

УДК 17:18:008

Євгенія Більченко

**ПЕРШІ СИМПТОМИ “СМЕРТІ ІСТОРІЇ”
В КУЛЬТУРІ ЗАХОДУ:
ЕТИКА ТА ЕСТЕТИКА РУХУ ХІПІ**

У статті, відповідно до ідеї діалогу колективного Сходу та індивідуалістичного Заходу, здійснюється культурологічний аналіз семіосфери субкультури хіпі, атрибутами якої є діалог (общинність), міф (подорожування-ініціація) та гра (трагічна іронія одинака). Як основа смислового топосу хіпі розглядається тотальна естетизація буття через ескапічний жест втечі у мистецтво внаслідок “смерті історії”.

Ключові слова: семіосфера, субкультура, діалог, міф, ініціація, подорож, гра, трагедія творчості, іронія, “смерть історії”.

Е. Бильченко. Первые симптомы “смерти истории” в культуре Запада: этика и эстетика движения хиппи

В статье, в соответствии с идеей диалога коллективного Востока и индивидуалистического Запада, осуществляется культурологический анализ семиосферы субкультуры хиппи, атрибутами которой являются диалог (общинность), миф (инициация-путешествие) и игра (трагическая ирония одиночки). В качестве основы смыслового топоса хиппи рассматривается тотальная эстетизация бытия через эскапический жест бегства в искусство вследствие “смерти истории”.

Ключевые слова: семиосфера, субкультура, диалог, миф, инициация, путешествие, игра, трагедия творчества, ирония, “смерть истории”.

Y. Bilchenko. The first symptoms of the “Death of History” in Western Culture: ethics and esthetics of hippy movement

The article in the response of the idea of dialogue of collective East and individualistic West deals with the culturological analysis of semiosphere of hippy subculture, which attributes are dialogue (community), mythos (initiation-travel) and play (tragic irony of

“alone man”). *Total esthetization of being is the base of semantic topos of hippy across the gesture of escape into the art as a result of the “Death of History”.*

Key words: *semiosphere, subculture, dialogue, mythos, initiation, travel, play, tragedy of creation, irony, “Death of History”.*

Актуальність теми та ступінь її наукового опрацювання.

Архетип історії завжди є культурною універсалією Заходу, який у формі циклізму або лінійності у різних версіях часовості супроводжував європейську/євроамериканську традицію від Геракліта до Анрі Бергсона. Екзистенціальність західної людини апелює до бергсонівської ідеї *історичності* людського буття – його тягlostі, *темпоральності*, тривалості, процесуальності – й одночасно кінечності, апокаліптичної завершеності, перервності, пролонгованої в тріаді “минуле – теперішнє – майбутнє”, що стає формулою існування самості суб’єкта, його трансценденції та свободи. К. Ясперс, концептуалізуючи поняття “осьового часу”, зазначав, що неповторність кожної людської долі розкривається через неповторність кожної конкретної історичної ситуації, складеній у результаті неповторної конфігурації темпоральних подій. Щоб пізнати історію, треба пізнати людину, щоб пізнати людину, треба пізнати історію [7]. Переживання історії, що становить почуття історичного, ґрунтується на архетипі *часовості*: рефлексії темпоральності соціокультурних подій.

Проблема часу та часовості як онтологічної субстанції стала була лейбмотивом західного філософування: зокрема, Анрі Бергсона, Едмунда Гуссерля, Мартіна Гайдеггера, Емануеля Левінаса. Завдяки зусиллям провідних естетиків авангардизму (зокрема, символізму й кубізму) рецепції бергсонізму в переживанні потоку часовості так чи інакше впливали на форми та способи художнього вираження. Починаючи від філософії життя А. Бергсона, час осмислюється як інтуїтивний живий початок тривалості, тягlostі, пролонгованої у тріаді “*минуле – теперішнє – майбутнє*”. При цьому головну роль у тривалості відіграє момент теперішнього – миті процесуального становлення у перед-очікуванні насування близького, але непередбачуваного, майбутнього, фіксованої у Гайдеггера як *Dasein*, а у Е. Левінаса – як *époistazic* – актуалізація по-

тенції часовості, перехід від знеособленого до визначеного стану речей через прорив миті у майбутнє, її перетворення в подію. Цей імпровізаційний плінний момент ідеально передає англійська дієслівна форма Present Perfect Tense – момент, завершений до певної миті, що вже не є теперішнім, оскільки відбувся, але ще не є остаточним минулим, оскільки відбувся тут і тепер у пришлому майбутньому. Continuous (“I have come”). У виразі “Я прийшов” закодована формула самості: конституювання особистістю своєї ідентичності через відновлення каузальності події від минулого через теперішнє до майбутнього.

