



Національний
центр
театрального
мистецтва
імені Леся Курбаса

Олена Левченко

ТЕАТР
у системі
філософської
антропології
монографія

Київ
2012

УДК 130.2 + 792.01
ББК 87.2
Л 38

Рецензенти:

Кізіма Володимир Вікторович, доктор філософських наук, професор
Корнієнко Неллі Миколаївна, доктор мистецтвознавства, академік НАМУ
Малахов Віктор Аронович, доктор філософських наук, професор

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса
(протокол № 20 від 19 січня 2012 р.)

Левченко О. Г.

Л 38 **Театр у системі філософської антропології:** монографія/
Олена Левченко ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. —
К., 2012. — 296 с.

ББК 87.2 + 71.0
ISBN 978-966-2225-06-8

У книзі зроблено спробу описати феномен театру з позицій філософської антропології. Автор виходить із переконання, що театр, як ніякий інший вид діяльності, фокусує сутнісні феномени людського буття, а філософська антропологія надає світоглядні можливості для виділення, осмислення й впорядкування цих феноменів. Театр виступає як зона перевірки і увиразнення положень філософської антропології, натомість отримуючи потужний філософсько-світоглядний ресурс для пізнання власної природи, а відтак і для подолання кризи «забуття буттєвого сенсу», в яку він потрапив, адаптуючись під логіку суспільства споживання.

Окреме місце у дослідженні займають філософсько-світоглядні ідеї Л.Курбаса, досі практично не представлені у контексті вітчизняної філософії.

Книга розрахована на фахівців у галузі філософії, культурології театрознавства, а також на широке коло читачів, які цікавляться театром і філософією.

УДК 130.2 + 792.01
ББК 87.2
Л 38

ISBN 978-966-2225-06-8

© Олена Левченко, 2012
© НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012



Розділ I

Театр як антропологічна експедиція

Глава 1. Історичний контекст та передумови появи театральної антропології (філософської)

Я перебуваю у неосяжному світі
чуттєвих і духовних об'єктів, які постійно
хвилюють моє серце та пристрасті.

М. Шелер, *Ordo amoris*

Театр може бути антропологічною експедицією.

Е. Барба, *Паперове каное*

Вирушити в антропологічну експедицію під назвою «Театр» автора змушує постійний неспокій від присутності світу чуттєвих і духовних об'єктів, які хвилюють повсякденні думки й пристрасті. Адже цей світ і справді неосяжний, а природа й сутність взаємин з ним мало з'ясована. Нас хвилює постійна загадка Театру: як у реальному просторі людина робить зримим чуттєве і духовне, звідкіля воно виникає, як воно *втілюється*, не знищуючи ілюзію того, що ми спілкувалися саме з чуттєвим і духовним. Тому багатовимірною динамічною територією театру просто пропонує себе як полігон, як лабораторію, зрештою, як експедиція.

Загадка театру особлива, вона не тотожна загадці мистецтва, вона весь час вислизає від формулювань, бо ті не можуть охопити поле значень предмета і водночас вказати на його сутнісну унікальність. Театр займає виняткове становище серед видів духовної діяльності, адже він здатен, зберігаючи власну природу, об'єднувати всі види мистецтва, задіювати всі рівні людського існування: від кінестетичного до духовного; тотально впливати на природу людини: від біологічної до соціальної і надсоціальної (космічної); використовувати для творення своєї мови всі наявні технічні та людські можливості. Театр всепроникний, він не знає кордонів: ні між сценою та залом, ні між залом та життям. Тому це вид мистецтва, котрий по праву атрибутує собі термін *тотальний* (вперше щодо театру вжитий Ріхардом Вагнером).

Відтак, наше бачення предмета частково вказує на те, чому ми називаємо нашу експедицію антропологічною, а не естетичною, як це мало б бути зазвичай. Окрім того, вже епіграфи до глави засвідчують нашу непершість на цьому шляху. Причому рух до осмислення театру як антропологічного феномену йшов і з боку *філософської антропології*, і з боку суто *театральних досліджень*.

Якщо засновник філософської антропології Макс Шелер послуговувався театральними метафорами, якщо його послідовник Арнольд Гелен пропонував будувати цілісну науку про людину, виходячи з поняття дії [1, 161], то вже перший французький філософ-екзистенціаліст Габріель Марсель, натхненний власним досвідом драматурга, мав підстави вважати театр більш досконалим інструментом пізнання реальності, ніж філософію, адже саме театр для нього був тим ідеальним місцем інтеракції, багатоголосся, де з'являлася можливість дослідження світу поза суб'єктивними чинниками: в процесі творчості виникала «над-свідома уява», а «глибинна думка» отримувала можливості більші, ніж ті, які вона мала, послуговуючись лише ресурсами его [2, 26]. Оскільки людська інтерсуб'єктивність для Г. Марселя не зводилася до комунікативного аспекту, а набувала онтологічного статусу як сама атмосфера існування людини, то він дуже близько підійшов до ідеї побудови цілісної онтології, заснованої на феномені театру як місця, де ця інтерсуб'єктивність знаходить найяскравіше вираження [3].

Щодо самого театру як мистецтва, де основним виражальним засобом є людина в усій повноті своєї тілесної та духовної природи, то у нього просто нема іншого шляху для *наскрізного осмислення власної сутності*, ніж антропологія. І на кінець ХХ століття *театральна антропологія*, як одна з наук про театр, посіла помітне місце у системі театральних досліджень. *Однак та територія, на якій працює театральна антропологія, сьогодні значно вужча за ті можливості пізнання природи людини й природи її буття, які закладені в театрі як мистецькому феномені.* А відтак звужується і розуміння природи самого театру. Театр з усією своєю повнотою ніби зникає з процесу сучасного філософського пізнання, залишаючись там лише метафорою лицедійства. Тому актуальним видається пошук території, де театральна (вузько практична) філософська (широко світоглядна) антропології могли б, обмінюючись власними ресурсами, взаємно доповнити і збагатити одна одну. Цю територію ми так і називатимемо: *театральна антропологія (філософська).*

Більшість учених, які досліджують історію театральної антропології, вважає, що перший стихійний прорив до

розуміння театру як феномену людської природи стався у роботах Антонена Арто, а згодом продовжився у роботах європейських театральних практиків. Так, Сергій Хоружий переконаний, що антропологічний поворот у театрі було здійснено Єжи Гротовським тому, що в основі його театральної системи лежить дослідження феномена людини, а його театральна практика — це не «діяльність з "постановки вистави", а вивчення особистості, досвіду людини, вираженого в театралізованій дії» [4].

Еуженію Барба, узагальнюючи ідеї Є. Гротовського та систематизуючи досвід світових театральних систем, уже свідомо зосереджувався на вивченні *зміненої* умовами театральної вистави біологічної і культурної поведінки людини. Це, власне, й дало підстави вважати саме його засновником театральної антропології як окремої науки про театр. Однак, ще раз підкреслимо, вона торкається насамперед і переважно практики *акторської тілесності*, оминаючи інші антропологічні феномени.

Можна зауважити певну відносність слова «наука» стосовно театральної антропології Е. Барби, однак у ній закладено вагомий науковий потенціал, отриманий у результаті спрямованих лабораторних експериментів та систематизації основоположних театральньо-антропологічних феноменів, спільних для різних культур. Цей потенціал уже серйозно спричинився до провокації представників природничих та соціальних наук звернутися до театру як до унікального антропологічного феномену.

Так, французький учений-психолог Жан-Марі Прадье, маючи нагоду безпосередньо спостерігати за роботою Міжнародної школи театральної антропології Е. Барби (ISTA), був вражений відкриттями театральних експериментаторів-практиків. А у експериментах Є. Гротовського він побачив прямий зв'язок з найновішими дослідженнями в нейробіології, що значною мірою підштовхнуло його до створення *етноценології* — науки на межі *психології* та *театральної антропології*, яка займається вивченням «видовищно організованої поведінки людини» (*comportement humains spectaculaire organizes*) [5], або ж «перформативних практик».

Якщо Ж.М. Прадье був першим дослідником, який визначив поле наукових досліджень людини на межі між театром та біологією, то він був не першим антропологом,

який з усієї можливої повноти театральної природи зацікавився саме перформативністю, тобто способом самопредставлення (самовиявлення, самозасвідчення), властивим людині як особливій біологічній істоті.

Основні розвідки природи цього поняття були зроблені у рамках *культурної антропології* (*cultural anthropology*), яка виникла в *англо-американській* традиції *етнологічних* досліджень (паралельно *культурній антропології* в *німецькій філософській* традиції – *Kulturantropology*). На усвідомлення ролі театального в житті сучасних суспільств вона вийшла через дослідження давніх ритуалів та символів. Віктор Тернер (якого навіть вважають засновником *театральної культурної антропології*) та Річард Шехнер (який вперше вказав на топос – «між театром та антропологією») використовували глобальні перформативні парадигми у своїх культурно-антропологічних дослідженнях соціуму та щоденної поведінки [6; 7]. Сенса зближення театру й антропології полягав у дослідженні театральних технік як прихованого підґрунтя соціальної та політичної дії, драматичного впорядкування подій; і навпаки, у дослідженні театральних творів як таких, в основі яких лежить соціальна та політична дія. У результаті цього зближення виходило, що *performing* (у їхньому розумінні) на сцені й у звичайній життєвій ситуації – це практично одне й те ж саме. Просто одне виступало продовженням іншого.

У результаті таких кросдисциплінарних досліджень кордони театру різко розширилися, або ж, практично зникли, справді перетворюючи весь світ на театр, а людей у ньому на перформерів. Антрополог Вільям Біман, роблячи спробу виділити специфічно театральний аспект щоденного людського життя, навіть запропонував розділити поняття *театр* (як широке поняття, яким оперують соціологи) та *вистава* (у вузькому мистецькому значенні) [8].

Знайомий з історією театру читач одразу зауважить: у роботах вищезазначених представників західної культурної антропології закладається чітка матриця для розуміння основних феноменів соціального життя й щоденної поведінки саме з погляду їхніх перформативних ознак (які, до речі, зовсім не тотожні суто театральній перформативності), однак нічого принципово нового у самих підходах не криється.

Ще сто років тому, наприклад, Микола Євреїнов доводив, що потреба в театрі закладена в природі людини, як

потужний інстинкт, рівний іншим інстинктам, тому поняття театральності не може обмежуватися сценою [9, 45]. Однак М. Євреїнов виходив не із *зовнішніх* ознак (тим більше не з однієї ознаки – перформативності), а із *глибинного* антропологічного «коду», розуміючи театральність як інстинкт преображення, що спонукає людину робити власне життя за формою схожим на театр, або ж як «інстинкт протиставлення образам, які приймаються зовні, образів, які довільно творяться людиною, інстинкт трансформації видимостей Природи» [9, 25]. Тобто різниця полягає не лише в особливостях зорієнтованого на внутрішній світ східного філософствування, а й у тому, що М. Євреїнов проголошував свої ідеї з території Театру, щоправда ідеального, такого, яким він повинен бути, відповідаючи власній сутності. Таким чином, театр у його світобаченні не ламав кордони, виходячи у навколишнє життя, а навпаки – вбирав життя у себе, диктуючи йому закони і форми діяльності, завдяки яким людина найповніше реалізується у своїй людській сутності.

Варто зазначити, що зорієнтована насамперед на пошук «антропологічного коду» антропологічна школа вивчення історії культури, яка була створена в СРСР роботами Михайла Бахтіна, Володимира Проппа, Івана Франк-Каменецького, Ольги Фрейденберг, Льва Виготського, Сергія Ейзенштейна та ін. в 20–40-і роки, як доводить В'ячеслав Вс.Іванов [10], у певних положеннях випередила західну науку, і причина цього випередження, на наше глибоке переконання, лежала саме в прагненні й здатності поєднати синхронний та діахронний аспекти дослідження, тобто простежити кожне явище до глибин, до законів, які його породжують, закладаючи в основу методології те, що В'ячеслав Вс. Іванов називає *динамічним принципом*.

Ці традиції продовжувала і продовжує вітчизняна школа антропології, починаючи від Володимира Шинкарука, Вадима Іванова, Сергія Кримського, Вадима Табачковського, від робіт із філософії науки, що закладали основи міждисциплінарних досліджень мистецтва Мирослава Поповича, до сучасних філософських розвідок Назіпа Хамітова, Євгена Андроса, Тараса Лютого, Валерія Загороднюка, Марії Култаєвої, Ольги Гомілко, Людмили Теліженко та ін. Подібні підходи дозволили Ганні Чмілю закласти основні теоретичні підходи до кіноантропології [11].

Однак театр у цій традиції практично ніколи (за винятком блискучих статей Л. Виготського про п'єсу «Гамлет») не ставав об'єктом спеціального зацікавлення.

Усі ці проблеми відчуває частина сучасного вітчизняного театрознавства як науки про театр, в результаті чого у найцікавіших (на думку автора) роботах відбувається зрушення саме в бік антропологічної парадигми. Впродовж багаторічних досліджень творчої та теоретичної спадщини Л. Курбаса, а також аналізу явищ сучасного театрального процесу Неллі Корнієнко створила у сучасному театрознавстві (або як вона сама воліє говорити «театровіданні» [12]) унікальний напрям, де художня культура, найбільш універсальним представником якої є театр, розглядається як система, що саморозвивається й виконує діагностичні, випереджувальні, прогностичні, моделюючі функції і в окремому суспільстві, і в загальному духовному рухові людства.

Антропологічній проблематиці присвячені роботи Наталі Шевченко, яка досліджує містеріальний вимір пошукового театру, презентантом якого, зокрема, є «ігровий театр» російського режисера Анатолія Васильєва та роботи учнів його школи.

*До речі, вже сам термін «ігровий театр» свідчить про те, що поняття театру не ідентичне поняттю гра, у тому сенсі, в якому воно склалося в сучасній культурології під впливом ідей Йохана Гейзінги. Гра як «необхідна людині спонтанна вільна дія її сил» [13, 348] є лише одним із елементів природи театру як творчої діяльності, де спонтанність відіграє свою креативну роль, особливо там, де ламає мертві обладунки догм «психологічного» театру. Хоча зараз саме щодо спонтанності у театральних практиків, особливо тих, які позиціонують себе як антропологи, і виникають головні застереження. У подальшому ми матимемо змогу зупинитися на цьому докладніше.

Однією з проблем, які виникають у таких дослідженнях, є необхідність осмислення вищезгаданої тотальної буттєвої природи театру, виходячи з якої можна пояснити всі явища театральної культури, які були, є і, можливо, будуть, однак у сучасній ситуації це має сенс лише тоді, коли *розуміння цієї природи виводить на розуміння природи буття.*

Таким чином, якщо говорити про нашу антропологічну експедицію, то, в усякому разі, вже зрозумілим є її *вектор — до територій, де повнота і цілісність театру як феномена пов'язуються із повнотою і цілісністю людини.* Іншими словами, *до територій, де тотальна природа театру провокує та зумовлює тотальність людського буття, і vice-versa.*

На жаль, сучасні західні наукові антропологічні проби, пов'язані з театром, хибують на звуження його функцій, на інструменталізацію його задля дослідження певних аспектів *соціального життя, а не театру*. У розвідках, орієнтованих на опис та систематизацію особливостей щоденної людської поведінки, втрачається й те, що завжди перебувало в центрі уваги західної ж театральної антропології, а саме — *преображення: перехід до контактів з енергіями спільного буттєвого простору*, а відтак можливості «тіла-духу» (Є.Гротовський) перформера усвідомити такі ментальні та духовні стани, які зазвичай недоступні свідомості.

Е. Барба, протестуючи проти використання ідей театральної перформативності для аналізу повсякденності, полемізував з Ж.-М. Прадье, підкреслюючи, що справжня театральність якраз не властива щоденному життю, і тому театральна антропологія і заснована на вивченні саме *зміненої*, відмінної від повсякденної, поведінки перформера. Та Ж.-М. Прадье залишався непохитним у своїй позиції, яка природно виходила із його власної наукової компетенції та зацікавлень.

За великим рахунком, культурна (філософська) та театральна (практична) антропологія поки що фатально розминулися, кожна у пошуку своєї істини.

Тож у результаті заходу на територію театру суміжних суспільно-природничих наук осмислення сутності того високого, максимально концентрованого, напруженого, болісного, часто небезпечного стану, який вкладають у поняття «перформер» представники театральної антропології, знову залишилося практикам.

Так ми підійшли до *першої перешкоди* на шляху нашої експедиції, яка мала б поєднати театральні та філософсько-наукові підходи. Ця перешкода полягає, з одного боку, у *частковості окремих практик, у їхньому переважному спрямуванні до розуміння суто власної специфіки, та, з іншого боку, в узагальнюючих і абстрагуючих інтенціях науки й філософії, які, залишаючись іншими науками, лише використовують певні напрацювання театральних експериментаторів-практиків для розвитку власної наукової царини*. Більше того, це торкається навіть театрознавців як представників науки про театр, яка фатально далеко відходить від осмислення проблем, що постають перед практиками.

Глава 2. Світоглядні засади розгляду театру як антропологічного феномену. Театральна антропологія (філософська)

Таким чином, загальною проблемою існуючих антропологій, пов'язаних із театром, є те, що жодна з них не є метаконтекстом для іншої, або ж метаконтекстом для театрального чи будь-якого іншого мистецтва. Роль такого метаконтексту, на нашу думку, і має виконати театральна антропологія (філософська), спрямована на дослідження тотальності театру в тотальності природи людського буття.

Відтак на запитання: що ж, власне, ми досліджуємо феномен театру чи феномен людини? — можна відповісти так: природу людини в театрі (і на сцені, і в залі), яка є вищим виявом природи людини взагалі. Іншими словами, театральну антропологію (філософську) цікавить *театр як фокусований антропологічний феномен*.

Тут виникає *друга важлива зупинка*. Чи справді ми маємо підстави говорити, що саме природа театру повністю корелює з базовими засадами природи людини, максимально ці засади втілюючи і виявляючи?

Аби дати відповідь на це запитання, ми неодмінно маємо прояснити собі ці засади, а також порівняти їх із основними засадами театральної природи.

2.1. Розвиток філософсько-антропологічної ідеї цілісності людини в пошуках театральних практиків ХХ століття

Любити ж речі за можливості так, як любить їх Бог,
І розумно співпереживати у своїй любові збіг-зустріч
Божественного і людського акту в одній і тій самій точці
ціннісного світу — це було б найвищим, на що здатна
людина...

М. Шелер *Положення людини в космосі*

Кожен, хто займається театром, вирішить, що М. Шелер написав ці рядки саме про театр...

Тут сказано все: і про єднання людського та Божественного в єдиній дії — творчий порив людської тілесності до преображення в гармонії всесвіту (любові), і про здатність до

розумного співпереживання, і про віднаходження цінностей. Зрештою, можна сказати, що нічого дивного у тому немає, адже театр — феномен, породжений людською природою, і все, що стосується людської природи стосується і театру.

Зрештою, якщо згадати, що основне завдання філософської антропології М. Шелер вбачав у тому, щоб показати, як з визначеної ним основної структури людського буття, витікають всі "специфічні монополії, звершення і справи людини: мова, совість, інструменти, знаряддя, ідеї права і безправ'я, держава, керівництво, зображальні функції мистецтва, міф, релігія, наука, історичність і суспільність" [14, 90], то закономірно вважати і театр тією специфічно людською монополією, яка витікає насамперед із цілісної структури людського буття, вписаного в буття космічне, й вивчення якої активно впливає на "*метафізичне ставлення людини до основ речей*" [14, 90].

Однак такий підхід можна застосувати, справді, до будь-якої людської діяльності, ми ж стверджуємо думку про специфічне місце театру. І робимо це на підставі того, що театр є особливим феноменом, який виступає як *видимий результат* цих самих метафізичних стосунків людини й основ речей. Це дозволяє йому бути *моделлю становлення реальності, унікальним місцем, де творча уява опредмечується, а предметний світ перетворюється на презентанта чуттєвого і духовного світів*.

Тому й не дивно, що сама *унікальність* природи театру, так, як вона усвідомлена теоретиками театральної антропології, має засадничу спорідненість з ідеями філософської антропології в її класичному вигляді.

Якщо завданням філософської антропології М. Шелер ставить визначення *єдиної ідеї людини*, де мали б поєднуватися в єдину цілість усі *рівні людського існування*, які можна вписати у єдину антропологічну науку, то театральна антропологія, як насамперед художня практика, починаючи від А. Арто, у центр уваги ставила єдину мету: відновлення *цілісності людини* в процесі театального переживання.

Проголошуючи, яким має стати театр, коли повернеться до своєї справжньої природи, втраченої в процесі раціоналізації мистецтва та перетворення його на засіб розваги, А. Арто пише: «Відмовляючись від людини психо-

логічної з її різко окресленими почуттями і характером, театр звернеться до *людини тотальної*... Він побачить в людині не тільки лицевий, але й зворотний бік духовної діяльності...» [15]. Відтак А. Арто переконаний, що *театр* — це *єдине місце* у світі і *єдиний засіб*, який залишився, з тих, що дають можливість прямо «пробитися до цільного організму».

Унікальні можливості театру полягають, насамперед, у використанні людської тілесності, яка може справляти вплив не лише на раціонально-емоційне сприйняття глядача (тобто на вже актуалізовані можливості свідомості), а й на саму його тілесність, способом емоційного шоку, провокуючи насамперед *фізичне* осягнення образів, що має відкрити нові незвичайні можливості свідомості.

Однак А. Арто у своїх прозріннях, що виростили з його пристрасного досвіду театрального творення, був не поодиноким. Цими ідеями було просякнуте повітря межі ХІХ—ХХ століть, в якому змішалися й наукові, й філософські, й мистецькі пошуки можливостей оновлення й трансформації людської свідомості. У певному сенсі та межа римується з сучасною межею століть. І тому ми весь час подумки повертаємося до того часу — аби уважніше дослухатися до вже промовленого, виявленого...

Як бачиться сьогодні, філософські підвалини театральної антропології заклав Фрідріх Ніцше, який поєднував у собі як *філософа*, так і *практика* — класичного філолога, професійного знавця античних текстів, у тому числі й драматичних, тобто *фахівця* з античного театру. Саме Ф. Ніцше визначив сутність театру у реалізованій єдності двох начал — аполлонівського («ілюзії» — впорядковуючої форми) та діонісійського («сну» — позасвідомої творчої енергії) [16]. Ця єдність відображає глибинний закон *динаміки* світобудови, де законне креативне місце належить як істинно суцьому, так і першоєдиному, які у спільній визвольній ілюзії народжують емпіричну реальність. Людина є єдиним створінням, здатним сприйняти закон становлення реальності й — більше — відтворити його в процесі колективного театрального переживання.

Таким чином, Ф. Ніцше встановлює прямиий глибинний зв'язок між становленням *емпіричної реальності*, яка є не що інше, як певний реалізований варіант гри двох метафізичних начал: *істинно суцього* и *першоєдиного*, ілюзія, єдиним

актором-глядачем якої є людина, що приймає правила вічної гри як правила власного життя, та становленням *художньої реальності* в театрі. Смысл цього становлення полягає в тому, що воно штучним (мистецьким) способом повертає людину до процесу внутрішнього відтворення тієї довершеної цілісності (зовнішнього і внутрішнього світів), яка є сутністю специфічно *людського* буття.

Філософські ідеї значною мірою зумовили пошуки тогочасного європейського театру. Не залишився осторонь і український режисер Лесь Курбас. Він свідомо працював з акторськими технологіями, спрямованими на досягнення тотальності театрального переживання глядачем. Саме Л. Курбас увів до своєї практики такий *основоположний* естетичний режисерський концепт, як «*правильна цілість* мислі і почування», котрий ставив незмірно вище концепту «*правильне міркування*». Також Л. Курбас вважав за потрібне давати актору пояснення загальної фізичної сутності природи, частиною і презентантом якої той стає, навчаючись слухати *зовнішній* і *внутрішній* ритм речей.

Значний поступ у розвитку цілісної ідеї людини було зроблено російським театром, який дав світові знамениту систему. Завдання свідомого керування підсвідомими процесами привело Костянтина Станіславського до теорії фізичних дій, яка будувалася на зв'язку фізичних та психічних процесів. Своєрідне продовження ця теорія отримала у теорії «психологічного жесту» Михайла Чехова, який виходив із акторського відчуття цілісності образу як відчуття Божественної гармонії, та біомеханіці Всеволода Мейерхольда.

Якщо ж звернутися до ключової фігури театральної антропології Є. Гротовського, який своєрідно сфокусував ці пошуки і спрямував свої пристрасні зусилля на віднайдення самої *сутності* театрального, відкидаючи всі допоміжні «приспосовання» у вигляді тексту, музики, живопису тощо, і подивитися, у чому ж він бачив мету роботи актора, то ця мета якраз і полягала у відновленні *цілісності людської особистості*. (З цього питання існує філософська розвідка російської дослідниці театральної антропології Анни Шестакової [17].) Відновлення цілісності особистості актора Є. Гротовський бачив у «злуцтованні «життєвої маски», за якою повинна відкриватися його цілісна внутрішня реальність, яка мала надати правди тілесному життю.

2.2. Театральна антропология Е. Барби у контексті філософської антропологии М. Шелера

На театральній антропологии Е. Барби зупинимось докладніше, оскільки справді цікаво, чи має дисципліна, присвячена суто театральним технологіям, спільні засади з системою філософських поглядів, які здійснили антропологічний поворот у науці.

Першою спільною засадою ми бачимо ідею цілісності людини, на якій власне і будується антропология Е. Барби. Ця ідея втілюється у засадничому концепті *передвиражальності*.

Театральна антропология — це «вивчення *передвиражальної* сценічної поведінки, на основі якої будуються розмаїті жанри, ролі та індивідуальні чи колективні традиції» [18]. Отож експедиція до основ майстерності лицедія приводить практичного дослідника й експериментатора не до елементів структури та елементарних способів вираження, а до феномену *передвиражальності* як особливого *цілісного стану*, який передує вираженню і зумовлює його *цілісність*. Е. Барба, вірний англо-американській традиції антропологии дослідження різних культур, розглядає театр як антропологічний феномен, що має різні способи проявлення і вираження у різних культурах.

Однак Е. Барбу цікавить виявлення *спільних* внутрішніх закономірностей, пов'язаних із законами *втілення* реальності (незалежно від ступеня її умовності й абстрактності) на сцені, й ці закони торкаються чогось глибшого, ніж сам візерунок театального тексту, — вони торкаються природи людини.

Так і виявляється другий вектор руху: *аби зрозуміти закони становлення сценічної реальності, треба вирушити до основ буття, а якщо мислити у логіці антропологічного повороту — до основ буття людини*.

І тут одразу стають у нагоді напрацювання філософської антропологии, які створюють саме те світоглядне підґрунтя, без якого вже наявні напрацювання театральної антропологии мають емпіричний характер. Якщо остання працює з людиною, то вона повинна спиратися на *сутнісно людські* ознаки. Поставивши завдання знайти ту ознаку, яка виділяє людину з *тваринного* світу, М. Шелер доходить висновку, що людину людиною робить принцип, «протилежний усьому життю взагалі» [14, 52] — *відчуття протилежності першо-початковому спонтанному рухові*.

Іншими словами, людина — це надлишкова система природи, яка має здатність до рефлексії, а отже, і до зміни самої природи. У цей самий час однією з сутнісних ознак художньої культури, як доводить Н. Корнієнко [12], є її *надлишковість* у системі необхідних людині як біологічній істоті речей. Отже, художня культура є квінтесенцією основного принципу, який робить людину людиною. Культура культивує *топос надлишковості*, де відпрацьовуються резервні системи, що весь час забезпечують здатність людини до того самого спротиву першопочатковому спонтанному рухові, який М.Шелер визначив як сутність людської природи.

Тож не випадково, що театральна антропологія зосереджується якраз на *зміненій*, тобто «неприродній», штучній поведінці людини.

У чому сутність цієї зміненості? Е. Барба вважає, що театральній практиці властиві *надповсякденні* техніки, коли тіло існує всупереч звичним умовностям його використання: «Повсякденні техніки тіла загалом підпорядковуються принципіві мінімального зусилля, тобто досягнення максимального результату з мінімальною затратою енергії. Надповсякденні техніки, навпаки, ґрунтуються на витрачанні енергії. Часом здається, що вони протилежні принципіві, який характеризує повсякденні техніки: максимальна затрата енергії для досягнення мінімального результату» [18, 40].

Відтак театр і в антропології Е. Барби виглядає феноменом супервтілення, заявленого Шелером базового антропологічного принципу.

Треба зауважити, що сам цей принцип несе значну частку здорової парадоксальності. Адже саме здатність до спонтанності (яка цим принципом ніби долається) вважається основною ознакою живого. Іншими словами, принцип, який є найглибшим виявом суті людського життя, в той самий час є і опозицією до нього. Що це має означати? Оскільки сучасне знання розглядає опозицію не як щось принципово *інше*, а як протилежний «полюс» того самого явища, то, насамперед, це вказує на існування *основоположного* антропологічного феномену, що вкладається в опозицію *спонтанність / відмова від спонтанного руху*, причому, якщо **сама по собі здатність до спонтанності є ознакою живого, то здатність до відмови від спонтанності є ознакою антропною, яка використовується мистецтвом (чи будь-якою іншою креативною діяльністю)**

задля створення «штучної», мистецької спонтанності. Над дослідженням цього феномену сьогодні працюють практики сучасного мистецтва, зокрема, contemporary dance, і цьому ми присвятимо окрему главу.

Для існування у надповсякденних техніках Е. Барба знаходить цілком антропологічне визначення: "сценічний біос". Останній виникає тоді, коли повсякденна, прийнята в певній культурі система відчуття тіла в просторі, відкидається, виникають інші центри ваги, джерела енергії, нова нерівноважність і нові способи рівноваги.

Переконаність в універсальності людської природи змушує Е. Барбу шукати рівні цієї універсальності серед різних культур. Виявляється, що ці принципи лежать досить глибоко на фізіологічному, навіть фізичному рівні: «Вага, рівновага, використання хребта та очей – створюють фізичні передвиражальні напруження» [18, 31].

