

Олександр КЛЕКОВКІН

ДЕМАГОГІЯ У ДИСКУРСІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Кулик: А це не демагогія?

Курбас: Ні, це не демагогія, це образ.

I. ГЕНЕЗА

Demagogia відома людству принаймні з Давнього Єгипту, звідки дійшли красномовні свідчення про демагогічні обряди, здійснювані фараоном (коли той щоранку виходив на берег Ніла і давав команду сонцю сходити, і сонце слухняно сходило, або коли з настанням часу підйому вод Нілу він кидав у воду згорток — наказ повені, щоб вона розпочалася, і води Нілу підкорялися).

Однак усвідомили демагогію і вигадали їй назву набагато пізніше — у Давніх Афінах, де злет демагогії було ініційовано розквітом демократії, з якої так дотепно знущався і Сократ, і його опонент Аристофан, не гребуючи, однак, так само демагогічними прийомами, з яких самі ж і глузували.

В Афінах цим поняттям позначали політиків-популістів, балакунів і словоблудів, а також набір ораторських прийомів, спрямованих на маніпулювання й ошукування слухачів (читачів, глядачів, спостерігачів). Ще Плутарх писав про афінян, що вони були неабиякими майстрами «деякі неприємні речі називати пристойними словами: приміром, повію — подружкою, податки — внесками, гарнізони міст — сторожею, в'язниця — халупою» і т. ін.

Однак демагогія — це не лише виступи несимпатичних осіб; передусім це поширена тактика створення мильних бульбашок і дискредитації опонента в очах недоумкуватого електорату шляхом використання некоректних — з точки зору логіки й етики — прийомів спілкування.

З плином часу, завдяки незворотній демократизації суспільства, ставши одним із потужних засобів революційних часів і супутником прогресу, демагогія поширилася на всі сфери буття — від політичної, економічної до наукової, мистецької і, звісно, була запозичена головним індикатором прогресу — рекламою. Отже, беручи до уваги позитивну кореляцію між демагогією і подальшим розвитком людства, феномен цей потребує поглибленого дослідження, чим і визначається актуальність пропонованої розвідки.

Найзагальніший принцип демагогії — навмисна підміна понять і порушення логіки, коли висловлювання, зовні зберігаючи логічність, перетворюється на афінейську премудрість (ахінея, тобто пихата, сумбурна мова, нісенітниця, за М. Фасмером, походить від виразу семінаристів, який, у свою чергу, походить від грец. *athenaïos*; за прирученням Маценауера, від грец. *akbinia* — убогість).

Оскільки демагогію зазвичай розраховано не на пошук істини, а на перемогу в очах свідків (публіки, електорату, колег), можливість чи неможливість її подолання залежить саме від публіки. Саме публіка є головним об'єктом впливу демагогії. Це як плач: пригадаймо Корнія Чуковського: «Я не тобі плачу!» (плакати можна лише комусь, собі плакати, з точки зору результативності, — безглуздо). Для публіки, котра й сама мислить у категоріях демагогії і догматики, переконливими можуть бути тільки прийоми демагогії.

II. ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасні дослідники (Т. Ніколаєва та ін.) відносять демагогію до мовленнєвих жанрів або — в енциклопедії мовленнєвих жанрів (В. Демет'єв) — ставлять її поряд із базіканням, знуцанням, карикатурою, містифікацією, брехнею, політичним гаслом, рекламним інтерв'ю, сваркою, чутками, плітками; у науці цей жанр Умберто Еко називає теревенологією.

Уміння демонструвати свою правоту, тобто демагогію, Артур Шопенгауер називав ерістикою або ерістичною діалектикою, серед прийомів якої акцентував увагу на мистецтві ставити запитання.

Класифікація Карела Чапека. Карел Чапек у «Дванадцяти прийомах літературної полеміки, або Посібнику з газетних дискусій» описав такі прийоми демагогії:

- *Despicere* (лат. *дивитися зверхньо*) — дати відчутти опонентові свою інтелектуальну і моральну перевагу, інакше кажучи, дати зрозуміти, що суперник — людина обмежена, недоумок, графоман, базіка, досконалий нуль, дута величина, епігон, безграмотний шахрай, лапоть, покидьок і взагалі суб'єкт, недостойний того, щоб з ним розмовляли;

- *Termini* (лат. *термінологія*) — термінологічні підміни: замість протестує — зводить наклеп; замість критикує — обливає брудом і т. ін.

- *Caput Canis* (лат. *притисувати погані риси*) — мистецтво вживати лише такі вирази, які можуть створити тільки негативну думку про опонента.

- *Non Habet* (лат. *констатувати відсутність*) — назвати опонента балакуном, моралістом, абстрактним теоретиком, якому бракує твердих принципів, глибини переконань, моральної відповідальності.

- *Negare* (лат. *заперечувати наявність*) — заперечення всього очевидного, що притаманно дослідникові і дослідженню.

• *Imago* (лат. *ті́дміна*) — підставляється якесь неймовірне опудало, яке не має нічого спільного з дійсним предметом дискусії (приміром, спростовуються тези, які опонентові ніколи не спадали на думку).

• *Pugna* (лат. *побиття*) — опонентові або його концепції присвоюється помилкова назва, після чого вся полеміка ведеться проти цієї довільно обраної тези.

• *Ulises* (Улісс, Одісей) — ухилитися і говорити не по суті, завдяки чому полеміка вигідно пожваблюється, слабкі позиції маскуються і дискусії не видно ні кінця, ні краю, що врешті вимотує противника.

• *Testimonia* (лат. *свідчення*) — посилення на авторитет.

• *Quousque* (лат. *доки*) — посилення на те, що це відомо навіть дитині, це вже пройдений етап і т. ін.

• *Impossibile* (лат. *не можна допускати*) — не допускати, щоб противник хоч у чомусь мав рацію.

• *Jubilare* (лат. *тріумфувати*) — поле бою завжди потрібно залишати з виглядом переможця.

Класифікація Миколи Акімова. Блискучий кодекс демагогічних прийомів, назвавши його «Правилами доброго тону», запропонував режисер Микола Акімов, який глузував з приводу мистецтвознавчих дискусій: «Учасники таких заходів поза сумнівом помітили, що з року в рік у подібних випадках повторюються висловлювання, що входять в традицію, що багато хто з ораторів міг би без шкоди для результатів читати вголос власні минулорічні стенограми, що виробилися якісь навички обговорень і полеміки, з яких далеко не всі є корисними. Інакше кажучи, форма обміну думками між працівниками мистецтва не може ще вважатися ідеальною. Тому вона повинна бути вдосконалена».

У «Самовчителі» для тих, хто бажає висловлюватися з приводу мистецтва, М. Акімов пропонує таку глузливу класифікацію: «У цій праці ми намагалися узагальнити досвід цих талантів [демагогів], щоб після відомої систематизації поширити його серед населення. Однак посібник може бути з успіхом використано і професіоналами-критиками»:

• Будь суворим! (якщо ти помилково похвалив малохудожній твір, всі зрозуміють, що ти нічого не тямив у мистецтві; якщо ж ти зумів вилаяти гарну річ, виникає припущення, що твої вимоги настільки перевершують загальну оцінку, що соромитися потрібно не тобі, а всім, хто цю річ хвалив; тому невдоволення мистецтвом завжди безпечніше і вигідніше, ніж задоволення від нього).

• Будь загадковим (якщо з виразу твого обличчя абсолютно неможливо визначити, подобається тобі художній твір чи ні, — ти здобуваєш відомі переваги перед іншими; однак не впадай у байдужість: це теж небезпечно! будь замисленим і серйозним).

