуємих міфологічних побудов, сила яких полягає у певному комфортному регресі людської свідомості до масових форм хоча і залежного, але захищеного існування. В таких формах "праві" ідеї працювали як одиничні контрміфологеми у тому ж таки "лівому" соціальному контексті. Психологічне подолання цього контексту, можливе як свідомий стан "беззахисності перед реальністю" (в тому числі й беззахисності знанням), дає змогу поступового віднайдення справжніх смислів нових міфологем і витворення нового соціального та естетичного контексту.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика. - М., 1994. - С.117.
2. Там само.
3. Тримбач С. Нові часи і старі звички // Культура і життя. - №8. - 1988. - С. 12.
4. Савченко Б. Вийшли ми всі з народу // Вавилон. - 1991.
5. Див.: Українська культура. - 1998. - № 3.

Olena Levchenko

ON A "REHABILITATION" OF A LEFT MYTHOLOGY

The author, using a methodology of R. Barfs modern mythology analysis, states, that the left ideology was also resoursful and original in myth creation techniques, such as "the name obliteration", "masking", "rewriting". The theory is proved by analysis of a current press of a "perestroika" period.