Власне у своїх теоретичних обґрунтуваннях Е. Барба вільно чи не вільно звертається до ідей філософської антропології про цілісність живого організму, яка ґрунтується на *різних рівнях організації*. «Подібно до людського тіла такими самими рівнями організації наділені клітини, органи та системи (нервова, артеріальна та ін., тож у цілому ми можемо сприймати поведінку лицедія як втілення певних рівнів організації» [18, 173]. Іншими словами, аби досягати вершин духу в театральній творчості, потрібно правильно задіяти *усю природу людини, точніше, усі рівні живого*, які, власне, і виділив свого часу М. Шелер.

Е. Барба заявляє про принципову єдність усіх рівнів людської сутності як основу передвиражальності. Іншими словами, особливістю театру як виду мистецтва є те, що він може впливати на всі рівні живого, які присутні в людині, – від чуттєвого пориву, кінестетичних відчуттів, чуттєво-емоційного сприйняття до духовного ще на передвиражальному рівні.

Однак поки що йшлося про *логіку* підготовки, але ще не про *причину*, яка спонукає людину до театрального руху. Цікавими для усвідомлення антропологічної сутності самої причини театрального дійства як практики створення особливої реальності видаються ідеї М. Шелера щодо ролі *порожнечі*, яка лежить в основі специфічно людського пізнання і передає всім можливим змістам сприйняття. Філософ пов'язує природу цієї порожнечі з тим, що людське

споглядання простору й часу, яке передує всім зовнішнім відчуттям, лежить в органічній можливості спонтанного руху і дії в певному порядку. Порожніми формами, які передують усім речам, для людського сприйняття постають простір і час, що першопочатково не заповнюються тим, чим ми б очікували (вже будучи під впливом тих чи тих потягів) їх заповнити. Відтак на рівні особистості це відчуття порожнечі домінує тому, що існує надлишок незадоволених потягів.

Для Е. Барби важливо те, що порожня форма простору переживається ще до усвідомлення будь-яких відчуттів, а саме — на основі пережитих спонтанних потягів до руху і переживання того, як їх можливо здійснити. Першими наслідками цих потягів є *кінестетичні відчуття* — відчуття людиною театрального простору саме як *простору потенційного руху*.

Десь на рівні цих відчуттів закладається взаємодія лицедія та глядача. Міметична природа людини змушує глядача своєрідно повторювати і навіть передбачати рух актора. Однак робиться це передбачення на основі того, що Е. Барба називає «нерефлексивною органікою, результатом генетично переданого та культурно привитого автоматизму»: «Наші пальці до того, як взяти предмет, набувають попереднього м'язо-вого тону, відповідно до ваги і фактурної якості предмета... Асиметрія пальців є ознакою життя, вірогідності, які унаочнюються через напруження маніпуляторних м'язів, готових до дії, відповідно до ваги, температури, товщини, фактури предмета, до якого прямує рука, але й також відповідно до емоційної реакції, яку викликає в нас цей предмет» [18, 56].

Лицедій, який володіє надповсякденною технікою, розвиває свій *біос* так, що досягає «надповсякденного» автоматизму навіть на такому рівні. Так у його поведінці виникає Непередбачуване.

«Невдоволений» елементарний потяг до руху змушує глядача на мить переживати захоплюючу порожнечу, близьку за природою до описаної Шелером.

Ця маленька пауза в автоматичній течії життя, синкопа, від якої захоплює дух й відкривається провалля вічності, — чи не такої миті очікує від справжнього театрального мистецтва глядач?

Е. Барба саме так і визначає суть переживання театру глядачем: «Уся надзвичайна акторська техніка вдовольняє, з погляду глядача, першочергову потребу: очікування того мо-

менту, коли завіса буденного життя розірветься і в цю буденність прорветься щось абсолютно несподіване. Те, що здавалося добре знаним, раптом виявиться зовсім незвіданим» [19, 16].

Цікаво, що можливість відкриття незвіданого закладається ще не на рівні сюжету, композиції, сценографії, — взагалі не на рівні значень.

Можна, звісно, дискутувати щодо точності й коректності визначення М. Шелера щодо ролі незадоволених потягів та порожнечі у становленні антропої реальності, однак його сучасники назвали б його надзвичайно точним щодо глибинних причин становлення реальності театральної. За суто антропологічним визначенням М. Євреїнова, театр виникає як дія «інстинкту протиставлення образам, які приймаються звні, образів, які довільно творяться людиною».

Іншими словами, на рівень свідомості людини виходить відчуття, що світ заповнений не так і не тим, та виникає гостра потреба пошуку порожнього простору, який треба заповнити *так і тим*. Відтак виникає театр як своєрідний діалог між тим, що пропонує реальність, та тим, що протиставляють їй «незадоволені потяги» митця.

Таким чином, із позицій базової, «передвиразальної» антропології можна розглядати процес народження театральних образів як роботу свідомості, викликану ресурсами надлишковості, закладеними в природі людини.

На погляд людини, далекої від театру, може видатися парадоксальним те, що, досліджуючи передвиразальний рівень актора, Е. Барба закладає і сприйняття глядача: «Сирим театральним матеріалом є не актор, не простір, а увага, бачення, слухання, розуміння глядача. Театр — це мистецтво глядача...» [18, 74].

Дослідник працює за основною формулою театру як мистецтва миттєвого зворотного зв'язку: усе, що робить актор, здійснюється завдяки свідомості глядача. А глядач, як вважає Е. Барба, насамперед схоплює ціле: «Він сприймає цілісність на відстані, а потім поглинає деталь» [18, 74].

Отже, Е. Барба фактично має на увазі, що так само, як існує передвиразальний рівень лицедія, існує і «передсприйняттєвий» рівень глядача. Обидва рівні зумовлюють цілісність ще не вираженого і ще не сприйнятого. Можна піти далі й зробити припущення, що *так само, як лицедій повинен робити щось «протиприродне», але*

таке, що підкреслює саме природу людини, глядач повинен робити певні «протиприродні», але тому суто людські зусилля, щоб налаштуватися на сприйняття такої умовної реальності, якою є театр.

2.3. «Розумна здатність пізнання вічних цінностей». Емоційне апіорі

Далі логіка філософської антропології веде нашу експедицію від первісних антропологічних, досвідомих передумов і передвиражальних засад до глибинних ціннісних рівнів, які, зрештою, й зумовлюють напрям уже згадуваного спротиву першопочатковому спонтанному рухові.

Прикметною особливістю філософської антропології є її увага до *етичного* як способу реалізації унікального сенсу людського буття. Не випадково М. Шелер підкреслює, що зустріч людини і Бога має відбуватися в одній і тій самій точці «*ціннісного світу*». І саме цей аспект традиційно (або ж і принципово) випадає з поля уваги театральної антропології, однак є світоглядно основоположним для театральної антропології (філософської).

Спостерігаючи процеси пошуків у сучасному театрі, автор не раз задавав собі запитання щодо причин, якщо не відкритого побоювання, то ігнорування і навіть заперечення ціннісних аспектів і творчого процесу, і його результатів. Насамперед і на поверхні, це, звісно, спосіб захисту й дистанціювання від ідеологічних пасток.

Іншою ж, глибшою причиною може бути те, що митець — це людина з надзвичайно розвинутим інтенційним почуванням, яке, за М. Шелером, впливає з такого суто антропологічного явища, як *емоційне апіорі*, тобто закладена у людини від природи інстинктивна здатність розрізнення Добра і Зла. Маючи це як даність, іноді болючу, митець просто не виділяє її і, звісно ж, не ставить щодо неї окремих завдань, і так маючи шанс не «розминутися» з Богом.

Останній вираз ми вживаємо, звісно, образно, однак, зважаючи, що саме засновники театральної антропології прагнули надати театру статусу духовної практики, погодимося з російським дослідником Є. Гротовського, що «з православної точки зору неможливо відновити цілісність

людини, не відновивши в ній «розумної здатності пізнання вічних цінностей» [20]. Чи є шлях прориву до правди тілесної істоти водночас і шляхом пізнання тих самих апіорних цінностей? Як «тілесне» пізнання може бути пов'язане із світом і з ціннісними вимірами самого твору? І чи є певні «маркери» чи критерії того, що в глибині породження твору лежало апіорно ціннісне структурування?

Якщо естетика чи семіотика можуть із полегшенням відвернутися від таких запитань, то цього аж ніяк не може зробити антропологія.

Театральна антропологія (філософська), шукаючи спільні засади буття людини та буття людини в театрі, а відтак і буття театрального твору виходить на сам феномен апіорно ціннісного, пов'язаного з такою антропологічною даністю, як емоційне апіорі. Цей глибинний і унікально людський «інстинкт цінностей» не лише дозволяє людині орієнтуватися в антропній реальності — саме він вносить у цю реальність першу передумову драматизму — відчуття глибинного буттєвого дисбалансу.

Однак рух митця до символічного збалансування виглядає, за М. Шелером, не кінцевою метою цієї гри, а швидше важливим етапом у «взаєминах» із *світовою основою*. Філософська антропологія М. Шелера виводить головне ставлення людини до світової основи з положень ряду попередників, зокрема Бенедикта Спінози та Георга Гегеля, таким чином, що первосущє осягає себе в людині, причому в тому самому акті, в якому людина бачить себе закоріненою: «Для нас основне ставлення людини до світової основи полягає в тому, що ця основа безпосередньо осягає і здійснює себе в самій людині, яка, як така, і в якості духовного, і в якості живого створіння є щоразу лише частковим центром духу і пориву «через себе сущого» [14, 92]. Відтак людина виступає як інструмент і орган проявлення світової основи через хвилюючу ілюзію, якою є доступне людській свідомості становлення реальності.

Сама ж людська особистість, сутнісно належачи до цієї основи, відтворює неясне, але потужне бажання до участі у становленні через творення власних ілюзій, особливо таких, що фізично *втілюються*. Тож театр, як можна зробити висновок із класичних ідей філософської антропології, є, щонайменше, доказом її зв'язку зі «світовою основою», а

щонайбільше — неодмінною умовою підтримання її антропологічного статусу.

То ж чи мають ці ілюзії так само бути закоріненими у «світовій основі», стаючи «інструментом» її самоосягнення через людину?

Чи вони є винятково «інструментом» самоосягнення людини?

Але чи може людина осягнути себе, не осягаючи водночас і «світової основи», частковим «поривом» якої вона є?

Вочевидь, ні.

Тоді якою є природа «подвійного закорінення» (у «світовій основі» й у людській свідомості) театральних ілюзій? Яка роль цих ілюзій у єдиному процесі взаємопізнання людини і світу?

Некласичні ідеї, вказуючи напрям досліджень, все ж не пропонують самої моделі взаємин людини зі «світовою основою», такої моделі, яка б забезпечувала єдність людини у єдності потоку буття, а також вказувала місце мистецьких феноменів у цій моделі.

2.4. Концепція буття людини в постнекласиці як основна концепція театральної антропології (філософської)

Не можна не визнати, що, стверджуючи позитивні філософські засади театральної антропології (філософської), ми геть оминули такі важливі для культури кінця минулого століття гайдеггерівські ідеї щодо буття, яке переходить до блукаючого стану мірою збільшення організації суцього, або ж такі пост-модерні ідеї, як «смерть людини» та відповідно «смерть Буття».

Можна погодитися, наприклад, з Михайлом Рогачовим, який, під впливом ідей Мішеля Фуко щодо «смерті людини», пише, що сучасна «форма Людина» перетворилася на Фікцію — «похідну від системи речей, які ідеально узгоджені самі по собі» [21]. А відтак ідеться і про смерть Буття: «оскільки Фікція не існує, а функціонує, то й ідея Буття їй ні до чого» [21].

То ж чи варто «реанімувати» антропологію як науку про буття людини, ризикуючи впасти в безнадійний консерватизм? Чи не настав час антиантропологій, постантропологій тощо?

Звісно, автор досить довго розмірковував з цього приводу, хоча у такій ситуації міркування не мають вирішального характеру, вони лише допомагають обґрунтувати те, що людина інтуїтивно відчуває і любить як істину.

Та істина, яку любить автор, зумовлена, насамперед, географією. Якщо перебуваючи у майже тотально організованому західному світі можна повірити в смерть Буття не як у метафору, то на східних теренах ми мало не фізично відчуваємо, що потрапляємо у буттєвий потік, і навіть завдяки йому переживаємо своєрідну «глядацьку» (постійний саспенс) цікавість до життя. Більше того, навіть хай і неусвідомлювано, але частково передаємо цьому потоку ту саму функцію впорядкування, яку на Заході виконує раціональна організація.

Звісно, ми живемо в єдиному світі, який все більше глобалізується, однак на наших теренах створення такої системи, у якій речі вже стали «ідеально узгоджені самі по собі», поки що виглядає нереально, тож не таким реальним виглядає і засилля Фікцій, які у цій системі змінили власне людей.

Окрім того, у нас традиційно немає підстав для такої, як у французьких постструктуралістів, потужної критики жорсткої раціональної системи поглядів внаслідок відсутності такої системи. Навіть марксизм у нас виглядав більше як віра «з необхідності».

І ця відмінність суттєва для розуміння закономірностей руху філософської думки. На Заході ідеї «смерті» грають як метафори, що допомагають розчистити бодай якесь місце для нового дискурсу людини і буття. Не варто забувати, що сам М. Фуко, проголошуючи «смерть людини», уточнював: ідеться про те, що «образ людини в сучасній культурі вже близький до зникнення» [22, 14], а не про зникнення самої антропологічної суті. У нас ідеї «смерті» часто сприймаються як гуманітарна катастрофа, антропологічний апокаліпсис, який закриває чи робить непотрібним подальший рух до осмислення цієї суті.

Разом з тим ми не спостерігаємо суттєвого цивілізаційного відставання від Заходу в сенсі використання технологічних досягнень на шляху, який умовно можна позначити як рух до постлюдини. Спостерігається також певна синхронність у художніх процесах, позначених духом постмодерністської гри, хоча й не з таким «перевиробництвом» образів. То ж і притаманна нашим східноєвропейським теренам традиція філософствування, хоч і не так швидко, формулює власну світоглядну систему, яка б дозволяла адаптувати й ідентифікувати людину як таку в сучасному світі. Не вдаючись до радикальної критики, ця система просто фіксує зміну стосунків людини та буття, пропонуючи їх нову модель, де людина виявляється у комплексі навіть більш складних неочевидних взаємин із буттям, ніж будь-коли раніше. Увага до

досі не проявленого і не осмисленого може виявитися не менш важливою, а може, навіть і важливішою за ті технологічні досягнення, які мають «вдосконалити» природу людини, проголошуючи її «смерть».

До речі, не варто забувати, що філософська антропологія М.Шелера з'явилася в час, коли Ф. Ніцше проголосив закінчення кантівської «антропологічної епохи» і закликав прокинутися від «антропологічного сну» в нову реальність надлюдини. *Ідея надлюдини, як сумновідомо, не внесла конструктиву в історію, як може не внести конструктиву й ідея постлюдини, втілена поза увагою і повагою до людської сутності, яка закорінена в бутті.*

Саме тому має неабиякий сенс рухатися «відцентровим» (Г.Марсель) рухом думки, який зосереджується не на свідомості як центрі породження сенсів (гуссерлівська феноменологія), не на верифікаторській здатності cogito (позитивізм), а на *участі людини в бутті*. Адже саме з цієї філософської позиції Марсель проголосив такий антропологічний вимір, як «жага онтологічного» (l'exigence ontologique) — «фундаментальну засаду, яка не може бути піддана сумнівам і не має потреби у верифікації» [23, 16].

Найцінніше у цій позиції те, що, за Г. Марселем, саме в театрі людина вдовольняє цю «жагу». Відтак дослідження театру знову веде до дослідження фундаментальних засад природи людини і навпаки.

Людина і не об'єкт буття, як у класиці, і не суб'єкт буття, як у некласиці, а суб'єкт буття, який завдяки природі цього буття виявляється водночас і об'єктом власної дії. Так стверджується в основних положеннях постнекласики, сформульованих В'ячеславом Стьопінім. Причому, як стверджує засновник постнекласичної метафізики тотальності Володимир Кізіма, впливаючи на світ, очевидно, причинно, людина приховано збурує онтологічний світ, отримуючи відповідь у вигляді змінених умов (conditions), які значною мірою формують її буття.

Людина залежить не лише від себе, а й від інших людей та від світу. Рух світу змушує її відчувати ті чи інші потреби. Вони виникають тоді, коли внутрішня ситуація, яка задається світом, не збігається із світом зовнішнім. Аби задовольнити потребу й прийти до стану спокою, людина вчиняє якісь дії (як у світі зовнішньому, так і у внутрішньому), аж поки не відновить комфортне *інтегральне переживання світу, або ж сизигійний стан.*

Як бачимо, цей підхід не вступає у суперечність з теорією незадоволених потягтів М. Шелера, а розвиває її, пояснюючи механізм і динаміку походження та задоволення цих потягтів, завдяки такій *концепції цілісності, яка враховує відкритість людини до буття.*

Якщо Г. Марсель заявляв (на наше глибоке переконання, під впливом заняття театром), що «ставити проблему онтологічного — це запитувати себе про тотальність буття і про самого себе як про тотальність» [24, 54], то метафізика тотальності пропонує саме філософсько-світоглядні принципи дослідження таких тотальностей.

Так основоположну засаду єдності буття (онтології) та існування (онтики) В. Кізіма називає принципом онтико-онтологічної дуальності: у повсякденному існуванні (в онтиці) «я конечний, самодостатній, дискретний, абсолютний, одиничний і, як локалізоване цілісне і неподільне утворення, підкоряюся принципним стосункам і вивчаюся переважно наукою»; в буттєвому вияві (онтології) «я є момент безкінечності й неперервності, відкритий середовищу, несамодостатній, загальний, внаслідок чого онтологічно невіддільний від інших форм буття, нелокальний» [25; 38].

Розглядаючи саме так гармонійне людське існування чи твір мистецтва, ми не стільки звертаємо увагу на «якість» зовнішнього (онтики) і внутрішнього (онтології), скільки на спосіб організації їхнього балансу й підтримання його в оптимальному стані. Іншими словами, нас цікавить *динамічний процес* постійного взаємоувідповіднювання онтики и онтології, який В. Кізіма за гностичною традицією, що перейшла в сучасну філософію завдяки роботам Володимира Соловйова та Карла Густава Юнга, називає *сизигією*. Саме тому, на наш погляд, традиційна естетика, яка займається переважно «якістю» зовнішнього — *структурністю* (навіть у тій динаміці, яку пропонують постструктуралісти), перестає відповідати потребам сучасного художнього процесу. Як бачиться, начала сучасної естетики повинні не лише враховувати, крім «онтичної», «онтологічну» форму твору, а базуватися на таких *динамічних* параметрах, які визначають «якість» *відповідності* зовнішнього і внутрішнього.

Таке наше переконання базується на кількох підставах і, у цьому контексті, на факті *зміни антропологічної парадигми саме вбік розуміння людини як тотальності, тобто як динамічної єдності внутрішнього і зовнішнього*.

Таким чином, завершуючи вступний теоретичний екскурс, ми, нарешті, підходимо до тієї точки, де знаходять завершення філософсько-світоглядні підстави як для опису природи людини, так і для опису природи театрального твору як феномену і людського духу, і тілесності.



Розділ II

Основні теоретичні засади театральної антропології (філософської)

Глава 1. Принцип єдності внутрішнього й зовнішнього (онтико-онтологічна дуальність)

Немає жодного витвору духу, який можна було б вважати довершеним, якщо нема сміливої й твердої руки, яка надає йому оречевленої форми й пропорцій.

Е.Е. Шефстбері

Ця, здавалося б, очевидна думка англійського філософа межі XVII—XVIII століть Ентоні Ешлі Шефстбері оголює вкрай важливу проблему: змісти *безкінечного* духу не виявляються назовні без *конечного індивіда*, який надає їм матеріальної остаточності. Тож будь-який закінчений естетичний вираз — це зупинений конкретно людиною і естетично оформлений зміст, похідний від того *ідеального змісту*, який Е.Е. Шефстбері першим назвав *внутрішньою формою твору*.

Вочевидь поняття *форми* він вживає у платонівській традиції мислення, тобто в специфічному значенні *ідеї (ейдосу)*, *прообразу*. Саме в цій традиції згодом в естетиці неоплатоніка Плотіна виник і термін *внутрішня форма*, підхоплений неоплатоніками Відродження та Нового часу.

І до сьогодні існує філософська традиція осмислення проблеми зовнішніх та внутрішніх форм хоч і не потужна, зате досить неперервна (зацікавленого читача відсилаємо до [26]).

Ми маємо на увазі саме єдність цих форм, тож мусимо відповісти на запитання: як стає можливим сам перехід безкінечного, абстрактного й вічноплинного (внутрішньої форми) в конечне, конкретне й одиничне (зовнішню форму)? І чи не є принцип їхньої єдності засадничим принципом і буття художнього твору і людського буття?

Звернімося до двох постатей кінця XIX ст., які, на наш погляд, першими підійшли до постановки проблеми єдності внутрішнього і зовнішнього у тому ракурсі, в якому вона видається найактуальнішою сьогодні й які тією чи іншою мірою пов'язані з вітчизняної філософською традицією. Це Олександр Потебня, представник Харківської лінгвістичної школи, та видатний філософ, киянин за походженням, Густав Шпет.

Справді революційною, на думку автора, й недооціненою в тогочасному науковому контексті видається ідея українського лінгвіста О. Потебні про *зовнішню і внутрішню форму слова*,

сформульовану 1862 року [27] на основі ідей Вільгельма Гумбольдта щодо *зовнішніх і внутрішніх форм мови*. Вона одразу була потрактована і продовжує переважно трактуватись академічною наукою у рамках пошуків психологічної школи лінгвістики, зокрема, Генріха Штейнталя.

Зауваження Олексія Лосєва щодо конструктивно-феноменологічного, а не психологічного спрямування пошуків О. Потебні [28] не змінило загального підходу, хоча й підтримало окремі пошуки в царині з'ясування сутності його теорії.

Виходячи з платонівської традиції, зовнішню форму слова О. Потебня пов'язує не, як би це мало бути за логікою сучасного мислення, з морфологією, тобто будовою, а із семантикою, змістом.

Цей зміст він називає *суб'єктивним*, тому що той виникає в мовленнєвому процесі, тобто вкладається у слово конкретною людиною у конкретній ситуації. Це і є *зовнішня форма*.

Об'єктивне ж значення слова (*внутрішня форма*) містить усі можливі варіанти значень суб'єктивних і визначається етимологією.

Фактично *об'єктивне* значення в процесі функціонування виступає породжуючою субстанцією для низки значень суб'єктивних завдяки особливостям закладеного в ньому своєрідного семантичного ядра («образ стола может иметь много признаков, но слово *стол* значит только постланное (корень *стл* тот же, что в глаголе *стлать*) и потому оно может обозначать всякие столы, независимо от их формы, величины и материала» [27, 97]. При цьому, що важливо підкреслити, повноцінне слово завжди одночасно існує як у зовнішній, так і у внутрішній формі, тому що саме завдяки такій єдності воно може виступати засобом розуміння, уможливує та зумовлює органічне функціонування цих форм у мовленні: «...мы понимаем сказанное другим слово *сильный*, то есть признаем тождество внутренней формы этого слова в нас самих и в говорящем» [27, 123]. Тобто внутрішня форма виступає своєрідним середовищем-субстанцією породження слова, спільним для всіх носіїв мови, а слово у своїй цілісності є органічною єдністю цієї сформованої за своєрідними – *внутрішніми* – законами субстанції та конкретної форми, якої вона набирає в акті мовлення. Таким чином, слово водночас є *породженням* певної *субстанції*, яка містить потенцію до його творення, й *оформленням* цієї *субстанції* конкретною мовленнєвою ситуацією.

Пізніше в рамках семіотики, коли словесний знак розділиться на означник («образ звукоряду») і означуване («образ речі, який народжується в думці й співвідноситься з іншими такими самими образами» [29, 52]), її «батько» Фердінанд де Соссюр для ілюстрації єдності означника і означуваного використає образ аркуша паперу, з одного боку якого розміщується означник, а з іншого — означуване [30, 99]. Вже саме порівняння образів свідчить про різну «геометрію». Якщо у Ф. Соссюра все відбувається у *площині*, хай навіть і двосторонній, то Потєбня говорить про *об'єм*, де є зовнішнє і внутрішнє, причому останнє має здатність породжувати варіанти зовнішнього.

Варто зробити невеликий відступ і зазначити, що сьогодні російська семіотика вже відчула саме цю — «площинну» — обмеженість соссюрівської (а так само і пірсівської) традиції. Враховуючи напрацювання персонології, філософії висувають ідеї щодо *глибокої (глибинної)* семіотики, однак усі спроби такої семіотики так і залишатимуться одиничними й інтуїтивними, поки не будуть покладені на системний світогляд, який, з одного боку, відповідатиме викликам сьогодення, з іншого ж — органічно вбиратиме в себе ті здобутки, які передували таким теоріям і готували ґрунт для них. Зрештою, сенс усього нашого екскурсу полягає в тому, аби представити такий сучасний філософський світогляд, поява якого (зокрема в царині мови та художньої культури) готувалася певною філософською традицією, свого часу недооціненою та перерваною, однак, як виявляється, далеко не тупиковою...

Г. Шпет, намагаючись створити суто феноменологічну теорію, замінив основоположне широке поняття *слово* на *структуру слова*, одразу застерігши саме від *плаского* (яке існує сьогодні завдяки західному раціоналізмові) розуміння цього поняття: «Під *структурою* слова розуміється не морфологічна, синтаксична чи стилістична побудова, а, навпаки, органічне, вглиб: від того, що чуттєво сприймається до формально-ідеального (ейдетичного) предмета, з усіма щаблями стосунків, що розміщуються між цими двома термінами» [31, 382].

Окрім того, за визначенням Г. Шпета, структура — це така побудова, частини якої можуть змінюватися у «розмірі» й навіть у якості, але жодна частина не може бути вилучена без руйнування цілого. Фактично, під структурою Г. Шпет розуміє

те, що сьогодні називається *динамічною цілісністю* або *тотальністю*.

Виходячи з такого бачення, вчений запропонував дещо складніший і логічно вмотивованіший поділ структури слова на *морфологічні (зовнішні)* і *онтологічні* форми речей, які називаються (*чисті*), та *логічні* форми, що пов'язують між собою перші дві й виступають як *внутрішні* щодо обох. Причому *внутрішні, логічні* форми він називає *формами «ідеального змісту»* [31, 400], тобто такого змісту, де потенційно присутні всі можливі варіанти, жоден з яких ще не актуалізований.

Таким чином, Г. Шпет розуміє структуру слова як органічну й цілісну єдність зовнішнього (онтологічної форми) та внутрішнього («ідеального», «логічного»), яке виступає як інваріант, тобто згорнутий ідеальний набір потенційних варіантів зовнішнього.

Філософ не лише чітко формулює розрізнення *актуального* й *потенційного* стану елементів, а й стверджує, що члени структури, які існують у *потенційному стані, завжди присутні у цій структурі*.

Згадаймо, що й О. Потебня, визначаючи сутність форм слова, вказував на таку саму своєрідність їхньої природи: зовнішня форма конкретна ситуативна і одинична, внутрішня форма – постійна і має *потенційну здатність до породження усіх зовнішніх форм*.

Отже, за природою внутрішня форма – це субстанція, здатна до породження певної системи зовнішніх форм (О.Потебня) або ж набір потенційних варіантів для актуалізації (Г Шпет).

Найсакраментальніша проблема: якщо *зовнішні форми* існують у певній реальності, точніше, *засвідчують для індивідуальної людської свідомості становлення певної реальності*, то де існують внутрішні форми, або ж «форми ідеального змісту»?

І за О. Потебнею, і за Г. Шпетом, ці форми існують в єдиній структурі з формами зовнішніми, якщо ці останні, додамо, за своєю природою є не симулякрами (клонами) інших зовнішніх форм. І там, де є зовнішня форма, природно існує і внутрішня субстанція, що її породжує. Так, різноманіття видів рослинного чи тваринного світу зумовлюється різноманіттям кодів ДНК, лексичне різноманіття слів зумовлюється різноманітністю первісних семантичних ядер.

Однак, так само як коди ДНК потенційно існують в єдиному тілі природи, так первісні семантичні ядра потенційно існують у певному ментальному, що історично склався, міжособистісному просторі й уможливають сам процес вербальної комунікації. *Актуалізуючись* індивідуальною свідомістю в конкретних мовних ситуаціях, вони розгортають один із своїх варіантів, який і стає зовнішньою формою, і – вже як *зовнішня форма* – існує у цій самій свідомості, зберігаючи зв'язок із субстанцією, що його породила – внутрішньою формою. Візуально поява особистісної зовнішньої форми із єдиного простору внутрішніх форм нагадує шелерівське бачення людини як часткового й конкретного пориву світової основи.

Таким чином, і О. Потебня, і Г. Шпет допускали, що індивідуальна свідомість одночасно, по-перше, має здатність утримувати *спільне міжособистісне внутрішнє*: потенційний стан, що містить можливість усіх варіантів, по-друге, актуалізувати один із варіантів й, по-третє, утримувати його як актуалізований, *індивідуальний, зовнішній*.

Вочевидь, обидва філософа підійшли до засадничої проблеми не лише людської свідомості, а й людського буття. Хоч і не обґрунтована, але **чітко позначена ними «стереоскопія» свідомості, де у нерозривній єдності виступають зовнішня і внутрішня форми як загальне й одиничне, спільне й індивідуальне, актуальне й потенційне, дозволяє побачити глибинними, бо причетними до єдиної субстанції, усі феномени людського духу. Те, що М. Шелер висловлював на рівні філософської інтуїції, вони продемонстрували наочно, аналізуючи природу такого антропологічного феномену, як мова.**

Наше завдання полягає в тому, щоб показати це, аналізуючи природу театрального твору, описуючи цю природу та механізм розгортання зовнішньої форми в традиційних, однак, уточнених з огляду на їхню приналежність до зовнішньої чи до внутрішньої форми, термінах.