• Будь красномовним! (інколи складається ситуація, в якій відмовчатися

зовсім неможливо; у цих випадках необхідно видати будь-який звук, щоб не сказали, що у такій цікавій суперечці ти немов води в рот набрав; для гідного виходу з положення рекомендуємо метод нейтральних зауважень, які абсолютно нічого не означають, але здатні задовольнити громадян, які чіпляються до тебе; ось зразки: «Міцно!» «Цікаво!»; вигукувати слід голосно й енергійно, дотримуючись, однак, цілковитої нейтральності інтонації без відтінків схвалення й осуду).

- Будь кмітливим! (інший спосіб ухилитися від оцінки, якщо ти вважаєш це за доцільне, — контратака з цитатою; у відповідь на пряме спонукання до оцінки вимовити завзято і впевнено будь-яку цитату з художньої літератури з посиланням на джерело; якщо ніякого зв'язку між обговорюваним питанням і обраною тобою цитатою неможливо буде знайти — ще краще! Ти залишиш слухачів в болісному відчутті власної нетямущості і твоєї інтелектуальної переваги; у тоні виступу не повинно бути повчальності, навпаки, краще ніби радитися з аудиторією — мовляв, чи правильно ти цитуєш: «Як це у Шекспіра? Вона його за муки полюбила» або «Як казав Гоголь — лабардан! Так, здається?»).

- Будь ерудований! (ні в якому разі не висловлюйся про твір мистецтва без необхідної підготовки, тобто не дізнавшись, хто його автор! Репутація, якою користується митець у сучасному суспільстві, — ось найвірніший ключ до оцінки його твору. Якщо автор досить відомий (в будь-якому відношенні), достатньою і кваліфікованою рецензією може стати вигуківання його прізвища зі знаком оклику на кінці: «Корнійчук!» «Кукриніксі!» «Хачатурян!»; при цьому було б доречно розвести руки в сторони, одночасно глибоко зітхнувши, ніби додаючи без слів, що тут вже говорити нема чого: такий автор сам за себе відповідає!)

- Здаватися директивним! (відчувши роздратування від симфонії, якої ти не зрозумів, фільму, на якому ти задрімав, сатири, в якій ти дізнався про самого себе, починати зі слів: «Існує думка» і — далі кидатися в атаку!).

Класифікація Бориса Каценеленбаума. За класифікацією радіофізика Б. Каценеленбаума, до основних видів демагогії належать:

Демагогія без порушення логіки —

- пропуск фактів (приміром, розповідаючи про «шалений успіх» вистав того або іншого режисера, забути, що «успіх» цей було забезпечено силовими і методами — організованим глядачем, змушеним перерахуванням коштів на рахунок театру, клакою і т. ін.; або так само, підкреслюючи значення здійсненої вистави за класичним твором драматургії — приміром, «Гамлет» у постановці Г. Крейга, — забути, що виставу було показано лише кілька разів і знято з репертуару; вистава посіла друге місце! хоча місць було лише два);

- пропуск фактів і створення прогалів, які заповнюються слухачами

за принципом очевидності (приміром, у період впровадження контрактної системи теза про те, що «модель того українського театру, який нині є, придумала насправді не радянська держава, а корифеї, Кропивницький та іже з ним», отож, посівши посаду керівника державного театру, митець мусить керувати до кінця віку; пропуск у забутті факту, що театр корифеїв — це театр, який існував на позабюджетні кошти, отже, порівняння шкутильгає);

- пропуск фактів зі зміною висновку («гіпотезу Х., було доведено У.»; пропуск: було доведено набагато пізніше);

- створення недовіри до факту («автор намагається переконати, що відбулася подія А.»; «нас наполегливо переконують ніби відбулася подія А., розуміючи, що перевірити цього ми не зможемо»);

Демагогія з непомітним (ледь помітним) порушенням логіки —

- логічна помилка підміни «після» на «внаслідок» (хронологічна послідовність подій інтерпретується як причиновий зв'язок між ними; «після мого виступу у пресі відвідуваність вистави зросла вдвічі»);

- наслідком події А може бути В або С, однак варіант С не згадується («якщо ви не погоджуєтеся зі мною, ви погоджуєтеся з В»).

- підміна причин і наслідків (вважається, якщо наслідком А може бути В, то й наслідком В може бути А);

Демагогія поза зв'язком із логікою —

- відповідь на питання, якого ніхто не ставив («Чи можна погодитися з тезою доповідача? — Я знаю доповідача як гарного сім'янина, громадського діяча і патріота»);

- використання риторичних кліше («ви самі розумієте, що...», «ви ж розумна людина і не можете не розуміти, що...», «це — не наука!»);

- визнання дрібних помилок (у відповідь на зауваження про помилковість тези або факту: «Дійсно, доводячи гіпотезу, я припустився кількох граматичних помилок, не поставив розділових знаків на окремих сторінках»);

За межею демагогії (на межі демагогії і брехні) —

- перетворення дискусії на скандал (істерика, скарги на цькування, образи, звинувачення опонента у демагогії) та ін.

Класифікація Умберто Еко. Найвидатніші майстри демагогії — політики, серед яких перші місця безперечно належать Гітлеру, Геббельсу, Муссоліні, Сталіну, котрі виробили систему ефективних прийомів завоювання мас. Сукупність цих прийомів, давши їм назву *ур-фашизм*, в есеї «Вічний фашизм» сформулював Умберто Еко:

- культ традиції (істину вже проголошено; залишається тільки тлумачити її темні слова; німецько-фашистський гнозис живився з традиціоналістських, синкретистських, окультних джерел; валити в купу Августина і Стоунхендж);

- ірраціоналізм міцно пов'язано з культом дії заради дії;
- індивідуальна або соціальна фрустрація (всі історичні фашизми спиралися на фрустровані середні класи, котрі постраждали від економічної або політичної кризи і відчували страх перед загрозою з боку роздратованих низів);
- популістський елітаризм (пересічні громадяни — найкращий народ на світі; партія — найкращі з пересічних громадян);
- популізм (поняття народ постає як монолітна єдність, що виражає сукупну волю громадян; оскільки жодна кількість людських істот насправді не може мати сукупної волі, вождь (лідер, месія, пророк) претендує на те, щоб стати представником від усіх; втративши право делегувати, пересічні громадяни не діють, вони тільки покликані виконувати роль народу; народ, таким чином, сприймається виключно як феномен театральний — масовка, декорація);
- використання новомови і логічних перевертнів на кшталт винайдених Орвеллом у романі «1984» («Війна — це мир»).

Здавалося б, переконливий перелік ознак.

Однак хіба не було звинувачено у фашизмі Миколу Євреїнова і Леся Курбаса? Хіба не звинувачував у фашизмі Віктора Шкловського Всеволод Мейерхольд? І хіба не було «встановлено», що й сам Мейерхольд «виявився» фашистом?

Урочистий комплект Остапа Бендера. Найвидатніший путівник у досліджуваній галузі створив Остап Бендер — це словник актуальних для радянської демагогії іменників (трудящі, зоря, маяк, помилки, стяг, молох, ваал, ворог, хода, скок й ін.), прикметників (імперіалістичний, капіталістичний, історичний, останній, індустріальний, сталевий), дієслів (палати, здійсмати, скреготати), епітетів та інших частин мови, а також способів комбінації їх у різних жанрах з урахуванням місцевого орнаменту.

III. КЛАСИФІКАЦІЯ ОСНОВНИХ ПРИЙОМІВ

Серед різновидів демагогії вирізняють також лінгвістичну демагогію (Т. Ніколаєва), коли форма висловлювання стає його змістом; ледь помітну підміну і гру з різними значеннями терміна.