Формулу часу “*минуле – теперішнє – майбутнє*” можна трансформувати у формулу діалогу “*самість – іншість – самість*”. В емпіричній царині іманентного теперішнього людина зустрічає Іншого. В “емпірейній” царині трансцендентних минулого та майбутнього людина зустрічає самість. Перша частина греко-латинського терміна “діалог” “*dia*” – “через” – це посередницька ланка між самістю та іншістю, минулим, теперішнім та майбутнім. “*Dasein*” теперішнього, онтичність – є точкою дотику людини до Іншого, з яким зближує емпірична реальність і за допомогою якої ця ж реальність долається шляхом виходу на онтологічні підвалини буття самості як духу (минуле та майбутнє).

Час, отже, є гарантом конституювання самості через іншість: тільки у часі людина усвідомлює і стверджує свою присутність у бутті як спів-бутті. Щоб досягнути найповнішого ствердження, час має рухатися від свого сакрального початку (Золотого віку, Творення) через історичні випробовування – до Кінця світу (або відродження Золотого віку у формі Вічного, або, словами М. Еліаде, “Великого повернення”, на важливості якого наполягає міф про Одиссея). Саме Великим поверненням завершується сценарій ритуалу ініціації героя, втілений у міфі про мандри, сюжеті чарівної казки та наративній структурі роману.

Прихід постмодерну оголосив про себе через знамениту “смерть історії”, суть якої полягає у тому, що цінність часу у значені бергсонівської тривалості зазнає радикальної деконструкції. Буття *перестає бути наративним буттям* – тобто тим, що оповідається, пригадується, піддається ретроспективному огляду та амнезису, подібних до перегляду старих фотоальбомів послідовного будування ідентичності (З. Бауман). На зміну стійкості поживклих

аркушів сімейного альбому приходиться плінна нестійкість відеозапису: буття набуває рис випадковості і позначене станом есхатологічного *розчарування у глобальних проектах історичного*.

Головним проектом історії аж до ХХ ст. був *універсалізм/глобалізм*, зловживання яким призвело до тотальної уніфікації світу під впливом колоніального Заходу. Незадоволення цим проектом спровокувало значні зміни у баченні історії. Лінійна модель єдиної загальнолюдської історії від минулого через сучасне до майбутнього, що найвищого вияву зазнала у модерно-просвітницькій схематиці європоцентричного панлогічного еволюціонізму, розпадається на множини локальних історичних світів, на зміну монокультурному універсалізму та трансценденталізму приходиться *партикуляристський феноменологічний мультикультуралізм* з притаманним для нього циклізмом локальних цивілізацій та воювничим націоналізмом.

Нова модель історії, репрезентує культурний плюралізм як останню мудрість Європи, яка, намагаючись зазирнути у сфінксове лице Іншого, розчинилася у його безодні. Загальна релятивація цінностей призвела до деонтологізації нашого існування, що втрапило трансцендентну глибину, до розвитку почуття онтологічної туги. Брак реальності, що відчувається як нестача онтологічно *справжнього*, підхльстує до компенсації дійсності через різні симулятивні *“протези”* – ілюзорно-іміджеві образи-аватари буття, що через амбівалентне поєднання почуттів екзистенційної нудьги та гедоністичного бажання міфологізує навколишній простір за допомогою індустрії розваг з притаманними для неї елементами кітчу, трешу, кемпу, поп-корну тощо.

