

24 травня 2022 р.

Олександр КЛЕКОВКІН

## ТОЧКА НЕПОВЕРНЕННЯ

Тема, запропонована у подальших нотатках для обговорення, має кілька переплетених між собою аспектів. Перший аспект – прикладний – пов’язаний з особливостями московсько-українських театральних і – в широкому сенсі – культурних стосунків. Другий аспект – теоретичний – пов’язаний з *природою наукового факту*, а також з *обсягом наукових понять*. І, нарешті, ще один аспект – зв’язок між національною культурою, світоглядом митця і результатами його творчості. Узагальнивши, можна сказати, що все це – проблеми *особливостей мистецтвознавчого дискурсу і мистецтвознавчого мислення*, для розгляду яких слід окреслити основні поняття, не завжди згадані у тексті, однак постійно присутні у підтексті.

З багатьох можливих способів візуалізації понять *художня, або театральна культура* зупинимося на двох. Перше – художня культура – це майже незмінний упродовж тисячоліть пейзаж, де на ролі найбільших гір призначено найвидатніших, коханців муз, а на ролі менших гір – другорядних авторів. Це *канон* – майже статичний, який змінюється повільно шляхом перейменування: вчора гора носила ім’я *X*, але сьогодні з’ясувалося, що той *X* був неправильний, а тому й гору перейменували, давши їй ім’я *Y*, з яким раніше чи пізніше відбудеться та сама історія – його також відтиснуть у болото. Інша картинка – жвавша, за її змінами інколи навіть важко встежити, адже вона перебуває у постійному русі, продавці намагаються якнайвигідніше продати, покупці – купити, акції одних піднімаються у ціні, інших – навпаки, падають; це ринок, на якому продають художню (духовну) культуру та її екстракт – духовність. Оскільки поняття *духовність* надто плутане (ним послуговувалися однаковою мірою різні продавці, і навіть комуністи), його також варто спростити і візуалізувати. У межах цієї розвідки – це модель, ідеальний спосіб поведінки, пропагований якимось продавцем або промисловим об’єднанням. У різних виробників ці моделі відрізняються – так само, як смартфони, автомобілі, одяг або сорти ковбас.

Духовність – це добре, однак ще краще, коли вона спирається на мізки, отже, на процес *мислення, тобто цілеспрямованого асоціювання* (незважаючи на те, що ланцюгові реакції утворюються не лише внаслідок цілеспрямованих зусиль). Приміром, *ялинка – мандаринки – Новий рік*. Або майже те саме, але інакше – *йолка і Віктор Янукович*. Так само Лев Толстой може асоціюватися з напівбогом, як це відбулося у так званій *вслікій руской культурі*, або зі старечим маразмом і стурбованістю власними гормональними проблемами, що було запропоновано Іреною Коваль у п’єсі “Лев і Левиця”. Деякі із цих ланцюжків базуються на фактах (наприклад, *ялинка – мандаринки*). Інші – на вигадках, мемах, гаслах або на суміші – правди і вигадки, свідомої брехні і життєподібних тверджень. Все, зрештою, залежить від того, що вважаємо фактами, а що – ні. Так само і з явищами культури – який ланцюжок асоціацій і на якій доказовій базі вибудуємо або який ланцюжок розірвемо, які псевдофакти вилучимо, так і житимемо. Лише розірвавши ланцюжки, якими прикуті до радянських або, ширше, імперських наративів, зможемо остаточно визначитися з власним. У свідомості одних у цьому ланцюжку домінує дешеве морозиво, у свідомості інших – просто юність, котру інколи плутають з політичним ладом, ще у когось – переважає агресія, страх, приниження, брехня. Ці асоціації можуть існувати одночасно, однак серед них мусимо виокремити базові факти і відкинути дуже схожу на правду її пародію – напівправду. Виокремити, щоб керувати своїми асоціаціями, бо інакше ними керуватиме хтось інший. Прикладом утворення таких сталих і надзвичайно шкідливих зв’язків є один зі способів нашого ознайомлення з чужою культурою – чужим містом або країною: ми не пручаємося, коли екскурсоводи пропонують нам дбайливо відібраний набір архітектурних експонатів і мистецьких сувенірів, тобто *демонстративний, парадний, блискучий бік туристичної культури*. Внаслідок цього утворюється викривлене уявлення не лише про культуру конкретної країни або міста, а й узагалі про саму

природу культури. Адже культура – це не лише набір сувенірів і набір місць загального поклоніння; культура – це будинок, який має не лише яскраво освітлений парадний вхід, а й ретельно прихований від стороннього ока чорний вихід, у темряві якого накопичилося сміття, бруд, чимало усякого іншого непотребу, можливо, навіть трупи. Щось одне зі своєї культури хазяїн демонструє світові і навіть спокушає, закликає, немов червоним стягом або ліхтарем, до себе у гості, однак щось інше так само ретельно приховує. І не в тому полягає завдання дослідника, щоби, долучившись до рекламної кампанії на користь парадних дверей культури, оспівати у тисячу перший раз освітлену червоним ліхтарем виставку досягнень, а в тому, щоби, увімкнувши світло, виявити те спільне, що об’єднує парадний вхід і чорний вихід, отже, виявити культурний код власника цього будинку та його інструменти, механізми і небезпечні зв’язки.

Цього вузенького теоретичного підґрунтя достатньо для того, щоб пунктирно окреслити кілька епізодів з історії московсько-українських театральних стосунків (або “шляхів театральної колонізації”, П. Рулін) і місце мистецтвознавства у геополітичному вимірі.