Базові принципи, на які спирається демагогія — догматизм, забобонність, наукові міфи і спекуляції. Хоча інколи догматизм називають способом мислення, однак насправді це не мислення, це лише спосіб зчеплення гасел і одиничних фактів, наука невігласів і ледарів, мистецтво жонглювання завченими гаслами, що оперує аксіомами, анахронізмами, забобонами, міфами, спекуляціями і т. ін.

Серед найпоширеніших догматів у царині мистецтва — догмати про непогрішимість (бездоганність, високохудожність, геніальність) творчості якогось митця; про нібито притаманну мистецтву раз і назавжди визначену функцію і т. ін.

Фактично різновидом догматизму є забобонна свідомість, котра спирається на звичні твердження, що базуються на «традиційних» поглядах, думках «авторитетних експертів», однак не підтверджуються практикою, не мають логічного обґрунтування й опираються лише на віру.

Мотиваційною основою забобону є абсолютизація авторитету традиції, тобто влади якоїсь спільноти, зазвичай уявної. Природа забобону оголюється у неможливості отримання переконливої відповіді на питання про причини того або іншого явища без посилання на інший забобон.

Поряд із догматизмом і забобонною свідомістю стоїть спекуляція — абстрактне умоглядне міркування без звернення до досвіду, із опорою на абстрактні поняття.

Спекулятивний тип пара- квазі- і псевдонаукового дослідження зазвичай спирається на хиткі поняття на кшталт злет, занепад, високохудожній, покращання, кітч, рецепція та ін.

Хиткість зумовлено суб'єктивним забарвленням і відсутністю чітких ознак описуваного явища.

Приміром, поняття кітч описується за допомогою так само невловимого поняття смак, смак — за допомогою художність, художність — стає ледь не синонімом духовності, внаслідок чого вся система аргументів перетворюється на картковий будиночок.

А боротьба за духовність та її підвищення фігурує як у стенографічних звітах з'їздів КППС, так і у програмних документах багатьох посткомуністичних країн.

Найголовніші прийоми демагогії можна звести до трьох основних, рівнів, вибір яких залежить від інтелектуального рівня майстра: чистий абсурд і відверто аморальна демагогія (агресія, брехня, образа, наклеп, поширення чуток, двозначних натяків); догматизм; логічні виверти і перевертні, можливо, не завжди усвідомлені опонентом (підміна понять тощо).

Чистий абсурд.

- брехня, що базується на правдивій, але перебільшеній у кількісному відношенні інформації;
- перекручення фактів;
- посилання на недостовірні джерела;
- абракадабра (свідомо створений безглуздий набір слів або речень, кожне з яких окремо має значення, але у контексті діалогу позбавлені змісту; наукоподібність, імітація складного філософічного дискурсу на кшталт творів дадаїстів);
- маніпулювання вигаданими фактами;
- замовчування важливої інформації;
- заповнення недостатньої інформації вигадкою або натяками;

• переключення уваги з фактів на емоції (використання емоційно забарвлених термінів, понять і метафор, нав'язування суб'єктивної інтерпретації явищ — емоцій, підтекстів, фантазій — об'єктивізація яких неможлива);

• образа опонента, відверте хамство (звинувачення у курбалесенні, курбасизмі, курбасіаді і курбасівщині, меєрхольдівщині, троцькізмі, формалізмі, пристосуванстві; «це — провокатор», «зрадник» і т. ін.);

• приписування опонентові якоїсь думки та її спростування;

• аргумент до особи (підміна предмета обговорення — замість самого предмета обговорюється особа опонента; переключення уваги з інформації на її носія; обігрування фізичних недоліків опонента, використання натяків стосовно особи опонента, звинувачення його у готовності перейти до насильницьких дій);

• аргумент до марнославства (обговорення замість предмета самого опонента — у позитивному сенсі);

• аргумент до співчуття (бажання викликати співчуття і домогтися поступок);

• аргумент до сили (погроза застосування якихось засобів для того, щоб примусити суперника змінити свою точку зору);

• звинувачення опонента у замовчуванні (чому, досліджуючи ті або інші події, він не говорить про патріотизм, чому не згадує такого-сякого видатного діяча; Володимир Перетц писав про цей прийом: «Найпростіший спосіб критики — розводитися не про те, що є у книзі, а про те, чого в ній нема»).

Поряд із демагогією нижчого рівня існують різноманітні, подеколи неусвідомлені психологічні виверти, спрямовані на те, щоб дезорієнтувати опонента і вивести його зі стану рівноваги:

• відкрито або приховано дратувати опонента;

• цитувати неіснуючі «авторитетні» дослідження;

• уживати «красиві» іноземні слова і назви, невідомі нікому, навіть самому ораторові (комусь, можливо, й справді здається, що текст, у якому глядача названо реципієнтом, автоматично дістає статус наукового).

Догматика.

• бездоказові догматичні твердження;

• універсальні висловлювання (зазвичай на рівні вульгарних тверджень);

• підпорядкування фактів доктрині (тезі, концепції);

• спрощення до рівня звичної схеми, стереотипу, архетипу;

• апеляція до стереотипів — понять і почуттів, з якими навряд чи хто наважиться сперечатися (духовність, патріотизм, моральність, прогрес);

• сакралізація предмета дискусії та його інтерпретації;

• відволікання уваги концентрація на неточностях у деталях;

• закодування опонента банальною «народною мудрістю» (у приказках і прислів'ях кожній тезі можна знайти антитезу).

Логічні виверти.

- необґрунтоване, але ефектне узагальнення («всі радянські люди...», «загальновідомо», «всі знають», «все», «всім», «кожний», «кожному», «все прогресивне людство», «весь народ», «одноголосно», «одностайно», «завжди» і т. ін.; але «усього» — не існує, «все» — це лише порожній звук; адже серед «усіх» завжди знайдеться той, хто зруйнує або принаймні утримається черговий загальнолюдський закон, — «один, который не стрелял»);

- оперування формулами на кшталт «обов'язок кожного, справжнього» та іншими кліше, інколи — афоризмами;

- порушення логіки і причинових зв'язків між фактами і висновками (до такого типу демагогії належить популярний вислів про те, що серед людей, котрі народилися 1816 року і вживали в їжу огірки, смертність дорівнює 100%» зовні дуже схожий на логічний, підкріплений статистикою науковий висновок, якби не одна деталь: доля досліджуваних осіб не змінилася б, якби вони не вживали в їжу огірки; або ще один абсурдний вислів, котрий імітує наукове відкриття, здійснене анонімними «британськими вченими»: «Той, хто частіше святкує день народження, живе довше»; абсурд у науці є однією з поширених форм демагогії — тобто нахабної спекуляції);

- підміна, зсув понять (приміром, дослідження історії драми замість історії театру; зазвичай цей прийом виявляє спекулятивний тип мислення, котрий оперує хиткими поняттями на кшталт злет, занепад, високохудожній, духовність, покращання, кітч, рецепція та ін.; хиткість зумовлено суб'єктивним забарвленням і відсутністю чітких ознак; поняття кітч описується за допомогою так само невловимого поняття смак, смак — за допомогою художність, художність — стає ледь не синонімом духовності, внаслідок чого вся система аргументів перетворюється на картковий будиночок);

- анахронізм, який зазвичай межує із догматизмом (у тому числі виривання фактів із історичного контексту, тобто помилкове або свідоме приписування явищам однієї епохи ознак, рис, характеристик іншої, невідповідність часові);