На жаль, ідея О. Потебні щодо внутрішньої форми твору довгий час не отримувала розвитку, вочевидь, по-перше, внаслідок браку розуміння природи того, *що ж саме може бути внутрішньою формою художнього твору*, по-друге, *навіщо взагалі потрібне знання про неї*.

Якщо почати з останнього запитання, то прикметно, що до цієї ідеї почали звертатися окремі сучасні дослідники, які відчули тупик можливостей традиційного текстового аналізу, спрямованого на зовнішні форми. Так, текстологи Олександр Камчатнов і Олександр Смирнов, шукаючи нових підходів до творчості Антона Чехова, спробували, згідно з припущенням О. Потебні, визначити внутрішню форму художнього твору[32]. На їхній погляд, нею є *жанр*, який (за Михайлом Бахтіним) визначається типом взаємин між автором і героєм та особливостями художнього простору і часу.

Іноді внутрішньою формою, за традиціями формалістів, називають систему художніх засобів, тобто, фактично, набір інструментів, за допомогою яких досягається форма зовнішня.

Однак усі ці спроби не відповідають самій логіці поділу. Жанр, в принципі, можна назвати явищем, що позасвідомо формується законами внутрішнього (має свою логічну форму, за Г. Шпетом) однак він, як певний канон, на рівні слова швидше відповідає поняттю граматичної парадигми. Художні ж засоби, власне, інструменти, за допомогою яких оформляється певний внутрішній зміст і досягається необхідна зовнішня художня форма, аж ніяк не можуть бути тим *внутрішнім змістом (внутрішньою формою)* за платоніком О. Потебнею), з яких вона виростає.

Якщо слідувати сутності вчення про зовнішню та внутрішню форму структури слова Г. Шпета, яка полягає в розрізненні цих форм за ознакою *актуальне – потенційне*, то внутрішньою формою художнього твору можна було б назвати суперпозицію можливих варіантів його прочитання, які всі разом складають «ідеальний зміст».

Якщо ж поглянути на внутрішню форму з позицій вчення О. Потебні, то увагу слід акцентувати на її особливій здатності виступати *субстанцією породження* змістів певного типу.

Спробуймо відштовхнутися від поняття внутрішньої форми як *субстанції породження*. Якщо субстанція породження слова опановується носіями мови у процесі міжособистісної комунікації, то у випадку художнього твору вона насамперед розгортається окремим індивідом, автором і лише потім вступає в простір комунікації. Тобто автор – це людина, яка має «код доступу» до внутрішнього, буттєвого, а також володіє мистецькими засобами його кодування, іншими слова, переведення його у зовнішню форму.

Але де він віднаходить це буттєве, яке треба розкодувати/ закодувати? Традиційно джерелом художньої творчості вважається *внутрішній світ* автора. І це не випадково, адже внутрішній світ людини споріднений, або ж одноприродний з внутрішніми формами і має властивість їх утримувати.

Отже, автор віднаходить буттєві (потенційні) змісти у власному внутрішньому світі.

Щодо цього суперечок практично не виникає. Виникають вони лише з приводу того, як вищезазначені змісти туди потрапляють і що таке внутрішній світ.

З приводу першого питання існує дві позиції. Одна добре відома нам й узагальнена як лєнінська теорія відображення: матеріал, який проходить творчу обробку у внутрішньому світі автора — це враження від світу зовнішнього. Тут нема ніякої таїни, жодних «кодів доступу» до ще не вимовленого, неоформленого, неіснуючого. Варто лише уважно спостерігати за людьми та подіями, вміти узагальнювати побачене та майстерно володіти мистецькими засобами і прийомами.

Це той тип творчості, який К.Г. Юнг називав екстравертованим і з яким, напевне, вичерпно працює традиційна естетика.

Теоретичні підвалини другої позиції — інтровертованого типу творчості — були сформульовані К.Г. Юнгом у зв'язку з теорією архетипів колективного позасвідомого. Позасвідоме у К.Г. Юнга виступає як спільний для певного людського роду субстрат, на якому виростає індивідуальна психіка.

Вочевидь, К.Г. Юнг засобами аналітичної психології здійснював ту саму роботу поєднання внутрішнього й зовнішнього, що здійснювали О. Потебня та Г. Шпет засобами лінгвістики. Так само, як О. Потебня і Г. Шпет визначали потенційність як основу природи внутрішніх форм, К.Г. Юнг природу колективного позасвідомого вбачав у тому, що воно не існує, оскільки є лише *можливістю*: «... це не вроджені уявлення, а вроджені можливості уявлень <...> апіорні ідеї, існування яких, проте, не може бути встановлено інакше, ніж через досвід їх сприйняття» [33, 282]. А кожен досвід сприйняття, додамо, конкретний та індивідуальний.

Людина може спілкуватися з колективним позасвідомим лише у змінених станах свідомості (уві сні, в трансх тощо), однак митець здатен «діставати» його змісти через особливі праформи — архетипи: «... творчий неспокій веде художника

вглиб, поки він не натрапить у своєму позасвідомому на той праобраз, який здатен найдієвіше компенсувати недолугість та однобічність сучасного духу. Він ліпиться до цього образу і, мірою появи з глибин і наближення до свідомості, образ змінює свій вигляд, поки не розкриється для сприйняття людини сучасності» [33, 282].

Вочевидь архетипи, як первісні форми позасвідомого, мають такі самі якості субстратності та потенційності, як і воно, тож і можуть вважатися внутрішніми формами щодо тих, уже зовні оформлених образів, які здатні розкритися «для сприйняття людини сучасності».

Однак К.Г. Юнг був переконаний, що його розуміння творчого процесу стосується лише психології творчості й не має жодних виходів на художній твір як естетичний феномен.

З позицій постнекласичної антропології, яка доповнює поняття внутрішньої форми й виводить його на доступний для осмислення рівень, усвідомлення художнього (у нашому випадку – драматичного) твору як динамічного розгортання внутрішньої форми через систему художніх парадигм, структур та засобів, дозволяє уточнити їхній зміст і роль, а також розширити загальнотеоретичні й філософські підходи до творчості тих митців, які не ставлять за мету доводити внутрішні форми до «сприйняття людини сучасності», а прагнуть до їх автентичної передачі, таким чином змушуючи «людину сучасності» до більш інтенсивної співтворчості.

Коли ж ми ставимо питання щодо того, *чим є внутрішній світ людини* щодо світу зовнішнього, – починається найцікавіше. Адже в *обопільних стосунках* людини з навколишнім середовищем лежить найглибша таємниця її природи, яка власне і забезпечує рефлексивність, ту саму основоположну антропологічну рису можливості *спротиву першопочатковому спонтанному рухові*. Не випадково природа і смисл цієї залежності цікавила і класиків філософської антропології.

Так, Арнольд Гелен зосереджувався на внутрішньому світі як на такому, що існує у прямій залежності від стосунків людини із світом навколишнім. Суть цієї залежності полягає в тому, що коли в процесі дії, тобто взаємодії з навколишнім світом, людині вдається втілити свої мрії, фантазії, специфічні потреби та інтереси, тобто вивести їх у *зовнішній світ*,

внутрішня сфера вичерпується; ті ж інтереси, фантазії та прагнення, які за тих чи інших обставин не втілюються, формують власне *внутрішній світ*. У разі, коли людина може утримувати в собі свої потяги, бажання та інтереси, тобто припинити традиційний зв'язок із зовнішнім світом через дію, і виникає те, що А. Гелен називає «заянням» (Hiatus) і що, на його думку, тотожно поняттю «душа», і саме в «заянні» людина переживає свої потяги у вигляді фантазій та образів, які відповідають образам зовнішнього світу [1]. Така властива класичній філософській антропології позиція визнання «невдоволеного потяга» як суто антропного джерела креативності, звісно, має неабиякий сенс і підтверджується історією культури: найдуховніше мистецтво, як це не прикро констатувати, розквітало у періоди зовнішніх обмежень і стримувань в усіх галузях життя. Протилежні процеси, як ми вочевидь переконуємося, стимулюють лише симулякри мистецьких форм як частини індустрії образів.

Водночас, ці висновки, з одного боку, передбачали, що зовнішній та внутрішній світ становлять певну єдність: коли наповнюється в одному місці, спустошується в іншому. Однак вони не вели А. Гелена до розуміння цілісності внутрішнього та зовнішнього, а швидше навпаки, провокували до їх протиставлення.

Окрім того, вони не вирішували вкрай важливого питання щодо природи самого внутрішнього світу, який таким чином виходив цілковито ізольованим у психіці індивіда. А сьогодні ми не можемо заперечувати існування зв'язків між внутрішніми світами окремих (чи всіх) людей, причому, не лише у синхронному, а й діахронному вимірах. Іншими словами, поняття внутрішнього світу людини належить до більш широкого явища, природа якого є *внутрішньою* і так само реальною, як і природа *зовнішнього* світу. І роль людини у «посередництві» між двома світами може виглядати цілковито іншою, а *унікальна природна здатність існувати одночасно як у внутрішньому, так і зовнішньому світах може виявитися її найсуттєвішою ознакою*.

Аби зрозуміти це, насамперед, треба відкинути деякі стереотипи сприйняття. Так, певний «обман» мови в опозиції *внутрішнє / зовнішнє* схиляє нас до такої топології, де внутрішнє перебуває *під* зовнішнім чи *всередині* нього. Та, як ми переконалися ще з робіт наших видатних лінгвістів, ця

топологія умовна, а вищезазначену опозицію можна переформулювати як *потенційне / актуальне*, де у потенційного виділено ознаку субстратності – здатності виступати спільним для людей певної мови і культури. Таким чином, цю опозицію ще можна уточнити як *потенційне (єдине) / актуальне (одиничне і множинне)*.

Хоча, треба визнати, і в такому вигляді опозиція не повністю виявляє природу *єдності* цих понять.

На думку автора, найпершим відповідь на питання про природу зв'язків внутрішнього як потенційного із актуальним, зовнішнім дав фізик Девід Бом, який сформулював ідею вторинності очевидного порядку світу як структури речей, які в *основі своїй зовнішні один щодо одного*, щодо неочевидного, внутрішнього, згорнутого порядку. Іншими словами, зовнішній «розгорнутий» (експлікативний), «явний» порядок виникає з глибшого «згорнутого» (імплікативного), «прихованого» порядку. Таким чином, будь-яке розгорнуте значення несе в собі код свого розгортання, за допомогою якого тільки й можна пояснити глибинну логіку цього значення.

Якщо провести паралель з теорією автопоезису (Умберто Матурана, Франциско Варела), то цей код та розгорнутий порядок співвідносяться як *організація та структура*.

У наших термінах зовнішньої та внутрішньої форми, згорнутий порядок є внутрішньою (потенційною) формою, яка в процесі розгортання отримує широкий набір зовнішніх форм.

Тепер повернімося до проблеми природи *єдності внутрішнього* (що має ідеальну природу) і *зовнішнього* (що має матеріальну природу) в *людині* та до тих вирішень, які ця проблема вже має в театральній теорії та практиці, зокрема в театральній антропології Е. Барби.

На наш погляд, своїм авторитетом теорія Е. Барби завдячує саме тому, що торкається цієї чи не найглибшої антропологічної таїни, досліджуючи як *передвиразальність* (стан на кордоні між внутрішньою та можливою зовнішньою формою) пов'язана з *вираженням*. І чи пов'язана насправді.

Е. Барба вважає, що *передвиразальна основа належить до рівня загальної виразності*, яку сприймає глядач, тобто того самого загадкового цілого, яке одразу сприймається глядачами. А володіючи законами, лицедій може втрутитися у *передвиразальний рівень*, "так, якби найголовнішою

метою на цій фазі була енергія, присутність, *біос* дій, а не їхнє значення" [19, 174].

Так, на передвиражальному рівні закладається енергія дії й феномен присутності актора.

Однак дивним способом ця енергія й ця присутність несуть відбиток-передчуття ще не вираженого образу, який таким чином ніби випромінює власну форму, чи ... може, форми? Можливо, стан передвиражальності володіє таким творчим і життєтворчим зарядом, що несе потенційну енергію багатьох форм?

Як вважає Е. Барба, передвиражальний рівень є «практикою, яка в процесі створює і організовує сценічний *біос* лицедія та породжує нові зв'язки і...» — тепер особливо цікаво — «... непередбачені можливості значень» [19, 174].

Іншими словами, на передвиражальному рівні готується непередбачувана багатоманітність, а отже, майбутнє *життя* значень, а фактично і життя театрального тексту. Чи можливі «непередбачувані можливості значень» у строго незмінюваній формі? Певне, що ні. А це значить, що *передвиражальна цілісність несе можливість варіативної серії форм, які коливаються навколо інваріанта, а стан передвиражальності виступає як стан суперпозиції для потенційних варіантів вираження значень.*

Якщо, як стверджує Е. Барба, передвиражальний рівень стосується «логіки процесу, а не результату, в якому різні рівні організації повинні поєднатися в одну цілісність та реконструювати — за допомогою штучності мистецтва — вірогідність життя, кожна деталь якого підпорядковується цілісності» [19, 174], то сама *ідея тієї цілісності, якій підпорядковується вірогідність штучно (мистецьки) створеного життя, закладається на передвиражальному рівні, коли вже існує все (внутрішня форма), але ще не існує нічого (зовнішніх форм).*

Варто зазначити, що передвиражальність як процес налаштування на внутрішню форму твору свідомо і спрямовано досліджується не лише в рамках антропології Е.Барби. Свої розвідки на цих теренах ведуть і наші вітчизняні практики. Так, у системі підготовки актора-креатора, тобто актора, який імпровізує і грою, і текстом, виступаючи одночасно сам для себе як драматург, актор і режисер, Олег Драч (НЦТМ ім. Леся Курбаса) використовує

поняття «ідеальне тіло твору», фактично ідентичне за змістом поняттю внутрішня форма. «Ідеальне тіло твору» виступає тим «камертоном» очікуваної змістовної єдності, на який за допомогою певних технік повинен налаштуватися креатор, аби явити у власному виконанні текст в його конкретній завершеній зовнішній формі.

Глава 2. Засади метафізики тотальності та принципи єдності зовнішнього і внутрішнього в художньому творі

Аби розглянути закони народження театрального тексту, розуміючи його як єдність зовнішньої та внутрішньої форм, необхідна відповідна методологія. Методологія розгляду такої цілісності передбачає світогляд, який виходить із розуміння єдності зовнішнього та внутрішнього як фундаментального закону світобудови.

Саме такий підхід, як ми вже зауважували, знаходимо у метафізиці тотальності, зокрема у засадничому принципі *онтико-онтологічної дуальності*, де сфера *внутрішнього* асоціюється з *онтологією*, а сфера *зовнішнього* — з *онтикою*. Виходячи з цього принципу, Кізіма на загально-філософському рівні знаходить своєрідний підхід до вирішення штучної (як це вже бачили на прикладі форми слова О. Потебня та Г. Шпет) проблеми протиставлення *матеріального* та *ідеального*, постулюючи, що Буття володіє триєдністю *субстрату*, *енергії* та *інформації*, які мають властивість взаємоперетворюватися. Воно ж (Буття) щодо своїх онтологічних форм виступає як субстанція [25, 106].

Однак, як ми вже зауважили раніше, існує ще одна проблема, пов'язана знову ж таки з певним топологічним обманом: ми говоримо не лише про внутрішнє як *внутрішній світ* людини («особисте» внутрішнє, яке належить людській свідомості), а й внутрішнє як *буття*, в яке людина занурена («загальне внутрішнє»). Іншими словами, виходить, що *внутрішнє* для людини існує як усередині (у свідомості), так і ззовні, в бутті, яке є самою природою внутрішнього — субстанцією (за В. Кізімою), чи згорнутими порядками (за Д. Бомом)

Плани буття, задіяні у свідому діяльність, — це розгорнуті порядки, які створюють зовнішні форми людського існування, плани буття, не задіяні у свідому діяльність, — це сукупність згорнутих порядків, чим і є, власне, «чисте» буття.

Тож яким чином може згорнуте, буттєве прямо вступати у взаємини з внутрішнім людини?

Виходячи з принципу онтико-онтологічної дуальності, Кізіма пропонує таку модель людської свідомості, у якій значною мірою вирішується проблема співвідношення «загального» і «особистого» внутрішнього: у рамках єдиної людської свідомості ми маємо справу з двома видами свідомості, що перебувають у стосунках онтико-онтологічної дуальності. В. Кізіма називає їх свідомість-1 (С-1) і свідомість-2 (С-2) [34, 267 – 268].

Свідомість-1 пов'язана з нашою предметно-практичною діяльністю, з соціальним буттям, тобто — це свідомість у традиційному розумінні. А свідомість-2 виникає «у результаті безпосереднього впливу на вже існуючу психічну базу свідомості людини позадіяльнісного світу — планів буття, які безпосередньо і свідомо не залучаються до практичної діяльності людини, але присутні своїм впливом у людині як всесвітній істоті» [34, 268].

Іншими словами, ті чи інші згорнуті порядки повинні певним способом потрапити до людської свідомості, яка має здатність їх розгорнути і трансформувати у прийнятну для суспільства форму. Яким же чином згорнуті порядки, тобто буттєва, «всесвітня» свідомість С-2, потрапляють до свідомості окремих людей?

В. Кізіма цілком резонно стверджує, що проявитися, якимось дати знати про своє існування ця буттєва свідомість може тільки через нашу звичайну свідомість, тобто С-2 — це свідомість, яка функціонує внаслідок впливу на С-1.

Будучи за природою своєю універсальною і всеохоплюючою, С-2 проникає до конкретної людської свідомості через С-1, стаючи у цьому разі, як би не було парадоксально, його частиною — «особистим» внутрішнім — і, що треба обов'язково додати, забезпечуючи виникнення чогось *третього* — своєрідного «діалогу» — С-0, що, власне, і є «продуктом» єдиної людської свідомості.

Саме цей «діалог», який проходить через *специфічну* свідомість художника, яка чутлива до буттєвих порядків і володіє художнім інструментом, який дозволяє переводити коди С-2 в коди мистецтва і у такий спосіб робити їх набутком С-1, і цікавитиме нас у книзі.

Таким чином, аби глибинні порядки, пов'язані зі специфічно-антропологічною сферою – етикою, естетикою, мораллю, суспільними процесами, стали розгорнутими і могли бути свідомо залученими до суспільної практики, певні люди мають виконати специфічну роботу. Такими людьми є філософи, пророки, що прямо проголошують основні заповіді людського життя, та митці, які теж працюють на рівні глибинних порядків.

Однак чи повинен твір мистецтва, зокрема театрального, відтворювати властиву людині матрицю відновлення сизигії у певній онтико-онтологічній єдності? Іншими словами, чи зумовлюється рух художнього матеріалу в рамках якогось твору певною, відчутю автором невідповідністю між внутрішнім світом та світом зовнішнім? А відтак, чи має сам художній твір дуальноцілісну (зовнішньо-внутрішню) структуру?

Театральна антропологія (філософська) як дисципліна постнекласична відповідає на це запитання позитивно. Більше того, розглядає онтико-онтологічну єдність твору як визначальну засаду динаміки його розгортання.

*Тому у світлі постнекласичних підходів дилеми щодо того, рятує нас мистецтво від реальності чи, навпаки, як стверджують деякі культурологи, є «найреальнішою реальністю», нема. Мистецтво нас рятує гармонізуючи, а необхідна нам гармонія народжується з виправлення якогось порушення, чого ми в захисних ілюзіях власного життя не помічаємо, але саме це нам безжально демонструє мистецтво (якщо ми, звісно, хочемо і готові це бачити, а не перетворюємо і мистецтво на ілюзію)

Власне і саме мистецтво виникає як одна із дій, що гармонізують, приводять у сизигійну відповідність світ внутрішній та зовнішній, завдяки (згадаймо М. Євреїнова) інстинкту протиставлення образів, які даються зовні образами, що творяться людиною. Виходячи ж із нашого

бачення, первісний художній інстинкт полягає у відчутті самого джерела невідповідності, дисбалансу, який художник інстинктивно починає вирівнювати за допомогою створюваних ним образів. Вочевидь, цей дисбаланс особливий. Аби відчутти його, треба мати розвинутий інстинкт (емоційне апріорі), який реагує на не артикульовані, не очевидні, приховані – *буттєві* – порушення. Саме завдяки цьому інстинкту розпочинається висока гра людини з буттям, яке завдяки цій грі осягає і здійснює себе в людині.

*Іноді мистецтво (віддамо належне Зигмунду Фройдю) виконує унікальну психічну функцію, сублімуючи ті потяги, які культура не дозволяє вдовольняти прямо. Однак цей аспект належить більше психології.

Сама по собі думка про єдність у творі внутрішнього та зовнішнього далеко не нова, але той логічний її розвиток, який випливає із світоглядної системи метафізики тотальності, не лише дозволяє, а й змушує переглянути основні структурні поняття традиційної естетики, які вже ніби втратили своє значення, або ж це значення стало настільки розмитим, що зник сенс у самих термінах. Насамперед, виходячи з категорій зовнішнього і внутрішнього, можна дати чіткі й у край необхідні для практичної роботи з драматичним твором, та навіть для розуміння творів сучасної літератури, розмежування сюжету, фабули і наративу.

Окрім того, заявлений підхід кардинально змінює поняття центрального ядра драматичного твору, яким традиційно вважається конфлікт. Не заперечуючи саме існування конфлікту в традиційному значенні як протистояння, зіткнення «антагоністичних сил драми», треба зауважити, що сам по собі він є явищем, уже оформленим зовнішнім, незважаючи навіть на поділ конфліктів на зовнішні й внутрішні. Виходячи з того, що у драматичному творі існує невіддільне від зовнішнього *внутрішнє* (як на рівні структуруючих елементів, так і на рівні подій), ми повинні насамперед звернутися до процесу їх взаємоувідповіднювання, не забуваючи, що внутрішнє формується і виступає у вигляді умов (conditions). Там, де «будівельним матеріалом» драматичного твору є очевидна людська дія, живі

взаємини завжди виникають на перетині умов, породжуючи у свою чергу нові неявні умови, які породжують нові очевидні дії. Це змінює і поглиблює традиційне поняття визначальної *рушійної сили* драматичного конфлікту, як протистояння ідей чи персонажів, а натомість у теорії формули сюжету увага переноситься на такий атрибут внутрішнього, як згорнутий сюжет, та на ті елементи, які забезпечують його розгортання.

Не варто забувати, що класичне формулювання конфлікту як сутності драматичного твору було дано Аристотелем до нашої ери, коли індивідуальна людська свідомість ще не виділилася із буття (онтологічне ще майже збігалось з онтичним) й людина тільки починала відчувати дисгармонію між непорушним порядком світу та власною волею.

У наш час актуальною для мистецтва має стати інша засада: очевидне, онтичне, якщо воно не є симулякром, завжди має *породжуючий* онтологічний вимір. Відтак без моделі, яка б демонструвала вплив онтологічних «зсувів» на розвиток сценічних подій, які можуть виглядати, а можуть і не виглядати як конфлікт, ми не збудуємо постнекласичне бачення театрального твору, а отже, і сучасної театральної антропології (філософської).

Таку модель буде представлено в главі, присвяченій теорії формули сюжету Віри Фомічової, філософсько-теоретична концепція якої розроблялася спільно з автором. Це співробітництво було не випадковим: В. Фомічова, театральний практик, режисер і педагог, пропонувала оригінальну теорію, яка підтверджувалася її власним досвідом. Автор, більше філософ і теоретик, перевіряв цю теорію тим науковим інструментарієм, який вважав потенційно перспективним для подальших досліджень. Процес спільної роботи був важливий не лише своїм результатом, а процесом обміну знаннями і досвідом, необхідним кожній із сторін. Це один із прикладів того, що на «постнекласичному» відрізку часу, який ми переживаємо, особливої ваги у вивченні феномену людини набуває єдність теорії та практики.

Глава 3. Єдність теорії й практики в театральньо-антропологічних дослідженнях

Оскільки умовою появи антропології як знання про людину стали самопізнання і самооцінка, то будь-хто, хто хоче зрозуміти певне явище людського життя як антропологічний феномен, повинен виходити з тієї умови, що пізнаване явище є не просто теоретично освоєною цариною, а й частиною особистісного досвіду дослідника. Якщо у *теорії* ми вивчаємо штучно виокремлені положення щодо суті предмета, то *досвід* цю суть «вбирає», тобто для нього характерна *тотальність сприйняття*. А от у чому полягає тотальність? У більшій щільності, суцільності, залученні тілесності? Ні, ми, вочевидь, відчуваємо, що йдеться просто про різну природу явищ: те нове, що ми дізнаємося про певний предмет чи діяльність з досвіду, ми, практично, не можемо передати іншим. Воно й складає наш *внутрішній* досвід, який, власне, і може породжувати потім теоретичне знання чи художню творчість.

З цієї умови виходить і автор книги, якому доводилося переживати досвіди різноманітних театральних професій: і студійного актора, і драматурга, текст, якого ставлять на сцені, і своєрідного помічника-консультанта режисера, виконуючи наявні тільки в Центрі Курбаса функції наукового керівника театральних проєктів. І кожна зустріч з театральними практиками розкривала щось не просто нове, а цілковито непередбачуване, несподіване. Зовні ніби знайомий світ виявлявся чужим, сповненим навіть іншими емоціями, ніж ті, які можна було очікувати...

Окрім того, театральні практики ще мають особливу природну «охорону» від ока дослідника. Аби підійти до їх вивчення, як того вимагає цілісна ідея людини та ідея цілісності театального твору, заявлена театальною антропологією, треба одночасно концентруватися на різних аспектах, досі не поєднаних в єдине ціле. Насамперед, це сам драматургічний текст (чим зазвичай займається теорія драми, критика, семіотика театру), по-друге, це вивчення процесу народження вистави — від початкових задумів до кінцевого бачення, що, власне, дозволяє зрозуміти авторські

інтенції, і, по-третє, це дослідження глядацького сприйняття як одного із смисло- і енергоутворювальних факторів життя театрального твору.

Варто зауважити, що другий і третій аспекти на порядки складніші для вивчення саме тому, що передбачають досить непросте поєднання теорії та практики. Ідея театрознавця, який працює разом із режисером під час постановки вистави, спадала на думку ще Володимиру Івановичу Немировичу-Данченку, та, на жаль, йому довелося переконатися в її нездійсненності: театрознавець або втікав, не витримуючи ролі пасивного спостерігача, або сам починав ставити вистави.

Отже, для вивчення постнекласичних театральних практик повинні існувати необхідні й достатні умови, а саме: наявність самих театральних практиків, готових до роботи з дослідником; дослідник повинен знайти свою креативну нішу у створюваному проєкті (краще щоразу нову, аби набути емпіричного досвіду на різних етапах творення вистави); а також мають існувати відносно комфортні умови для роботи з глядачем після (а іноді й до) вистави.

Такі умови у автора склалися у Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, художні й дослідницькі проєкти якого фокусують певні тенденції у пошуковому театрі України. Це місце, де, хоч і нелегко – наскільки нелегко поєднати тишу наукових кабінетів та сповнену пристрастей мистецьку територію, – але складається система креативної співтворчості наукового співробітника і театральних практиків, а можливості роботи спостерігача з глядачем не обмежені. Відтак основний практичний матеріал книги взято саме з художніх проєктів Центру, які, звісно, не є репрезентантами того, що називається сучасним українським театральним процесом, зате відображають основні пошукові й дослідницькі зони нашого театру, зокрема його рух у постнекласичній парадигмі.

Цілком закономірним і навіть необхідним виглядає дослідження в контексті заявленої теми ще не введених у філософський обіг ідей самого Л. Курбаса, унікального за режисерським і філософським світоглядом антрополога-практика, який сповідував ідеї єдності людини та всесвіту,

«внутрішньої» людини та людини «зовнішньої», актуалізовані сьогодні у постнекласиці.

Якщо у багатоманітні постнекласичних практик можна знайти спільну характерну рису, то криється вона в особливості їхньої рефлексивності й виражається у прагненні *кожної практики* не просто пізнати *власну природу*, але і усвідомити її як таку, що вписана у *загальну природу світу й вповні виражає закони цієї природи* (докладніше про це у автора див. [35]). Можна навіть стверджувати, що вищезазначена рефлексія торкається не стільки природи самих *практик*, скільки природи світу *взагалі*, а також буттєвої природи людини, як суб'єкта цих практик зокрема. Мимоволі спадає на думку образ істини з роману Германа Гессе «Гра в бісер» – сонця, до якого стримлять промені окремих наук. Сьогодні не лише науки, а й практики працюють якщо не в безпосередньому наближенні, то в очевидному його передчутті.

У чому ж особливість цілей, які ставлять перед собою сучасні практики (в першу чергу театральні)? Кожна практика намагається просунути далеко вперед кордони самопізнання: усвідомити власну природу як вписану в загальну природу світу і вповні виражає закони цієї природи. Іншими словами, сучасне пізнання здійснюється не стільки щодо природи самих практик, скільки щодо природи світу *взагалі*, яку можна осмислити лише через буттєву природу людини, як суб'єкта тих чи інших практик.

Деякі практики навіть пропонують свої ресурси як основу для побудови сучасної онтології.

Театральні теоретики й практики не менш амбітні й пропонують і свої здобутки як основу для світогляду, який на основі сучасних знань описує початки всього існуючого (онтології). Багаторічні дослідження театру дозволили Н.Корнієнко зробити висновок про те, що сьогодні саме художня культура виступає носієм основного алгоритму еволюції [12].

Сучасні театральні практики, ті поодинокі люди, які всупереч «тенденціям часу» усвідомлюють себе саме практиками мистецтва, – це, насамперед, автори нових театральних концепцій, пов'язаних із зміною ставлення до простору, часу, до

самого класичного концепту сцени-дзеркала, до поняття ігрового простору, до можливостей інтеграції всіх рівнів людської природи в процесі театрального переживання, etc. Це креативні особистості, головною метою яких є творчість-експеримент з механізмами створення на сцені різних типів реальності (що є водночас лабораторним дослідом з вивчення її природи), чи демонстрація різних її сторін і можливостей, чи дослідження способів її сприйняття, а зовсім не створення естетичного об'єкта і вже аж ніяк не турбота про існування в кордонах тих чи інших стилів. Вони не бачать кордонів, тому що весь час самі існують на кордонах — естетик, видів мистецтва, мистецтва і життя, творчості й наукового пізнання.