Однією з гарячих тем, котра захопила сьогодні не лише культурну спільноту України, а й широкі верстви суспільства, є стосунки з ворожою імперською культурою. Віяло думок – широке: від радикального скасування (*cancel culture*) або поставимо на павзу до велемудрого поділу на гарних і поганих авторів (адже мистецтво, вважає дехто, поза політикою); від не чіпайте наших класиків – до чим вам не догодив Булгаков (Пушкін або Толстой). Ні самі дискусії, ні їхній емоційний тон не вимагають пояснень – їх переконливо аргументують знищені українські міста, покалічені долі, забрані людські життя. Однак якась частина культурного, а краще сказати навіть надлишково культурного середовища все ще намагається залишитися осторонь, у просторі вигаданих загальнолюдських цінностей, видатних митців, видатних творів, надуваючи щоки і захищаючи завчені у колоніальній школі твори й авторів, які представляють велику руську культуру.

Але що стоїть за гаслами на кшталт мистецтво поза політикою і закликами відокремити велику руську культуру від її ж злочинів? Небажання відмовитися від власних звичок, якийсь інший забобон? Спробуймо зрозуміти логіку тих, хто – будемо сподіватися, широко – вірить у те, що Ірпінь і Маріуполь – це щось одне, а творчість імперських класиків і взагалі велика руська культура – це щось інше. Ця проблема має не лише практичне, а й теоретичне

значення, адже мусить вкотре поставити питання про обсяг наукових понять – культура, національна культура, мистецтво тощо. Що таке національна культура – це якесь цілісне утворення, повторюваний набір сценаріїв, який простежується як у її умовно видатних, так і в умовно масових явищах, чи лише набір розрізнених феноменів, видатних творів та їхніх творців, жодним чином не пов’язаних із катуваннями окупантів? Де відбувається перехід так званої великої культури у культуру вбивць, гвалтівників і мародерів? Здавалося б, відповідь – очевидна, однак не для всіх. Тому й спробуємо простежити деякі особливості так званої великої руської культури, зафіксовані в українсько-московських театральних стосунках.

Найперше питання у цьому контексті – про автора наказу, того самого члена високого журі, який призначив руську культуру на роль великої. Якими політруками і комісарами від мистецтвознавства призначаються якісь явища культури на роль великих? І чи не подібні міти спровокували популярну у радянський час приказку про росію – батьківщину слонів? Навряд чи у когось ще залишився сумнів у тому, що саме цей міт сьогодні привів визволителів в Україну. Однак там, де починають керувати небезпечні зв’язки – зокрема й індивідуальний чуттєвий досвід, раціональні аргументи, на жаль, не завжди переконливі, адже саме індивідуальний чуттєвий досвід – досвід спілкування із творами майстрів імперської пропаганди – Пушкіним, Достоевським і багатьма іншими – уповільнює процес розривання небезпечних зв’язків; так само уповільнюється цей процес і відсутністю іншого досвіду – індивідуального досвіду Бучі, Харкова, Маріуполя та інших міст, які надто близько познайомилися з великою руською культурою. Однак припустимо, що й справді десь там, майже на небі, існує якийсь прилад для вимірювання величини культури і стрілочка цього приладу показує, що велика руська культура – не просто велика, а навіть найвеличніша, з якою й порівнювати ніяку іншу неможливо. І прилад цей так тонко налаштовано, що він навіть може визначити до однієї тисячної різницю у величині різних культур. Звісно, це маячня, однак для шанувальників великої руської культури і руського міра в Україні, це, мабуть, єдина можлива точка відліку і відповідний дискурс. Отже, уявили, що велика руська культура – найвеличніша у світі? А тепер пригадаймо, на чому стоїть її умовна велич. Її велич – стоїть на її ж боротьбі за скасування інших культур, націй, країн, мов. Куди б вона не приходила, вона завжди забороняла і знищувала національну культуру. В одних випадках – як з українцями – пропагувала гасло,

що ми, мовляв, *мишебратья*, в інших випадках – як з євреями – в унісон з нацистами розпалювала антисемітизм або непомітно просувала у систему уявлень геополітичне словосполучення *лица кавказской национальности*. Але ж немає такої національності – кавказької. Тому – якщо навіть якийсь скажений барометр і визначить, що ця культура велика, – не маємо права забувати, що храм цей – стоїть на крові. На нашій крові. Адже найголовніші виміри культури – не більша або менша; виміри культури інші: агресивна або толерантна, дружня або ворожа, консервативна або динамічна і т. ін.

Це справді велика теоретична проблема, адже всіма тими псевдомистецтвознавчими визначеннями – *великий, видатний, визначний* або, як сьогодні стало модно казати, *потужний* – пересипано нашу мову, отже, засмічено наші й без того слабкі мізки. Засмічено через те, що жодне з перелічених понять не має конкретного значення, це лише звички, щось на кшталт куріння, широко тиражовані меми, отже, *небезпечні зв'язки*. Приміром, таланти, за словником перифраз, бувають *блискучими, великими, видатними, глибокими, зрілими, міцними, могутніми, невичерпними, незрівнянними, неповторними, рідкісними, самобутніми*... Однак навряд чи хтось здатен пояснити, чому в одному випадку говоримо про *рідкісний* талант, в іншому про *самобутній*, ще в якомусь про *видатний, визначний, незрівнянний* або якийсь інший. Щоб усвідомити, чому усі ці меми – лише мильні бульбашки, пусті звуки, достатньо не лінуватися і поставити перед собою кілька запитань. Приміром, чому Лев Толстой – великий? Тому що був *зеркалом рускої революції*? Або чому Пушкін – це *їхнє наше всьо*? Звісно, спираючись на мистецтвознавчу схоластику, довести можна все, що завгодно: і про наше *всьо*, і про *дзеркало*, однак так само можна довести і протилежне. Довести, щоб далі поставити питання: приміром, сер Пол Маккартні або Анджеліна Джолі, нещодавній приїзд якої зчинив так багато галасу в Україні. Хто вони – *великі, видатні, визначні чи наше всьо*? Усі ці асоціації і *небезпечні зв'язки* вкарбовуються у нашу свідомість ще у дитинстві і, немов дорожні стовпчики, визначають маршрути *нашого* життя. Але чи й справді це *наше* життя? Де *наше* життя і де *ненаше*? І як звільнитися від гіпнозу імперського імпринтингу?