- однобокий відбір фактів (приміром, у театрознавстві поширена думка про схоластичний характер шкільного театру — мовляв, він був нудним і т. ін.; так, Іван Франко, аналізуючи тексти шкільних драм, писав, що «цілий ряд духовних драм, звичайно на біблійні або легендові теми, з виразно схоластичним характером, де місце живих осіб заступають звичайно алегоричні фігури, а місце драматичної акції — довгі декламації або хоральні канти» і ту нудоту дозволяли витримувати тільки «інтермедії, чи інтерлюдії, себто веселі сатиричні сценки, встановлювані між актами поважних і нудних драм»; у такому самому дусі висловлювався й Іван Стешенко; однак Володимир Перетц, спираючись на ремарки, проаналізував театральні ефекти в українському шкільному театрі

XVII–XVIII століть і вирізняв групи, для організації яких потрібен був режисер: ефекти дії, ефекти глядні, музичні та взагалі звукові ефекти, серед яких були: переодягання; крадіжки; бої; криваві сцени (на кшталт побиття немовлят); танці; появи птахів, тварин, привидів і фантастичних істот; польоти у повітрі; плавання кораблів; масові сцени (бої та ін.); тіньові картини; ефекти освітлення; піротехнічні ефекти; серед звукових ефектів він вирізняє луну тощо. «Все це, — пише В. Перетц, — творив режисер, актор і дуже часто — машиніст (робив громи та блискавки, робив, що актори провалювалися або літали в повітрі і т. ін.)». Самі ж ремарки, на основі яких він здійснив свій аналіз, Перетц безспідставно називав ремарками режисера. «Як завше і всюди, — завершує аналіз В. Перетц, — від таланту автора, який часто був і режисером залежало використати перераховані ефекти та інші. В деяких п'єсах зустрічаємо їх більше, в деяких менше, в залежності від зручності, вигадливості, начитаності та таланту авторів і уміння їх розбарвити абстрактні мудрування алегоричних персонажів живим змістом, або своєрідними засобами сценічної постановки. Не завше наші автори та режисери бували оригінальні, але історія вчить нас тому, що в царині художньої, в тому числі і театральної, творчості не завше має успіх і уважається прекрасним те, що нове, а лише те, що “благовременно”, цебто відповідає художнім вимогам оточення того часу»);

- використання невизначених або дво- або багатозначних термінів, унаслідок чого утворюється неправильний висновок (Мистецтво — вічне. Ця вистава — твір мистецтва. Ця вистава — вічна);

- зіставлення непорівнюваних понять (приміром, драматург, актор і режисер — порівнювані поняття, драматург і завеса — ні) і несумісних понять (до несумісних належать пари понять, котрі не мають спільних елементів: один із героїв Юрія Андруховича виголошує такий монолог: — Нет-с, гаспада-с! — рубонув кулаком по тарілці штабс-капітан. — Ніяких консолідацій! З ким-с? З оцим-с кодлом-с?! Увольте-с! Духовність, духовність, православіє, монархія, духовність, монархія, православіє, чинолюбіє, духовність, почитаніє, православіє, сладострастіє, рукоблудіє <...>, монархія, духовність, народність, партійність... самодержавіє, братолюбіє, чаєпітіє»);

- використання паралогізмів («На городі бузина, а в Києві дядько»; як створені на основі «Урочистоогоо комплекту» Остапа Бендера: «Цветет урюк под грохот дней, Дрожит зарей кишлак, А средь арыков и аллея Идет гулять ишак»);

- невинувдані аналогії (про небезпеку використання невинувданих аналогій Олексій Дживелегов писав: «Протягом тривалого часу великою популярністю користувалася думка, що комедія дель арте в тому, що в ній є найтипівішим, продовжувала традиції давньоримського міму. Маски там, маски тут; буфонада там, буфонада тут, імпровізація — також. І навіть якщо розібрати

маски, кожному окремо, то аналогій знайдеться скільки завгодно. Що ж ще треба? — запитували себе захисники ідей далеких коренів. А треба багато чого. Передусім факти. <...> Паралелі та аналогії вказують лише на одне: що в певний час певне поєднання явищ може народжувати схожі результати». Інакше кажучи, внутрішні причини народження схожих за зовнішніми ознаками жанрів, навіть якщо вони й носять однакову назву, — різні (приміром, трагедія античності і класицизму — не одне й те саме). І саме їх, ці причини, слід виявити, аби усвідомити природу того або іншого мистецького явища; на такі самі невинуваті аналогії звертав увагу ще Микола Дашкевич, рецензуючи працю Миколи Петрова: «г. Петров, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил его тем, какое нашёл у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною»);

• апеляція до авторитетів і цитування, вирване з контексту (з виступу І. Кулика на Театральному диспуті 1929 року: «Тов. Курбас казав, що цитувати — це “нехороший тон”. Тут я повинен з ним погодитися. Так цитувати, як цитував учора Леніна т. Курбас — це справді нехороший тон. Це визнавав і сам Ленін, з якого для доказу я міг би навести таку цитату про подібну методи цитування: “Выдернул цитату и говорит...” (на II з’їзді РКП)». Далі між Курбасом і Куликом відбувся ще прикметніший діалог: Кулик — “А це не демагогія?” Курбас — “Ні, це не демагогія, це образ”»);

• хибна альтернатива або фальшива дилема («художнє / антихудожнє» (історико-етимологічний рух «терміна» демонструє, як він виступає то у ролі синоніма «мистецтва» і «прекрасного», то у ролі зашморга для конкурентів та інакомислячих); «прекрасне / потворне»; «новаторське, заперечення традицій / традиційне, консервативне»; «смак / несмак»; «ідейне / безідейне»; «народне й антинародне»; «масове / елітарне»; «форма і зміст»; «реалізм / формалізм»; «глибоке / поверхове»; «моральне / аморальне»; «вишуканий / брутальний» і т. ін.);

• підпорядкування авторської тези або якоїсь іншої ситуації популярному міфowi (до такого прийому вдаються автори, котрі, приміром, усіх опонентів Курбаса, включаючи зіпсованого царатом глядача, записують до категорії недоумків, які буцімто нездатні були зрозуміти генія; здебільшого, однак, це були освічені і надзвичайно талановиті люди — як Сергій Єфремов або Михайль Семенко, Панас Саксаганський і Гнат Юра, Іван Микитенко і навіть Дмитро Грудина, який був редактором журналу «Мистецтво», ректором Харківського музично-драматичного інституту, друкував статті з історії радянського мистецтва, і якого, — так само, як і Курбаса, — було розстріляно — ще 1937 року; до цього ж прийому вдається і Йосип Гірняк, коли пише

про Курбаса: «Трагедією Курбаса було те, що його сучасники, а особливо співробітники, на цілі голови не дорости до його рівня. <...> І співробітники, і навіть старша генерація театрального сектора, за спиною яких стояли представники громадсько-політичної та наукової еліти, не могли втримати кроку з одержимим шукачем нових форм для нового театру»);

• поляризація (на своїх і чужих, на новаторів і консерваторів тощо: «художнє / антихудожнє» (історико-етимологічний рух «терміна» демонструє, як він виступає то у ролі синоніма «мистецтва» і «прекрасного», то у ролі зашморга для конкурентів та інакомислячих); «прекрасне / потворне»; «новаторське, заперечення традицій / традиційне, консервативне»; «смак / несмак»; «ідейне / безідейне»; «народне й антинародне»; «масове / елітарне»; «форма / зміст»; «реалізм / формалізм»; «глибоке / поверхове»; «моральне / аморальне»; «вишуканий / брутальний», «високе мистецтво / кітч» і т. ін.);