Відтак, саме релятивація викликає віртуалізацію, яка, своєю чергою, підтримує процес розпаду цінностей людини, роблячи її *“Я”* *“прозорим”*, висвіченим наскрізно інформаційними системами (Ж. Бодрійяр) [1, с. 7-14]. Початок 1960-х років у Європі можна вважати першою ознакою спроби творення віртуальної реальності, що чудово ілюструє техногенна мода, у якій супер-міні в поєднанні з високими чобітьми, взуття на високій платформі, одяг з нових штучних і синтетичних матеріалів демонструють успадковані від кубофутуризму космічні ідеї та форми. Такі ідеї, будучи позбавлені традиційного пантеїзму та гілозоїзму, демонструють новоутворену ситуацію підкресленої *“легкості” існування* (засто-

совуємо метафору М. Кундери): тієї легкості, як обертається “тяжкістю” внаслідок втрати вагомих ціннісних орієнтирів існування в культурі. Відтак маємо взаємні звороти: легкість насправді є тяжкістю, а традиційна важкість модерної навантаженості культурою – легкістю, що постає механізмом психологічного та соціального захисту людини від прірви небуття за допомогою вагомих аксіологічних пластів. Навіть самі модуси модерну і постмодерну можна уявити у цих кундерівських категоріях: як “*легкість важкості*” (модерн) *contra* “*важкість легкості*” (постмодерн).

Така легкість девальвує *почуття історичної пам’яті*, наслідком чого постає *криза модерної (метафізичної) ідентичності*, що знаходить своє вираження у стані *екзистенційної нудьги* – безпричинної духовної втоми, почуття абсурду, виснаженої індіферентності. Симптомом кризи ідентичності на рівні індивідуального життєсвіту є нездатність людини продуктивно наповнити своє дозвілля, своєрідний *страх перед вільним часом*, тамувати який покликана розгалужена мережа масової культури. Недарма Валерій Подорога говорить про *розважальну культуру* як про особливий пласт сучасної культури, завданням якого є тотальне “*забуття*”, підпорядковане принципу насолоди (молодіжною жаргонною мовою: “*відірватися*”, “*відключитися*”, “*відтягнутися*”, “*отримати кайф*”).

У межах розважальної культури формується специфічний тип суб’єкта, антропологічним портретом є абсурдний образ *Одіссея без Ітаки, Улісса без Вічного повернення*, для якого минуле (як і майбутнє) втратило свій онтологічний статус, а метанаратив Великої історії змінився на “*малий наратив*”, або топос “*малої Вітчизни*”, обраної не за родоплеменним, а за особистісним критерієм індивідуального затишку (згадаємо героїв-мігрантів з роману М. Кундери “*Незнання*”, яким не хотілося повертатися в Чехію). Такий герой, відчуваючи розпад структури ініціації “*вихід – пригоди – повернення*” (Дж. Кембелл), одночасно відчуває розпад структури спілкування за схемою “*самість – іншість – самість*”, тобто він перестає усвідомлювати себе як суб’єкта історії, діалогу, буття як співбуття, соціальності, людськості. Втрачаючи час, людина втрачає тяглість, втрачає момент теперішнього, отже, втрачає обличчя Іншого і, як наслідок, власне обличчя, власну самість.

Реакцією на втрачену самість став *західний нонконформістський рух молоді*, представники якої намагалися компенсувати роз-

чарування у великій історії за допомогою малих топосів субкультур. Яскравим виявом такої реальності став *рух хіпі*, що створили власний міф “дороги” та “втечі з дому” (термін Д. Мельник), протестуючи проти фланерської сталості та міщанського комфорту буржуазного суспільства. Як принципово Інші, хіпі висловлювали подвійний протест: як проти традиційно-модерного історичного суспільства з його метанаративами історії, дому, повернення, порядку, так і проти кризово-постмодерного соціуму з його смислами історичної смерті, розваги, нудотного споживання. Формулою виразу хіпі-протесту стало нове субкультурне мистецтво і, ширше, нова, протестна, радикально естетизована семіосфера, топосами якої є *діалог, міф та гра*.

Формулювання мети і завдань дослідження. *Метою цього дослідження є культурологічний аналіз семантичного простору хіпі як ознаки кризи історичного у західній цивілізації.*

Відповідно до поставленої мети формулюються *завдання дослідження*:

- простежити моральний кодекс руху хіпі на основі ідеї діалогу з обличчям Іншого (Сходом);
- розкрити екзистенційно-етичний сенс міфу подорожування як індивідуалістичного (західного) ядра смислового простору культури хіпі;
- виявити тенденції до естетизації дійсності в культурі хіпі через гру.