У контексті боротьби за перейменування площ, вулиць і бульварів в Україні творчість *видатних діячів російської культури* мусить бути розглянуто найприскіпливіше. До прикладу, Лев Толстой. Ось він розводиться про патріотизм і благородство російського дворянства. Гарно, але до чого тут Україна,

чому це мусить нас тішити? Хтось скаже – майстер, мислитель і т. ін. Однак доля російського дворянства і доля українського дворянства, так само, як доля російської та української інтелігенції – це не просто різні історії, між ними – прірва. *Чому тоді Толстой, а не Тікамацу*, якого Мейерхольд вважав японським Шекспіром (теж штучний стовпчик) і якого лише один раз виставляли на українській сцені? *Чому Чехов, а не Калідаса*, п'єсу якого так само лише один раз було виставлено в Україні? *Чому Островський, а не...* тут можна назвати десяток прізвись і про всяк випадок згадати, що ні *купецький побут* Островського, ні *влада темряви* Толстого нікого у світі, крім росії та її колоній, надовго не цікавили. Отже, питання: чому саме ці великі стовпчики мусять формувати наші уявлення про світ? Якщо вже хочемо вшанувати когось із зарубіжних митців, чому саме російських, а не Тікамацу? Чому площа Толстого, а не Джузеппе Верді? Зовні ці запитання дуже схожі на риторичні, однак насправді є провокативним переходом до двох інших – теж провокативних. Перше – чи й справді без отих дорожніх стовпчиків ми не здатні знайти шлях? І друге – чи й справді нам потрібні чужі стовпчики, а своїх нам не вистачає?

Стовпчики – потрібні, принаймні у дитинстві, адже вони – це приблизний дороговказ, спільна для якоїсь частини людства система розпізнавальних знаків – цінностей, які об'єднують *наше* минуле і *наше* уявлення про майбутнє. Це інструмент формування національної ідентичності. Чи повинні бути серед них стовпчики чужоземні? Чом би й ні, якщо вони, можливо, краще унаочнюють те, що потрібно нашій системі цінностей, ніж ми змогли самі. Але чи можуть вони привнести у нашу культуру щось нове, ще невідоме нам і варте запозичення? Можуть, але головне питання – що саме вони привносять. Звісно, йдеться не про цензуру, але ж мусить бути система захисту, запобіжник, якась протиповітряна оборона від відвертих або, ще гірше, прихованих ворожих наративів? Адже всі ті уявні стовпчики – це прапори іншої держави, котра прагне поглинути нас, і чим більше тих прапорців, тим більше, вважає вона, у неї прав вдертися до нас, щоб *рятувати нас від нас*.

Одним із можливих і важливих запобіжників могла би і мусила би стати історія, тобто наратив про минуле. Як і будь який наратив, історія ніколи не була і навряд чи може бути безсторонньо об'єктивною, вона завжди буде розказана з якогось берега, отже, і зміст її відрізнятиметься як подія, побачена очима вбивці та його жертви, свідка і судді, прокурора й адвоката. Це добре знають кримінальні психологи, котрі стверджують, що жоден убивця



не вважає себе негідником, у нього завжди є переконливі аргументи на користь вбивства, як у героя Достоевського – Раскольника. Вбив, помолився, знову вбив і знову, розкавшись, помолився.

У російській історії українському театрові відведено місце провінційного, хоча це суперечить історичним фактам. В українській історії, якщо орієнтуватися на програми деяких наших вишів, а зрештою, і на репертуар нашого театру, російському театрові – навпаки, відведено почесне пільгове місце, адже обсяг дисциплін – історії російського, українського і західноєвропейського театрів – ще донедавна був однаковий або майже однаковий. Тобто два з половиною тисячоліття західноєвропейського, чотириста років українського і якихось триста років наймолодшого російського театру мали однаковий обсяг, отже, підпорядковувалися різним принципам масштабування: під мікроскопом, з усіма нікому не потрібними подробицями було розглянуто російський театр, з трохи більшої відстані – український, і вже зовсім здалеку, з використанням не надто потужного телескопа – театр західноєвропейський. А це означає, що стовпчик Островського більший за стовпчик Котляревського, а тим більше – за стовпчики Есхіла або Софокла. Наслідок цього – картина світу, в якій театральний репортер Белінський витісняє зі свідомості історика театру Івана Франка, а про Макса Геррманна взагалі чули лише найдопитливіші “ботаніки” (конкретний приклад – випускниця вишу з червоним театрознавчим дипломом не могла назвати прізвища жодного українського театрознавця, історика театру, зате дуже добре зазубрила, що Шекспір поряд із Чеховим і кимось ще – звісно, не українцем – входить до трійці найвидатніших драматургів світу; коли їй жартома заперечили, що їх було четверо, а не троє, розгубилася, зняковіла і промимрила, що прочитала цю дурницю в якійсь ну, дуже розумній книзі).

Подивимося на проблему з іншого боку – з кута зору обсягу поняття *великая руская культура*. Що воно таке? Це вузьке поняття, котре охоплює лише явища, призначені на роль *високої культури* (теж, до речі, ідіотське словосполучення) – російський балет, вірші Пушкіна, пози вигнанця Бродського і старечі претензії Солженіцина на роль пророка? Чи це поняття, діяпазон якого дозволяє об’єднати Чайковського, Пушкіна і гвалтівників з Ірпеня? В обох варіантах відповіді, навіть якщо когось переконує поділ культури на високу і низьку, зрозуміло, що між ними, крім мови, мусить бути принаймні хоч би ще *одна* спільна ознака, *культурний код*.