• аргумент до авторитету («Великий (!) французький письменник [Вольтер], — писав Іван Стешенко, — ще більшого письменника (!) Шекспіра називав за його драматичні заходи, як звісно, дикарем»; Юрій Смолич, чудово розуміючи написану ним нісенітницю, разом із тим, запевняв: «Я дивувався, який же близький був саме до Станіславського, а не до Мейерхольда, як прийнято було думати, у своїй системі Курбас»; такі самі прийоми із посиланням на авторитети використовували й інші дослідники — приміром, О. Фінкельштейн писала, що Жака Копо «часто називають французьким Станіславським»; «ірландським Станіславським» Ерік Бентлі називав Бернарда Шоу; той самий принцип виводити одне з іншого бачимо й у таких порівняннях: «новаторські досягнення Станіславського — свого роду російського аналога Райнгардта»; Таїров — «російський Райнгардт» і «російський Єсснер» та ін.; інший приклад апеляції до авторитетів — публічне викриття Самійла Щупака його опонентом Іваном Микитенком під час II Всеукраїнської драматургічної наради. «Одне слово, із двох концепцій — Аристотелевої та Шекспірової, — звинувачував свого опонента Іван Микитенко, — ти приєднався до першої. Щупак з місця: Нічого подібного! Микитенко: Як же нічого подібного?» А далі, у цьому ж виступі, — просто унікальний поворот, де в ролі найголовнішого авторитету у царині теорії драми виступає сама комуністична партія: «Партія наполягає на сюжетності тому, що без сюжету, цебто без зв'язку подій і героїв художнього твору між собою, не може бути й самого художнього твору <...> і це справа далеко не формальна, а глибоко філософська. Бо ж міцний, чіткий і до кінця ясний сюжет художнього твору — це насамперед чітке і ясне розуміння автором і тих подій, і тих фактів життєвих, які він показує у своїй п'єсі. Отже, виходить, що й сюжет знов-таки явище світоглядного порядку. Сприйняття світу, окремих явищ, людей і фактів як стрункої системи чи — розірвано, “расщеплено”, як у буржуазних формалістів»);

- виривання фактів із контексту;
- підміна класифікації нанизуванням синонімів або, навпаки, несумісних понять;
- посилення на аналогії як на докази.
- виступ від імені народу, фахової спільноти, глядача («глядачі не зрозуміють!»), науки, державних інтересів; цей прийом вимагає гарної акторської майстерності — з відповідним хвилюванням і заразливістю емоцій, щоб збудження передалося глядачеві, заради якого здійснюється це шоу; такий «захист (“Від імені глядача”), — згадував М. Верхацький, — Олександр Степанович [Курбас] справедливо вважав демагогією»; у разі, коли, навпаки, глядачеві подобається те або інше мистецьке явище, ефектно лунають радянські кліше про «потування примітивним смакам», «смакам обдивателя», «несмак» і т. ін.);
- «на своїй хвилі» (ностальгійно забарвлений виступ від імені якоїсь знищеної традиції; поза ефектно зажуреного декадента, який, оголосивши «все пропало», «апокаліпсис настав», «життя скінчилося», розводиться про те, що далі вже ніщо не має ніякогісінького значення, а тому все можна вважати правдою і брехнею одночасно; і далі — у такому самому дусі; суть демагогії, як завжди, — у безпредметності).

IV. АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ЯК ПЕРЕДУМОВА ДЕМАГОГІЇ

Наївно вважати, що демагогія — це інструмент лише несимпатичних нам осіб. Насправді демагогія — це *enfant terrible* культурного життя, її прийоми використовують не лише «погані» і «негативні», а й «гарні» і цілком «позитивні» герої.

Один із найвідоміших прикладів демагогічної полеміки у царині театрального мистецтва — скандал у справі «Сіда» за участю Академії й самого кардинала Ришельє — було мотивовано ігноруванням вимог Аристотеля. Найцікавіше у цьому скандалі — не аргументація Академії, не кволі спроби Корнеля захистити своє дітище і навіть не підступність самого кардинала. Найцікавіше — обраний Корнелем спосіб уникнути пастки. Отже, окреме видання трагедії 1637-го року відкривається зверненням до герцогині Д’Егігон («Ваша світлість! Я підношу Вам...»), після чого йде Передмова, в якій, серед іншого, наводиться і такий аргумент: «Аристотель висловлюється у своїй “Поетиці” не настільки прозоро, щоб ми могли наслідувати філософів, котрі тлумачать його на свій лад для підкріплення власних суперечливих думок; оскільки ж філософія — сфера для багатьох зовсім невідома, то найпалкіші прихильники “Сіда” сприйняли закиди зоїлів буквально і вирішили, що спростують їх, оголосивши, що для них не має значення, чи написаний “Сід” за правилами Аристотеля, чи ні; Аристотель, мовляв, вивів свої правила для свого часу і для Греції, а не для нашого часу

і не для Франції». Здавалося б, ось гарний аргумент прихильників, за який мусив би вхопитися Корнель! Однак не за віком розумний тридцятирічний драматург цього не робить — рано прокинувшись, дипломатичний хист підказує йому не реагувати на спокусливі пропозиції і, обравши набагато далекогляднішу стратегію, він пише: «Цей другий забобон, вкорінений через моє мовчання, однаково образливий і для Аристотеля, і для мене. Ця видатна людина так глибоко проникла у поетику, що відкриті нею закони придатні для всіх часів і народів. <...> І я перший засудив би “Сіда”, якби він погрівив проти великих і непорушних заповітів нашого філософа...»

Блискучим, неперевершеним демагогом був доктор Йозеф Геббельс. Напередодні виборів до парламенту Пруссії у квітні 1932 року він кинув виклик канцлерові Генріху Брюнінгу, запропонувавши йому виступити у спільних політичних дебатах перед публікою. Але Брюнінг, якому були відомі трюки і виверти нацистів, відмовився. Тоді Геббельс узяв запис промови Брюнінга, виголошеної ним незадовго перед цим у Кенігсберзі, і скористався нею під час свого виступу на масовому мітингу нацистів у Берліні. Геббельс вмикав уривки із запису промови Брюнінга, а потім коментував і спростовував висловлювання свого опонента, котрий, звісно, не міг себе захистити. Відбувся своєрідний театральний діалог. «Публіка прийшла в шалений захват, — записав Геббельс у щоденнику, — це був грандіозний успіх!» Слухачі, натхненні промовою Геббельса, пожертвували сто тисяч марок на проведення передвиборної кампанії нацистів.

Однак демагогічні прийоми використовували у своїй полеміці і цілком пристойні люди. Євген Чикаленка зафіксував у щоденнику такий випадок:

Одного разу Олена Пчілка, шукаючи достойний об'єкт для скандалу, «поглядаючи на проф. Перетца, уїдливо завважила:

— Нащо ж нам брати приклад з кацапів і заводити грубі терміни!

На це Перетц порадив, повикидавши “грубі кацапські” терміни, позаводити “делікатні жидівські”.

Пчілка промовчала, але коли на відході Перетц висловив думку, що треба вишукувати багатих українців, які піддержували б Наукове товариство грішми, то Пчілка знов уїдливо обізвалась:

— Щоб розвинути діяльність нашого товариства, треба, щоб члени його не працювали по кацапських товариствах, як це робить професор Перетц.

Тоді Перетц, натякаючи на юдофобські статті в “Ріднім Краю”, відповів:

— Мені здається, що для поліпшення фінансів нашого товариства годилося б “устроїть маленький погромчик”...

Вийшла ніяковість. Пчілка, одягаючись, роздратовано кинула Перетцеві:

— Я вам цього ніколи не забуду!

І, певне, не забуде, тим паче, що Перетц жидівського походження».