Таким чином, відбувається глибоке взаємопроникнення філософії і художніх практик вже на рівні самого дослідницького наміру — неважливо в філософії, теорії чи практиці. Процес пізнання, яким є і творчий процес, збігається з процесом самовибудовування того, хто пізнає чи творить, тому й розуміється як самовдосконалення. Але тепер це не стільки вдосконалення духу для повноти самовираження і оволодіння світом, скільки гостра спрага знаходження себе в бутті, взаємодії з ним через практики, пошук і вдосконалення глибинної мови цієї взаємодії. Часто в сучасному мистецтві якість цього процесу — наскільки я просунувся по шляху пізнання світу (= самопізнання) — стає критерієм сенсу самої театральної практики.

При цьому відбувається відкриття складних і тонких витоків і механізмів, завдяки яким мистецтво для людини з предмета аналізу перетворюється на предмет самоаналізу, свята святих — творча лабораторія — перетворюється на лабораторію природо- «само»- дослідника, а сучасний художник — на філософа Шляху (докладніше про це у автора див. [36])

Однак *теоретичне* осмислення конкретних явищ мистецтва вимагає не просто *нової мови і додаткового інструментарію для опису феноменів сучасного мистецтва, а й нового цілісного філософського підходу до самого поняття "твір мистецтва"* і, зокрема, театрального мистецтва, предметне поле якого — *становлення "у плоті" варіантів реальності у досі порожньому просторі і узгоджене побутування цих варіантів в інтерактивному просторі колективної свідомості.*

Глава 4. Предмет дослідження театральної антропології (філософської)

Платон та Аристотель поставили три
фундаментальні запитання про природу театру:
Які стосунки підтримує він із реальністю?
Який чинить вплив на актора та на глядача?
Які характеристики драматичного письма
та який їхній вплив на інші жанри літератури?
Виникають нові відповіді, але не нові запитання.

Марі-Клод Юбер, *Великі театральні теорії*

Театральна антропологія (філософська) також не ставить принципово інших запитань щодо природи театру, однак, на відміну від Платона та Аристотеля, сьогодні, після шалених технологічних стрибків, кожен з яких ніс ніби неминучу смерть театру, ми не можемо не утримувати весь час в полі уваги загальне запитання-проблему: *Чому театр все ще живий?*

У логіці нашої роботи це єдине за суттю запитання розділяється на два взаємоспрямованих і взаємообумовлених: *Що є такого в природі театру, що робить його необхідним для людини? Що є такого в природі людини, що обумовлює постійне відтворення й існування театру?*

Такий підхід провокує нас відійти від позиції, коли «істинна» природа театру з'ясовується в історичних розвідках, й звернутися до того театру, який існує в нашому особистому досвіді.

Продовжуючи ставити подальші запитання, ми не можемо не враховувати виклики, які постають з боку постнекласичних уявлень про світ, у тому числі, щодо сутності та вартісності мистецтва. Відтак, увесь комплекс наших запитань звучатиме так: *Що таке театральний твір як тотальність (від драматурга до глядача)? Як театр здійснює вплив на становлення антропної реальності? Як антропна реальність зумовлює становлення театральної реальності? Як театр впливає на буття людини (актора та глядача)?*

4.1. Театральний твір як тотальність: інтертекст; формула сюжету як закон розгортання тотальності

Оскільки ми звернулися до театрального твору в рамках театральної антропології, то виникає закономірне запитання — чи *торкається театральної антропології лише людини (актора і глядача) в театрі, чи має підстави поширюватися і на створюваний людиною твір?*

Услід за представниками *літературної антропології* (Вольфганг Ізер, Валерій Подорога) можна сказати «так», оскільки твір є результатом здібностей і структур людської уяви, тим більше, що розгортається він поміж текстом як «мовною схемою» і актуалізацією з боку реципієнта.

Але чи має сам цей результат ознаки *живого* і антропного? Тобто чи можемо ми зрештою сказати, що кінцевою метою нашої антропологічної експедиції може бути сам театральный твір?

Ще раз нагадаємо, що у театральної антропології під виставою мається на увазі не лише зображене на сцені, а й спостережене, тобто сприйняте публікою. Не варто забувати старої театральної істини: театр виникає там, де є хоча б дві людини — актор і спостерігач (хоча не виключаються випадки їх поєднання в одній особистості). Ситуація постмодерну й афтепостмодерну загострила якраз креативну роль людини в залі — *людини на перетині текстів*, як ми її визначаємо (див. [37]) і розглядаємо в системі театральної антропології (філософської). Це людина, яка ввійшла у зону свободи, відчуваючи певну автономію щодо умовностей суспільства, не переживаючи при цьому загрози власному життю. Виникає ситуація досить стабільної нестабільності, коли людина ризикує або знайти для себе полон нових умовностей, або піддатися цілковитому свавіллю. Вона обов'язково опиняється в позиції вільного вибору, а отже, й власної відповідальності. Щодо розгортання свого життя людина займає позицію відповідального *партнера*, здатного відчувати й *пізнавати* його рух, логіку розгортання, а отже, й смисл, який реалізується цією логікою. Унікальне відчуття смислу й спрямовує людину в ситуації її подальших виборів.

Так само й її унікальна інтерпретація художніх текстів залежатиме від смислу, який вона намагається встановити чи

знайти. Пов'язаність між пошуками життєвих смислів та смислами прочитуваних нами текстів занадто очевидна, щоб бути заперечуваною в цілому, як і легітимність герменевтики.

Однак у випадку театру виникають додаткові тонкощі.

Отож вистава, як складна система, створюється з кількох підсистем, двоє з яких очевидні: сценічне дійство та сприйняття залу.

Власне текст є третьою підсистемою театральної вистави.

Однак, що стосовно театральної вистави називати текстом: драматургічний чи сценічний текст? Вочевидь, і те й інше.

Крім того, сам сценічний текст досить комплексний: сценографія, мізансцени, рух, звук, хоч і працюють на єдину концепцію, мають різні засоби текстового вираження, так само зумовлені людською тілесністю.

Кожна з підсистем, вочевидь, наділена ознаками живого вже тому, що, з одного боку, йде передача реальними людьми живих відчуттів, а з іншого — відбувається сприйняття цих відчуттів знову ж таки реальними людьми.

Очевидно, йдеться про зворотний зв'язок, до якого, до речі, ще М. Шелер зводить загальне поняття феномену *відчуття*, властивого живій істоті. Ця дія, на думку філософа, починаючись від моментальної передачі стану окремих органів до центру, отримує узагальнену відповідь, яка в наступний момент зумовлює модифікацію рухів.

Хвиля у відповідь акторам, яка йде із залу, є елементом безпосереднього енергетичного обміну. Однак чи є це свідченням зворотного зв'язку, властивого живому, тобто, чи існує у цьому випадку той модифікуючий центр, про який пише М. Шелер і який робить живою усю складну систему вистави?

Ми даємо ствердну відповідь, уводячи поняття *театрального інтертексту*, як поля взаємодії інтенцій (за Умберто Еко) чи презумпцій (за Юрієм Лотманом) автора, публіки та власне тексту.

Інтертекст щодо всіх названих систем виступає як результуюча надсистема, що являє собою суперпозицію індивідуальних свідомостей та тексту в процесі міжособистісного конституювання художніх смислів. Саме там існує та вертикаль, яка є осердям живої театральної вистави. Тобто йдеться про надсистему, яка є своєрідним центром і територією становлення. На цій території

здійснюється перетворення і обмін сигналами, які надходять як до першої, так і до другої підсистем, модифікуючи сприйняття, і стимулюючи сценічну дію, чим забезпечується безперервне життя вистави як єдності всіх трьох систем ув контексті надсистеми інтертексту.

Очевидно, що *інтертекст* є центральним поняттям театральної антропології (філософської), тому що як центр живого об'єднує всі елементи і системи театральної вистави.

Аби переконатися в унікальності природи театру, цікаво під цим кутом порівняти такі досить близькі види мистецтва, як театр і кіно.

Відома своїм даром парадоксального висвітлення істини актриса Фаїна Раневська, дивлячись один і той самий фільм *вшосте*, сказала: «Сьогодні актори грали набагато краще». Так ми повинні зрозуміти, що обставини, події, емоційний стан актриси склалися так, що *вона* набагато краще сприйняла і оцінила гру акторів. Зворотний зв'язок нібито спрацював – внутрішній стан глядачки, її власна творча активність «вплинули» на гру акторів – вони «грали краще». Однак реально ми розуміємо, що це нічого не змінило, не модифікувало ані внутрішній стан, ані поведінку акторів, зафіксовану на плівці.

Хоча так само реально ми розуміємо, що з часом зміна нашого сприйняття змінює і сам фільм. Сьогодні фільм італійського неореалізму інший, ніж той, яким він був у 50–60-і. Його життя залежить від контексту суспільного середовища, який зумовлює зміну відчуття і бачення реальності глядачем. А особливість кінематографічного інтертексту полягає в тому, що він може обмінюватися сигналами з середовищем, із свідомістю глядача, але не з зображенням, яке є жорсткою фіксацією певного бачення реальності. Формально, найбільше з усіх мистецтв наближаючись до життя і не маючи, до речі, так само, як всі інші (крім театру і музики) види мистецтва, процесів власного становлення у зворотному зв'язку, воно найочевидніше виявляє зупинку, смерть.

Інтертекст є дещо більше, ніж сума взаємодії вищеназваних інтенцій, яка здійснює зворотний зв'язок з кожною індивідуальною свідомістю, збагачуючи її колективним сприйняттям. Це, насамперед, простір буття,

який викликається театральним ритуалом. Тому справжнє театральне переживання трансцендентальне, воно вивищує особливим чином, не пояснюваним тільки з погляду чи то подій п'єси чи то ідентифікації з персонажем або з автором. У театральному акті ми торкаємося якоїсь єдності, яка підтверджує наше, зазвичай пригнічене, відчуття єдності зі світом. З витоків цієї єдності, як умови існування живого духу, у спільній роботі самоздійснення в акті творення ідей-речей постає простір інтертексту, що стає простором життя театального твору як окремої реальності, що постає (за законом *формули сюжету*).

4.2. Вплив театру на становлення антропної реальності: буттєтворення

Відповідаючи на запитання, *завдяки чому театр здійснює вплив на антропну реальність*, ми маємо знайти принципову спільність природи людини і природи театру як інваріанта видовищних мистецтв.

Поза всякими сумнівами, це процес *творення буття*, яке М. Шелер справедливо вважав смислом і основою феномену людини. Цей феномен вирізняє театр, надаючи йому того виняткового антропологічного статусу, який дозволяє нам говорити про унікальні можливості театральної антропології в дослідженні природи людини взагалі.

Г. Марсель, який мав глибокий театральний досвід, якраз інтерсуб'єктивність – простір миттєвого процесу обміну інформацією – наділяв онтологічним статусом, чи то, як вважають сучасні дослідники, бачив сфери онтологічного й інтерсуб'єктивного нероздільними: буття в його філософії інтерсуб'єктивне, а суб'єкт діалогічного спілкування онтологічний, що дає підстави визначати філософію Г.Марселя як *інтерсуб'єктивну онтологію* [38].

Таким терміном досить вдало визначається і сутність театральних процесів.

Однак, виходячи із заявленого нами методологічно-світоглядного підґрунтя метафізики тотальності, поняття *інтерсуб'єктивності* у цьому контексті ми уточнюємо як *суто*

антропологічний спосіб **виявлення** буття, переведення його внутрішніх форм у форми зовнішні, онтичні.

Нема потреби зупинятися на численних роботах з діалогічності вже самого людського мислення, а також щодо ролі Іншого в процесах пізнання і самопізнання. Театр повторює саму діалогічну природу **виявлення** буття людиною.

Виявлене ж буття стає реальністю: чи то дійсною, чи то художньою.

Відтак, *становлення реальності, буттєтворення* в полі інтерсуб'єктивності на сучасному етапі людського розвитку виглядає найсуттєвішою рисою театральності.

4.3. Антропологічні витoki прагнення до становлення театральної реальності: екзистенційні апіорі

Відповідаючи на питання про антропологічні основи потягу людини до творення театральної реальності, ми відповідаємо на запитання про *основні екзистенційні потреби людини, вдовольняючи які, вона вибудовує і себе, і реальність.*

Становлення театральної реальності відрізняється від становлення реальності у всіх інших видах мистецтва, тому що виступає у формах самої реальності, де використання штучних носіїв має допоміжний характер.

Театральна антропологія (філософська), виходячи із передумови онтико-онтологічної дуальності людини та створюваних нею духовних феноменів, розглядає закони становлення *театральної реальності* й особливості переживання цього процесу всіма суб'єктами становлення: від драматурга, актора, сценографа, режисера — до глядачів.

Іншими словами, йдеться про становлення реальності в акті спільного породження креативними свідомостями. Це дозволяє усвідомити *сам процес становлення як феномен антропологічний, пов'язаний із глибинними первинними екзистенційними потребами, роль яких у такому разі виступає як основоположна.*

Справді, якщо існує певний процес із комплексом своїх складових, то повинно існувати щось таке, що зумовлює рух

цих складових, — постійний зовнішній вплив, примус. У разі становлення антропної чи театральної (як її моделі) реальності таким «примусом» є глибинні потреби (потяги), які не можна відмінити чи відрегулювати, бо вони лежать в основі людської природи.

Театр вічний, бо вічні ті екзистенційні потреби, які він вдовольняє.

Таким чином, окрім емоційного апріорі М. Шелера, яке, на нашу думку, лежить в основі творчого процесу, ми виділяємо *екзистенційні апріорі*, які лежать в основі *потреби «театрального переживання»* й забезпечують існування тієї самої «порожнечі незадоволених потягів».

Наше розуміння терміна *екзистенційне апріорі* близьке до того значення, яке надавав йому його автор, Людвіг Бісвангер, та частково до афективного апріорі Мішеля Дюфренна.

Для Л. Бісвангера ідея апріорі була пов'язана з *внутрішнім джерелом активності* мислення та вказувала на фундаментальну структуру, яка уможливлювала цілісний досвід. *Театральні екзистенційні апріорі* ми так само пов'язуємо з внутрішнім джерелом активності «театральних» потреб, яке водночас уможливлює цілісний досвід як творення, так і сприйняття. Іншими словами, це динамічна порожнеча, яка потребує заповнення. Якраз існування екзистенційних апріорі забезпечує визначену А. Арто сутність театру, як «відкриту немотивованість (la gratuite immediate), яка спонукає до дій, що не мають ані користі, ані вигод для практичного життя» [39, 115].

М. Дюфренн, працюючи у феноменологічній традиції естетики, вводить поняття *апріорі афективного*, аби зосередити увагу на тому, що йдеться не про процес мислення, а про процес переживання естетичного об'єкта [40]. Дюфренн слушно вказує, що має на увазі не емоції чи афекти, а саме екзистенційні потреби, закладені в природу людини апріорно.

Однак М. Дюфренн змішує, на наш погляд, поняття екзистенційного апріорі Л. Бісвангера та емоційного апріорі М.Шелера, коли говорить про *екзистенційне афективне апріорі художника*. Це, як зауважує М. Дюфренн, з одного боку, потреби, а з іншого — завдяки їм «художник відчуває "голос Природи"».

Таке значення у нашому розумінні якраз ближче до шелерівського *емоційного апріорі*, як інстинкту дорефлексивного розрізнення Добра і Зла, що лежить в основі творчого процесу.

*Варто зазначити, що означення М. Дюфренна – *афективне* – точніше, ніж означення *емоційне* відображає сутність описаного М. Шелером феномену й указує на його вияв специфічно у царині мистецтва. Тому у разі позначення джерела авторської творчості ми вважаємо за можливе послуговуватися терміном М. Дюфренна.

4.4. Антропологічна сутність впливу театру на людину: буттєве еволюціонування

Завершуючи класичну тріаду (яка у нас виглядає як квадріада) запитань про природу театру, ми не можемо ставити перед собою такого надамбітного завдання, як визначення, у чому полягає сутність впливу театру на людину. Хоча говорити про сутність театру, яка впливає саме з нашого антропологічного підходу, можемо (див. [41]).

Коли йдеться про мистецтво, або якщо бути точнішим – художню культуру як про особливу реальність, занурення в яку манке, бажане і навіть необхідне, то завжди постає питання не лише про загадку її привабливості та необхідності, а й про певну «корисну» роботу, яку виконує ця реальність для людської спільноти.

Здавалося б, усі «функції» мистецтва відомі й розкладені по «поличках». Хоча вихід мистецтвознавства за традиційні класичні межі відкриває усе нові й нові, такі, наприклад, як прогностична та діагностична, описані Н. Корнієнко. Однак питання не знімається, а навіть стає гострішим. Хочеться зрозуміти, що, власне, ці «полички» утримує. Іншими словами, підійти до якогось онтологічного порогу, що дозволяє відчути ще не розділену (але вже таку, що несе можливі поділу) сутність мистецтва.

Театр відриває від буденності й суєти не лише задля того, аби відволікти від проблем, легко й необтяжливо «ненасправді» зануривши нас у світ та проблеми інших людей. Він, як і будь-яке інше справжнє мистецтво, своїми

специфічними засобами занурення в буття *повертає нас до самих себе*. У цьому була, є і буде суть того «перезавантаження», яке ми переживаємо в театрі.

Зрештою, це не відкриття, з цим усі погодяться, і на цьому можна було б закінчувати главу.

Однак, констатуємо вслід за Г. Марселем, що в театрі людина вдовольняє своє *l'exigence ontologique*, ми тільки підходимо до найважливішої теми — тієї ролі або функції театру, яку можна вивести з його онтико-онтологічної природи.

Якщо звичай говориться про функції театру, виходячи із зовнішніх ознак — естетична, виховна, пізнавальна тощо, то завжди існуватиме небезпека їх плаского розуміння, що призводить врешті-решт до їх повного заперечення. Так, сьогодні стало звичним заперечувати виховну функцію мистецтва, хоча насправді заперечується лише думка, що суто зовнішні поведінкові характеристики героїв можуть ставати зразком для наслідування і таким чином «виправляти» людей.

«Мистецтво ніколи нікого нічому не вчило», — стомлено говорять метри театральної сцени, яким нарешті вдалося звільнитися від примари позитивного героя, яка переслідувала їх у радянський час.

У такому сенсі це заперечення продуктивне.

Однак ніхто з цих самих метрів не стане заперечувати, що мистецтво для них — шлях самопізнання. А хіба самопізнання не навчас?

Навчас, але зовсім не так, як це робить міметичне наслідування зразків.

Виходячи з нашого положення щодо творення буття як смислу і основи як феномену людини, так і феномену театру та продовжуючи думку Г. Марселя щодо онтологічної праги, яка веде людину до театру, ми закономірно пов'язуємо смисл його впливу зі смислом буттєтворення. Ми стверджуємо, що у театральному переживанні людина прагне стати онтологічним суб'єктом, *аби пережити внутрішню (буттєву) еволюцію*. І саме в цьому лежить найглибша і найспецифічніша функція театру, яка не зводиться ані до функції соціальної комунікації, ані до компенсаторної, гедоністичної чи виховної, хоча неявно присутня в усіх...

Отже, ми заявили проблеми, на яких зупинимось у наступних розділах, а зараз спробуємо підбити перші **підсумки** нашої експедиції.

За минуле століття накопичилася величезна кількість знань, у тому числі й тих, які зводяться до усвідомлення театральності як вираження цілісної природи людини (як актора, так і глядача) та її стосунків з креативними енергіями простору. Та саме ця особливість природи театру найменш осмислена, можливо, саме внаслідок всеосяжної складності театру, кожна складова якого вимагає спеціальної теоретичної і практичної підготовки. Низкою наук досліджуються окремі аспекти театральних практик. Існують театральна семіотика, вже зазначена театральна антропологія, соціологія театру, теорія драми, вивчаються сценографія, театральний костюм, можливості технічних засобів і т.д. І хоча ідея «тотального театру» (яка досить варіативно розуміється) продовжує побутувати серед театральних практиків, філософські підходи до осмислення театру як *природи*, яка втілює саму *ідею тотальності*, ми знаходимо лише в геніальних прозріннях Ф. Ніцше, А. Арто, в ідеях Л. Курбаса про визначальну роль законів космічної єдності (темп, ритм і метр) у побудові театрального дійства.

Ще раз нагадаємо, що саме філософсько-світоглядні ідеї Л. Курбаса, практично не представлені у контексті вітчизняної філософії, займатимуть у нашому дослідженні окреме місце, як підґрунтя сучасних ідей театральної антропології (філософської).

Враховуючи складну природу театрального твору, що постає, насамперед, завдяки складній професійній, можна навіть сказати "цеховій" роботі практиків, вивчати його цілісність досить складно. Завжди існує небезпека адаптації (хай навіть і дуже продуктивної) окремих театральних функцій до поля наукової компетенції дослідника, чим, власне, і закінчувався захід окремих антропологічних наук на територію театру.

Театр внаслідок особливостей своєї природи, яка передбачає таку категорію, як тотальність, та сутнісної близькості своїх науково-практичних завдань до завдань філософської антропології може виступати як зона експериментального дослідження, побудови моделей, практичної перевірки, уточнення й доповнення для самої системи філософської антропології. Сучасна ситуація

постнекласики, яка акцентує увагу на повноті взаємодій і зворотних зв'язків суб'єкта зі світом, найближче підходить до сутності театру, відтак театр може надати філософії потужного ресурсу для побудови сучасних онтологій, отримуючи натомість потужний філософсько-світоглядний ресурс для осмислення власної природи, а отже, і подолання кризи «забуття буттєвого сенсу», в яку він потрапив, адаптуючись під логіку суспільства споживання.

Театр, як ніяка інша територія людської діяльності, фокусує всі сутнісні феномени людського буття, а філософська антропологія надає методологічні ресурси своєї світоглядної системи для виділення, осмислення й впорядкування цих феноменів.

Отже, антропологія театру (філософська), зосереджуючись на творенні, становленні та бутті цілісного театрального твору, як особливої людської *інтерактивної* реальності, враховує ті світоглядні й теоретичні засади, які розкривають феномен людини як тотальності. Поеднуючи на підґрунті філософської антропології досягнення й висновки експериментальної театральної практики, яка торкається всіх рівнів людського існування — від кінестетичного до духовного, — філософська антропологія театру має на меті опис, пояснення й систематизацію феноменів і чинників субстанціоналізації тієї реальності, якою є реальність театрального твору. Такими основними феноменами і чинниками в нашій роботі виступають специфічні умови існування театрального твору (*інтертекст*), закон розгортання тотальності театрального тексту (*формула сюжету*), *буттєтворення* як спільна креативна основа природи людини та природи театру, театральні *екзистенційні апріорі*, а також ті зміни, які відбуваються з людиною в процесі перебування у процесі театрального буттєтворення — *буттєве еволюціонування*.

Це ті феномени, які з'являються в контексті постнекласики, зокрема метафізики тотальності, у відповідь на основні сакраментальні запитання щодо природи театру та вічної палкої людської потреби в його існуванні.

Однак це лише перше наближення до території театральної антропології (філософської) та її можливостей відповідати на запитання, що виникають у процесі практики і пізнання як театру, так і людини та побудови нових театральних теорій.



Розділ III

**Що таке
театральний твір
у процесі творення
та сприйняття**

Кілька років тому мене, як і багатьох, вразив фільм Георгія Параджанова про трагічну долю радянської актриси Валентини Караваєвої. Фільм називався «Я — Чайка». Красуня-героїня, якою захоплювалися мільйони радянських людей, потрапила в автокатастрофу й серйозно пошкодила обличчя. Потерпівши фіаско у довгій боротьбі за повернення в кіно, актриса у своїй самотній квартирі перед об'єктивом 8-мм кінокамери грала ролі, про які мріяла — Анна Кареніна, Ніна Заречная... У фотомайстерні за рогом проявляла плівку, а потім дивилася проекцію на білому екрані простирадла. І так багато років, до останнього дня життя. Одного дня — сказали сусіди — її голос за стіною замовк...

Ця історія заважає зараз мені з енергійним натиском наукового прориву до тих чи інших істин писати першу фразу про те, що театральний твір у його становленні є результатом роботи багатьох людей — від драматурга і режисера — до глядача.

Театр виникає там, де є людина. Між театром і людиною можна ставити своєрідний знак рівності як між двома феноменами, які основу своєї цілісної неподільності зберігають у спільному бутті.

Як же нам побачити театр у всій його можливій повноті? І чи не є фатальною помилкою саме запитання?

«Проблема — це те, що я можу поставити перед собою для розгляду, таїна — це те, від чого я не можу дистанціюватися», — писав Г. Марсель. На жаль, переклад ховає блиск його думки: таїна французькою — це *mysterie*. Ми не можемо дистанціюватися від містерії за визначенням, інакше вона зникне, у всякому разі для нас.

Дослідник театру виявляється у непростій ситуації: він має ставити проблеми, утримуючи таїну. Тому майже завжди його робота приречена на поразку.

Однак кожна вирішена проблема — це крок на шляху до таїни. Хоча ніхто не може сказати, що це крок назустріч.

Це відповідь на німі запитання, це діалог, який чомусь виникає.

Можливо, це навіть діалог не з приводу театру... Мислення не може говорити про буття прямо, зате все-таки може і прагне говорити про такий спосіб проникнення до буття, яким є театральний твір...

Глава 1. Театральний твір як тотальність: інтертекст; формула сюжету як закон розгортання тотальності

1.1. Інтертекст як процес і результат становлення театрального твору

Наше слово действует на других, но при этом оно устанавливает между замкнутыми в себе лицами связь, не уравнивая эти личности, а настраивая их гармонически.

А. Потебня, *Психология поэтического и прозаического мышления*

Отже, раніше (І. 4) ми визначили, що *театральна антропологія торкається не лише людини (актора і глядача) в театрі, а й має підстави поширюватися і на створюваний людиною твір, який є результатом здібностей і структур людської яви і розгортається поміж режисерським текстом як актуалізацією тексту драматурга і актуалізацією з боку глядача.*

Також ми спробували довести, що цей результат має певні ознаки *живого* і антропного.

Робили ми все це тому, що осмислення сучасних явищ мистецтва вимагає не просто нової мови і додаткового інструментарію, а й нового цілісного філософського підходу до самого поняття «твір мистецтва», який би синтезував розведені постструктуралізмом категорії твору і тексту.

Спробуймо визначити найболючіші точки, які насамперед вимагають артикуляції.

Зазвичай ми (тобто ті, хто за необхідністю займається критикою) розглядаємо твір мистецтва «естетично», зосереджуючись на тексті (іноді навіть з присмаком постструктуралістських конотацій цього слова) як на готовому результаті й об'єкті аналізу, прекрасно розуміючи, що текст актуалізується лише нашою *одиночною людською свідомістю*. Більше того, навіть для нашої індивідуальної свідомості, обтяженої «об'єктивно-науковим» інструментарієм аналізу, у різний час цей текст постає по-різному (у чому ми, власне, і знаходимо підтвердження життя нашої свідомості).

Якщо спробувати щодо поняття «твір мистецтва» в сучасному його розумінні здійснити операцію редукції, на кшталт мурівської *common sense*, то найбільш очевидним базовим елементом, який доводить і визначає реальність буття твору мистецтва буде його так чи інакше матеріалізоване втілення.

Приголомшливим сьогодні здається той факт, що фактично в сучасній естетиці готовий твір мистецтва мало не в традиціях платонівського дуалізму розглядається як певний об'єкт, що належить якомусь паралельному *ідеальному* світові, хоч і міститься в певному матеріальному носії (книга, полотно і т.д.). При цьому всі знають, що поза твором існує *автор*, який належить світу *реальному*, який створив власною фантазією чи транслював власною свідомістю певні художні змісти, більш-менш адекватно зафіксовані символічними і матеріальними засобами того чи того виду мистецтва, і, що не менш важливо, лише кожне індивідуальне прочитання повертає твір з його *ідеальної* сфери у світ конкретного людської свідомості, вже відмінної від конкретної свідомості, яка створила цей образ. (Той факт, що це не заважає твору мистецтва залишатися весь час одним і тим самим твором мистецтва, говорить про важливість того, умовно кажучи, феноменологічно-цілісного рівня, на якому він існує і який не дозволяє розчинитися твору в кожній свідомості, яка його сприймає.)

Сум'яття вносить саме матеріальність носія: твір можна взяти до рук, на нього можна показати, його можна *аналізувати* за допомогою найрізноманітніших методик. І, звичайно, не звертати увагу на природне: для людини, яка оцінює твір мистецтва, саме її (людини) власна свідомість стає єдиною реальним місцем життя аналізованого твору.

Можна згадати про поділ на твір і текст, чи письмо і текст, чи гено-текст і фено-текст і принципи критики, яка акцентує увагу якраз на свідомості, яка сприймає твір, і надає цій свідомості прав авторства. Але критика такого типу принципово не прижилася на наших теренах, де, внаслідок довгого панування тоталітарної традиції мислення, навіть сформульована ще герменевтикою думка про життя мистецького твору в процесах інтерпретації часто видається нестерпною. Та й така хибує на певну однобічність.

Ми в жодному разі не хочемо здійснювати ще один герменевтичний поворот, досить залишатися на класичній позиції Ганса Георга Гадамера, що суб'єкт розуміння мистецького твору — це не лише автор інформації, а і реципієнт, який, змінюється, *здійснюючи через твір мистецтва акт самопізнання*, або ж, за думкою М. Бахтіна, отримує можливість (як і автор) незбіжність життя і культури перевести у форму життя і творчості.

Ми лише констатуємо ситуацію: єдиний практичний висновок, зроблений з герменевтичної теорії, яка засвідчила природне право людської свідомості на частку авторства прочитаного чи побаченого тексту, звівся до появи ніби такого самого *природного* права на *свавілля інтерпретацій*. Особливо гостро ця проблема стоїть перед театром, де режисеру треба «доувизначити» внутрішню форму, дану в специфічному драматургічному, позбавленому авторських оцінок і пояснень, виразі.