Однак не лише на рівні стовпчиків проникає ворожий, принизливий для нашого берега наратив,

він проникає у нашу свідомість самим змістом розповіді, жанром, системою персонажів і навіть окремими репліками. Наприклад, один із найголовніших каменів спотикання – Чехов. Як же нам без нього, без Чехова, якого в усьому світі виставляють, яким захоплюються мільйони шанувальників, зокрема й в Україні, особливо ж – коли замріяно згадують сценарій життя справжнього чеховського інтелігента: *люди просто пьют чай, а в это время рушатся их судьбы*. Справді, як це мило, як вишукано, як інтелігентно – руйнувати власні і чужі долі, запиваючи їх сльозами, чаєм із традиційного самовара або горілкою.

Будьмо поблажливі, забудьмо глузливі репліки про *київського міщанина, хохлів* та інші *незначні*, здавалося б, деталі, зосередьмося на відмінностях світосприйняття, отже, на моделях поведінки. Звернімося до однієї з найпопулярніших п’єс Чехова, де героєм – такий собі любитель чаю Іван Петрович Войницький, герой п’єси “Дядя Ваня”. Російською культурною спільнотою він сприймався і, мабуть, і досі сприймається співчутливо: “Конечно же, послушайте, у него же чудесный галстук, он же изящный, культурный человек”, – пояснював Чехов. І Станіславський, керуючись настановами Чехова, виставляв, як він сам писав, “драму современной русской жизни: <...> живые талантливые люди, дядя Ваня и Астров, в это время гноят свою жизнь в медвежьих углах обширной неустроенной России. <...> После разговора с Антоном Павловичем внешний образ дяди Вани почему-то ассоциировался в моем воображении с образом П. И. Чайковского”. Інший автор – Осип Мандельштам називав МХТ, який здобув славу саме постановками творів Чехова, “*театром російської інтелігенції*”, згадуючи, що “піти до “Художнього” [театру] для інтелігента означало майже причаститися, сходити до церкви. Тут *російська інтелігенція* відправляла найвищий і потрібний для неї культ...”. Підкреслимо тут слово *російської*, не взагалі якоїсь *всесвітньої інтелігенції* (якої ніколи не існувало), а саме *російської*, тієї самої, котра вважала і вважає, що українська мова непридатна для науки і, зневажливо посміхаючись, все ще теревенить про *один народ*, але насправді вважає, що український народ – це *власність імперії*, отже, і його *власність* – ліберального російського інтелігента, тобто міщанина.

Про відмінність українського культурного глядача від російського любителя чаю, тобто прогресивного (ліберального) російського обивателя (інтелігента), на прикладі саме “Дяді Вані” наприкінці 1920-х гарно написав Роман Купчинський, який виступав під псевдонімом Галактіон Чіпка:

“Був я вчора на п’єсі Чехова “Дядя Ваня”. Короткий зміст такий: На хуторі зіслася до купи ціла фамілія і один чужий – лікар. Є там сивий професор з молоденькою жінкою і старою подагрою, є його дочка з першого подружжя – Соня, є “бідний кривий” дядя Ваня і мати першої жінки професора. До них доскочив лікар-сусід, що любить випити, і двоє офіціалів, що теж не належать до “Відродження”. В першій дії професор ще досить здоровий, лікар ще досить тверезий, дядя Ваня починає любитися в професорисі, а Соня вже шість літ кохає лікаря. В другій – горизонт затемнюється. Професор уже лежить, лікар п’яний, дядя Ваня береться цілувати професоршу, Соня освідчається лікареві і намовляє його на один день вступити до “Відродження”, а професорша почуває симпатію до лікаря. У третій дії все заплутується так, що мусить наступити трагедія. І справді: дядя Ваня стріляв тричі на крок до професора, але не влучав. Це ще більш ускладнює ситуацію, бо молода професорша була б мала розв’язані руки. Соня переконується, що лікар її не любить і плаче коло самовара, Професорша пізнає врешті, що її чоловік багато старший від лікаря, а лікар констатує, що вона багато гарніша від Соні. В четвертій дії дядя Ваня погоджується з професором. Подають собі руки і цілуються. Те саме робить лікар з професоршею, тільки не при свідках. Потім професор з жінкою від’їжджають до міста, а лікар до себе, додому. На тім кінчиться п’єса. Зі змісту виходило б, що вона навіть досить весела. Але не так воно є <...>. Глядач надаремно чекає розв’язки, вона не приходить, а дієві особи тільки непотрібно мучилися цілих чотири дії, себто три і півгодини. <...> Уявляю собі, що, якби так, наприклад, уродився нам український Чехов, то він напевно написав би п’єсу інакше. В першій дії було б ще так само. В другій не дав би лікареві так багато пити, бо українець п’є тільки з радости, або з розпуки <...>. Дядя Ваня, цілуючи професоршу, дістав би по фізіономії і заприсяг би пімсту, а потім упився би, або уперше впився, а потім заприсяг пімсту. В третій дії дядя Ваня напевно застрілив би професора, що публіка, професорша і лікар прийняли б із задоволенням, бо той старий, подагричний корнішон, псує цілу забаву. Соня, переконавшись, що лікар її не любить, напевно втопилась би, бо не уявляю собі, щоб коло хутора не було якої глибшої калабані. Дядя Ваня збожеволів би, бо і в п’єсі Чехова йому не багато до того бракує. Четверта дія відбулась би вже на хуторі лікаря. Лікар з молодю дружиною (давня професорша) готуються на прийняття гостей. Врешті з’їжджаються гості, десь тут і музика взялась і всі зразу: Давай гопака!