Іншим разом «обмірковувалося в Науковім товаристві під головуванням М. Грушевського питання, чи привітати Льва Толстого в день його 80-ліття, чи ні. Пчілка довго й гаряче стояла на тому, що не треба, бо Толстой не вартий того. Перетц, навпаки, відстоював думку, що треба привітати — і чи умисне, щоб вколоти Пчілку, чи невмисне вжив у розмові такої фрази: “Хотя мне часто говорят, что я страдаю женскою болтливостью”. Пчілка встає і, здержуючи своє роздратовання, звертається до Грушевського з такими словами:

– От наш пан професор ніколи собі не дозволив би в присутності дам таку неделікатність, яку сказав, — показуючи на Перетца, — кацапський професор...

Грушевський, переводячи це у жарт, підбів до Перетца і почав його пошепки заспокоювати, а Стешенко на вухо докоряв Пчілці. Присутні не знали, що їм робити, але швидко Перетц вивів усіх з ніякового становища. Він почав розмову про те, щор він тепер студіює українські приказки.

– И есть весьма меткие, например, “Це та баба, що їй чорт на махових вилах черевика подавав”.

На це Пчілка кинула:

– Еге, є дуже влучні, наприклад: “Покірливе телятко дві матки ссе”, натякаючи цим, що Перетц працює в українськiм Науковім товаристві і в російськiм Товаристві “Летописца Нестора”.

Коментувати обидві історії — безглуздо, їх уже прокоментував сам Чикаленко: «...а сiдав за щоденник тільки тоді, коли мене щось обурювало або наводило мене на сум».

Так само і Мейерхольд — під час дискусій з демагогами він спирався на властиві їм прийоми — тільки використовував їх набагато талановитіше і грайливіше, що додавало позитивних емоцій аудиторії.

Про один із таких виступів згадував О. Гладков: якось у Державній академії художніх наук з різкою критикою театру Мейерхольда виступала жінка-мистецтвознавець З., звинувачуючи його чи то в неокантіанстві, чи то у младогегельянстві. Після неї слово взяв Мейерхольд:

– Особа жіночої статі з президії...

Його зупинив головующий:

— Товаришка З.! — сказав він, називаючи прізвище ораторки.

Мейерхольд, розкланюючись, вибачився і продовжив:

– Так от, особа жіночої статі з президії...

Головуючий знову виправив його, після чого Мейерхольд знову розіграв пантоміму збентеженого вибачення. Але за кілька слів знову згадав особу жіночої статі з президії, посеред фрази зупинився в німому переляку, розтулив рота, і жестами став вибачатися. Реготали всі, крім особи жіночої статі. Мейерхольд сказав ще кілька фраз, вже не називаючи ораторку, а замість її імені

знову виконав пантоміму у супроводі нестримного реготу й овації присутніх.

– Демагог ваш Мейєрхольд! — зауважив один із сусідів мемуариста, на що Олександр Гладков відповів:

– Звісно, це демагогія. Але ж яка талановита!

На це, звісно, можна заперечити і мемуаристові, і його сусідові — мовляв, це не демагогія, а стилістична фігура — повторювана алюзія.

Згодом, в одному з листів, Мейєрхольд писав: «У боротьбі з цими демагогами я втратив своє здоров'я». Однак тактики своєї не змінив.

14-го червня 1939 року, виступаючи на Всесоюзному з'їзді театральних режисерів, де головував Андрій Януарійович Вишинський, генеральний прокурор СРСР, Мейєрхольд не врахував ситуації і влаштував традиційну для нього блазенаду, на завершення якої ще й звинуватив генерального прокурора: «Там, де ще донедавна творча думка була ключем, де люди мистецтва у пошуках, помилках, часто оступаючись і збиваючись на манівці, дійсно творили і створювали — іноді погане, а іноді й чудове, там, де були кращі театри світу — там панує тепер, з вашої ласки, зневіра і добродієсне середньоарифметичне, приголомшливе, котре вбиває своєї бездарністю. До цього ви прагнули? Якщо так — о, тоді ви здійснили жахливу справу! Прагнучи виплеснути брудну воду, ви виплеснули разом з нею і дитину. Полюючи на формалізм, ви знищили мистецтво». За тиждень після цього виступу — Мейєрхольда було заарештовано, висунуто проти нього безглузде звинувачення у шпигунстві, а за сім місяців після дискусії — розстріляно. З цього прикладу можна зробити принаймні один висновок: перш, ніж викривати демагога, варто замислитись про наслідки цього викриття.

Адже для демагогічної інвазії набагато важливішим, ніж прийоми самого демагога, є ґрунт, на якому вони проростають: неосвіченість, недоумкуватість, лицемірство, збайдужіння, безпринципність і нездатність аудиторії, на яку розраховано спектакль, помітити логічну помилку, тобто помилку, здійснену внаслідок порушення правил логіки або верифікації достовірності факту. Приміром, стенографічні звіти з'їздів комуністичної партії демонструють не лише демагогію промовців, а й жест схвалення її аудиторією (доповіді під час Тринадцятого з'їзду РКП(б) у травні 1924 року понад двісті разів супроводжуються ремарками: «аплодисменты» (155 разів), «громкие аплодисменты» (1), «продолжительные аплодисменты» (25), «смех и аплодисменты» (8), «аплодисменты, смех» (2), «продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию» (1), «долго не смолкающие аплодисменты» (4), «бурные аплодисменты» (3), «продолжительные аплодисменты, овация» (1), «бурная горячая овация; долго не смолкающие аплодисменты; делегаты встают и поют “Интернационал”» (1) та ін. На наступному з'їзді, подібних ремарок було вже понад сімсот, а 1966 року — майже дві тисячі).

До найпоширеніших логічних помилок, на яких базується демагогія, належать: підміна тези; посилання на особисті риси особи, що висуває тезу, а не на саму тезу; перехід в інший рід; помилковість засновків (теза спирається на недоведені аргументи); порочне коло (теза обґрунтовується аргументом, а аргументи — тезою) та ін.

Як не дивно, чимало таких логічних помилок, помічених сучасниками, зустрічаємо у класиків мистецтвознавства, про що особливо яскраво свідчать рецензії і дискусії 1920-х.

V. КОЦЮБА ВІТГЕНШТАЙНА

Якщо уникнути демагогічної ситуації неможливо, доцільно скористатися прийомами, котрі дозволяють перевести її у річище ділової розмови:

- бути коректним, точним і доброзичливим, але мобілізованим і готовим до несподіванок;
- не піддаватися на провокації і не підтримувати скандального тону, на який, прагнучи роздратувати, розраховує демагог;
- уточнюючи запитання або закид демагога, змусити його відповідати на запитання, а не ставити їх;
- виокремити конкретну тезу з виступу демагога і розглянути її з різних боків (індукція, дедукція, практика);
- роз'єднати факти і чиїсь міркування з приводу фактів;
- унаочнити систему аргументів демагога у вигляді таблиць, графіків, схем, діаграм, кіл Ейлера, котрі формалізують знання й оголюють демагогію.

Однак виграти в очах схильної до демагогії аудиторії, логікою — неможливо (про це переконливо свідчать популярні у СРСР процеси над митцями — спираючись на перший рівень демагогії, політичні блудослови охрестили їх «троцькістами», «пачкунами», «космополітами», створивши таким чином підстави для кримінальних статей, ув'язнень, розстрілів і висилки; згодом, спираючись на такі самі прийоми, із поблажливою посмішкою посмертно реабілітували їх).

Можливо, у подібних випадках краще пригадати Шевченка й один із його псалмів Давидових: «Блаженний муж на лукаву не вступає раду».

До цього примикає і порада професора Преображенського: «Боже вас збережи — не читайте до обіду радянських газет».