Іншими словами, треба відчутти і зрозуміти ту єдність змісту, яка робить кожен твір саме тим твором, а не іншим. У термінах метафізики тотальності — *самість*.

Окрім того, не варто забувати думки Фрідріха Шляйєрмахера, активізованої Г.Г. Гадамером [44], про те, що певна єдність змісту визначається, крім усього іншого, її функцією в контексті більш змістовної єдності. Під більш змістовною єдністю у цьому випадку сам Гадамер розуміє духовну ситуацію часу, яка зумовлює не лише тематизацію того чи іншого пласту буття, а й семантико-синтаксичну будову твору. Це у моделі інтертексту стосується як автора твору та його естетичних критеріїв, так і інтерпретуючої свідомості реципієнта.

Цікавою і такою, що отримує подальший розвиток у нашій роботі є думка Г.Г. Гадамера щодо закладеної в природі мистецького твору «позачасової актуальності» [44, 8], яка робить для реципієнта можливим мистецтво «як зустріч із самим собою» і дозволяє «інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування у світі і в систему розуміння самого себе» [44, 13].

Однак чи здійснюється самопізнання, самоусвідомлення і самоувизначення суспільства через системи взаємообміну не лише між мистецьким твором (тобто автором та певною

естетичною текстовою даністю) та інтерпретуючою свідомістю, а й між інтерпретуючою свідомістю та *системою міжособистісних інтерпретацій*? Іншими словами, чи справді стає можливим те, що «кожна наша зустріч із твором мистецтва стає водночас і зустріччю усіх нас» [44, 17]?

Сучасна естетика не надає належної уваги тим глибинним процесам, які змінюють власне матриці функціональних взаємин мистецтва й дійсності. Деякі дослідники [45] розглядають ці зміни через гайдегґерівське поняття «постав», коли мистецтво є не метою, — воно лише поставляє певний продукт для подальшого використання, внаслідок чого відбувається процес «розриву старих зв'язків і стосунків мистецтва з іншими сферами життя (наприклад, розрив комунікації «художник — глядач», трансформація стосунків «художня реальність — звичайна реальність»).

Саме тоді, коли відбувається розрив старих зв'язків, у філософській рефлексії активізується саме поняття цих зв'язків, як актуального феномену реальності. За Мартіном Гайдегґером, ми починаємо осмислювати щось тоді, коли починаємо його втрачати. До нас озиваються речі, які не озивалися раніше. Відчуття втрати робить нас чутливими до невідомих досі «мов» речей, і ми навіть дивуємося тому, як могли жити раніше, не розуміючи цих мов. Як у чарівній казці герой дивується, що Вовк чи Яблуня говорять людськими голосами, не розуміючи, що це він вже готовий ці голоси почути.

З іншого боку, втрата практично ніколи не усвідомлюється нами як необхідність чи закономірність. Зникнення старих зв'язків мистецтва з іншими сферами життя і поява нових здається нам зникненням мистецтва в класичному сенсі цього слова, причому під непереможним тиском спрощених структур мистецтва як *entertainment* навіть більше, ніж під наступом форм сучасного мистецтва.

Тому ми з новою силою ставимо запитання: а що ж таке твір мистецтва? Причому тепер ідеться вже про встановлення не певних естетичних апріорі, а власне самого онтологічного статусу твору-тексту.

Як ми вже зауважили, постструктуралізм, розділяючи твір і текст, принципово не вирішує проблему їхньої єдності. Хоча дуже продуктивною здається думка, яка впливає з його

положень про те, що твір мистецтва як *текст* існує в певному полі, по-перше, між творцем, яким формально є автор твору, по-друге, власне самим твором з певними естетично-структурними критеріями і, по-третє, тим, хто його сприймає. Згадуючи Юрія Лотмана, можна сказати про текст як три презумпції: автора, аудиторії й структури самого тексту; згадуючи Умберто Еко, можна сказати про три інтенції: *intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*.

Той факт, що У. Еко вживає таке енергетичне і спрямоване поняття, як інтенція, свідчить про те, що він передбачає їхню енергетичну взаємодію. Та і у Ю. Лотмана текст мислиться не як стабільний об'єкт, а як функція. Та спрямованість енергій передбачає ціль, полюс. Таким полюсом, що постійно зміщується, ми бачимо *право авторства* в тексті, яке у сучасному мистецтві активно зміщується до глядача.

Але саме тут і починається найцікавіше: а що ж це за поле, де діють вищезазвані інтенції? Адже саме в цьому полі відбувається найактивніше переструктурування, яке сьогодні сприймається як втрата, як розрив комунікації «художник — глядач».

Чи можна окреслити контури цього поля? Чи існує воно як свідомість, яка утримує всі інтерпретації? Чи можна його відтворити умоглядно чи хоча би знайти алгоритми його відтворення? І, головне, чи може воно бути об'єктом, умовно кажучи, художнього аналізу? І як такий аналіз змінює наше уявлення про мистецтво і його функції? Відповіді на ці питання насамперед вимагають встановлення тієї сфери, психічної, фізичної, особливої психофізичної, в якій це поле, як передбачається, існує.

Перш за все відмітимо, що застосування терміна «поле» щодо твору мистецтва вже має досить розвинуту традицію, починаючи від поняття «феноменального поля» Моріса Мерло-Понті до розвитку уявлень про «естетичне поле» Стівена Пеппера, де напруження створюється між бінарними опозиціями, властивими самому художньому образу. З цього погляду неабиякий інтерес становить робота вітчизняного ученого Олександра Опанасюка [46], в якій робиться спроба обґрунтувати існування матричного і силового полів художнього образу як умови цілісності існування образу на двох рівнях — феноменологічному і конкретно-реальному.

Очевидно, що поняття *поле художнього тексту* повинно враховувати енергетичні можливості художнього образу, однак як однієї з потенційно енергетичних одиниць тексту. У названій вище тричленній структурі образ розглядається як одна з найважливіших складових однієї з інтенцій, а саме інтенції твору (*intentio operis*). Тоді як же енергетичні можливості інших двох?

Звичайно, досліджуючи сучасний стан комунікації «художник — глядач», як поле динамічної взаємодії інтерпретацій, або ж, говорячи точніше в наших термінах актуалізації зовнішніх форм, ми передбачаємо саму спроможність індивідуальних людських свідомостей створювати певний міжособистісний ментальний простір (спільне переживання в залі, інтеракція з суспільними і особистісно-життєвими контекстами, обмін враженнями, критична рефлексія, мас-медіа).

Цей простір формується в процесі вистави як результат взаємодії індивідуальних посилів, що виникають внаслідок актуалізації певної внутрішньої форми через спільне переживання образів, провідниками яких є актори. Водночас зворотний зв'язок відсилає з цього простору індивідуальній свідомості імпульси, що коригують первісне сприйняття.

Буваючи на одній і тій самій виставі іноді десятки разів, можу переконливо засвідчити, що унікальний кожен зал і реакції його непередбачувані й неповторні. Не секрет, що часто вони залежать від реакцій груп так званих глядачів-лідерів.

Реакції залу вступають у моментальний обмін з акторами на сцені. Неодноразово доводилося ставати свідком ситуації, коли різні зали на одній і тій самій виставі актуалізували своєю увагою різні події, іноді реакція на одні й ті самі події у різних залах виявлялася прямо протилежною. Різна реакція навіть змінювала поведінку акторів, які звикли грати в тісному енергетичному контакті з аудиторією, аж до того, що вони ламали трагічний стрижень ролі, пішовши за залом. У актора, що працює на спротиві й одержує творчу енергію на подоланні, «недоречний» сміх глядачів навпаки — поглиблював закладений режисером трагізм.

Отже, існує постійний взаємообмін між індивідуальною свідомістю (актора і глядача) та простором міжособистісного сприйняття, який ми вже визначили як інтертекст (I. 4.1),

тобто надсистема, яка є центром і територією становлення, де здійснюється перетворення і обмін сигналами між сценою і залом. З одного боку, це модифікує сприйняття, з іншого – стимулює сценічну дію, чим забезпечується безперервне життя вистави як єдності всіх трьох систем-інтенцій у контексті надсистеми інтертексту.

Так, театральний твір виступає у «горизонтальному» динамічному баченні.

Оскільки щодо інтертексту ми вочевидь маємо справу з певною системою, постійно відкритою для обміну зі складним нелінійним характером розвитку, то дію її можна перевірити в термінах синергетики, що разом з тим дає змогу повернутися до однієї з найдавніших філософських категорій – категорії становлення. Нас цікавить система інтертексту не в точці чи точках виміру (що, як довела квантова фізика, веде лише до селекції тієї чи іншої альтернативи), а власне у стані суперпозиції, який дозволяє розглянути процеси становлення – нестабільності, пульсації, пошуках рівноваги, обміну порядком та хаосом і, як результат, актуалізації тих чи інших варіантів розвитку. Значний внесок у розуміння цих процесів внесли роботи Н. Корнієнко, яка заявила синергетику як новий напрям дослідження театру й довела власними аналітичними розборами вистав унікальні можливості такого дослідження, які не об'єктивують спостерігача, а вводять його сприйняття у контекст самої вистави [12].

Ось наприклад, як побачено приїзд Раневської у виставі Еймунтаса Някрюшуса «Вишневий сад» (режисер будує сцену так, що Раневська згадує минуле, лежачи на кушетці, як уві сні чи в маренні): «Прийом зупинки миті посеред тривоги хаосу надає відчуттю часу рис трагічного: хтось раптом торкається обличчя іншого, «повторює» його лінію, наче малює і запам'ятовує її – так само несподівано виникає уповільнений жест, що дзеркально відповідає першому, і він так само повторюється... Ніби розсипається світ, і персонажі намагаються зберегти його від тліну, зліпити мозаїку воедино... Дискретності часу протиставити лінію кантиленності. Час зупинено заради пам'яті в її класичному розумінні. Заради спадкоємності з класичним часом. Але окремі класичні фрагменти – як от жест, лінія, ритм, взяті з

класичного часу, — вбудовуються в інший мета час чи в пост(не)класичний час. Здобувається принципово новий ефект...» [12, 65].

Як бачимо, завдяки увазі до нелінійності динаміки розгортання театрального тексту й динаміки власного сприйняття Н. Корнієнко (звісно, за блискучого володіння знаннями про структурні елементи вистави) вдається, наприклад, працювати з такою складною для аналізу категорією, як час.

У аналітично-критичній думці театр традиційно більше пов'язаний з поняттям простору, принципами його організації і т.д., тобто з тим, що *очевидно*. Хоча про темп вистави, саме як про *сприйняття часу глядачем*, писав ще Л. Курбас, а практики сучасного театру, які працюють на заглиблення його внутрішньої території, зокрема один із найтонших сучасних театральних експериментаторів український і російський режисер КЛІМ (Володимир Клименко), стверджують, що *театр — це час*.

Звісно, ми навели лише один маленький приклад такого аналізу. Усі зацікавлені можуть почитати книгу Н. Корнієнко й переконатися в тому, що синергетична методологія, застосована до аналізу театрального твору як інтертексту, дозволяє не лише аналізувати вистави, а й відкривати нові художні закони та закони культури.

Якщо ж від «горизонтального» (термін беру в лапки, аби позначити відносність цього поняття, тут воно, як ми переконалися, не значить площинності) динамічного виміру інтертексту перейти до його «вертикального» виміру, то виявимося на території *метафізики тотальності*.

Маючи на увазі єдність зовнішньої та внутрішньої форм у процесі розгортання театрального твору як тотальності у просторі інтертексту, ми, насамперед, зосереджуємося на самому джерелі руху тексту та на законах тут-і-тепер становлення театральної реальності через взаємодію основних компонентів, які належать до внутрішньої форми (сюжет) та зовнішньої (фабула). Докладніше про це поговоримо трохи далі.

Адже для розуміння інтертексту як тотальності нам треба ставити запитання не лише про сам текст, навіть сценічний,

а про його сприйняття та про той невидимий «повітряний» обмін зі сценою, який у метафізиці тотальності називається *непрямим впливом* навколишніх умов (conditions).

Тож насамперед, як здійснюється тут основний принцип онтико-онтологічної дуальності, тобто єдності внутрішньої та зовнішньої форм? Чи відіграє якусь роль внутрішня форма у сприйнятті, якщо глядач реально нібито сприймає зовнішнє, те, що бачимо на сцені?

Ключ до відповіді на це запитання знаходимо так само ще у теорії сприйняття О. Потебні: думка від однієї людини до іншої не передається прямо, натомість стається так, що той, хто слухає, *розуміючи*, створює *власну думку* [47, 226]. Тож адекватність порозуміння між двома за індивідуально-психологічною природою (онтично) *ізольованими істотами*, забезпечується на їхній внутрішній (онтологічній) території, відкритій за природою, де, власне, й існують внутрішні форми, завдяки яким, як ми вже відмічали раніше, стає можливою словесна комунікація. За схожим алгоритмом відбувається і художня комунікація.

Іншими словами, внутрішня форма є те, що об'єднує зал і сцену в єдине ціле й уможливує простір спільного сприйняття. Відтак художній твір насамперед має цілісно осягатися через внутрішню форму, згорнутий сюжет (про це див. [48]).

«Розуміння» логіки становлення художньої реальності на сцені (яке реально переживається як перебування всередині дії), тобто розгортання сюжету (онтологічної складової), дає глядачеві можливість, відгукуючись на задум, формувати фактичне наповнення (онтику), давати забарвлення фактам, які встановлюються, і навіть змінювати ставлення до фактів, раніше встановлених.

Розглядаючи реальність твору, яка постає, як тотальність, ми маємо на увазі її природну впорядкованість, що має енергетичний характер. У такому разі, як стверджує В. Кізіма, будь-яка зміна компонента тотальності щодо тотальності означає і зміну характеру впливів тотальності на даний компонент [49, 215]. Іншими словами, не лише заміна актора, а й зміна глядацького складу може змінити інтертекст, а отже, і силу, а іноді й значення того художнього послання, яке готували митці.

Особливо добре «впорядкувальні» можливості глядацького сприйняття виявляються в періоди зміни суспільних чи «втоми» естетичних парадигм. Яскравим прикладом тому може бути історія з п'єсою Генріка Ібсена «Доктор Стокман». Коли її 1900 року ставили у МХТі, то не мали на увазі ніяких соціально-політичних надзавдань, більше того, сам виконавець ролі Стокмана Станіславський розумів свого героя як «анти-революціонера», що цілком логічно випливає з самого тексту п'єси. Та в цей час у суспільстві росли революційні настрої, тому чекали героя, який міг би сміливо і прямо говорити в очі жорстоку правду. Тому реакція публіки була цілковито несподіваною для творців спектаклю. Саме в індивідуалістичному протесті Стокмана публіка ловила натяки на сучасні їй події, своєю реакцією перетворюючи п'єсу на гостро революційну. Оплески бували такими, що доводилося навіть призупиняти виставу — публіка кидалася до рампи, простягаючи руки герою. Тоді ж К. Станіславський зробив висновок про те, що секрет впливу суспільно-політичних п'єс у тому, що «при їх втіленні актору треба найменше думати про суспільні й політичні завдання, а просто бути ідеально щирим та чесним» [50]. Вже в цій думці видна та довіра і та повага, яку виявляє режисер до публіки як до своєрідного співавтора вистави.

Ще раз Стокман з'явився в пік радянської стагнації 1978 року в театрі "Современник" (реж. Іон Унгуряну, в гол. ролі Ігор Кваша). За логікою саме тепер носій індивідуального опору організованій більшості повинен був би стати неформальним героєм часу. І, поза всякими сумнівами, саме цим герой привабив театр, який намагався бути цікавим молодій і мислячій публіці. Та знову все сталося навпаки: успіху в публіки не було. Як можна зрозуміти з захоплених відгуків тодішньої преси, Стокман самою наявністю морального пафосу вписувався в риторичку радянської моралі, яка пропонувалася тоді вже абсолютно формально. Публіка «віддала» Стокмана офіційній ідеології як її ілюстрацію, тому що до того часу звикла свій глухий протест задовольняти в соціальній сатирі, алегорично зчитуючи її в просторі подвійної комунікації, від чого виростала цінність самих витончених естетичних операцій, завдяки яким цей простір створювався. Тому зрозуміле прохолодне, а іноді навіть скептичне ставлення до будь-яких героїв з гарячим поглядом.

Та якщо колись дія глядацького детектора визначалася політичними ідеалами, в інший час — жаданням естетичних одкровень, то на зламі наших віків воно визначається пошуками нових форм взаємодії людини зі світом, зокрема увагою до так довго репресованого *внутрішнього*.

Так наприкінці 80-х актриса МХАТу Катерина Васильєва, пов'язуючи установку акторів свого покоління на підтекст з причинами соціальними, коли мовчання, недомовленість, необхідність ховати свої почуття створювали певну захищеність особистості, констатує факт, що в період прагнення суспільства і кожної особистості до відкритості раптом стало зрозуміло, що актори розучилися грати перший план: «Тобто збрехати я можу, уявити, зобразити я можу, але вигукнути те, що тримаю в собі, без сорому, без контролю за тим, як я виглядаю з боку, — мені вдається вкрай, вкрай рідко. Хоча бажання висловитися є. І це не тільки у мене — це носить у повітрі: більше мовчати, щось таїти в собі неможливо. Без цього оголення ми зал сьогодні не завоюємо. Тому що зал хоче того ж самого. Сьогодні хоче — я говорю тільки про проблеми, сьогодні насущні. Якщо зал бачить, що людина кричить, що у неї болить, що вона нічого не приховує, що вона емоційно оголена, він неодмінно тягнеться назустріч, відгукується. Це як у коханні ... Це таке щастя, коли нічого не приховуєш, така насолода — і це буває так рідко. Але як тільки це йде від тебе в зал — миттєво із залу відчуваєш хвилю у відповідь. Техніка, майстерність нікого на даний момент не хвилюють. Не та ситуація. Не той градус життя, щоб когось хвилювати формою або вишуканістю пластики, або чимось там іще ... Людина йде на сповідь. І актор повинен бути сповідальним абсолютно» [51, 83–84].

Іншими словами, своєю увагою як «робочим інструментом» розуміння, завершуючи формування події, глядач вибудовує і наратив з того, що закодував у театральних знаках і втілив режисер.

Навіть найінтровертованіші актори в чітко вибудованих і не розрахованих на імпровізацію постановках говорять про ту неймовірну працю, яку доводиться вкладати на спектаклях, з невеликою кількістю глядачів. Адже фактично в таких випадках актор повинен ніби додатково своєю увагою

формувати події, проживаючи своє ставлення до них, вже не говорячи про те, що це саме смислове енергетичне поле він повинен створювати власними силами, без підтримки залу.

Однак будь-яке дослідження інтертексту в окресленому вище значенні наштовхується на, здавалося б, непереборну перепону, пов'язану з неможливістю більш-менш адекватно оцінити в кожному конкретному випадку авторство аудиторії. Про сприйняття того чи іншого твору ми, як правило, можемо судити лише за оцінками критики, яка являє собою досить специфічну частину публіки. Соціологічні дослідження громіздкі, не завжди презентативні й мало коли можливі. Хоча поява інтернету як простору необмеженого спілкування сигналізує не тільки про таку можливість, а й про таку потребу.

Все ж деякі процеси і тенденції вивчати можна і на підставі тих даних, що є.

Особливості функціонування театрального тексту можна зіставити лише з певними особливостями функціонування епосу та інших видів усної народної творчості, якщо взяти до уваги, що ці твори змінювалися не лише у процесі передачі від одного виконавця до іншого, а й у процесі виконання одним і тим самим автором, який міг вільно реагувати не сприйняття аудиторії, адаптуючи і змінюючи таким чином первинний текст.

Спробуємо з синергетичних позицій поглянути на роль глядацьких інтенцій у системі інтертексту, для чого торкнемося проблеми взаємодії системи театрального інтертексту з навколишнім середовищем і того, що є оточуючим середовищем для неї.

На початок вистави аудиторія як хаос настроїв і очікувань, різноманіття життєвих проблем і різноманіття життєвого досвіду є зовнішнім середовищем щодо невідомого ще порядку сценічного тексту. А готовий сценічний текст, що народжується для глядача як смисловий й естетичний порядок, є зовнішнім середовищем стосовно індивідуальної людської свідомості, що адаптує його своїми структурами. Індивідуальна людська свідомість, підкоряючись закону спільного переживання, тією чи іншою мірою резонує з певним домінуючим настроєм. В ідеалі процес формування

інтертексту в процесі спектаклю полягає в тому, що театральний текст, який сформувався, живлячись певним естетичним, соціальним і культурним порядком зовнішнього середовища, яким в цьому разі є навколишня дійсність, зменшує хаос глядацьких очікувань, підкоряючи його своєму порядку й логіці, і водночас у результаті дії процесу зворотного зв'язку отримує підживлення цьому порядку.

Своєрідне місце у цьому просторі становлення розуміння займає професійна критика і театральна рефлексія. Саме вона бере на себе завдання дати суму вищеназваних інтерпретацій і сформулювати результат, іноді навіть парадоксальний і не передбачений жодним з інтепретантів. Хоча формально і значною мірою за суттю вона належить простору рецепції, критика є, за виразом О. Смілянського, "критичною прозою" [52, 139], літературою про театр, про живе дихання сучасної їй сцени. Тому, по-перше, власне театральну критику можна розглядати як своєрідне літературне завершення і фіксацію театрального тексту (що не піддається як феномен фільмованій фіксації). По-друге, критика як "критична проза", з її привілеєм чіткої артикуляції, завершує процес тематизації (у феноменологічному розумінні), здійснюваний тим чи іншим театральним текстом, досягаючи таким чином не стільки художнього ефекту, скільки ефекту "духовно-практичного" [10, 123], що дозволяє розглядати її як самоцінне явище, наявність чи відсутність якого є важливим показником стану системи інтертексту.

Однак та зміна, про яку говорила К. Васильєва, як і низка інших змін, були, на жаль, майже проігноровані нашою критикою, що в принципі віддалило її від дослідження художнього твору як цілісності, залишивши сферу естетичного препарування спектаклю з погляду наявності чи відсутності нового, забуваючи, що нове (в технологічному сенсі) як категорія високого мистецтва поняття досить сумнівне і що таким воно могло виступати в час подолання застою, примусового консерватизму й ідеологічного протиставлення нашого «єдино правильного методу» розмаїттю форм мистецтва. Нове є швидше категорія і критерій масового мистецтва і масового виробництва. Виходячи з гадеггерівської

теорії «поставу», в сучасних умовах нове виступає як наслідок процесу технологізації мистецтва, тобто «мистецтво починає розумітися як особлива технологія – семіотична, психо-технічна», додамо, синергетична. «Постав» адаптує і дискредитує ту життєво важливу функцію мистецтва, яку в останній час виділяють як *інноваційну* і яка для мистецтва полягає в тому, щоб бути тією точкою росту культури, де, власне, й відбуваються біфуркаційні процеси. Так свого часу радянська ідеологія дискредитувала світоглядну функцію мистецтва, результатом чого стала практична відсутність світоглядного критерію в естетичному аналізі твору, що також віддаляє сучасну критику від мислячого глядача, якого ці проблеми продовжують хвилювати.

Автором у Національному центрі ім. Леся Курбаса кілька років проводився порівняльний аналіз професійного та непрофесійного сприйняття вистав. В одному випадку це була спільна бесіда після спектаклю, що дозволяло певною мірою зберегти спільність глядацької групи як публіки, об'єднаної спільним переживанням спектаклю, коли індивідуальне сприйняття тією чи іншою мірою коригувалося сприйняттям інших членів групи.

У другому випадку працювала фокус-група, сформована з людей різних вікових, професійних і наукових цензів, що постійно відвідує вистави одного режисера і регулярно (в присутності режисера) ці вистави обговорює.

Процес безпосереднього обміну думками після вистави давав глядачеві, спрямованому на розуміння і співпереживання, але такому, що не вважав себе знавцем чи професіоналом, додатковий енергетичний імпульс – індукцію інтертексту.

Звичайно, можна говорити про так звану індукцію афекту або, простіше, взаємо-само-заведення. Але навіть і це явище не можна відкидати, як енергетичний фактор з поки ще не вивченою дією в системі інтертексту.

Оскільки всі висловлювання (у тому числі й професійні) аналізувалися як предмет експерименту, можна стверджувати, що у разі фіксації уваги на формі (тобто на тій самій інноваційній функції), актуальні смисли і пафос постановки розумілися дуже приблизно або не розумілися

взагалі. Оцінки глядачів відрізнялися більшою різноманітністю і свободою, ніж оцінки професіоналів. Звичайно, тут наявна згубна для професіоналів стійкість принципу жорсткого відбору відомого, що потім призводить і до катастрофічного звуження тезауруса як набору можливих варіантів розуміння.

Тезаурус формується як раз у тому самому зовнішньому середовищі, в потоці життя за стінами глядацького залу, в тиші якого потім і відбувається відбір, який у свою чергу диктується ступенем актуальності ідеалів, що активізують ті чи ті інтерпретації.

У перехідні періоди, коли ідеали розмиті, а їхні ієрархії зруйновані, інтертекст являє собою особливо нестійку систему, яка в певному сенсі відображає стан суспільних настроїв. За таких умов досить важливо, те, що глядацькі розуміння, які освоюють текст чи структурують його у власні естетично-культурно-соціальні смисли, мирно співіснують з можливістю різноманіття, закладеною у внутрішню форму художнього тексту. Таким чином, художній текст відповідає основному визначенню тотальності як «єдності різноманіття» і є наочним прикладом такої єдності.

Саме можливість різноманіття змісту є відмінною рисою і загадкою класичних творів. Звичайно, текст живе в часі і прочитується часом. Тому поняття «об'єктивності» вивчення щодо довгої послідовності його прочитань здається нудним і недоречним. Та хочеться особливо підкреслити слова — *живе і в часі*. Життя неповторне, і в кожному мить своєї реалізації проявляє закладені в ньому і тільки йому властиві риси. Час також неповторний, і судити про нього ми можемо за системою ідеалів, цінностей, переваг, які побутують в тому чи іншому суспільстві і випробовують життя твору на глибину і міцність. Місце зустрічі життя твору і конкретного історичного часу, який виявляє можливості цього життя, і є інтертекст, який водночас є як місцем зустрічі свідомості кожної окремої людини з художнім текстом, так і місцем зустрічі всіх нас.

1.2. Полювання за тремтячими образами. До проблеми актуалізації образу в полі інтертексту

Ihr nach euch wieder, schwankende Gestalten,
Die fruch sich einst dem truben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?..
Goethe, *Faust*

Знов близитесь ви, постаті туманні,
Що вже мені з'являлися колись.
Чи держу вас?
Й.В. Гете, *Фауст*, пер. М. Лукаша

Звертаючись до проблеми інтертексту як окремої реальності – спільного поля існування всіх інтенцій художнього тексту, – ми вже визначили низку проблем, розв'язання яких може прислужитися розвитку постнекласичних підходів до розуміння феномену художнього твору. Предметом розгляду стане проблема *поля інтертексту*, подана в першому її наближенні, яке можна визначити більше як інтуїтивно-художнє: не стільки даються відповіді на запитання, скільки порушуються проблеми.

Досі, спираючись на теорію О. Потебні, ми розглядали роль внутрішньої форми у передачі слова чи думки. Зараз зосередимося на *образі*, який є основною одиницею комунікації в театральному інтертексті.

1.2.1. «Тремтячі» образи

Винесені в епіграф перші рядки з «Посвяти» до «Фауста» Йогана Вольфганга Гете, з одного боку, містять трагедію новочасної класичної парадигми культури, сповненої жаги до краси, індивідуалістично-бунтівної, експансивно спрямованої на художнє «оволодіння» реальністю (чи реальностями), та у наполегливому дотриманні власних принципів приреченої на поразку. З іншого ж – їх можна розглядати як свідчення автентичного досвіду переживання творчого процесу як цілості, подане у ясних образах класики. І той, і інший аспект для нас однаково важливі.

Трагедійна напруга, про яку сказано вище, існує саме в оригіналі. Задля того, аби виявити її сутність, доцільно порівняти оригінал з найвідомішими перекладами.

«Вы снова здесь, изменчивые тени...» — саме так, як містичну таїну творчості, відчув перший рядок Борис Пастернак. *Тіні* — примари, напівтони, напівпереходи, відблиски, відгомони ідеальних світлів, — усе це досить сильно визначало пронизане символістською філософією світовідчуття людини, яке формувалося на межі XIX — XX ст., захмареній метафізичною меланхолією неklasичних віань. Хоча, варто відзначити, що й глибока філософська традиція дозволяла перекладачеві називати відображення в містецькій уяві певних ідеальних форм *тінями*.

Лукашеві «постаті туманні» чи «туманные виденья» в перекладі Миколи Холодковського також близькі саме до пастернаківського відчуття містичної таїни.

Однак в оригіналі йдеться про *образи* — Gestalten, або ж (що входить в українське поле значень цього слова) *форми*, а не про тіні цих форм. І саме це значення виявляється для німецької мови ключовим, якщо проаналізувати похідні від Gestalt слова — gestaltbar (те, що надається *оформленню*), gestalten (*оформлювати*), Gestalter (творець, конструктор, *оформлювач*, *формувальник* (!)), а gestaltlos, тобто те, що втратило Gestalt, буквально означає без*форменний* або аморфний.

Очевидно, що значення форми, властиве німецькому слову Gestalt, тобто чіткої окресленості, у конкретному контексті є мало не антонімом до обраного перекладачем слова «тіні», смислове поле якого містить значення неясності, нечіткості, та, зрештою, й мінливості. Тому і пастернаківський епітет «изменчивые» лише підтверджує думку про нестійкість та неясність тіней і є практично смисловою тавтологією до означуваного слова.

Обраний Й. В. Гете епітет schwanken теж означає *хисткий, нетвердий, нестійкий, той, що коливається, мінливий*, нарешті. Однак смислові та контекстуальні відтінки визначають дві суттєві відмінності авторського епітета. По-перше, спільним інваріантним значенням вищезазначеного синонімічного ряду є мінливість як коливання, або навіть тремтіння, а не мінливість як перетікання і переоформлення, що властиво тіням.