І пішли аж курява на хуторі знялася”. Приблизно у той самий час показове свідчення несприйняття *побуту російського інтелігентства* залишив Лесь Курбас: “Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами <...>, я переконаний, що коли вони йшли на війну, <...> те, за що вони билися, це було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, були прив’язані за одну вечірку в якої-небудь Марії Петрівни, через приємно проведений час”.

Але ж в Україні були інші вечірки! Чому Україна мусила наслідувати чужі норми, еталони, взірці і форми поведінки?

Усі ці проблеми стосуються не лише українсько-московських культурних стосунків і творчості окремих авторів, адже подібні приклади можна знайти у будь-якій культурі: приміром, як ставитися до Ріхарда Вагнера? Забути про його антисемітизм і відкинути зв’язок його творів з його ж маніфестами? Або Лені Ріфеншталь, Марінетті і ще тисячі інших постатей, чи слід відкинути їх, скасувати? Навпаки – їх слід аналізувати і вивчати, щоб зрозуміти, як це працює: як видатний антисеміт Вагнер або видатна пропагандистка нацизму Лені Ріфеншталь стали нашими кумирами, і який зв’язок існує між їхнім світоглядом, творчістю і просуванням культурного продукту на ринку мистецтва.

Закономірне питання: а чому не можна просто поставити *культуру на павзу*, до чого закликають сьогодні деякі представники культурної спільноти? Відповідь: усвідомивши токсичність російської культури, хіба повинні ми залишати у нашому раціоні отруту? Ми або свідомо відмовляємося від токсичної культури, або залишаємо компромісну, не до кінця усвідомлену, принаймні не до кінця сформульовану ситуацію і нерозв’язаний конфлікт, отже, не лікуємо хворобу, а лише приховуємо її. Безперечно, у радикальному скасуванні ворожої імперської культури є істотний недолік – скасування не передбачає можливості диференціації, відокремлення зерна від полови (хоча б тому, що інструменту відокремлення зерна від полови досі ще ніхто не створив). Як із цим бути у навчальному процесі, у дослідницьких практиках, у культурній індустрії? Це питання загострює іншу – теоретичну або, власне, методологічну проблему – *проблему предметного поля мистецтвознавства*, котру у контексті московсько-українських культурних стосунків варто бодай позначити. Сутність цієї проблеми так само в одному лише слові – *великий: великий митець, видатний твір мистецтва* і т. ін.

А проблема полягає у відповіді на питання – чи й справді предметом мистецтвознавства мусять бути твори і митці, призначені кимось на роль видатних, а також оцінка цих творів з погляду панівної естетичної, політичної або якоїсь іншої доктрини, отже, *величини*? (такий підхід завжди влаштовував Імперію, адже спрямовувався на втоптування у свідомість отих самих стовпчиків і знищення інших – тих, що з’являлися на колонізованих територіях). Чи не означає це, що мистецтвознавство мусить більше уваги приділяти художній культурі і процесам у ній, осмисленню інструментарію мистецтва, його жанрових структур, композиційних прийомів та іншим культурним фактам, аніж фактам одиничним – митцям та їхнім творам? Так само у полі зору мусять опинитися механізми глорифікації митців та їхніх творів, створення мистецтвознавчих псевдофактів і т. ін. Приміром, чому датою народження світового театру вважається 534 р.д.н.е., адже у тих самих Атенах театр існував і раніше? Впритул розглянувши це питання, виявимо, що вибір дати здійснено не випадково: її запропонували історики, котрі *справжній театр* (що це таке?) сприймали лише як заклад, привласнений державою. Відкидаючи подібні псевдофакти, раніше чи пізніше змушені будемо усвідомити, що предметом мистецтвознавства мусять стати не постаті митців та їхні твори, а механізми культури – механізми надання статусу, норми художнього виробництва і т. ін. І тоді постаті *видатних митців*, котрі здебільшого були об’єктом донаукового мистецтвознавства, зникнуть або, принаймні, відійдуть на другий план, а мистецтвознавство повернеться до своїх наукових витоків кінця XIX – початку XX століття, до *мистецтвознавства без митців*, до питань технології, для якої Чехов буде не більш принадним, ніж якийсь твір, бойовик, який заслужив репутацію “примітивного”, однак і досі збирає тисячі глядачів.

Не хочеться, але доведеться визнати, що поняття *культура* здебільшого вживається для дезорієнтації. Коли вживають словосполучення *велика руска культура*, насправді мають на увазі не культуру і не культурні факти, а лише якісь одиничні факти – певну сукупність художніх творів, котрі було висунуто *російською пропагандою* на роль видатних; згодом саме ці твори й просувалися на світовому художньому ринку. Тим часом культурні факти – власне, культуру та її найголовніші прояви бачимо у Бучі, Ірпені, Маріуполі та інших містах України. Отже, й уявлення про *велику руску культуру* – це фейк, міт, вигадка, прикриття для набагато небезпечнішої зброї – *великої російської пропаганди*, головними

гаслами якої сьогодні є *мишебратья, искусство вне политики та інші подібні*. Ця пропаганда настільки потужна, що навіть та частина України, котра вважає себе інтелектуальною елітою, заперечує необхідність залізної культурної завіси або найвищої стіни, котра б убезпечила світ від *великої рускої культури*. Ця пропаганда настільки потужна, що тиражована нею *чуттєва (естетична) насолода виявляється сильнішою за усвідомлення, що цю насолоду дає гвалтівник, а сам процес її – отримання насолоди – це брутальне звалтування*.