Виклад проблеми. Етика хіпі: діалог з Іншим і колективність Сходу. Номадичне покоління бебі-буму з його відвертим тяжінням до богемно-циганського патерну поведінки бродяги напівсвідомо-напівстихийно стало на шлях маргінесу та децентрації, асоціюючись в офіційній частині американського населення з суцільною аморальністю та анархізмом. Тексти пісень “San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)” (Дж. Філліпс, Ск. Маккензі) та “All You Need Is Love” й “She’s Leaving Home” (The Beatles) стали формулами сигнатурами нової семіосфери, ідейно підтриманою акутальними на той час арт-практиками з елементами нудизму (мюзикл “Волосся”) та досить потужним філософським спадком юнгіанства з його архетипами колективного безсвідомого, гуманістичної психології холізму А. Маслоу з ідеєю цілісності суб’єкта, прагматизму В. Джеймса з ідеєю “космічної свідо-

мости” людини як частини “чогось більшого”, трансперсоналізму С. Гроффа з ідеями зміненого стану свідомості та досягнення екстазу через східну йогу та рослинні галюциногени, концепцією “розширення свідомості” та ЛСД як “західної йоги” Т. Лірі. Ці ідеї апелювали до головної містичної доктрини традиційного Сходу – доктрини “занурення” та “розчинення”, досягнення “звільнення” та “просвітлення” через злиття індивідуальної свідомості мікрокосму та загальної свідомості макрокосму (наприклад, в адвайті-веданті, переломленої у містичному досвіді того ж О. Хакслі, автора тексту “Прекрасний новий світ”).

Вживання наркотиків, сексуальні експерименти, комуни, фестивалі та автостоп стали ознаками своєрідного етичного кодексу общинно-ліберального типу, у якому чисто західна ідея протестної індивідуальності еkleктично поєднувалася із східним ідеалом загального прийняття і терпимості на зразок дзенівської кшанті та джайнської ахімси. Сексуальна революція, що стала своєрідною кітчизацією містики тантри на західному ґрунті, стала своєрідним протезом втраченої історичної реальності через буйство природної вітальності. Архетип Сходу для хіпі перетворився на ескапічний жест втечі з кризового простору західної культури. Сумісне проживання в комунах за законами миру стало соціальним продовженням еротичної ідеї розкутої тілесності як метафори природності, аж до відверто кітчевих сентиментальних алюзій глобального братства у душі Ж. Ж. Руссо, Л. М. Толстого, М. Ганді (згадаймо тексти Дж. Ленона: “Уяви, що світ належить усім” та “Бродяг дхарми” Дж. Керуака).

В етичному кодексі хіпі (зважаючи на умовність цього терміна через стихійність формування їх моральнісних настанов) з’являється ідея відповідальності у вигляді екологічної свідомості неоязичницького гатунку з архетипічними для Сходу елементами ритуалізованої наготи (згадаймо дагомбарів), вегетаріанської дієти, солідарності общини та ненасилля (ахімси), містифікованої сексуальної дозволеності, толерантності і всезагальної любові при одночасній відстороненості від прихильності до конкретних об’єктів, доктрини “занурення”, “розчинення” та “звільнення” у формі вульгаризованих трактовок індо-буддійської ніврани та дзенівського саторі. Наявність цих смислів у культурі хіпі засвідчує складність діалогу: з одного боку, звернення перевтовленої ра-

ціоналізмом західної свідомості до езотеричного обличчя Сходу (хай навіть і викривленого європейськими редукціями), з іншого боку, – неможливість досягнення інтимного буберівського модусу спілкування “Я – Ти” через відсутність категорій духовного проникнення, глибинного розуміння, вірності, відданості, обраності партнерів, що, романтично вступаючи у стосунки дружби чи кохання, можуть легко їх зрадити.

Потрібно зазначити також значний момент деформації традиційної східної містики в культурі хіпі, що відбувається під впливом сцієнтистсько-технократичних тенденцій раціонально-індивідуалістичного Заходу, від впливу якого хіпі, при усьому їх бажанні, не могли позбавитися навіть з етнічнокультурної причини (переважну більшість страших хіпі склали білі американці). Йдеться про “технізацію” йоги через новітні західні психоделічні препарати, вживання яких не передбачали езотеричні практики Сходу, а також про “індивідуалізацію” процесу медитації, мета якого вбачалася західною людиною у самопізнанні та самоактуалізації, у той час як Схід прагнув до остаточного позбавлення від суб’єктності. Значені трансформації продиктовані наявністю у культурі хіпі західного екзистенціалу індивідуальної цінності суб’єкта.