По-друге, у Й. В. Гете стосунки епітета і означуваного слова мають характер не тавтологічної доповнюваності, а, навпаки, своєрідного, здавалося б, антагоністичного діалогу,

який свідчить про появу певного об'єднуючого третього — цілісного смислового поля — «форми, що коливаються», або ж «тремтячі образи».

Що ж виражає ця цілісність, якщо звернутися, власне, до інтенції Гетевого тексту (*intentio operis* за У. Еко)? Не забуваймо, що йдеться про коливання чіткого — оформленого, тобто образи не змінюються, а своєрідно «втікають» від погляду. «Трептячі образи» приходять як передчуття творчості — вони хвилюючі, вони викликають дивовижне внутрішнє тремтіння, яке проектується на самі образи. Чи має це коливання певну онтологію, закорінену саме в естетичну реальність? Більше того, чи не є воно однією з важливих характеристик, що зумовлює цілісність цієї реальності?

Одразу зауважимо, що під коливанням образу ми маємо на увазі не ритм, який традиційно вважається основою мистецького твору. Ритм, як рівномірне чергування впорядкованих елементів, має дотичність до самого поняття коливання, адже ритмічними є вже самі періоди коливань. Однак різницю між ритмом та коливанням найкраще можна продемонструвати на прикладі виконання музичного твору: ритм визначається періодичністю ударів по струнах, тоді як частотою коливання струни вже визначається висота звуку. Ритм — це щось таке, що існує в часі. Коливання, хоч і не є одномоментною дією, не вимагає такого лінійного часового розгортання, воно є більше явищем стривоженого простору, який під впливом специфічних коливань може організовуватися у якусь нову цілісну структуру.

Якщо шукати наявні близькі за смыслом поняття, то перш за все треба назвати *інтонацію* (термін, який більше вживається у теоретичних кінорозвідках) та *атмосферу* (термін більше опрацьований у театральних теоріях). Ці поняття мають уже довгу традицію вживання в культурологічний і мистецтвознавчий контексти, але існують там або у суто метонімічному сенсі, або ж в образно-метафоричному, хоча завжди, більш чи менш свідомо, пов'язуються з цілісністю художнього твору.

Андрій Тарковський, аналізуючи творчий процес, писав, що кінорежисура починається не з роботи над сценарієм чи з акторами, а «в ту мить, коли перед внутрішнім зором людини,

яка робить фільм, виник образ цього фільму: чи то точно деталізований ряд епізодів чи тільки відчуття фактури чи емоційної атмосфери» [54, 79]. Як бачимо, для А. Тарковського, як і колись для Л. Курбаса, мало вирішальне значення попереднє відчуття цілісності фільму як єдиного образу, хоча цей образ міг бути як досить стійким («деталізований ряд епізодів»), так і «тремтячим» («емоційна атмосфера»). На перший погляд, це хаотичний набір «образотворчих» елементів, який відображає певний хаос творчого процесу. Однак, закінчуючи розпочату думку, А. Тарковський впроваджує те, що здавалося випадковим чи хаотичним. «Щодо цієї головної ноти, — пише він далі, — почнуть резонувати речі, пейзаж, акторська інтонація. Все буде взаємопов'язаним. Усе буде відлунювати й перегукуватися» [54;79]. Несподівано з розрізнених, здавалося б, елементів, перед нами постає закінчена картина творчого процесу, яка вказує на зовсім іншу спорідненість речей. Тобто неважливо, який саме з елементів виникне перед «внутрішнім зором» митця. Головне, щоб цей елемент ніс ознаки цілого, тобто був «головною нотою», з якою *резонуватимуть* елементи твору на всіх його можливих рівнях. Припустимо, всі ці елементи як фрактали цілого потенційно несуть його ознаки. Якщо так, то не дивно, а закономірно, що будь-який елемент може виступати «головною нотою». Нота ж у прямому значенні цього слова, як ми вже зауважували, залежить від частоти коливань. Якраз коливання й має на увазі (незалежно від ступеня усвідомлюваності) й А. Тарковський, коли вживає термін «головна нота», бо далі йдеться про резонування (тобто, в прямому значенні, узгодження частот й посилення амплітуди коливання) з цією нотою всіх інших елементів твору.

Тут режисер виглядає не стільки як концептуаліст, а як генератор, чи іноді як синергізатор. Відчута єдність — резонуюча — посилює, увиразнює основну якість твору.

Для геніального учасника такого колективного творчого процесу відчуття основної ноти, що відзивається незвичайним внутрішнім *хвилюванням*, є засадничою умовою вступу у цей процес. Саме про це писав кінооператор Сергій Урусевський: «Якщо ця схвилюваність виникає, якщо існує єдність хвилювання з актором, то камера сама активно рветься до руху чи завмирає, наближається чи віддаляється від актора й емоційно виражає смисл сцени, яка знімається» [55, 3].

Тож чи не може бути так, що не самі змістовні форми, які зазвичай аналізує критика (хоч саме мистецтво, ніби закликаючи глибше поглянути у свою сутність, вже давно почало епатувати нищенням форм), а бентежне коливання, викликане «тектонічною» енергією їх народження налаштує автора на творчий стан, коли розрізнені думки про світ і людей, про природу людських стосунків з Абсолютом починають резонувати з цим бентежним коливанням, створюючи інший цілісний світ, де таким чином будь-яка частина несе ознаки цілого? Тому, може, справді не так важливо, що дасть авторові уявлення про ціле: зоровий образ, слово, відчуття фактури, навіть інколи і відчуття цілого, якщо всі ще не присутні елементи починають звучати у резонанс з чимось «головним», що робить цей твір мистецтва саме *цим* твором мистецтва.

Зрештою, для сучасної постнекласичної парадигми таке твердження не може виглядати як щось нове чи таке, що заперечує її природничі постулати. Більше того, й релігійно-філософською думкою це фактично формулювалося вже давно. Не випадково Юрій Мелков, досліджуючи енергетичні аспекти розрізнення події та факту [56], звертається до філософії о. Павла Флоренського, який стверджував, що дві сторони будь-якого предмета — це сутність і енергія: «Сущность есть та сторона предмета, которая обращена ad intra, а энергия — ad extra» [57, 476]. Сутність є ствердженням буття, а енергія — його розкриттям, проявленням. В енергії ми бачимо і сам предмет (наприклад сонце у сонячному промені), тому можна сказати, що енергія і є сам предмет, у тому плані, в якому цей предмет виступає прагненням до іншого, стосовно зв'язування його буття з буттям іншого.

Чи не може бути так, що сутність (змістовна форма) мистецького твору як певної прихованої, ненаявної раніше естетичної реальності розкривається через його енергію? Твір мистецтва як викінчена матеріальна форма повинен нести цю енергію і саме завдяки їй розкриватися для публіки. Його буття, як ніяке інше, призначене для зв'язування з буттям інших. А буття інших, таким чином, через мистецький твір пов'язуються між собою, створюючи новий резонанс і через зворотний зв'язок надаючи життю мистецького твору нової якості.

Якщо *сутність* розуміти як єдність певного матеріального носія (*субстрату*) та *інформації*, як способу унікального кодування цього субстрату, то образ можна розглядати як *тотальність*, де можливе взаємоперетворення субстрату, енергії та інформації в процесі набуття зовнішньої форми в процесі авторської творчості, розвтілення форми й переходу її у внутрішню в *процесі* сприйняття та нового набуття зовнішньої форми у *результаті* сприйняття.

З цього випливає, що невтільений, або розвтільений образ може існувати у якомусь специфічному енергетично-інформаційному стані. Ряд дослідників (Володимир Аршинов, Володимир Войцехович) активно наполягають на дискретно-хвильовій структурі світу ідей. Оскільки йдеться про хвильову структуру, їй властиві резонансні явища. Більше того, саме резонансні явища (якщо йдеться про важливість категорії *співзвучності*) набувають основоположного структуротворчого значення.

Особливо важливі ці висновки у дослідженні того типу зв'язку, який виникає в результаті *резонансних* впливів на відкриті нелінійні середовища, — так звана теорія відгуку, відлуння (*рос.* — эха). Ця теорія отримує досить своєрідне доповнення з боку теорії суперструн Едварда Віттена, згідно з якою, якби ми спромоглися якось збільшити точкову частинку, то побачили б насправді маленьку вібруючу струну. Тоді ж «матерія — це не що інше, як «мелодії», створені цією вібруючою струною» [58, 207], а її частинки можна вивести як «резонанси, що вібрують на струні».

Хоча, як стверджують фізики, теорія суперструн не дає нам відповідей на питання про буденні енергії, тому що «природне середовище» дії цієї теорії пов'язане з надпотужною енергією Планка, яка вивільнялася лише в момент створення світу. Але гуманітарне мислення знаходить тут потужне джерело підтримки ідей про «коливальну» («тремтячу») природу образів. Адже енергія Планка ще й досі існує у вигляді *відлуння* великого вибуху, зафіксованого нобелівськими лауреатами 1978 р. Арно Пензіасом і Робертом Вілсоном (а ще одним науковим визнанням теорії великого вибуху стала Нобелівська премія у галузі фізики 2006 р.). Це мікрохвильове випромінювання, що заповнює весь видимий

всесвіт. Такий приголомшливий факт змушує зовсім по-новому поставитися до природи та значення відлуння, резонансу, коливання. Тільки уявити собі — *світ і досі тремтить від моменту свого створення й це невидиме тремтіння пронизує кожного з нас*. Воно є найуніверсальнішою частиною природного середовища, де створювалися й існували всі види живої та неживої матерії, а, можливо, тієї субстанції, яка ще не знає поділу на живе й не живе, матеріальне й ідеальне.

Інтуїція східного мислення вже давно відчула основоположну важливість зв'язків за типом взаємних відлунь. Тетяна Григор'єва так описує ці зв'язки у давній китайській традиції: «Непорушне і гармонічне світове ціле і окремі речі як монади у ньому створені й проявляють себе швидше як струнні інструменти, налаштовані на єдиний лад, ніж як взаємодії за типом співударів більярдних шарів» [59, 98].

Аналізуючи креативну суть цього типу зв'язку, Михайло Дрюк дуже слушно наголошує на його сутнісній ролі в існуванні такого цікавого для нас феномену як цілісність: «Одним із принципів узгодження частин у ціле є встановлення їх спільного темпу розвитку, співіснування структур різного віку в одному темпосвіті» [60, 107].

Таким чином, ми можемо припустити, що енергетичний образ несе форму, *згорнуту до точки* і відчуті його можна шляхом своєрідного творчого резонування. Особливо це видно, якщо розглядати енергетичний образ таких необхідно розгорнутих у часі мистецьких форм, як театр, кіно, музика.

Досліджуючи ще на початку 80-х інтонацію в кіно, Оксана Дворніченко звернула увагу на такий феномен творчості, як попереднє миттєве бачення цілого [61]. Так Вольфганг Амадей Моцарт свідчив, що чує в уяві твір не так, як він буде звучати потім, а ніби усе одразу. Микола Римський-Корсаков стверджував, що тема у композиторському мисленні виникає одразу цілісно, а Сергій Прокоф'єв писав, що, приступаючи до створення великого твору, завжди з самого початку намагається уявити його в цілому.

Так само і в кіно. «Ніби у спалахові блискавки я побачив перед собою весь свій фільм», — казав Федеріко Фелліні з приводу створення «8 1/2» [62, 260].

Геніальний театральний актор Михайло Чехов своїм головним творчим імпульсом називав «попереднє відчуття цілого»: «Під впливом цього відчуття цілого я без вагань доводив до кінця все, що займало мою увагу, цілковито довіряючись йому. Деталі виникали самовільно — я ніколи їх не придумував. Можу порівняти це з відчуттям зерна, в якому дивним чином вміщується майбутня рослина» [63]. М. Чехов навіть стверджував, що входження в цілісний образ може надавати акторові тих фізичних якостей, яких він не має в житті, але які має його персонаж. Це саме про особливості входження у художній простір вистави як у цілісну форму говорить більшість акторів, незалежно від школи чи техніки входження і спілкування з цим простором: «Цей поштовх всередині — й ти ніби в іншому просторі. І тобі легко, у тебе навіть пластика не твого тіла. Ти мислиш інакше. Гостріше працює свідомість... Коли там є, справді багато знаєш і багато відчуваєш. У цю мить стаєш таким мудрим душею і тілом. Ніби твоєму тілу кілька тисяч років, і воно пам'ятає все: всі емоції, які ти ще ніколи не переживала, або які тобі й не судилося прожити» [64].

Однак твір, вже готова *розгорнута* в часі форма, переважно асоціюється зі спокоем, властивим будь-чому довершеному. Той самий А. Тарковський говорив про те, що художник не має права виявляти свого хвилювання, а будь-яка схвильованість предметом повинна бути перетворена на «олімпійський спокій форми».

Зрештою один із найвидатніших теоретиків мистецтва минулого століття Генріх Вельфлін, говорячи про форму художнього твору, визначає її як найсуттєвішу ознаку, що має характер необхідності: «...ніщо не може бути зміненим або переставленим, а все має бути таким, як є» [9].

Отож виходить, що готова — зовнішня — форма є чимось зупиненим і, таким чином ... позбавленим коливань?

Чи може таке трапитися за умови єдності зовнішньої й внутрішньої форм?

1.2.2. Чи може мистецтво зупинити мить?

“Versuch ich wohl euch diesmal festzuhalten?», – запитує Й.В. Гете, звертаючись до “тремтячих образів”, що дослівно означає: чи не спробувати вас цього разу *втримати* (зафіксувати)?

На перший погляд у цих рядках немає нічого особливого, хоча в рамках постнекласичних досліджень тут виникає ряд проблем, насамперед, пов’язаних з тим, що на початку було названо трагізмом новочасного мистецтва, втіленим у цих рядках.

Згадаймо, що у другій половині XVIII ст. Й.В. Гете під впливом свого вчителя Йогана Гердера виривається «з лабет» лессінгівського класицистичного раціоналізму й поринає в поетичну стихію «бурі й натиску» преромантиків. До найважливіших здобутків цієї поезії належить те, що «вона почала передавати світ і душевне життя в динаміці, спонтанному, розмаїтому русі» [66, 8]. У цій стихії, напевне, й народилися *schwankende Gestalten*. Потім сталося своєрідне повернення – захоплення Й.В. Гете “веймарським класицизмом”, вправне слідування принципам якого давало ілюзію іншого, більш раціонального, способу наближення до джерел краси, – ілюзію можливості *festzuhalten*. Саме ця ілюзія – втримати, зафіксувати – кличе Фауста від книжної науки поринути у вир життя, до його таїни і зупинити найпрекраснішу мить, вберегти її від плинності й дати тривати вічно.

У фаустівському прагненні відобразилася тогочасна мистецька ситуація: з одного боку, інтуїтивне відчуття прекрасного як процесу, з іншого – раціональна віра у можливість пізнання законів прекрасного та ідеальних законів творчості, що дозволять опанувати його форми (*Gestalten*), й неймовірно потужне прагнення до опанування цих форм. Хай навіть сліпий Фауст присоромлений у своїх прагненнях, та сама друга частина «Фауста» – це зупинена рукою самого майстра мить – серед її пишноти й піднесеності творче коливання раптом завмерло, тремтіння увіковічнених образів зупинилося. Описуючи Фауста, що нарешті зупинив мить, вірячи, ніби вона є миттю тріумфу його життєвих звершень, геній описує власну творчу зупинку, яку переживає в цей самий час, коли йому максимально вдається втримати образи і нібито отримати владу над ними.

Традиційно вважається, що мистецтво має здатність зупиняти мить. Однак навіть миттєвий знімок чи стоп-кадр, які формально є фіксацією, зупинкою миті, у реальному існуванні образу в системі інтертексту навпаки можуть поглиблювати і помножувати його багатомірність за рахунок більшої свободи інтерпретацій у глядача і значно активізованого у такому разі механізму добудови реальності (наприклад, продовження зупиненого жесту в уяві).

Тому сучасні кінорежисери іноді навіть вдаються до стоп-кадрів як до особливо вражаючого засобу, як до прийому «оголення інтонації, жесту» [61, 28]. О. Дворніченко навіть вважає фільм, збудований на стоп-кадрах, наступним рівнем монтажу. Себто, якщо звичайний монтаж вже являє собою певний відбір, концентрацію, сумарність дії, то фільм, збудований на стоп-кадрах, ще більш ущільнює подію, «виявляє її пластичну *інтонаційну* (курсив мій. — О.Л.) сутність» [61, 28].

Використання стоп-кадру в театрі, яскравий приклад чому знаходимо у творчості Андрія Жолдака, лише частково володіє вищезазначеними перевагами. Так, у виставі «Місяць кохання» кожен стоп-кадр справді, по-перше, несе певну смислову квінтесенцію, пов'язану з першоджерелом (п'єсою Івана Тургенєва), коли іноді навіть виникає відчуття, що вистава вступає своєрідним коміксом щодо основного тексту; по-друге, акцент на зображальності активізує естетичні референції у тому своєрідному ключі, який прийнято називати постмодерним. Однак сам рух цих кадрів з нібито знову-таки кінематографічними ЗТМ (затемненням) порушує засадничі основи сприйняття художнього твору як цілісності, тобто умови, коли всі зміни, всі переходи й паузи руху сприймаються як внутрішня необхідність образної тканини. Це зумовлює й емоційну неперервність сприйняття глядачем. Якщо ЗТМ в кіно є лише миттєвим знаком кінця певного епізоду, то ЗТМ у А. Жолдака є необхідною частиною технологічного процесу. Якщо у самих картинах-кадрах час може стискатися або розтягуватися, то технологічний процес триває у режимі реального часу, необхідного для зміни на сцені однієї картини іншою. Відчувається, що саме технологічна, а не естетична необхідність зумовлює тривалість ЗТМ. А це означає, що глядач отримує прогалини

всередині естетичного простору твору, які практично не мають ознак його частин, а отже, і ознак цілого. Так, упродовж усієї вистави виникає постійне переривання цілісності. Глядачеві іноді доводиться «вмикатися» практично з кожним новим кадром. Тому якщо говорити про зупинку образів, то це чи не найвдаліший приклад такої зупинки.

Так, у зовнішній формі є щось таке, що справді з певної миті фіксує і утримує той чи інший твір як естетичний феномен.

Але той самий Г. Вельфлін, який говорив про форму як щось докінчене і вивершене, одразу ж уводив поняття «відкритої» і «закритої» форми, встановлюючи фактично певну градацію докінченості й пояснюючи її тим, що «закрита форма показує красу як зримо розкрити закономірність, відкрита ж форма цю закономірність прикриває» [65, 160]. З цього й випливає, що «закриті» зображення «перетворюють картину на обмежене у собі явище, усі частини якого звернені до нього самого, тоді як «відкрита» форма всюди вказує назовні, бажання розглядати необмежене, хоча завжди присутнє одне приховане обмеження (курсив мій. — О.Л.), яке надає завершеності в естетичному сенсі» [65, 160].

Отож, ми стикаємося з двома видами обмежень, властивими формі. Причому таємниче приховане обмеження, яке робить твір завершеним в естетичному сенсі, прикриває певну закономірність зображуваної краси, бо звільняється від панування певних естетичних законів. Як же ми тоді здогадуємося про естетичну завершеність форми?

І тут Г. Вельфліну в нагоді стає така категорія, як *мить*, не естетична здавалося б, але досить значуща у розвідках сучасних мистецьких парадигм, а у нашій розвідці засаднича. Характеризуючи такий яскравий період панування «відкритої» форми як бароко у європейському живописі XVII ст., Г. Вельфлін пояснює, що барокова картина не постає як самостійний завершений шмат дійсності, а як видовище, «яке віддаляється і до якого глядач має щастя на мить долучитися». Зверніть увагу, що Вельфлінів образ «відкритого» твору є для глядача чимось рухливим, таким, що можна як цілісність утримати лише на мить, але не можна зупинити, не можна надати йому остаточного раз і назавжди смислу. Тому й у ході аналізу таких творів питання виникають не до естетичних законів побудови

та довершеності елементів, а до того, «чи розглядається фігура, зображення, свідомо й бажано як ціле, чи ні» [65, 160]. Якщо так, тоді виходить, що той, хто аналізує такий художній твір, аналізує *мить* власної зустрічі з ним, усвідомлюючи, що якась наступна мить може виявити нові смисли та художні ресурси цього самого твору. Таким чином, за Вельфліном, «потреба минушої миті у трактуванні картин XVII ст. є суттєвою ознакою «відкритої» форми». Але ця потреба вже є фактично потребою глядача, твір мистецтва виставляє свої вимоги до свідомості, яка його сприйматиме, миттю долучаючись до бентежного сакрального простору і знову втрачаючи цей тремтячий Gestalt. Тобто мистецький твір вимагає від глядача творчого процесу, певним чином гомогенного авторському (але на іншій глибині), залучає до постійного відтворення якоїсь спільної цілісності (того, що розглядається «свідомо й бажано як ціле»), яка зберігає життя лише у мінливості відтворень.

Якщо помислити з приводу цього явища в контексті пульсуючого в історії мистецтва феномену авторства, то стає очевидним певний зв'язок між посиленням індивідуалістично-авторського начала, максимальним виділенням поета з родового та одночасним посиленням «авторських» функцій тієї самої аудиторії на стадії індивідуального сприйняття художнього твору та його відтворення.

Ми вже встановили, щоб твір розглядався свідомо й бажано, як ціле, він повинен являти собою єдність зовнішньої та внутрішньої форм? Але де починається естетична завершеність «відкритої» форми, наприклад, творів імпресіоністів? Де *натяк* на форму, на думку автора картини, стає достатнім для того, щоб зупинити процес творення зовнішньої форми?

«Угадывается качель, недомалеваны вуали, / И в этом сумрачном развале уже хозяйничает шмель».

Поет, який дивиться картину імпресіоніста, де зображено буюк, саме крізь неясність зображення, яка, проте, утримує його своєрідний «звук» («красок *звучные* ступени на холст, как стружья, положил») відтворює у власному сприйнятті її глибокий поетичний сенс — «Художник нам изобразил глубокий обморок сирени». Я звертаюся до поета такої

точності, як Осип Мандельштам, не випадково, а щоб підкреслити виділений фактор звучання, який перш за все для нас асоціюється з коливаннями (існує частота коливань і для будь-якого кольору в спектрі).

Оскільки наше дослідження базується переважно на театральних текстах, то насамперед з'ясуємо, чи можна так само, як поняття «відкритої» та «закритої» форми, які Г. Вельфлін застосовував до образотворчого мистецтва, застосувати і до театральних творів-текстів? І що саме у такій багаторівневій синтетичній конструкції як театр утримує відкритість?

Насамперед, виходячи з нашого принципу єдності внутрішньої та зовнішньої форм, *відкритість зумовлюється вже існуванням самої внутрішньої форми, яка забезпечує процес адекватної комунікації, енергетично налаштовуючи глядача на власне творення образу як зовнішньої форми.*

За своєю природою театр (оригінально мистецтво ярмаркове, народне) є найвідкритішим мистецтвом, бо має можливість безпосередньо змінюватися у напрямі зацікавленості конкретного глядача, весь час залишаючи ігровий ресурс подальших змін та інтерпретацій (зона *надлишковості*). Не дарма навіть у літературних творах у стилі комедії дель арте часом не прописується точний текст, а залишається зона акторської імпровізації.

Якщо ж звернутися до традиційного новочасного театру (маються на увазі всі традиції, які народжувалися і закріплювалися впродовж його розвитку), то можна встановити, що є відкритістю для кожного його рівня.

Надлишкова відкритість на певному етапі виникає в драматургії. Так, у другій половині ХІХ ст. з'являється новий герой — новий сценічний характер сама новизна якого полягала у нефіксованості, відкритості. «Залатана душа», — так коротко Август Стріндберг сформулював особливість нових сценічних характерів. Це характери, які *не можуть бути зафіксовані раз і назавжди*, які, як і людська душа, *перебувають у постійному становленні*, «зберігають сліди минулих рівнів культури і одночасно піддаються впливам сучасної, в них — уривки книг та газет, клаптики святкових убрань, які перетворилися на жалюгідне ганчір'я» [67, 481].

У своїх естетичних відкриттях А. Стріндберг орієнтувався не на якісь нові смаки широкої публіки, а на власне відчуття

істини. Він усвідомлював, що виступає проти двох тотальних масових глядацьких установок (якщо врахувати, що на той час більшість публіки становив середній клас). Першою була установка *на твердий сценічний характер*, який раз і назавжди зберіг свої вроджені схильності, тобто припинив розвиток і застиг на цій стадії. Друга установка вимагала *точно й однозначно мотивації подій автором*: «Примітивна свідомість уражена, що я не просто однозначно мотивую події, але і тим, що точок зору на ці події може бути багато! Кожна подія життя – і це майже відкриття! – обумовлена зазвичай низкою більш чи менш значних обставин, але глядач обирає, як правило, ті, які йому найбільш доступні чи найбільш відповідають його переконанням» [67, 483].

Саме тоді й актуалізується феномен підтексту (докладніше про це у автора див. [68; 69]) як одна з естетичних домінант.

Як ми покажемо далі, у цей час зовнішня та внутрішня форми у драматичних творах починають стрімко віддалятися, ніби звільнюючи додатковий простір для роботи індивідуальної свідомості глядача.

Підтекст зосереджується на тій межі з текстом, де вже існує комунікативна інтенція. Але належати вона може і як самому текстові, і як автору висловлювання, так і його адресату. Підтекст певним чином повторює коло інтертексту як цілісної динамічної реальності, де перетинаються та взаємодіють інтенції *автора, тексту (як твору) та аудиторії* й де серед інших діє описаний Юлією Крістевою механізм інтертекстуальності, який дозволяє долати розбіжності різноманітних значень.

З одного боку, підтекст уявляється як континуум, «вареву» неясних смислів, з іншого ж – вибухає у нашій свідомості окремими «ядерними» точками, з яких розгортається смисл (так само як миттєве фото вмикає яву й дозволяє їй продовжити погляд, жест, поворот, сюжет, врешті-решт добудувати відсутні деталі, аби виявити смисл зображеного). Це певна перехідна форма, де вже існують смисли, але ще не існує лінійної послідовності їх вербалізації (у термінах метафізики тотальності – амер). Непроявлене остаточно, непромовлене, існуюче в підтексті не здається, а є набагато цікавішим і багатшим, бо природа його ближча до буттєвого континууму, ніж до граматичної дискретності.

Витлумачений підтекст стає вербальним текстом і втрачає свою специфічну енергію, пов'язану якраз із своєрідністю комунікативної інтенції підтексту. Підтекст не обов'язково повинен вербалізуватися, тобто прочитуватися Іншим лінійно як текст – він сприймається саме на рівні цієї самої комунікативної інтенції. Тобто передача інформації на рівні підтексту не є вербальною, або можна сказати є до-лінійновербальною.

Щодо інтертексту підтекст виявляється як підґрунтя потенційних смислів, з якого кожен із трьох його суб'єкт-об'єктів (текст, аудиторія, автор) активізує свої. Щодо самого тексту як твору, то він зі своїми, спрямованими на власне домінування структурами є лише одним із трьох суб'єкт-об'єктів інтертексту й несе у його поле власні підтексти.

Об'єднує підтекст як цілісну категорію той неілюзорний Інший, розуміння якого й уможливує існування цих самих невисловлених додаткових значень. Можливо, тому саме театр як найвідвертіше діалогічне мистецтво став основним полігоном випробування цього феномену.

Неоднозначність мотивацій у п'єсах нової драми межі ХІХ–ХХ століть зумовлювала певний естетичний авторський арсенал, який дозволяв образам, зберігаючи форму (Gestalt), весь час втікати від пильного погляду і вступати у нові й нові зв'язки з реальністю та душевним світом вдячного глядача.

Тут можна сказати, що ми маємо справу з певним феноменом самопожертви автора, з пропозицією до глядача разом увійти у мерехтливий світ і, переймаючись його коливанням, стати співавтором. А відтак і здійснити роботу із самопізнання та самопросування у якихось ще й досі загадкових світах, якими є світи мистецтва.

Однак, хоч і непрявлений і довербальний за природою, підтекст не є власне внутрішньою формою. Він з'являється тоді, коли росте «з'янення» між внутрішньою та зовнішньою формами й виникає простір для індивідуальної авторської свободи читача (глядача).

1.3. Лесь Курбас про театральний твір як тривання

Актор — це людина, що вміє тривати
В наміченому уявою ритмі.

Л. Курбас

Як видно, Л. Курбас у своїх теоретичних і практичних пошуках просувався саме до розуміння феномену *інтер*-існування театального твору завдяки спільній коливальній (ритмічній) природі. Задля цього *зовнішній* малюнок ролі мав виростати з *континуального внутрішнього стану* «тривання» (берґсонівського *duree*) актора, який і мав транслюватися глядачеві.

Висунутий Л. Курбасом для театру комплекс понять «темп, ритм і метр» виглядає підґрунтям особливого художнього тривання, яке у найбільш чистому вигляді існує в музиці та поезії. Тому «темп, ритм і метр» є не стільки формами проявлення, скільки способом живого існування (і основним секретом!) художнього тривання. І саме у такому підході до цих понять лежить новаторство Л. Курбаса як філософа театру і як нашого сучасника.

Аби виявити своєрідність Л. Курбаса у підході до цих понять та їхнього застосування до побудови театального тексту, звернемося до розуміння і використання тотожних понять у теорії К. Станіславського.

Передовсім відзначимо принципову єдність обох теоретиків у розумінні ролі ритму як вирішального і принципового чинника поєднання образів, створених на сцені, із сприйняттям аудиторії. «Лучеиспускание» акторів та «лучевосприятие» залу, за К. Станіславським, існують у певному темпоритмі, тому передавання і сприйняття художніх образів відбувається за допомогою ритмічно організованих променів, які здатен випромінювати актор і сприймати глядач. Пояснюючи акторам суть понять розміру, темпу і ритму, К. Станіславський теж активно користувався музичною термінологією і музичними засобами. Однак, оскільки він свідомо шукав прямих збудників для кожного з рухів психічного життя, то й метою було дослідити можливості темпоритму у відтворенні людських почуттів і переживань. Як відомо, результатом стало відкриття щодо можливості актора керувати власною емоційною сферою — через зовнішній темпоритм безпосередньо

впливати на «капризное, своевольное, непослушное и пугливое чувство» [72, 186].