Щоправда, в історичній паралелі до стосунків з російським мистецтвом постає питання і про стосунки з мистецтвом європейських країн, котрі у минулому столітті культивували фашизм або активно співробітничали з ним. Один із найкращих способів вирішити цю проблему передбачає зміну погляду на саме мистецтво: відмовитися від релігійного погляду на мистецтво, нав’язаного XVIII століттям. Адже художня творчість, як і твір мистецтва, – це *лише* майстерність, *лише* майстерно виготовлений продукт, який здатен давати споживачеві естетичну (чуттєву) насолоду. І в цьому сенсі йому нічим не поступається праця кондитера, кухаря, а тим більше – лікаря або солдата. Як і будь-який інший продукт, твір мистецтва має надзвичайно потужний пропагандивний потенціал, однак саме сакралізація мистецтва і беатифікація митців підсилює цей потенціал і робить його небезпечним, адже, імітуючи життя, створює ілюзію, ніби це і є справжнє життя.

Зовні, можливо, усі ці міркування дуже схожі на банальну русофобію. Саме в цьому – в поширенні нічим не обґрунтованої русофобії – і намагається сьогоднішній *руській мір* переконати весь світ. Насправді, це не русофобія; це лише усвідомлення небезпечних наслідків впливу будь-якої культури, котра від *взаємообміну* і *взаємозбагачення* переходить до агресивного просування себе шляхом знищення інших, отже, порушує правила спілкування або, точніше, *обміну*. Прикладів таких культурних стратегій в історії дуже багато. Тому мусимо замислитися про *кордони руского міра*. Що таке *руській мір* – це російськомовні громадяни України? Громадяни російської федерації? Всі, хто у своєму минулому має пра-пра-прадіда або праматір росіянку? Хто це і що це? У багатьох випадках ми розпізнаємо *руській мір* не замислюючись, напівінтуїтивно, як породу собак, відчуваємо різницю між гавканням представників різних порід – скарабєєвих, соловйових, міхалкових та інших. Однак є випадки складніші, заради яких і слід чітко визначити кордони *руского міра*. Приміром, російськомовні твори Квітки, Гребінки,



Шевченка, Кропивницького та інших українських авторів – це *руській мір* чи ні? Микола Гоголь – це *руській мір* чи ні? Грузин Георгій Товстоногов – це *руській мір*? Або Чехови – обидва, і драматург, і актор – це *руській мір*?

Так само мусимо замислитися і про інше. Ми не знаємо імені, а тим більше – національного походження винахідника колеса, вогню, способів приготування різних страв, тобто не знаємо походження багатьох *методів*, не знаємо імен винахідників та їхнього походження. Або знаємо і, незважаючи на це знання, продовжуємо користуватися. А це провокує запитання: чи *технологію*, метод пов'язано з національною свідомістю, чи віддзеркалює він національну психологію і національні, у тому числі імперські нарративи? А якщо пов'язаний, то наскільки? Зрозуміло, що застосування виделки і ножа, як метод, це витвір публічного, ба навіть демонстративного споживання, певної історичної культури, адже саме придворний етикет провокує потребу у відповідному посуді, столових приборах, носовичках, а ті, своєю чергою, формують новий тип поведінки, нові ритуали і культурні сценарії. Але якою мірою ніж, виделку і носовичок пов'язано з національною культурою і культурою соціального середовища? Якою мірою пов'язано (не пов'язано) з національною культурою закони Архімеда, Ньютона, Фарадея, відкриття Ома, Ампера, Рентгена та інші? Якою мірою пов'язано ідею театру жорстокости з хворою психікою Антонена Арто або творчість інших майстрів з їхніми злочинами або просто асоціальною поведінкою? Де межа, котра відокремлює індивідуальне і національне від універсального? Де межа, за якою закони фізики Архімеда і концепція театру жорстокости Арто втрачають свій зв'язок зі своїми винахідниками? Як бути, приміром, зі Шкловським та його теорією *остранения*, на яку *посилалися і Курбас, і Брехт*? Наскільки результати творчої діяльності, тобто діти, відповідають за гріхи своїх батьків? *Наскільки твори російських класиків пов'язано з імперським культурним кодом*?

Конфуцій казав, що не можна вносити зміни у музику, адже нова музика сформує нові звичаї. Тому, не знайшовши загальної відповіді на питання про залежність між умовною музикою та її творцем, між твором мистецтва і культурою, що його породила, не знайдемо і належного ставлення до явища, котре впродовж останніх десятиліть, особливо у контексті московсько-українських стосунків, стало одним із об'єктів скасування, однак, на жаль, не стало об'єктом прискіпливої уваги з боку театральної спільноти.

Якось Сергій Данченко запитав: коли український театр виконує п'єсу Шекспіра – це явище якої культури – англійської чи української? Відповідаючи на це питання сьогодні, мусимо розмежувати: мистецтвознавство як технологічну дисципліну, і мистецтвознавство як бойовий загін пропаганди або релігійної конфесії; технічні прийоми Вагнера або Булгакова, з одного боку, та їхні нарративи, з іншого. Так само – хронотоп миру і хронотоп війни, час для сакралізації мистецтва і час для його десакралізації, причини для беатифікації митців і так само причини для оголошення їм анатеми. Для усвідомлення різниці між дискурсами мусимо відповісти собі і на інше запитання: *скільки місяців, років або століть триває московсько-українська війна*? Це та відповідь, від якої залежить кут зору, визначення завдань мистецтвознавства і місце *великої рускої культури* у нашій свідомості. Скасувати і відправити *руській культурний корабель* услід за воєнним, поставити на павзу або, прислухавшись до думки так званих *європейських інтелектуалів*, не ображати *великую рускую культуру* і залишити їй можливість *зберегти лице*? Такою видається картина московсько-українських культурних стосунків, якщо розглядати її без урахування вирішального фактору – великого загальносвітового сценарію, авторство якого належить поки що не Україні. І це ще одна причина для спрямування дискурсу про мистецтво у бік оголення механізмів творення штучного світу і чуттєвого впливу – сценаріїв, структур, прийомів тощо. Адже *мистецтво і мистецтвознавство – це війна за цінності*, війна, в якій ми всі – незалежно від нашого бажання – беремо участь. Навіть тоді, коли дезертирувавши, розводимося *лише* про красу, *лише* про глибину, *лише* про вічні і загальнолюдські цінності. І тому завдання мистецтвознавства – роздягати, а не одягати, здирати нове вбрання короля, а не закликати до замилювання *штучним світом* і не сакралізувати його. Адже *все зводиться до простого – за чим стежимо: за стовпчиками чи за шляхом*.