Міф подорожування як формула західного персоналізму у семіосфері хіпі. Пропагуючи мандрівний спосіб життя, заснований на відриві від традиційних топосів історичності (“свого”, “дому”), хіпі в уявно-фантазійних ідеальних формах на рівні повсякденних дій та на рівні ігрових мистецьких символів, що взаємно перепліталися (наприклад, у символіці рок-фестивалю), відтворювали структуру *міфу про мандри героя (мономіфу)*, де головною цінністю постає ініційований як окремий суб’єкт із власною автентичністю. У міфологічному просторі гри індивід поринає в уявні структури перебігу подій, діючи подібно до суб’єкта ініціації. Дж. Кемпбелл уподібнює буття ініційованої людини в ігровому мистецькому світі архетипному циклу випробувань релігійно-міфологічного героя, “мандри” якого нагадують вічний коловорот – “повне коло, від гробу утроби до утроби гробу” (англ., “fool circle, from the tomb of the womb, to the womb of the tomb”) [3]. Ключовими віхами цього циклу є “відчуження” та “преображення” – стани, для позначення яких Дж. Кемпбелл застосовує термінологію А. Тойнбі. “Відчуження” означає початок особистісної кризи ге-

роя (наприклад, як у знаменитому випадку із “чотирма зустрічами” Будди), внаслідок якої відбувається його містико-аскетичне відсторонення від детермінізму зовнішнього феноменального світу. “Преображення” символізує досягнення героєм вищого духовного виміру через розмежування істинного і хибного знання (у релігійній філософії індуїзму й буддизму – “вівека”), самозаглиблення і споглядання (наприклад, просвітлення Будди). Звідси – універсальна для всіх народів матриця “мономіфу”, структура якого передбачає наявність трьох взаємопов’язаних елементів: “вихід” героя (з профанної дійсності), “ініціація” (посвячення у дійсність сакральну – як правило, за допомогою надприродних істот-помічників) та “повернення” (до звичайного світу на новому витку духовного буття).

Архетип Великого повернення у просторі мистецької гри компенсує реальну втрату часу в повсякденному бутті людини. Він утворює той бажаний образ майбутнього, зверненого до минулого, якого не вистачає у порожньому “Dasein” сучасного існування. Позбавлена історії, особистість знаходить її образ у фантастичних подіях, які пропонує художник як ідеальні первообрази. Повертаючи собі історію, особистість реставрує у своїй свідомості модель діалогу від самоті через іншість до самоті, знаходить собі уявних співрозмовників та уявне співбуття, якими постають ігрові інтерпретативно-діалогічні стосунки Автора і Читача художнього тексту.

Відтак, через мистецтво як гру, *компенсується втрата тріадичної зв’язки часів і бінарної зв’язки самоті-іншості, що вибудовується заново, але на рівні символів, у вигаданому світі естетичної видимості*. Мистецька гра, не маючи можливості віднайти реального Іншого та реальну самість, вибудовує *ідеальний та уявний механізм їх діалогу*. Відбувається повернення до тріади темпоральності “минуле – теперішнє – майбутнє” (“самість – іншість – самість”, “вихід – ініціація – повернення”), але на рівні ілюзорної моделі, що існує у самосвідомості “Я”, Автора (гравця-митця) та Іншого, Читача (споживача мистецької гри) – Героя та його Тіні, які є учасниками естетичного діалогу навколо художнього тексту як Третього. Це підтверджується у контексті різних методологічних напрямів діалогістики та культурології. З погляду юнгіанства Тінь (трікстер) захищає топос Героя, навіть після його смерті про-

довжуючи охороняти простір свого антагоніста. З погляду пост-структуралізму Р. Барта Читач через інтертекстуальність (“смерть Автора”) повертає Авторіві його самість (“воскресіння Автора”). У герменевтичній критиці П. Рікера “Я” пізнає себе через Іншого у діалозі. Розглянемо цей механізм докладніше на основі ігрової естетики хіпі у дискурсі літератури.

Естетична гра хіпі: трагедія та іронія як екзистенціали буття творчої особистості. Простір мономіфу як індивідуальної ініціації у культурі хіпі реалізується не лише у повсякденних мандрівках, але й у мистецькій творчості, зокрема у дискурсі літератури, герої якої перетворюють буття на мистецтво, а мистецтво на буття. Тотальна естетизація дійсності, що починає функціонувати за законами макротексту, двоспрямована зверненість художнього та реальності, стають ігровими жестами втечі від світу міщанської раціональності. Доказом цього є експресивні біографії письменників, що надихали хіпі: К. Кастанеди, О. Хакслі, Дж. Керуака, Дж. Д. Селінджера, К. Кізі – з міфологемами мандрів, протесту, порушення табу, чуттєвого буйства, аскези, хвороби, смерті та досвіду естатичних переживань. Усі вони намагалися позбавитися від трагічного почуття самотності, викликаного відсутністю часу.