На відміну від переважно психологічного театру К.Станіславського театр Л. Курбаса метафізичний. Це означає, що режисера передусім цікавить потік буття, у який занурена і людина, і художній твір, і всесвіт. Законам цього потоку, напевне, дуже точно дослідженим К. Станіславським у їхньому відображенні на рівні психології, Л. Курбас прагне підпорядкувати виставу як особливий вид тривання, плинності. Тому, пояснюючи значення темпу, ритму, метру, він насамперед говорить не про актора, а про «річ» на сцені, «виражену в символі», який би поєднував космічний і особистісно-людський вимір цієї речі.

У термінах нашої роботи, «річ» має поєднувати ознаки онтичного й онтологічних вимірів, а отже, й таїти в собі можливість утримання внутрішньої форми твору, яка є основною умовою образної комунікації. Трохи нижче, розглядаючи формулу сюжету, ми спробуємо показати, як це стає можливим і яку визначальну функцію відіграє «річ» у розгортанні театрального тексту як тотальності.

Відчуття тяглості й неперервності потоку виявляється у співвідношенні між метром та ритмом: «... сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється — воно є в усьому. Це є закон космічний» [73, 110]. Можна припустити, що метрика речі визначає контури її окремішності, одиничності, ритміка, увиразнюючи цю окремішність, забезпечує (як процес коливальний) її пов'язаність з усесвітом. І те, й інше для сприйняття аудиторії є категоріями доінтелектуальними, явищами недискретного потоку свідомості, так само, як і сприйняття їхніх змін є чимсь природним — «космічним». Тільки так — через початкове занурення речей у потік «космічного», вічного, відбувається народження неповторного, як завгодно оригінального твору мистецтва.

(Невідомо, чи був Курбас прямо чи опосередковано знайомий з роботами Альфреда Нортона Вайтхеда, але описаний ним процес становлення художньої реальності ніби ілюструє й конкретизує описаний філософом процес становлення.)

Л. Курбас визначає метр як те, що «підсвідомо тримає глядача; те, що є канвою даного спектаклю» [73, 110], тобто

щось постійно відтворюване і незмінне, певний однорідний матеріальний візерунок, яким плине час вистави.

Або ж: «Метр — це є вимір часу абсолютними одиницями. Себто одиницями, що не змінюються... Виділення часовості як метра, себто як сценічно поставленого абсолютного факту часу, дає в театрі розміреність» [73, 162].

Ритм, навпаки, — це «те, що означає різність наголошеності космічної єдності» [73, 154], або ж — «характерна для явища система акцентованості». Акцентованість, за Л. Курбасом, і є тою змінною, залежною від *концепції* умовою, завдяки якій річ стає реальною для конкретного сприйняття. Різна акцентованість, тобто різна ритмічність, або чітко окреслюватиме у постійному потоці ті чи інші речі, або по-різному виявлятиме одну й ту саму річ: «... пізнаючи речі (явища), ми сприймаємо їх тільки як ритмічний факт. Себто як факт, у якому є ікс — основна акцентована точка. Крім неї, є ще низка слабше акцентованих точок, які ми слабше сприймаємо. Те саме явище можна сприймати і в інакшому ритмі» [73, 156].

Поняття «*ритмічного факту*» як *дискретної одиниці сприйняття* виводить на проблеми, як ми б сьогодні сказали, актуальної та віртуальної реальності. Явище, виходячи з особливостей людського сприйняття, може актуалізуватися як факт лише у одному ритмі, хоча потенційно він має кілька варіантів своєї реалізації, які залежать від зміни акцентованості — ритму, або ж, за словами Л. Курбаса «ритмічних концепцій» [73, 158]. А відтак це поняття і вивершує авторський бік проблеми *становлення художньої реальності*.

Як бачимо, концепція вже є більше категорією раціонального, а саме того раціонального, яке виникає в процесі усвідомлювання того, що ми вище назвали гештальтом. За Л. Курбасом концепт — це «функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, виокремлюємо, ототожнюємо поміж собою численно різноманітні речі... З маси психологічних явищ наш концепт фіксує якесь одне» [73, 158]. Як уже можна здогадатися, це психологічне явище, яке фіксує наш концепт з-поміж маси інших, і є основна акцентована точка, біля якої буде низка слабше акцентованих точок. «Концептування — це вміння

сприйняти річ, себто знайти кілька основних наголошених моментів явища» [73, 157]. Тобто художник володіє такою функцією розуму, як концептування, а це означає, що він може (за шанованим Л. Курбасом Гербертом Спенсером) «сприймати — осмислювати — усвідомлювати» і відтворювати речі й явища навколишнього світу в новому ритмі. У такий спосіб Курбас стверджує існування множинності ймовірнісних світів у єдиному континуальному потоці.

Однак Курбас далекий від чистого суб'єктивізму, бо вважає, що речі, які перебувають у потоці тривання, мають притаманний лише їм набір ознак і свідомість художника працює (концептує) з об'єктивно даним матеріалом. Ця об'єктивність речей у потоці теж має ритм. Так, залізо «існує для нас в об'єктивному ритмові — воно тверде, важке, дзвінке» [73, 156]. Тому суб'єктивне акцентування можливе на основі пізнання «об'єктивного ритму» речей.

Зрозуміло, що у такій концепції думка про мистецтво як об'єктивне відображення світу виглядає абсурдною.

Однак необхідно підкреслити одну, вкрай важливу деталь: автор спілкується з річчю опосередковано, кодуючи її у певному ритмі, так само опосередковано через ритм сприймає і глядач, декодує у власній свідомості від медитативного ритму до ритмічного факту та ритмічної концепції.

Якщо *ритм* як параметр усвідомлення часового потоку, за Л. Курбасом, є «системою наголошеностей», «системою єдності», в якій сприймаються «змінності, які відбуваються на сцені» [73, 162], то *темп* оперує рухом цієї системи — визначає швидкість протікання сценічного часу, структурованого метром і ритмом, для глядача.

Темп «є ступенем переваги у взаємовідношенні цілості й частини» [73, 164]. Задля наочності Л. Курбас пояснював це поняття на прикладі поїзда. Зупинка і стоянка з непорушною картинкою за вікном акцентує увагу пасажирів на частині дороги. Коли ж поїзд розганяється і їде швидко, увага не зосереджується на окремих деталях за вікном, відчувається наближення до цілості. Так само і в театрі: «... коли глядач спинить увагу на частині спектаклю ... обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, — нагромадженням

форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатися зовсім повільно, а сценічний темп буде сказаний» [73, 164].

Отже, ще раз підкреслимо: темп визначає швидкість руху сценічного часу, а «сценічний час — це час, який глядач сприймає суб'єктивно» [6, 164]. Тому *пріоритет породження темпу належить сприйняттю глядачів*. Режисер, звісно, певним чином організовує матеріал, але так, щоб «не в ньому був швидкий темп, а в сприйманні глядача, щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача вкинути з гарячого в холодне. Зробити частішими рефлекси, а не те, що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, — ось завдання режисера» [6, 164].

Тут процес кодування-декодування відбувається складніше. Виявляється, темп сценічної дії, який, звісно, теж існує, не впливає на темп сприйняття. Впливає ж, як можна зрозуміти з висловлювань Л. Курбаса, сила тяжіння до завершеної цілісності. Чим активніше тяжіє до цього вистава, тим швидше збігає сценічний час, тобто час, що виникає у сприйнятті глядачів.

Як видно, особливо з останньої цитати, Л. Курбаса не полишали мрії про театр містеріального єднання сцени та залу. Звісно, в розробленні поняття ритму ми чуємо і відгомін антропософських ідей Рудольфа Штайнера і вчення про ритм Еміля Жака-Далькроза й прозрінь Ф. Ніцше про ритми хору як основу містерійного начала трагедії.

Однак, на відміну від усіх, Л. Курбас акцентує увагу не на сугестивних впливах ритму, темпі на індивідуальну свідомість, а на тому особливому просторі, який утворюється *поміж* людьми на основі законів вже існуючого прапростору і є, власне, здійсненою сутнісною функцією художнього твору. Це є простір, де художня інформація постійно перетворюється. Тому зал, як один із перетворювачів, природно виступає співтворцем твору. Фактично (оскільки йдеться буквально про *настроювання* за допомогою ритму — «системи *хвилястості* в потоці змінності світу») Л. Курбас говорить про поле, створюване художнім твором, яке постійно існує в законах співвідношення метра, ритму і темпу поміж його матеріальним втіленням та індивідуальними сприйняттями, з яких складається сприйняття аудиторії.

Глава 2. Театральний твір у процесі становлення як вияв онтико-онтологічної цілісності людини. Формула сюжету

- А як відрізняється мистецтво від немистецтва?
- Як добро від зла.

З розмови з М. Поповичем

Доба комерціалізації й індустріалізації мистецтва, перемога якої на наших теренах була посилена фактором раптовості, змушує сьогодні дослідника феномену театру як мистецтва говорити про речі, практично неіснуючі. Мистецтво займає велику частину в загальному потоці театральної «продукції», тобто чогось зовні схожого на театр, однак цілковито підпорядкованого законам шоу-бізнесу. Однак усе підряд потрапляє під загальне правило сучасного ринку, коли лише досвідчений експерт може відрізнити справжній продукт від підробки, явище від симулякра.

Якими ж критеріями користуватися театральному експерту? І тут виникає проблема, непереборна доти, поки не буде вирішено питання *сутності впливу театрального твору на цілісне перетворення людської природи*.

Вийти на практичне рішення цієї проблеми мене змусив постнекласичний фактор — випадок: зустріч із режисером і театральним педагогом Вірою Фомічовою (Україна — Коста-Ріка). В. Фомічова стверджувала, що їй вдалося в процесі багаторічних практичних пошуків встановити (але ще не сформулювати концептуально) не багато не мало — *формулу сюжету*, закон, за яким розгортається зміст драматичного твору.

З одного боку, все виглядало досить дивно, мало як не винайдення вічного двигуна. Який заданий зміст? Ніщо не зводиться до кінцевої структури. Смысл народжується у процесі сприйняття нашою свідомістю!

З іншого ж — моя постійна підсвідома недовіра до універсальності (навіть тимчасової) висновків постмодерну, зайняття метафізикою тотальності з її пошуками *самості*, тобто того, що залишається незмінним у всіх перетвореннях тотальності й робить річ саме цією, а не іншою, — все це

дозволило відчути, насамперед, філософську актуальність запропонованих ідей, а згодом поступово переконалися і в їх практичному значенні.

Акторові формула дозволяє спровокувати внутрішній енергетичний потік, який обрамляє предметний світ із закладеними у нього згорнутими значеннями (внутрішніми формами), чим виявити власну творчу активність. Такий спосіб народження персонажа дозволяє краще зрозуміти феномен «перетворення», про який писав Л. Курбас, висуваючи ідею актора-«розумного арлекіна».

Режисерові, особливо початківцю, знайомство з формулою буде корисним тому, що вона дає певні стратегії роботи з драматургічним першоджерелом, визначає хід розгортання «матерії» (фактичний ряд) до ідеї, ясно розділяючи два простори — приховане і розгорнуте (внутрішнє і зовнішнє), — представлені в п'єсі двома типами предметів і персонажів (головний і віце-головний).

Формула сюжету, елементи якої є основою динамічної структури виявлення прихованого (внутрішнього), дає режисеру ключ до аналізу діалогу, допомагає визначити цілі персонажів, їх мотивацію.

Вона може допомогти і художнику створювати той предметний світ, який виявить «зерно». Театрознавцю стане в нагоді при аналізі готового твору.

Але формула сюжету далеко не передбачає шаблонності прочитання, не дає готових рецептів естетичних рішень, які обмежують вільний творчий процес.

Можна сказати, що йдеться про доекспресивність (за аналогією з терміном Е. Барби). Доекспресивність, яку має на увазі формула, пов'язана з досить усвідомленою підготовкою до початку творчого процесу режисера, або переважно підсвідомою роботою драматурга й кіносценариста, коли потрібно налаштуватися на відчуття внутрішньої форми, енергетичного образу, згорнутого до точки.

...І поза цими корисними речами у всій історії з формулою було ще одне... Вона вела до тієї глибини, де ще не існує поділу на естетичне та етичне, а отже, до розуміння тієї відповіді, яку свого часу блискавично дав на моє «наївне» студентське запитання Мирослав Попович...

2.1. Загальні філософсько-теоретичні засади теорії формули сюжету

2.1.1. Закон розгортання згорнутого значення, єдність свідомості-1 і свідомості-2

Якщо коротко, то у теорії формули сюжету йдеться про механізм або загальний закон, який би дозволяв наблизитися до прихованої (згорнутої) глибинної сутності конкретної п'єси, а далі – і самого феномену драматичного твору – його «ембріона», або навіть ДНК (якщо брати гіпотезу Н. Корнієнко про існування «ДНК культури»), розгортання якого і створює драматичний зміст. Таке своєрідне об'ємне динамічне бачення, в принципі, не є новим, тому що великі актори і режисери завжди інтуїтивно вловлювали те, що В. Фомічова називає формулою. Але висновок з цього бачення, який виводив, з одного боку, на рівень раціональної технології, з іншого – на необхідний рівень філософського осмислення, вимагав подальшої розробки, наукового опису і, насамперед, уточнення термінів.

У першому наближенні до проблеми варто усвідомити, що, як впливає із уже згадуваної теорії *згорнутого значення* Д.Бома, у художньому творі *розгорнуті горизонтальні* причинно-наслідкові зв'язки між фактами фабули, де один факт безпосередньо впливає з попереднього, далеко не завжди вичерпні й навіть не основні. Тому аналіз цього причинно-наслідкового ланцюжка фактів, яких би форм він не набирав, не стане аналізом власне сюжету.

Існує приховане, тому більш потужне джерело породження цих фактів, а отже, й інший, фундаментальний *вертикальний* зв'язок між згорнутим та елементами розгорнутого значення. Саме це джерело і цей зв'язок дозволяє встановити формулу.

Якщо врахувати, що згорнуте і розгорнуте значення відповідають поняттям *зовнішньої* і *внутрішньої* форм твору, то теорія формули сюжету, фактично, є *теорією дії принципів єдності й взаємодії внутрішньої та зовнішньої форм художнього твору*.

Прикметно, що *перші терміни, які вкрай необхідно було уточнити на початку спільної роботи, стосувалися не*

театрознавства, не естетики, а фундаментальних філософських питань, що вкотре підтверджує думку про актуальність філософсько-практичних систем, однією з яких, власне, і є театральна антропологія (філософська).

Уся система формули будувалася на взаємодії двох сфер людської свідомості, стихійно названих В. Фомічовою «свідомо усвідомлене» і «несвідомо усвідомлене». При найближчому розгляді з'ясувалося, що ці поняття відповідають центральному принципу метафізики тотальності: онтико-онтологічній дуальності. Якщо згідно з цим принципом в основу розуміння феномену людини покладається єдність її подвійної природи, то така сама єдність, відповідно до формули сюжету, лежить і в основі розуміння феномену художнього тексту як втілення і прояву цілісності людської природи.

Окрім того, як ми вже зазначали, в рамках єдиної людської свідомості існує два види свідомості, що перебувають у стосунках онтико-онтологічної дуальності: (С-1) і свідомість-2 (С-2) [34, 267-268].

Будучи за своєю природою універсальною і всеосяжною, тобто володіючи здатністю утримувати згорнуті *внутрішні* форми, С-2 проникає в конкретну людську свідомість через С-1, стаючи в цьому разі її частиною і забезпечуючи виникнення чогось третього – унікального С-0 – результату своєрідного «діалогу», що становить сутність єдиної людської свідомості.

Саме цей внутрішній «діалог» свідомості художника, тобто людини, яка ще й володіє художнім інструментом, що дозволяє переводити коди С-2 в коди мистецтва, і таким чином робити їх надбанням С-1, цікавив нас у роботі над формулою.

Ще раз зауважимо, що поняття «художнього інструменту» – не раціональне. Художня творчість за природою ґрунтується на інтуїтивних підсвідомих процесах. Формула просто виводить на раціональний рівень певний механізм, що здійснюється в цьому процесі. Це не знищує таїну (mystery) творчості, але значно поглиблює наше знання про художній текст як антропологічний феномен.

А як антропологічний феномен він повинен відображати не просто якісь елементи людської природи, а її сутнісну

динаміку, зокрема ту основоположну, яка виникає між внутрішнім і зовнішнім.

Насамперед, розмірковуючи про природу внутрішнього, ми, слідом за багатьма дослідниками, неминуче дійдемо висновку про дзеркальну симетричність феноменів зовнішнього і внутрішнього. Це означає, що вони співвідносяться один з одним як антисвіти.

Цікаво, що у людини ця дзеркальність торкається і співвідношення контроль суспільства / захищеність від контролю суспільства.

Але навіщо такій соціальній за суттю істоті, як людина, дано цей абсолютний захист?

Вочевидь від нього залежить щось життєво важливе. Будь-яка релігія апелює до внутрішнього, коли встановлює зовнішні коди виживання. Вона ж пропонує й певні моделі містичного покарання за порушення законів внутрішнього і недотримання правил внутрішнього життя.

Іншими словами, виходить, що наш внутрішній «світ свободи» ще більш невольний, тому що зав'язаний на щось ще більш «внутрішнє» і таємниче, законам якого ми повинні підкорятися.

Як космічне буття підпорядковується законам світопорядку, так само і наш внутрішній космос підпорядковується певним загальним законам, на порушення яких нам указує совість. І це парадоксально робить наш стовідсотково захищений внутрішній світ уразливим.

Не дарма М. Мамардашвілі називав совість основною *таємницею буття*, а не людської психіки або свідомості. Адже ці «загальні» внутрішні закони бачаться як закони буттєвого, в яке ми занурені, якому підкоряємося і природа якого гомологічна нашому «особистому» внутрішньому, здатному відгукуватися на порушення законів буттєвого. І це дуже важливо, тому що природа буттєвих (внутрішніх) і зовнішніх порушень різна.

Чи не дивно, що, фактично, діалог людини з буттям йде через порушення, що людина покликана ніби постійно «удосконалювати» буття, виправляючи помилки, внесені нею самою до досконалості, яка існувала раніше? Чи у такий спосіб людина вдосконалює себе, аби досягти стану

«прямого», не опосередкованого помилками і порушеннями діалогу з буттям?

Але вже очевидно, що завдяки вищезгаданій дивовижній гомології людина завжди і носій творчого начала буття, і його втілення, а у своїй вищій творчості, як ми побачимо, здатна *відтворювати модель світу, який розвивається в процесі, обумовленому постійним відновленням оптимального балансу як у внутрішньому, так і між зовнішнім і внутрішнім.*

Таким чином, наш внутрішній світ, невразливий ззовні і вразливий для дії одноприродних з ним законів буття, які подають сигнали зовнішньому через совість, відіграє специфічну сполучну роль між *загальним буттям і особистим існуванням.*

Ми припускаємо, що *саме через такий зв'язок забезпечується гармонійна цілісність живого: як людини, так і створеного нею художнього тексту.*

2.1.2. Принцип єдності подвійної природи художнього тексту як запорука руху художньої матерії тексту

Якщо ми будемо вважати художній текст результатом «діалогу» зовнішнього й внутрішнього (С-1 і С-2), то й природа тексту (в цьому випадку драматичного), насамперед, повинна зберігати єдність цієї подвійності, тобто володіти, з одного боку, властивостями онтологічного (прихованого, протяжного в часі, недискретного, нелокального), з іншого — онтичного (очевидного, короткочасного, дискретного, локального).

Ця єдність у формулі забезпечується її основним принципом: виявити приховане, неочевидне ми можемо за допомогою аналогічного йому очевидного, тобто в ході цього «діалогу» згорнуті за своєю природою значення С-2 специфічно розгортаються за допомогою вже діючих, аналогічних за значенням, феноменів С-1.

Але, навіть розуміючи механізм розгортання, як можна дізнатися, які змісти онтологічного розгорнути, якщо вони приховані, згорнуті? За допомогою чого свідомість художника проникає в буття, тобто в згорнуті значення С-2?

Відповідаючи на це запитання, В. Кізіма припускає, що «перше кодує другий різного роду «неоднозначностями», «випадковостями», помилками» [34, 269].

Теорія формули сюжету також виходить із того, що буттєве, внутрішнє дає про себе знати людині через «порушення», знаки яких у зовнішньому світі здатна вловлювати інтуїція художника.

Тож, виникає дві проблеми: по-перше, як буттєві порушення пов'язані з природою становлення художньої реальності, а по-друге, як вони пов'язані із специфічною природою інтуїції художника, яка відчуває ці порушення.

Під становленням ми вочевидь маємо на увазі рух. Для того щоб почався будь-який рух, потрібен дисбаланс. Те, що традиційно називається драматичною дією (фактично, процес становлення художньої реальності), щоразу народжується з якогось порушення. Однак це не зовсім те порушення в стосунках чи у життєвих ситуаціях героїв, яке привертає нашу увагу з самого початку п'єси. Збалансування такого порушення рухається лише *інтрига*, один із допоміжних механізмів розгортання сюжету.

Те порушення, яке рухає сюжет, належить внутрішній формі, воно згорнуте, буттєве. Якщо буттєві пласти, які були в «нормі», зсуваються, то ідея, ейдос норми, притаманний людині як неясне відчуття втраченого раю, пробуджує нездоланий потяг до відновлення порушеного балансу.

Виправити порушення у внутрішньому немислимо складно. Іноді для цього виправлення потрібна ціла людська історія.

Адже, власне кажучи, поштовх, який дав початок становленню людської історії, її головному сюжету, починається саме з глобального морального особистісного порушення — гріхопадіння, яким було виділення людської свідомості з буття. Викрадення вогню, куштування плоду з Древа пізнання — закодовані у цих та їм подібних міфах глибинні моральні порушення чи то «зсунули» буттєві пласти, чи то самі з'явилися в результаті якогось більш раннього «зсуву», але з «розлому», викликаного цими порушеннями, почало з'являтися дещо — різноманітне і таке, що множитья суцше, яке завжди несе знак цього розламу. Людина, у філогенезі повторюючи онтогенез, несе в собі «пам'ять» про первинне порушення і невиразне почуття провини, і здатність чути струми буттєвого лона, що доходять до її свідомості, як мало не містичний моральний закон, і потяг до переживання спокути. Вона створює сюжетне мистецтво, не тільки пояснюючи життя, а й концентровано проживаючи (слідуючи певним алгоритмам), моменти накопичення

і скидання глибокої екзистенційної енергії первинного морального порушення.

Енергетика цього розлому (миль переходу того, що було нормальним у ненормальне), яка уловлюється і локалізується у формулі сюжету, розвертаючись, ніби покриває «тріщинами» всі факти, з яких будується фабула. Факти, подані в драматичному творі, «тріснуті», тобто, містять у собі порушення (весілля матері Гамлета — поспішне, запізнення Серебрякова до чаю — зрив ритуалу сімейного чаювання і т.д.).

Становлення художньої реальності — рух сюжету — визначається його метою — відновленням порушеного балансу буття у *внутрішньому* людини. Це переживається в театрі як спокутування, прощення, яке отримує людина за нею нескосне, але нею пережите.

Але, як ми вже помітили, для відновлення внутрішнього балансу потрібен специфічний талант, що володіє, насамперед, здатністю бачення.

Звідки випливає ця здатність? Відповідь, яку дає теорія формули сюжету, однозначна: із загадкового морального закону «всередині нас», або із загостреної інтуїції морального розрізнення, яка, власне, і відрізняє митця.

Можна сказати, що притаманне, в першу чергу, справжнім художникам творче начало — це здатність через символічну дію відновлювати порядок всередині хаосу згорнутих порядків.

Як правило, життєві обставини, суспільні умови або найпростіші людські слабкості не дозволяють нам чинити по совісті, і ми завжди знаходимо цьому раціональне виправдання, або зовсім не здогадуємося, що цьому треба шукати виправдання. У певній категорії людей неможливість чинити по совісті не притупляє, а іноді, можливо, навіть загострює інтуїцію морального розрізнення. Такими людьми є великі художники.

Аби зрозуміти суть описуваної нами процедури й місця в ній моральної інтуїції, важливо розділити поняття моральної норми і морального закону. Якщо моральні норми рухливі і їхня мінливість пов'язана з раціональною сферою індивіда, то моральний закон — це те, про що говорив Еммануїл Кант, як про найдивовижніше й непізнаване в людині. Тому людський розум не гарантує досягнення морального закону, який завжди виступав як глибинне розуміння добра і зла,

закладене в природі людини. Цей закон осягається лише особливим почуттям, інтенціональним відчуттям, за М. Шелером. Саме на ньому по-справжньому і кріпиться багатовимірною особистістю художника. В емоційному переживанні, що має космічний характер, він безпосередньо, тобто без посередництва уявлень і суджень — до-рефлексивно, — відчуває сам предмет з його ціннісного боку.

Ми можемо пізнавати те, через що пов'язані з буттям і вічністю, але навряд чи зможемо це пізнати. І саме театр є найдавнішим способом такого пізнання через співчуття і співпереживання.

Ми стверджуємо, що моральна пам'ять на порушення закладена в кожній людині. Вона існує як апіорі, як вроджений рефлекс, заблокований первородним гріхом. Тому вивести актора в простір буття можна не тільки за допомогою певних вібрацій, викликаних ритуалом, а й за допомогою пам'яті на моральне порушення.

Виходячи з цього, не варто плутати інтуїцію морального розрізнення і «високі моральні якості» режисера або добре засвоєні ним норми моралі.

«Я не маю на увазі ні мораль, ні катехізис. Я говорю про рівновагу. Вона повинна бути відновленою. Правда про життя має тріумфувати» [77, 156], — зауважував французький режисер Жан Луї Барро, урівнюючи поняття *рівновага* і *правда про життя*. Оскільки життєва рівновага відрізняється нестійкістю, то й правда про життя — не що інше, як коротка мить, яка осяває нас самою ідеєю — Ейдосом — рівноваги.

Коли Є. Гротовський говорив акторам: «Серцевина нашої роботи — моральність» [78, 238], то одразу зауважував, що має на увазі не моральність у загальноприйнятому сенсі: «Якщо ви вбили людину, то це ваша етична проблема ... Для мене моральність — це висловити у своїй роботі всю істину». Фактично, для Є. Гротовського, як і для Ж.-Л. Барро, етичне (моральне) рівне естетичному і навпаки.

Що мав на увазі Є. Гротовський, коли говорив про «важку істину» [78, 237], яку, діючи морально, повинен показувати актор? По-перше, відомо, що ця істина неприємна глядачеві, який любить «легку істину» і «красиву брехню». Важливо зауважити, що Є. Гротовський розглядав не масового, а, переважно, «свого» глядача, елітарного, який підсвідомо йде в театр саме за цією складною, незручною, неприємною

істиною. Мабуть, акторові належало витягнути назовні щось традиційно пригноблене, як неприємне чи некомфортне, або неакцентоване.

По-друге, це істина нова, несподівана, виявлена актором тут і тепер у процесі переживання («Завжди намагайтеся показати глядачам невідомий бік речей» [78, 237]).

Чим же *в етичному сенсі* (!) невідоме може відрізнятись від відомого? Невідоме тому й невідоме, що воно чомусь невиявлене, приховане, — воно неочевидне. Можливо, етичний сенс мистецтва полягає в такому дієвому виявленні істини, коли в її світлі явленим стає раніше невідоме, неочевидне стає очевидним. Треба зауважити, що підхід Є. Гротовського докорінно відрізняється від вимоги новизни заради новизни в масовій культурі. Почуття істини, яке пробуджує він в акторі, максимально загальне і максимально особистісне. Воно йде від правди спеціально тренованого — «розблокованого» — тіла, яке в ідеалі має бути нібито поза тілесної парадигми тієї чи іншої культури і вловлювати «тут і тепер» істину, що рухається з бугтям.

І, по-третє, за Є. Гротовським, «справжня істина відрізняється від загальнопоширеної концепції істини» [78, 237].

Ті норми, які драматург або режисер (свідомо чи підсвідомо) вважає за моральні, абсолютні, *мають відрізнятись від загальноприйнятих*, відомих, але разом з тим не суперечити «вічним» і глибинним цінностям. І в цьому головна умова народження драматичної дії, розгортання, якої, як ми вже помітили, зумовлюється прихованим порушенням.

У тому світі, де він творець, художник кладе саме такі межі, які йому підказує його інстинкт морального розрізнення, можливо, вроджений, можливо, обумовлений його власним почуттям провини. І межі ці, на відміну від відносно мінливих раціональних моральних законів, непорушні.

Саме до порушення цих меж і тяжіє головний герой, концентруючи енергію прихованого, морального порушення. Щоб вивести її назовні і відновити баланс, драматург певним чином зводить її з енергією очевидного, зовнішнього порушення. Так відбувається становлення художньої реальності, яка провадить магічну дію на глядача.

Закономірно виникає питання, а чи не пов'язана магія становлення художньої реальності з якимось фундаментальним законом, де совість виступає як пусковий механізм становлення не тільки художньої реальності, а й

антропної цивілізації, загального людського єдиного-множинного, з болю якого народжується множаться різноманіття людської реальності ?

У всякому разі ми припускаємо, що саме через такий зв'язок забезпечується гармонійна цілісність живого: як людини, так і створеного нею художнього тексту. І якщо покласти зв'язок між зовнішнім і внутрішнім в основу розуміння цілісності самого феномену художнього, то стає зрозуміло, як художній текст, що має остаточний, піддатний аналізу, вираз і, водночас, володіє якістю «вічності» — всесвітньої, буттєвої присутності, — з цією присутністю пов'язаний: через «пуповину» «особистого» внутрішнього художника, що виводить назовні біль-інформацію, яка виникає внаслідок людських дій, що спричинюють дисбаланс у надрах буття. Цей «канал» зв'язку залишається в тексті, відкриваючи його буттєвий контекст, а отже, визначаючи широту можливостей для інтерпретацій, тобто змін у часі та просторі, тобто — Життя.