На роль одного зі стовпчиків, стовпів навіть або й богів, у радянському театрі було висунуто, як відомо, Станіславського. Бога, якого майже ніхто не бачив, тому сьогодні кожен має право уявляти його як заманеться. Відтак маємо справу з *колективним Станіславським*, у віртуальному образі якого втілено чи то колективне підсвідоме, чи якась інша маячня. Однак у часи культурних революцій боги почуваються непевно, їхні пам'ятники починають хитатися. Тому й у ставленні до Станіславського, точніше, до його прізвища, театральної діячі України демонструють сьогодні різні підходи: одні, і вже

давно, демонструють радикальний негативізм, а сьогодні, у контексті переосмислення *руського міра*, взагалі перекреслюють його, ототожнюючи зі співцями імперської ідеї і радянської влади; інші й досі вважають його метод універсальним, придатним для будь-якого типу театру; можна перелічувати й далі, щоб завершити позицією тих, хто пропонує розмежувати – технології Станіславського та його наративи, його акторську творчість і принципи режисури, його основи педагогіки і репертуарну політику. На перший погляд, у випадку Станіславського відокремити зерно від полови набагато простіше, ніж у випадку, скажімо, Антона Павловича Чехова, якого, вважається, саме Станіславський відкрив театрові. Простіше, здається, через те, що є *естетика Станіславського* (насправді, навіть не Станіславського, а психологічного театру), а є його *метод*; є *філософія Станіславського та його репертуарна політика*, а є його *інструментарій дійового аналізу*... Хоч вони й пов'язані між собою, однак надто опосередковано – так само як травлення людини – з її ж розумовою діяльністю (не варто виводити психологію тоталітаризму виключно з гормональних проблем і внутрішніх хвороб Гітлера або Сталіна). Зрозуміло, що метод обслуговує естетику саме психологічного театру, а той, своєю чергою, підтримує і класовий, і національний і будь-які інші аспекти масової психології. Однак цієї відповіді недостатньо, тут потрібні й інші інструменти. На жаль, українське театрознавство майже не ставило цих питань раніше. З одного боку, це виправдано – українські історики театру віддавали перевагу вивченню національного сценічного мистецтва. Але з іншого боку, цим українське театрознавство засвідчило брак інтересу до питань технології як акторської, так і режисерської творчості – і не лише у випадку Станіславського, адже поза увагою пострадянського театрознавства і досі залишаються проблеми технології у театрі корифеїв, Леся Курбаса та інших майстрів сцени. Але саме таким чином Станіславський перетворився на знак, замітник, *емблему*, а в очах невігласів – ледь не опудала. Як у Маяковського: *“Мы говорим Ленин – подразумеваем партия, мы говорим партия – подразумеваем Ленин”*

Так і Станіславський – в одних випадках він став емблемою соціалістичного реалізму (насправді, до соціалістичного реалізму не мав жодного відношення), в інших – ледь не винахідником психологізму і реалізму (теж маячня). І навіть те, що ми називаємо сьогодні “системою” або методом Станіславського, давно вже перестало належати саме Станіславському, але перетворилося на колективного Стані-

славського, до творення якого долучилися: Марія Кнебель – донька книговидавця Осипа Кнебеля, який народився у місті Бучачі нині Тернопільської області; грузин Георгій Товстоногов; американець Лі Страсберг і ще десятки, сотні й тисячі інших майстрів з різних кінців світу. Тому, підходячи до Станіславського та його “системи”, передусім мусимо поставити найелементарніше запитання: із ким маємо намір зустрітися – з представником “театра русской либеральной интеллигенции”, як його назвав Вс. Всеволодський-Гернгросс, творцем універсального (неуніверсального) методу чи те й інше одночасно? що таке метод Станіславського і що таке його “система”? що таке метод дійового аналізу? що таке метод фізичних дій? Без цих уточнень усі балачки навколо Станіславського перетворюються на безпредметну дію, а сам Станіславський – на емблему чогось – самі не знаємо чого.

Найбільшою перепоною для усвідомлення окреслених у цих нотатках проблем є той самий, згаданий на початку пейзаж з увялими горами, котрі носять назви культур, митців або їхніх творів. Цей пейзаж існує лише у нашій уяві, у реальності – лише боротьба різних гіпотез життя. Але саме цими пейзажами формуються у нашій свідомості фантомні бажання – бажання, яких насправді не існує. Це й означає, що рубльова зона і досі заворожує нас і не випускає зі свого штучного світу, зі своїх гірських пейзажів, канонів високої духовності. Тому історію російського театру, так само як і театру фашистського, вивчати треба обов'язково – у циклі дисциплін з паразитології або історії тоталітаризму, щоб знати, як боротися з глибоким проникненням високої духовності у слабкі мізки; щоб навчитися помічати і не прощати, коли чужинці, а хоч би й видатні майстри з того самого рубльового пейзажу, зневажають, ображають, паплюжать і знищують Україну, пропагують той самий імперський дискурс, в якому Україні завжди відводиться місце недокультури. Значною мірою ці проблеми зумовлено надміром мистецтва, перебільшенням його ролі (не лише літературо-, а й мистецтвоцентризм), але водночас і недооцінкою його підступної токсичності: з одного боку – невинправдане творення кумирів, з іншого – надто легковажне ставлення до прихованого пропагандивного впливу пейзажів і поширюваних ними культурних сценаріїв. Тому жоден із тих, хто виступає сьогодні проти перейменування площі Толстого або вулиці Пушкінської і закриття музею Булгакова, досі не спромігся дати притомну відповідь на одне питання: чому в Україні не існує вулиці або музею колишньої киянки Голди Мейер, Рене Декарта, Іммануїла Кан-