Як ескапічний простір, мистецтво ставало для них грою, відповідаючи своєму вихідному призначенню до творення дискурсу креативної, альтруїстичної, імпровізаційно-спонтанної та незацікавленої діяльності – “естетичної видимості” (термін Ф. Шилера), заснованої на довільному комбінуванні культурних смислів та іманентно обмеженої у уявному хронотопі. Недарма ще у класичній романтичній парадигмі Й. Гейзінга та Х. Ортега-і-Гасета мистецька гра стає способом порятунку культури від зазіхань на неї мільярдних мас обивателів, які хизуються своєю усередненістю, не даючи нікому виділитися, гальмуючи вільний потік самості [5]. У “Медитації про Дон-Кіхота” Ортега стверджує, що спосіб існування справжньої особистості полягає в трагедії [6]. Трагічний “Master Ludus” у Касталії Г. Гессе (“Гра в бісер”) або маргінал Гарі Галер (“Степовий вовк”) – це обранець, що належить духовній еліті, а його атрибутивною якістю є здатність до споглядальної, цнотливо-аскетичної та прекрасної гри. Мистецтво як концентрат гри є таргічним та екзистенційно іронічним за своєю природою і спонукає до творення фантазійної реальності рафінованої свободи.

Про те, що хіпі “гнали” своє життя, тотально естетизуючи дійсність на елітарному та кітчевому рівнях, безсумнівно свідчать численні смислові атрибути їх одягу: довге волосся, джинси, максі-спідниці, східна орнаментика, “фенечки”, головні убори, специфічні знаки відмінності у спілкуванні. Але тільки у художній творчості ескапічна гра набувала вищих екзистенційних форм. Для ілюстрування проблеми трагедії творчої особистості в культурі хіпі використовуємо протестну семантику контркультурного художнього тексту – культового американського роману *К. Кізі “Політ над гніздом зозулі”* [2]. Амбівалентна єдність особистого і загального, культурного контексту й автора викликають *трагедію творчості* – конфлікт автора з соціальним стандартом, дисонанс, який виникає між індивідуальним самовираженням творця і системно-нормативними вимогами культури, що намагається детермінувати самість міметичними нормами і законами жанру, стилю, доктрини тощо. Тяжіння до самості визначає *духовний задум – творчий акт*, що є “вогнем” і “злетом”, трансцендентним поривом художника за межі повсякденного. Метафора “злету”, що присутня в екзистенційній проблематиці текстів М. О. Бердяєва, у К. Кізі виражається через дитячу пісеньку-лічилку Вождя, що, будучи травматичним дитячим спогадом, є глибинним змістом його індивідуального (“фрейдівського”) підсвідомого, а то й архетипом колективного підсвідомого К. Г. Юнга, оскільки пригадується у зміненому стані свідомості (маячня після електрошоку):

*Не зевай, не моргай,
тетка удила цыплят,
гуси по небу летят...
В целой стае три гуся...
Летят в разные края,
Кто из дому, кто в дом,
Кто над кукушкиным гнездом* [2, с. 331].

“Гніздо зозулі” – символічний образ хаосу, порожнечі, значущої відсутності, атопії, “прірви без місцевості” (Б. Вальденфельс). Це топос, який не прив’язаний до жодної з координат, не локалізований, бездомний, позбавлений мети і кордонів. Висловлюючись мовою екзистенціалізму, це царство абсурду, що відкриває абсолютну свободу ніщо, у яку злітає “божевільний” творець, коли підноситься над такою ж безглуздістю та абсурдністю “нормального”

раціоналізованого повсякдення. Норми культури визначають *матеріальний результат творчості, творчий продукт*, що є “оходженням вогню”, “осіданням”, іманентним щодо зовнішнього світу “твором”, заснованим на наслідуванні академічних зразків та відчуженні екзистенційної сутності творця. У романі Кізі такою глобальною детермінантною, своєрідним матеріалізованим втіленням Комбінату (системи), слугує металева лікарняна тумба з регуляторами, яку не зміг підняти Макмьорфі, але, зрештою, підняв Вождь, причому саме загартування до ініціації підняття (підриву системи) прописано в романі як уповільнена подія Одкровення (набуття самості і свободи через власну смерть).