Найдійовіший спосіб боротьби з демагогією згадує Карл Поппер у спогадах про дискусію з Людвігом Вітгенштайном, в якій, за версією Поппера, він висунув низку «дійсно філософських проблем», але Вітгенштайн відкинув їх, натомість, став «нервово бавитися кочергою», якою, неначе диригентською паличкою, акцентував свої аргументи; а коли справа дійшла до питання про

статус етики, зажадав, щоб Поппер навів приклад морального принципу. Поппер відповів: «Не погрожувати доповідачам кочергою». У відповідь розлютований Вітгенштайн відкинув коцюбу і вибіг із зали, грюкнувши дверима. Щоправда, інші свідки цієї битви інакше описують послідовність подій. Одні згадують, як Вітгенштайн і справді взяв до рук кочергу, щоб з її допомогою проілюструвати значення причинності. І лише після того, як Вітгенштайн залишив аудиторію, Поппер сформулював свій принцип коцюби: не треба, мовляв, погрожувати кочергою опонентам. Інші взагалі пишуть, що Вітгенштайн відверто погрожував кочергою. Отже, всі свідки й учасники цієї події описали її по-різному, що й спровокувало Девіда Едмондса і Джона Айдиноу дослідити десятихвилинну дискусію між двома видатними вченими. В результаті дослідження їм вдалося з'ясувати, що щось і справді сталося, але згоду з приводу того, що саме сталося, знайти неможливо (ефект «Расьомона» Акутаґави).

Визначення демагогії, незалежно від того, на які прийоми — вербальні або пластичні — вона спирається, не належить до чітких. Про це свідчить надто широка сіра зона синонімів: фразерство, політиканство, риторика (риторизм), словоблуддя (словоблудство), з чого видно, що й саме визначення демагогії також є демагогічним, адже спирається на подвійні стандарти: коли хочемо оцінити виступ оратора позитивно, називаємо його красномовством, ораторським мистецтвом; трохи стриманіше, майже нейтрально — риторика; зовсім негативно — демагогія і блудословіє.

На перший погляд, проблему невизначеності можна було би вирішити за допомогою іншого поняття — інформація (повідомлення, котре зменшує невизначеність, сприймається як віддзеркалення фактів матеріального світу, характеризується об'єктивністю, достовірністю, повнотою, точністю, актуальністю і корисністю, тобто за її допомогою можна вирішити якісь актуальні для отримувача завдання) та його антоніма — інформаційний шум (повідомлення, що не несе корисної інформації, містить загальновідомі або перекручені відомості, має зміст, який отримувач інформації не може зрозуміти; це паразит свідомості, що на комп'ютерному сленгу називається спамом, фейком, флеймом, флудом, мемом — медіа-вірусом і т. ін.).

Однак всі ці характеристики ми також сприймаємо суб'єктивно: кожен має свій погляд на те, що є об'єктивним / необ'єктивним, достовірним / недостовірним, повним / неповним, корисним / шкідливим і т. ін.

Уявлення, що у фахових спільнотах конвенції стосовно всіх цих питань існують опціонально (що є об'єктивним / необ'єктивним і т. ін.), насправді є лише гіпотезою, адже насправді фахові спільноти також спираються на відмінні типи мислення: демагогічний і раціональний. Демагогічний прагне посилити ентропію, нав'язати свою, подеколи шизофренічну картину світу і будь-

- оголивши афінейську премудрість за допомогою вербалізованих форм комунікації, мистецтво не змогло запропонувати замітника, який би міг заповнити усвідомлену порожнечу;

- оголення афінейської премудрості створило мистецький дах, під яким перелічені способи (підтекст, мовні експерименти й ігри тощо) стали сприйматися як новий рівень точності, що зумовило подальше посилення ентропії;

- натомість у візуальних мистецтвах усе більше місце посідають різноманітні авторські коментарі, самотлумачення і т. ін.;

- охоплення явища словом, поняттям — бодай кволим, млявим, недолугим, пустим і вичерпанам — запропонувало нову норму порожнечі — можливо, таку саму глибоку, багатозначну і невизначену як порожнеча буддизму, нескінченість Всесвіту і невизначеність експерименту дарованого кожному і названого життям, — а все ж порожнечу.

Здається, саме з приводу безпредметності цих демагогічних жестів глузував Марсель Дюшан: «Я запустив їм у фізіономію сушилку і пісуар — як провокацію, — а вони захоплюються їхньою естетичною красою».

Отже, стиль мислення — переміг.

VII. ПІДНІСТЬ

Антитеза демагогії, за замовчуванням, — факт, правда, істина.

Припустимо, що, на відміну від наших опонентів, правда відкрилася саме нам. Однак про труднощі, котрі слід подолати людині, що має намір оприлюднити правду, попереджав ще Брехт: «Кожному, хто в наші дні вирішив боротися проти брехні і невігластва і писати правду, доводиться подолати принаймні п'ять труднощів. Треба мати мужність, щоб писати правду попри те, що всюди її душать, мати розум, щоб пізнати правду попри те, що всюди її намагаються приховати, вміти перетворювати правду на бойову зброю, мати здатність правильно вибирати людей, які зможуть застосувати цю зброю, і, нарешті, мати хитрість, щоб поширювати правду серед таких людей».

Чи настільки ми розумні і мужні, щоб пізнати і поширювати правду через тих людей, які здатні використати її для перемоги?

Сам Брехт тверезо зважував свої сили, а тому одразу після приходу Гітлера до влади емігрував (втік? виїхав, перемістився, виїхав, тимчасово переїхав) з Німеччини. Тверезо оцінюючи ситуацію, він розумів, що не здатен протистояти: «Мій хребет існує не для того, щоб його поламали. Я мушу жити довше, ніж насильство». Зізнання мужнє, адже «не менше мужності потрібно переможеному, — писав він, — щоб сказати правду про самого себе. <...> Самих себе переслідувані вважають носіями добра, яких саме за це і переслідують. Але їхнє добро зазнало поразки, отже, було слабким, непридатним

і німецьким. Не варто вважати, що слабкість так само органічно притаманна добру, як мокрість дощу. Треба мати мужність, щоб сказати: “Ви переможені не тому, що захищали добру справу, а тому, що виявилися слабкими”.

Бажання бути чесним принаймні із самим собою змусило його у серпні 1945 року зробити запис у щоденнику: «Ми, ті, що не бажали перемагати разом із Гітлером, переможені разом із ним». А потім ще гірше зізнання: «Переможці фашизму поведуться як фашисти».

А як бути з тими, хто чинить правді опір — не зі злої волі, а з переконання, що правда відкрилася саме їм?

Один із варіантів відповіді на це запитання так само дав Бертольт Брехт, який у «Відкритому листі акторові Генріху Георге» — з огляду на його співробітництво з демагогічною владою — писав: «У Вас залишиться лише одна проблема: як найвигідніше продати рештки Вашої міміки».