та, Ежена Йонеска або Йозефа Геббельса, а класиків з рубльової зони – Пушкіна, Толстого і Булгакова, Станіславського – існує? Тому що що?

Цінність будь-якого явища визначається його місцем у нашому житті (адже об'єктивної цінності – не існує). Так само системою цінностей визначається і статус людини, спільноти, виду діяльності. Мистецтвознавство – не виняток. Його соціальний статус залежить від системи цінностей, на якій воно зосереджує свою увагу і яку пропагує. Мистецтвознавство завжди стоїть перед вибором – тиражувати відомі “істини” і списки “геніїв” або допомогти соціуму розплющити очі і побачити, зокрема, сумнівні причини мистецьких статусів – не має значення – несправедливо завищених чи, навпаки, так само несправедливо низьких; у будь-якому разі всі ці статуси – це *подвійний штучний світ*: визначення місця мистецтва – штучного світу – в іншому штучному світі – світі статусів. Отже, *штучний вимір штучного світу*, котрий, однак, є потужним інструментом геополітики, отже, впливу на світ реальний.

Ключове питання сучасного українського мистецтвознавства – точка неповернення, межа, котра відокремлює, принаймні мусить відокремити сучасне мистецтвознавство від мистецтвознавства радянського. Чи пододало українське мистецтвознавство цей бар'єр, чи повинно радикально відмовлятися від здобутків мистецтвознавства радянського часу, інколи сумнівних, чи, навпаки, мусить продовжувати традиції? Звісно, радянське мистецтвознавство не є цілісним утворенням, при таманні йому тенденції можна виявити в іншому часі, у дослідників інших країн; радянське театрознавство – це не лише місце й час, це принципи, методи, завдання і навіть вибір об'єктів дослідження. Радянське мистецтвознавство зосереджувало увагу здебільшого на “рекомендованих” об'єктах і темах, відтак постійно товкло у ступі проблеми “відставання театру від драматургії” (або навпаки), проблеми “реалізму” (що воно таке – ніхто не знав), “театральної критики” (контрольованої ідеологічним, а не науковим сектором ЦК), впливу якогось “генія” на розвиток світового мистецтва та інші “актуальні проблеми”. І лише зрідка, що було радше недоглядом влади, з'являлися дослідження “нерекомендованих” об'єктів, результати яких, у кращому разі, не помічалися, у гіршому – визнавалися хибними, помилковими, а у невиліковних випадках – ворожими, буржуазними, націоналістичними і т. ін. Так само здебільшого передбачуваними

були й висновки стосовно “видатних діячів”, внаслідок чого мистецтвознавство перетворювалося на інструмент ідеології, отже, було антинауковим. Адже історія мистецтва – це не прикрашені квітами пам'ятники “видатним особам”; історія – це пошук відповідей на просте питання “як це було насправді”. А насправді, у реальному житті, все – смачне і гідке – перепліталось і досі переплітається. Тому й балачки про те, як (звісно, позитивно) впливав на розвиток театру той або інший культурний діяч, є лише совковою звичкою, атавізмом; адже будь-яке явище театральної культури у науковому дискурсі – це не балачки про геніїв, до чого звикло радянське театрознавство, а ПРОБЛЕМА! Предметне поле театрознавства – проблеми, методи, процеси, конфлікти, війни культур, а не кумири. Навіть ворожий об'єкт може і мусить бути об'єктом дослідження, якщо, звісно, ДОСЛІДЖУЄМО, А НЕ ОСПІВУЄМО. Театрознавство мусить вивчати всі стани театральної культури, включаючи хворобливі і небезпечні для здоров'я, щоби шукати шляхи діагностики, профілактики і лікування. І з цього погляду вистави за творами Микитенка, Корнійчука або Рачади – авторів радянських шлягерів – мають не менше, а можливо, й більше значення, ніж творчість Миколи Куліша, адже саме ці твори формували жанрові структури, систему амплуа, стиль виконання і прийоми постановки, котрі впродовж десятиліть домінували, а може, й досі експлуатуються, в українському театрі. Але питання, на які мусимо шукати відповідь у зв'язку з ними – це не питання про їхню велич, це питання про форми, структури, методи і процеси. Бо інакше це не наука, а такі собі салонні теревені – про власний або груповий смак, результатом якого стає, у кращому випадку, групове самозадоволення. Наука – це не про видатні явища, не про смачне морозиво і не про лагідних котиків, наука – це також про тарганів і про реконструкцію минулого – незалежно від того, яким воно було, достойним чи ганебним. Картина минулого, в якому тільки наші кумири – це не історія, це міт, казка, забавка, пропаганда. Бавитися, влаштовувати релігійні процесії навколо кумирів або реконструювати минуле, отже, залишатися радянським або оновлюватися, – це вибір, який і досі остаточно не здійснило, отже, не дійшло до точки неповернення, українське театрознавство. Точка неповернення – це відмова від старих запитань на користь нових, висунутих соціумом, і викинуті на смітник суперлативи.