Виникає, отже, *конфлікт між творчим актом і творчим продуктом* як між трансцендентним й іманентним, сакральним і профанним, свободою (духовністю) та детермінізмом (соціальністю), духовним (онтологічним) та емпіричним (онтичним) рівнями існування творця, його самістю (екзистенційністю) та світом Іншого – у семантичному сенсі – конфлікт між позначником і позначуванням, Логосом і Письмом, смыслом і символічною оболонкою тексту, яка “притягує” сакральний смисл донизу і згортає його в читабельну чуттєву форму. Водночас потрібно відрізнити трагедію творчості як вияв свободи від анархії. *Перебування над культурою* (транскультурний стан, теургія), при якому творець, протестуючи проти офіційної моралі, обмежує діапазон особистісної свободи дією внутрішнього морального імперативу, не слід ототожнювати з *перебуванням під культурою* тих “варварів”, які перетворюють свій протест в анархію, в силу нездатності опанувати стандартом культурно адекватної поведінки. Відхилення від культурної норми у вищу і нижчу сторону, свобода і всюдозволеність, варварство і геніальність як однаково антикультурні стани виявляються принципово протилежними за внутрішньою суттю, висловлюючи або перевагу над культурним стандартом (геній), або профанне, банальну заздрість до нього (варвар): згадайте концепти “дурня” і “божевільного” у Ю. М. Лотмана, які однаково відступають від побутової норми, але “божевільний” втілює ідеальну норму, абсолютний ступінь цінності, а “дурень” – її профанізований симулякр [4, с. 81].

Однак нерідко варварство і геніальність зусиллями самого художника виявляються пов’язаними відносинами “подвійного кодування” (У. Еко), вираженням якого є зворотний принцип “High

brow – Low brow” та “Low brow – High brow” – “високоброва низькобровість” та “низькоброва високобровість”. Подвійне кодування виявляється в такій особливості поведінки творця, як його *іронія*. Іронія постає формою ескапічної естетичної гри та механізмом захисту творця від спотвореної реальності. Іронізування виражається в умонастроях протесту, епатажу, гротеску, бурлескової стилізації під грубість і посередність, до яких часто вдавалися хіпі, зо що і заслужили свої численні “ярлики”. Застосовуючи у науковому контексті елементи сленгових виразів для позначення тих чи інших феноменів, позначимо цю іронію як “стьоб”, що став невід’ємним атрибутом нонконформістського мистецтва і богемного стилю життя. Іронія є навмисною примітивізацією, уподібненням профанному, імітацією вульгарності з метою її деконструкції – критичного викриття посередності в усіх її формах – від наївно-варварської до офіційно-салонної.

З іронією пов’язана проблема так званої “богемної” *поведінки митця*, характерними ознаками якої стають бунт, епатаж, бравада, позування, тяжіння до відвертого конфлікту із прошарком чужих, схильність до застосування насмішки щодо них і читачів. Поведінка Макмьорфі на початку його перебування у психлікарні (насмішки над медсестрою, “ненавмисне” розбивання вікон, удавана наївність запитань на зборах терапевтичної общини) цілком відповідає такій моделі. Сутність Макмьорфі у його інтенції страждання, прихованого за сміхом, але не нівельованого ним, помічає Вождь: *“Он знает: надо смеяться над тем, что тебя мучит, иначе не сохранит равновесия, иначе мир сведет тебя с ума. Он знает, что у жизни есть мучительная сторона... но не позволяет боли заслонить комедию, так же как комедии не позволяет заслонить боль”* [2, с. 291]. Саме цією “оголеністю” – духовною відвертістю, а не натуралізмом – епатує знесилена і залякана покараннями публіку психлікарні семантика одягу Макмьорфі: *“... угольно-черные шелковые трусы, сплошь покрытые большими белыми красными глазами китами”* [2, с. 114]. Подробиці опису білизни, що не відповідає лікарняному стандарту, як і відверта “межова”, “вільнодумна” символіка його кольорів та візерунка (червоне – чорне – біле; смерть – кров – істина; кит – море – свобода), виражає образ самості, що зберігає свою гідність навіть в умовах іронізування (яскраве підтвердження: коли Макмьорфі,

намагаючись роздратувати медсестру, ходить оголений, він не знімає білизни, чим – парадокс! – не тільки не втішає, але й ще більше сердить ханжу міс Гнусен: адже ненависть системи викликає не розпушта, а саме гідність права бути собою).