Актором, до речі, Генріх Георге був популярним — і не лише у Німеччині. Він працював з Ервіном Піскатором і Бертольтом Брехтом, знімався у Голівуді, 1937 року дістав призначення на пост інтенданта Театру імені Шіллера в Берліні, зіграв ролі у фільмі «Метрополіс» Фріца Ланга, а також у знакових нацистських стрічках «Квекс з гітлерюгенду», «Кромвель», «Єврей Зюсс» та ін. Врешті сам фюрер призначив його на посаду державного актора — Staatsschauspieler. Незважаючи на посаду і світове визнання, 22 червня 1945 року його було заарештовано органами НКВС. Спочатку його утримували у в'язниці, а потім перевели до концтабору Заксенгаузен — саме тут 1946 року, за декілька днів до свого п'ятдесят третього дня народження, він і помер — нібито після операції з видалення апендициту. За півстоліття по тому, 1993 року, у Німеччині було видруковано поштову марку з його портретом. А наступного року, спираючись на свідчення одного з колишніх в'язнів Заксенгаузена, останки Георге, який співробітничав із фашизмом, розшукали, ідентифікували, і рештки тієї самої міміки, про які писав Брехт, перепоховали у Берліні, на целендорфському цвинтарі — відносно неподалік від доротеєнштадтського кладовища, де поховано Брехта, який боровся з фашизмом. Отже, в якомусь сенсі їх зрівняли. Зрівняли наступні покоління, котрі, очевидно, знали іншу правду. Можливо, через те, що надто однозначно прочитали вірш Брехта про гордість:

Почувши розповідь американського солдата
Про те, як печені німецькі панянки
Відавалися за тютюн,
А прості дівчата — за шоколад,
Тоді як голодні російські баби
Були неприступні,
Я відчув гордість.

P. S. У чому ж пафос і глухий кут цієї логіко-мистецтвознавчої розвідки? Продемонструвати глибоку стурбованість інвазією демагогії?

Аби потім щодня, перебуваючи «на своїй хвилі», знову і знову висловлювати глибоку стурбованість з приводу подій, розвиток яких, зокрема завдяки новим технологіям, набуває нечуваної досі швидкості, а чергове викриття демагогії лише загострює і без того напружену ситуацію?

Радше у самонавіюванні — мовляв, діалог про правду і демагогію, навіть тоді, коли він лише внутрішній, навряд чи може бути завершено у цьому житті.

Адже ситуативно першочергове і другорядне бігають наввипередки.

А ситуації і навіть світи, в яких ми живемо, у кожного з нас — різні.

Таким чином, демагогія з категорії логічної переходить в етичну, підпорядковуючись, як не дивно, логіці механіки: тут діють сила пружності і тертя, опір середовища і сила тяжіння, реакція й інерції, поверхневий натяг і закони Ньютона (будь-яке тіло перебуває у стані спокою або рівномірного і прямолінійного руху, доки не примушується до зміни стану прикладеною силою; зміна кількості руху пропорційна прикладеній рушійній силі і здійснюється у напрямі, за яким ця сила діє; дія завжди дорівнює протидії) і геометрії Лобачевського (в якій раніше чи пізніше паралельні прямі — тобто правда і демагогія — перетнуться).

Більшу частину текстів про демагогію написано у глузливому тоні, отже, вони всі вони суб'єктивно забарвлені і порушують найголовнішу вимогу науковості — об'єктивність.

Глузливість цю зумовлено самим об'єктом дослідження, адже прийоми, на яких базується демагогія і прийоми створення комічного ефекту, в основному, співпадають.

На перший погляд, різницю зумовлено лише тим, що спостереження за нісенітницею створює у нашій свідомості ефект комічного, тоді як участь у демагогічному (комічному) дискурсі перетворює нас самих на комічний об'єкт.

Розглянувши демагогію як систему жанрів, можна виявити в ній і прийоми ярмаркового фарсу (В. Перетца і Вс. Мейерхольда), і театр абсурду, і навіть героїко-романтичну драму з відповідними цим жанрам системами амплуа.

А далі — все як у справжньому театрі: субретки і травесті ведуть боротьбу за ролі молодих героїнь; Тарталья, Панталоне і Доктор — за ролі соціальних героїв; резонер — за роль протагоніста; комічна стара — за роль гран-дам; петиметри і фати — за роль першого коханця; салонний коханець і невросте-нік — за роль соціального героя.

Чи варто псувати виставу? І чи варто гасити пожежу, не маючи засобів для її гасіння? І головне: чи можна її загасити, підливаючи не масло навіть, а хоча б і воду (безперечно, метафоричну, отже, у даному разі демагогічну) — у вогонь?

Зрештою, спостерігач — це також лише роль. І виконувати її слід із дотриманням правил. Незважаючи на те, що у жанрі, який називається життям, такого ампула не існує.

Питання, отже, в тому, чи завжди варто щось комусь доводити?

Олександр КЛЕКОВКІН. Демагогія у дискурсі мистецтвознавства.

Розглянуто класифікації демагогічних прийомів, запропонованих К. Чапеком, М. Акімовим, Б. Каценеленбаумом, У. Еко, Т. Николаєвою, В. Дементьевим й ін. Запропоновано класифікацію основних рівнів парамистецтвознавчої демагогії: чистий абсурд і відверто аморальна демагогія; догматизм; логічні виверти. Проаналізовано прийоми найвищого рівня парамистецтвознавчої демагогії — логічні виверти. Виявлено залежність розвитку демагогії від потреб аудиторії, а також амбівалентне сприйняття демагогії залежно від її носіїв. Окреслено основні форми оголення демагогії у мистецтві (підтекст у А. Чехова і К. Станіславського; мовні експерименти дадаїстів; мовні ігри А. Вітгенштайна; філологічна комедія М. Куліша; енциклопедія демагогічних прийомів і мовних штамів радянської доби у діалогі І. Ільфа і Є. Петрова; одивнення (очуження) В. Шкловського — Б. Брехта; трагедія мови і театр абсурду; лінгвістичний поворот; поширення форм невербального театру).

Ключові слова: демагогія, догматика, логічні помилки і виверти, абсурд.

Александр КЛЕКОВКИН. Демагогія в дискурсе искусствоведения.

Рассмотрены классификации демагогических приёмов, предложенные К. Чапек, Н. Акимовым, Б. Каценеленбаумом, У. Эко, Т. Николаевой, В. Дементьевым и др. Предложена классификация основных уровней параискусствоведческой демагогии: чистый абсурд и откровенно аморальная демагогия; догматизм; логические уловки. Проанализированы приемы высшего уровня параискусствоведческой демагогии — логические уловки. Выявлена зависимость развития демагогии от потребностей аудитории, а также амбивалентность восприятия демагогии в зависимости от ее носителей. Определены основные формы обнажения демагогии в искусстве (подтекст у А. Чехова и К. Станиславского; языковые эксперименты дадаистов; языковые игры А. Витгенштейна; филологическая комедия Н. Кулиша; энциклопедия демагогических приемов и языковых штампов советской эпохи в диалоге И. Ильфа и Е. Петрова; остранение (очуждение) В. Шкловского — Б. Брехта; трагедия языка и театр абсурда; лингвистический поворот; распространение форм невербального театра).

Ключевые слова: демагогия, догматика, логические ошибки и уловки, абсурд.

Olexander KLEKOVKIN, DSc, Prof. Demagogy in the Discourse of Art.

The exploration deals with classification demagogic methods proposed by K. Capek, N. Akimov, B. Katsenelenbaum, U. Eco, T. Nikolaeva, V. Dementieva and others. The classification of basic levels para-art demagoguery, pure nonsense and frankly immoral demagoguery; dogmatism; logical tricks. Analysis techniques para-art highest level of demagoguery — logical tricks. The dependence of demagoguery on the needs of the audience and ambivalent perception of demagoguery based on its carriers. The basic form of exposure of demagoguery in the art (subtext in A. Chekhov and K. Stanislavsky, linguistic experiments Dadaists; L. Wittgenstein language games, philological comedy M. Kulish, Encyclopedia demagogic methods and language dies in the Soviet era I. Il'f and E. Petrov Novels, ochuzhennyya V. Shklovsky — B. Brecht, language and tragedy theater of the absurd, linguistic turn, spread forms of non-verbal theater).

Keywords: demagoguery, dogma, logical errors and tricks, absurd.