Збереження самості в трагедії творчості відбувається через гуманізацію стосунків з Іншим на оснві звичної для хіпі діалогічної комунітарності общини. Дружба Макмьорфі з пацієнтами психлікарні, бейсбол, рибалка, взаємні вилазки і розваги, є свідченням початку такого руху суб’єкта назустріч світу Іншого з одночасним відстороненням від негативних сторін цього світу у вигляді структур уніфікації (іншості). Переведення Іншого з площини емпірії у площину самості, з площини іманенції у площину трансценденції, фіксує момент переходу від трагедії до стану радіння, і цей перехід здійснюється в онтичному вимірі – через смерть (межа світів), а в онтологічному – через Істину. Тому концепт смерті, введений до роману, є одночасно концептом Істини: він віддзеркалює трагічне в оптимістичному (загибель Макмьорфі як завершення його боротьби із системою) та оптимістичне в трагічному (смерть героя як вищий вияв його творчої перемоги у змаганні за право бути собою). Знищення фізичного тіла Макмьорфі Вождем після оперування першого з видалення мозку і перетворенню суб’єкта в “овоч” (позбавлене рефлексії – самості – тіло) при усій своїй естетичній жахливості та моральній неприйнятності (!) у цьому смисловому контексті носить швидше символічний характер і постає не як вбивство, а як “воскресіння Автора” – повернення йому самості через Іншого (Читача), який слідує істині, проголошеній в авторському тексті: *“Я наблюдал... и пытался сообразить, как поступил бы он на моем месте. Одно я знал твердо: он бы не допустил, чтобы такое вот, с припиленной фамилией, двадцать или тридцать лет сидело в дневной комнате и сестра показывала бы: так будет со всяким, кто пойдет против системы”* [2, с. 372]. Отже, в процесі інтертекстуального тлумачення Автор (суб’єкт) не лише не втрачає своєї самості, але й набуває її через Читача, що змушує сумніватися в однозначності тези про смерть суб’єкта на основі застосування до постструктуралізму теорії діалогістики і, пройшовши методологічну спокусу постмодерністською деконструкцією, повернути західній ліберальній думці її головну домінанту – антропоцентричну цінність.

Висновки. Субкультура хіпі містить у своїй семіосфері взаємно виключні жести східного колективізму (символіка общини, ненасилля та сексуальності) та західного індивідуалізму (символіка мандрів героя та іронічної трагедії творчості). Завдяки цьому поєднанню й утворюється складний поліфонічний смисловий простір, атрибутами якого є діалог (солідарність), міф (подорожування та ініціація) та гра (іронізування творчої особистості як романтичного одинака – героя-трагіка). Спільним знаменником цих атрибутів є тотальна естетизація дійсності, що починає функціонувати за законами мистецтва як відповіді з боку нонконформістського покоління на західну “смерть історії”. Як принципово Інші, хіпі висловлювали подвійний протест: як проти традиційно-модерного історичного суспільства з його метанаративами дому, повернення, порядку, так і проти кризово-постмодерного соціуму з його смислами фланерства, розваги, нудотного споживання.

Література:

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Жан Бодрийяр ; [пер. с франц. Л. Любарской и Е. Марковской]. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Кизи К. Пролетая над гнездом кукушки / Кен Кизи. – СПб.: Азбука-классика, 2000. – 378 с.
3. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: миф. Архетип. Бессознательное / Джозеф Кэмпбелл ; [пер. с англ. А.П. Хомик]. – К. : “София”, Ltd., 1997. – 336 с.
4. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Юрий Михайлович Лотман. – М.: Гнозис, Издательская группа “Прогресс”, 1992. – 271 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс [Электронный ресурс] / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп. А. М. Гелескула]. – Режим доступа до ресурсу: <http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt>.
6. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о “Дон Кихоте” [Электронный ресурс] / Хосе Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп. О. В. Журавлева, А. Б. Матвеева]. – Режим доступа до ресурсу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/gasset/raz_don.php.
7. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / Карл Ясперс ; [пер. с нем. М. И. Левиной]. – М. : Республика, 1994. – 527 с.