2.2. Основні елементи формули сюжету

Базові елементи формули, які становлять певний інформаційний код розгортання прихованого порядку, дають знати про себе на кордоні-переході між згорнутим і розгорнутим порядками, що в термінах інших систем виражається як перехід між людським світом і світом невимовного, між імагінальною сферою і реальністю, між фено-текстом і гено-текстом, між порядком і Хаосом, між свідомістю та несвідомим, між структурованістю генерології та креативним хаосом парсики.

Наочний приклад такої межі дає поверхня голограми, яка, на перший погляд, нічого спільного не має з відтвореним під впливом променя високої когерентності (лазера) об'ємним зображенням. Так само знайдені елементи формули вимагають високо когерентного стану свідомості, що зчитує, аби досягти смислового обсягу, вже закладеного у формулі.

Традиційно вважається, що в основі процесу творчості лежить такий інструмент, як метафора, прийом прихованого порівняння, побудований, за основоположним принципом

явне-приховане (те, що мається на увазі). Але, як точно помічає В. Кізіма, в художній метафорі порівнювані поняття вже відомі нам з попереднього досвіду [34, 266], тому не можуть повною мірою претендувати на статус «внутрішнього».

Ми теж вважаємо, що справа не в метафорі як художньому прийомі. Щоб забезпечити метафоричну цілісність художнього твору як розгортання згорнутого сенсу, треба мати сам носій прихованого сенсу. Таким носієм, відповідно до формули, виступають вже згадувані предмети-метафори, що з'являються в соціально-предметному світі, які й мають значення прихованих порушень.

2.2.1. Предмети з «порушеннями» як основа створення смыслового метафоричного простору

Свого часу Мераб Мамардашвілі спільно з Володимиром Зінченком [79] вказали на парадокс: психічне, яке, власне, і має предметно-смыслову реальність, не має просторового виміру.

Але театр являє цей обсяг і цей простір наочно! Театр, власне, і є порожній простір, виділений для заповнення змістом. Як письменник відчуває сакральний трепет перед білим аркушем паперу, художник перед чистим полотном, так режисер відчуває його перед порожнім простором сцени, що являє собою реальність виділеного в просторі сенсу.

«Людське споглядання простору і часу, що передує всім зовнішнім сприйняттям, коріниться в органічній спонтанній можливості руху і дії в певному порядку. «Порожнім» ми називаємо спочатку невиконання наших очікувань, викликаних потягами. Таким чином, первинна «порожнеча» — це ніби порожнеча нашої душі» [14, 57].

Може видатися дивним, що розмову про створення об'ємного людиновимірного смыслового простору художнього тексту (потенції) і сценічного втілення ми починаємо саме з предметів. І в цьому, напевно, полягає головна особливість і своєрідність форми.

Як ми вже помітили, внутрішнє, буттєве дає про себе знати через порушення, і нікими «носіями» цих порушень виступають, насамперед, предмети, за допомогою яких можна закодувати *смысл* того самого енергетичного образу, згорнутого до точки, яким є готова до розгортання внутрішня форма.

Річ у тім, що людині, крім утилітарного, властиве і своєрідне «психологічне» опредметнення, яке відбувається тоді, коли виникає необхідність напружений внутрішній зміст (психічну напругу) вивести назовні. Людина, якщо робить свідоме і вольове зусилля, або вербалізує цей зміст, або створює предмет, здавалося б, аналогічний за функціональним значенням з уже існуючим, але новим змістом.

* У цьому випадку ми спираємося на роботи Л. Виготського, зокрема, на теорію «психологічного знаряддя», засновану на здатності культурного індивіда позбавлятися незадоволених (внаслідок культурних заборон) бажань за допомогою здійснення цілеспрямованих дій, внаслідок яких психічна напруга переноситься в предмет.

Розглянемо приклад. Як ми вже помітили, поява деяких предметів утилітарно логічна — комп'ютер виник для більш легкого доступу до інформації. Але у тому самому предметі — комп'ютері — закладена потенційна можливість для реалізації прихованих порушень. Так, інтернет дозволяє порушувати писані закони (явне порушення) і глибинні буттєві норми (приховані порушення).

Так, явне порушення — очевидна дезінформація на сторінці електронної газети або дитяча порнографія.

У цьому ж комп'ютері є сторінка шлюбних оголошень. Її історія на наших теренах сходить до ледь помітного оголошення про пошук партнера в розділі оголошень однієї прибалтійської, ще радянської, газети. Виникло воно тому, що деякі люди, не маючи можливості розширити коло знайомих, у пошуках обранця чи обраниці накопичили в собі таке сильне психічне напруження, що позбутися від нього стало можливим тільки винісши його назовні у вигляді шлюбного оголошення в газеті. Оскільки подібну психічну напругу відчувало багато, цей предмет перейшов до розряду соціально звичних, трансформувавшись у шлюбну газету. Інтернет, своєю чергою, замінив шлюбну газету і розширив можливості дисбалансу, який виник, до глобального рівня. Приховане моральне порушення, пройшовши шлях прогресу разом з предметом, втратило первісну актуальність, але зберегло зміст.

Однак незалежно від того, легко чи важко відбувалося впровадження новоствореного предмета в соціальну

дійсність, він завжди зберігатиме в собі психічну енергію прихованого порушення у своєму первинному значенні: чоловік пропонує себе на продаж як виставковий екземпляр, те ж саме робить жінка, пропонуючи себе невизначеному колу незнайомих людей.

Таким чином, у результаті опредметнення внутрішньої напруги утворюються предмети, що зберігають «психічну енергію» морального порушення, перенесену в них людиною. Ці предмети входять у наш життєвий простір непомітно й існують поряд з іншими, а наш предметний світ, являючи собою історію культури і цивілізації, водночас є німим, але зримим зберігачем прихованих і закорінених у соціумі буттєвих порушень.

Для вміння працювати з формулою, важливо зрозуміти: як би зовні не виправдовувалося порушення соціального структури, яким би «нормальним» не здавалося сучасній людині, воно все одно зберігається у своєму первинному значенні. Ми все одно «знаємо» в глибині, хоча, як правило, і намагаємося про це знання забути. Художник і є людина, яка «знане» в глибині й перенесене в новостворений предмет виносить на поверхню.

Предмет з внутрішнім порушенням є первинною матерією для побудови художнього простору, оскільки характер його змісту відповідає всім характеристикам буттєвих порушень, головна з яких, у цьому випадку, – тривалість і непідвладність зовнішньому впливу. Це дозволяє, по-перше, на основі предмета з внутрішнім порушенням створювати художній простір будь-якої тривалості, поки тенденція до морального порушення, закодована в ньому і покладена в основу твору, не буде виявлена і баланс не буде відновлений.

Опредмечує ці порушення драматург. Завдання режисера в тому, щоб розпредметнити їх на сцені.

Однак предмет цікавить нас не сам по собі, а у зв'язку з людиною, тотальність природи якої покликаний відтворювати театр. А щоб зібрати воедино дуальну природу людини, треба мати зримих представників зовнішнього і внутрішнього існування. Тому й на сцені треба будувати єдинодуальну структуру.

Предмет з аналогічним внутрішньому зовнішнім порушенням відразу зчитується, але, щоб зчитався предмет з внутрішнім порушенням, обидва предмети повинні

зіткнутися в єдиному просторі сцени згідно з основоположним принципом розгортання драматичного змісту, коли предмет з явним порушенням розкриває зміст порушення прихованого.

Треба підкреслити, що в житті не зустрічається такого взаємного розташування предметів за принципом «зовнішнє» – «внутрішнє», в результаті чого відбувається зіткнення смислів, від якого народжується спільний художній сенс, що володіє як властивостями зовнішнього (його можна «зупинити», сформулювати), так і внутрішнього (завжди залишатиметься щось ще, що вислизає від остаточних формулювань, і несе сам «ресурс неостаточності»).

Отже, через таке штучне зіткнення збирається цілісність художнього тексту як природна цілісність людської природи.

Здавалося б, все до прикrostі просто і навіть примітивно. Але так виглядає лише на перший погляд. Річ у тім, що відчуті предмет з внутрішнім порушенням, відгукнутися на нього під силу лише великому таланту або генію, що володіє потужним моральним інстинктом. Адже складність у розрізненні таких предметів полягає ще й у тому, що вони зав'язані не на особисту емоційну пам'ять людини, а на універсальні порушення, які приховано існують у соціумі, і зовні часто виглядають як норми. Як правило, великий художник відгукується на один такий предмет і порушення, закладене в ньому, проходить крізь усі його твори. Так, практично вся драматична творчість В. Шекспіра пов'язана з *троном* як втіленням абсолютної людської влади і порушенням влади Божественної. А п'єси А. Чехова будуються на такому предметі, як дім, що насправді вже не є домом.

Отже, динаміка – розгортання драматичної дії виникає тоді, коли енергії явного і прихованого порушень починають взаємодіяти, ніби скручуючись при цьому в пружину, процес «випрямлення» якої відновлює – шляхом актуалізації прихованого порушення – порушений на початку п'єси баланс. Однак відбувається це не очевидно, сприймається виявлене далеко не однозначно, частіше воно «неясно відчувається».

Так само, як співвідносяться змісти предметів, співвідносяться і герої, антропоморфні носії закладених у предметах порушень.

2.2.2. Представники прихованого і явного порушень – головний і віце-головний герої

Оскільки в процесі розгортання театрального тексту відбувається щось схоже на збирання цілісності людської природи, яка базово виступає у єдності зовнішнього і внутрішнього (онтико-онтологічній дуальності), то й герої, які «представляють» обидва предмети, несуть відповідно приховане і очевидне порушення.

Носієм прихованого, буттєвого порушення виступає головний герой.

Тому «відправна точка» аналізу за формулою – це встановлення тенденції до прихованого порушення, властивого головному герою.

Важливо підкреслити, що носієм цієї тенденції завжди є людина (або антропоморфна істота), якій притаманне моральне, приховане.

Ті порушення, які вносять у хід людського життя сили природи, фатум, обставини, завжди очевидні, для їх розуміння не потрібно додаткових моральних зусиль. Тому вони виконують свою особливу функцію в розгортанні сюжету – беруть участь в актуалізації прихованого, але не є основними двигунами сюжету.

Виходячи з цього, *позитивним* герой може виступати тільки як персонаж, що несе в собі позитивне вирішення потенційного прагнення до морального порушення. Отже, головний герой не може бути віднесений ні до позитивних, ні до негативних персонажів, і цим він займає привілейоване місце, відведене винятково для нього, оскільки саме він у фіналі визнає порушення, яке несе, що й виводить його в ранг «позитивного».

І тут нібито все просто. Однак складність починається одразу, коли ми замислюємося над суттю і ознаками буттєвих порушень, причому так, як вони виглядають не лише сьогодні, а і впродовж того відрізка історії, коли ми можемо говорити про театр як культурну інституцію.

Наявність порушення, насамперед, передбачає існування абсолютного (онтологічного) Закону, щодо якого і можливо встановити порушення.

У давньогрецькій трагедії, яка, на наше переконання, залишається інваріантом феномену драматичного мистецтва, як прийнято вважати, відбувалося зіткнення людини і долі (року). У чому ж філософська сутність цього зіткнення, в результаті якого герой не здався, але тріумфувала доля? Як би це не здалося дивним, але саме у відновленні онтико-онтологічної єдності людини в період, коли всередині цієї єдності йшов болючий процес виділення онтичного з онтології. Адже саме в античній драмі доля, як зауважив О. Лосєв, з міфологічного і натурфілософського поняття перетворювалася на «деякого роду онтологічну категорію». Відбувалося це тому, що рефлексивно продумане і відчуте буттєве начало почало вислизати і «його дуже іманентний для людської свідомості характер логічно вимагав долі як останньої і остаточної інстанції» [80, 35]. Важливо пам'ятати, що вже батько трагедії Есхіл намагався поєднати свої уявлення про долю з «моральним принципом справедливості», який він прагнув вивести в ранг «вищого розумного принципу, що править світом» [81, 264] а «вічні закони справедливості й міри», на сторожі яких стояв Зевс, були запорукою «морального порядку світу» [82, 15]. Отже, онтологічне, буттєве, втілене в Долі, мало характер абсолютно справедливого морального.

Людина ж все більше відчувала себе як одиниця якогось новонароджуваного соціального цілого (онтика), для якого приписи долі уявлялися вже «як тяжкі, навіть жахливі і несумісні з моральними нормами» [80, 327]. Слід особливо підкреслити, що ці «моральні норми» вже встановлювалися народжуваним соціальним цілим.

Вже в «Оресті» Есхіл зробив вирішальний крок «у напрямі деміфологізації ідеї закону, що править світом, але зі збереженням і посиленням думки про розумність цього закону» [80, 265].

Засновником раціонального («онтологічного») морального порядку став скликаний Афіною (яка сама не могла відмінити дію Ериній) людський суд – ареопаг. А той на свій розсуд відмінив дію сліпого закону долі, виправдавши Ореста, вбивцю матері, на підставі того, що юнак з відома й схвалення Зевса мстився за вбивство свого батька.

Ця, людська, справедливість суперечила сліпій справедливості долі, за якою Еринії переслідували Ореста.

Сталося принципово важливе розділення на «сліпу» божественну і засновану людиною за погодженням з богами і під наглядом богів справедливість.

Урочистий відхід упокорених Ериній під землю у фіналі «Ореста» був знаком виділення особистісної людської свідомості і світовідчуття з ірраціональної (жіночої) буттєвої стихії, яка зникла з горизонту видимого і перетворилася в прихильну до вже дорослішої людини силу, що спостерігає за тим, як тепер вона сама дотримується міри і справедливості.

Але, самоусунувшись, «сліпий» моральний закон так і залишився абсолютною мірою, тепер уже не прямо, а приховано керуючої життям людини як частини заснованої ним самим соціальної структури.

Як бачимо, першою усвідомленою реакцією індивідуальної свідомості була зухвалість щодо материнського лона буття, в одних — героїв — пряма, через дію, в інших — глядачів — опосередкована через співчуття і співпереживання. Однак усе це перемагалось фінальним потрясінням від торжества величі й непохитності законів, які були зневажені героєм.

У цій бурхливій для свідомості суперечності була закладена матриця драматичного мистецтва, яке є моделлю співіснування онтичної та онтологічної сфер у людській свідомості: очевидного, видимого людського вчинку і непізнаного, але містично відчутого буттєвого закону. Тому в театрі ми прагнемо бачити у долі героя торжество законів чогось такого, про що, можливо, не думаємо або забуваємо в життєвій суєті, але в чому перебуваємо як у лоні і з чого постійно прагнемо вирватися, щоб, як би це не здавалося парадоксально, до нього наблизитися.

Вивчаючи античну трагедію, можна простежити драматичну історію розходження онтичного і онтологічного начал всередині єдиної людської свідомості, яка повинна була знаходити способи утримання цієї єдності й балансувати утворювані полюси.

У більш пізніх драматичних творах ця розбіжність отримувала свій естетичний вираз. Так, в епоху ренесансу і класицизму в п'єсах з'являються персонажі, які не

удостоюються таких високих пристрастей, як герой, а, чинячи «природно», за своїм життєвим розумінням, на онтичному рівні втілюють перемогу пороку, тенденція до якого у головного героя ховається «всередину». Таким чином, драматичний герой як потенційний порушник морального закону ніби роздвоюється, причому не на функції антагоніста і протагоніста (функціональне протистояння за дією), а, як ми пропонуємо відповідно до нашого базового принципу онтико-онтологічної цілісності людини, на функції головного і віце-головного героїв.

Віце-головний герой — основний провокатор викриття головного героя. Він очевидний носій прихованої головним героєм тенденції до порушення. Так виникає протистояння, за якого явне провокує викриття прихованого. Це відбувається не прямо, а будується за схемою «цькування». Головного героя ніби заганяють у кут, причому, важливо підкреслити, що віце-головний робить це не свідомо, а домагаючись якихось своїх цілей, які прямо можуть і не бути пов'язані з головним героєм. Саме віце-головний зав'яже *інтригу*, до якої приєднуються другорядні персонажі. Ланцюг вчинків формує *фабулу*.

2.3. Процес поділу сюжету і фабули як показник онтико-онтологічної поляризації людської свідомості

Сюжет і фабула традиційно різняться як сутність і явище. А якщо говорити з точки зору постнекласичної філософії, *об'єднуються* як сутність і явище.

Якщо *сюжет* наділений роллю *осмислення дійсності*, що виражається в передачі подій цієї дійсності, то *фабул* відведено місце послідовного називання *фактів*, що мали місце в цьому сюжеті.

Слово «факт» походить від лат. *factum* — зроблене, діяння, вчинок, справжня пригода. Цікаво, що самі римляни протиставляли факт і фабулу як істину і вигадку (*Factum, non fabula*. — *Петроніус Арбітер*). Що ж тоді вони розуміли під фабулою? Більш загальні значення цього слова — чутки,

пересуди, плітки. Очевидно, що протиставлення факту і фабули відбувалося внаслідок поділу реальності на «життя» і «вимисел»: все, що сталося в «житті», — факт, все, що сталося у «вимислі», — фабула. Тобто — історично в своєму основному значенні «фабула» — це «факти» вимислу, іншими словами — побрехеньки.

На перший погляд, все йде, начебто, нескладно.

Показова історія Анатолія Франса про те, що Дон Жуану не вдалося оволодіти серцями і тілами трьох жінок. Тобто ми маємо справу з трьома однаковими фактами з життя Дон Жуана. Але при розгляді причин і обставин цих фактів, виявляється, що до кожного з них привели абсолютно різні події: одна жінка відмовила тому, що була черницею і зберігала вірність Богу, друга була непохитно вірна своєму чоловікові, а третя виявилася повією, спокусити яку було вже просто неможливо. Таким чином, ми маємо справу з трьома різними сюжетами, що приходять у життя Дон Жуана одним фабульним елементом — тричі мали місце факти відмови в любовних домаганнях. Але якщо ми вже знаємо, що один і той самий факт приховує різні події, чи будемо ми як і раніше вважати, що це один і той самий факт, чи все-таки вже будемо розрізняти три різних факти?

Адже ці факти (якщо розглядати їх у життєвому вимірі) мали сенс не тільки з точки зору поразок Дон Жуана, — вони мали своє значення в житті кожної жінки: факт підтвердження вірності духовному покликанню, факт вірності в любові і факт професійної «амортизації», причому кожен із цих фактів оголював безсилля мистецтва Дон Жуана по-різному.

Чим буде відрізнитися факт у першому випадку від фактів у другому? За названими цими фактами результатами — нічим. Вони відрізнятимуться мотиваціями і відкритими внаслідок цього значеннями.

Таким чином, якщо переказ фактів становить фабулу, то переказ яких саме фактів, що мали місце в першому разі — «очевидних» чи в другому — «встановлених» як подієвий ряд? І тут треба зробити перше найважливіше розрізнення: в разі фабули йдеться тільки про переказ «очевидних» фактів.

Один і той самий «очевидний» факт при «встановленні» може мати різні мотивації залежно від того, хто його

розкажує. І тут ми підходимо до поняття наративу (власне, самого оповідання про події), але його ми розглянемо пізніше.

Таким чином, перш ніж розповісти встановлені факти як подієвий ряд (наратив), треба встановити істинну мотивацію їх учинення. Але як це зробити? Що це за енергетичне джерело, яке приводить у дію сам процес породження фактів? Де він криється?

Звичайно ж, у сюжеті.

Слово «сюжет» походить від фр. *sujet* — *предмет, тема*. Але якщо подивитися, що саме французьке слово походить, знову-таки, від латинського кореня *subject-*, у семантичному гнізді якого є не тільки виклад, а й підлежання, підкладання, то стає очевидним, що мається на увазі щось, що лежить під фактами, неочевидне. Таким чином, між фабулою і сюжетом вже на рівні етимології закладено істотне розходження: фабула має справу з очевидністю — фактами (незалежно від того, до якої реальності вони належать), сюжет тісно стикається зі сферою неочевидного.

Традиційно за Аристотелем, сюжет як цілісна, завершена подія являє собою своєрідну живу систему дій і емпіричних фактів. Жива система відрізняється тим, що містить у собі не тільки зв'язки між елементами, а й причини, що приводять у дію елементи, а таким чином і певну конфігурацію цих елементів. Таким чином, сюжет містить причину породження фабули і водночас якимось чином надає цьому породженню форму.

Нібито про ці самі функціональні властивості сюжету писав і Юрій Лотман, коли розглядав літературний сюжет як потужний засіб осмислення життя. На його переконання, навчитися розрізняти сюжетний аспект реальності означає: по-перше, «розчленовувати недискретний потік подій на деякі дискретні одиниці», по-друге, «з'єднувати їх із будь-якими значеннями (тобто тлумачити семантично) і організовувати їх у впорядковані ланцюжки (тлумачити синтагматично)» [83, 40]. Однак фактично Ю. Лотман описує комплекс функціонування всієї тріади: сюжет, фабула, наратив.

Важливо усвідомити, що недискретний потік буття розчленовується на окремі елементи вже виходячи з відчуття якогось цілого, якогось енергетичного напівдискретна-напівконтинуума, «протяжного різноманіття» за Веліміром Хлебніковим [84, 578], що має лише початок і кінець. І лише в

процесі розгортання цього цілого кожен елемент отримує свою глибину (вертикаль) — значення (семантику) і свої горизонтальні зв'язки з іншими елементами (синтагматика).

Саме це, що має *лише початок і кінець, є потенційно динамічним цілим і несе в собі алгоритм свого розгортання, ми називаємо згорнутим сюжетом, або ж внутрішньою формою.*

Виходячи з цього, можемо первинно визначити **сюжет** як процес розгортання згорнутого ядра, що містить у собі причину розгортання і визначає його форму.

Отже, як ми вже переконалися, порушення героєм ірраціонального абсолютного Закону поставало в класичній трагедії як щось очевидне, тому сюжет і фабула, як внутрішня і зовнішня форма, збігалися. Але тривало це недовго. Розбіжність сюжету і фабули почалася з активного утвердження індивідуальної свідомості, а отже, виділення онтичної сфери, показником чого і свідченням чому була вищеописана «раціоналізація» Закону долі.

Зростаюча зухвалість героя щодо материнського лона буття свідчила про виділення індивідуальної людської свідомості, формування соціальних інститутів і відносин, а таким чином, і посилення поляризації людського світу на зовнішній і внутрішній.

У світі драматичних творів зазначена вище поляризація вела не тільки до різноманітності діючих осіб. Вона поклала початок процесу поділу сюжету і фабули, який і визначав естетичні особливості драми, в тому числі і особливий — буттєвий — характер втілюваних героєм порушень, які й ставали основою розгортання сюжету.

* Фабула при цьому розуміється як послідовний фактичний ряд п'єси, а сюжет — як здійснювана в процесі читання або постановки динаміка розгортання прихованого (буттєвого) порушення.

Цей процес став для нас із В. Фомічовою очевидним у ході роботи лише після того, як на підставі складених формул сюжетів був зроблений порівняльно-історичний аналіз творів європейської драматургії. Цей аналіз дав підстави для такого висновку: *за ступенем і характером поділу сюжету і фабули у драматичному творі ми можемо встановити особливості*

причетності людського існування до буття у той чи інший період історії.

Спочатку порушення героєм ірраціонального абсолютного Закону поставало в класичній трагедії як щось очевидне, тому сюжет і фабула, як внутрішня і зовнішня форма, збігалися. Але тривало це недовго. Розходження сюжету і фабули почалося з активного утвердження індивідуальної свідомості, а отже, виділення онтичної сфери, показником чого і свідченням чого була вищеописана «раціоналізація» Закону долі.

Вже у Еврипіда зміст традиційного трагедійного конфлікту змінився. «Еврипід вивів на сцену глядача», — нарікав Ф. Ніцше, вбачаючи в цьому факті занепад трагедії. Це далеко не означає, що глядач побачив на сцені не царів і героїв. Просто моральні проблеми, які виникали у цих царів і героїв, були впізнаваними, по-людськи близькими глядачеві, а головне — розв'язок їх був зрозумілим, виходячи з логіки звичайних людських стосунків і соціальних норм, які почали складатися. Велике божественне не зникло, але ніби відійшло разом з Ериніями за видимий кордон і тепер незримо спрямовувало перебіг подій і, власне кажучи, самих фактів, які ставали подіями в цій течії. Так відбувалося розділення сюжету і фабули.

Сюжет, як носій прихованого онтологічного порушення, почав своє побутування за кордоном очевидного, йдучи в прихований порядок, згортаючись, набуваючи властивості потенційного.

Однак процес розходження сюжету і фабули не лінійний, а циклічний.

Описаний нами рух, як ми вже помітили, пов'язаний з віддаленням й ірраціоналізацією онтологічного та посиленням онтичного, що сприймається як виділення із родової єдності й ствердження людської індивідуальності.

Наступний рух розбудив зворотні процеси. Потрясіння, яке на зорі християнства зазнала людська свідомість від з'ясування, виведення назовні, в статус очевидного, *онтологічного* початкового порушення — первородного гріха, злочину, за який принесено спокутну жертву єдиного Бога, було поштовхом до кардинального «перезавантаження», зміною способу діалогу людини з буттям. Отже, як уже зрозумів читач, «перезавантаження» відбулася і у співвідношенні сюжету і фабули.

Раніше цей діалог напружено відчувався як порушення ірраціонального морального Закону і розрядка йшла через проживання трагічного катарсису. Тепер буттєве порушення вийшло на поверхню, в очевидне. Якщо раніше культура (в особі трагедії) виконувала компенсаторну функцію в діалозі людини і буття, то тепер потреба в цій функції ніби відпала, оскільки саме життя виконало функцію трагічного автора, причому найгеніальнішого. У середньовічних мораліте і містеріях сюжет знову вийшов на поверхню і збігся з фабулою.

В епоху Відродження стався ривок індивідуальної свідомості, який готувала особиста гордяня, втілена в ідеях гуманізму. Свідоме повернення до ідей античності, звичайно ж, не означало відтворення колишньої моделі мислення і світовідчуття. Зміни, що відбулися з людиною за кілька століть, позначилися і на драматичній суті відроджуваного жанру трагедії, а значить, і на суті того порушення, яке стало рушійною силою розгортання сюжету.

Протягом багатьох століть існування трагедії незмінним залишалося одне — в основі лежали відносини людини і вищого морального закону, який у різний час втілювався по-різному — від анонімного закону Долі і до того, що можна назвати моральним імперативом особистості.

Не випадково Кант незабаром з'єднає «зоряне небо над нами» і «моральний закон усередині нас». У всякому разі, простежуючи історію трагедії, ми бачимо, як вищий моральний закон, втілюваний небесними мешканцями, спускався все ближче до героя, поки не оселився в його душі, онтологічно співзвучній всесвіту.

У цьому процесі, який супроводжувався поляризацією онтико-онтологічної єдності за рахунок видимого укріплення онтичного — розвитку соціальних відносин (посилення ролі мас) і вироблення суспільних моральних норм — сюжет, укорінений у буттєвому (онтологічному) законі дедалі більше віддалявся від фабули.

Закон Долі знову відокремлювався від людини і протистояв їй, причому тепер це розходження вело не стільки до розквіту класицистичної трагедії, скільки до народження драми.

Власне драма як жанр набула свого справжнього «драматизму» в другій половині XIX століття внаслідок онтологічного перевороту в європейській свідомості, коли поновому відкрилися і доля, і фатум, тобто те, в чому, як зауважив О. Лосєв, втілювалися закони найвищої справедливості і що являло собою особливого роду онтологічну категорію.

Раціоналістична епоха, природно, змінила розуміння долі. Ще до З. Фрейда, який обґрунтував існування долі з атеїстичних позицій, європейська драматургія (Г. Ібсен, А. Стріндберг) усвідомила, що доля міцно вмонтована в саму особистість і складається зі спадкових рис, а також величезного числа обставин внутрішнього життя, на яку накладає відбиток конкретна історична епоха. А тому на зміну цілісному трагедійному персонажу, який боровся проти могутньої сили, що багаторазово перевершувала його, прийшов новий герой, який якимось чином частково асимілював цю силу і тому ніс непряму відповідальність за неї. А конкретні, незначні, на перший погляд, обставини, які направляли героя на здійснення тих чи інших вчинків, були рівносильними, на думку А.Стріндберга, старомодному фатуму чи вселенському закону.

Найточніше це розуміння стосунків людини і долі сформулює Фрейд у рамках своєї теорії підсвідомого. Тепер джерело своєї долі людина, враховуючи й спадкові чинники, мала б шукати у власній душі. Таким чином, створилася ситуація, коли доля виявлялася не зовнішньої силою, а таємничим породженням спадковості, життєвих обставин і власних неусвідомлюваних рухів душі.

Першим філософом, що висловив світовідчуття, властиве «новій драмі», був Серен К'єркегор. Його таємниче «несвідоме», з якого виростає свідоме життя і яке посиляє в це життя метафізичний страх, заявляло про людину як об'єкт і простір постійної кризи. У цьому і був закладений новий, невідомий раніше драматизм, що виходив із відчуття тієї нерозривної подвійності людської натури, яку ми тепер називаємо онтико-онтологічною дуальністю. «Поле битви» Добра і Зла ставала людська душа. Іншими словами, весь трагічний розпал драматичного твору зосереджувався у «внутрішньому».

Найпершою це відчуває драматургія, яка народжує нові конфлікти — *внутрішні* — і знаходить нові естетичні рішення для їх відтворення.

Не дивно, що в цей період ми спостерігаємо перехід від фабульності (зовнішній конфлікт) до домінанти сюжету, який, віддалившись від фабули, «сховався», став «потайним».

Це поставило під сумнів важливість самої фабули. Не випадково Антон Чехов писав: «Сюжет повинен бути новий, а фабула необов'язкова» [85, 349].

Уважний читач, можливо, вже помітив парадокс: в епоху індивідуалізму та раціоналізму, яка, здавалося б, вела до максимального послаблення зв'язків індивідуального людського існування з буттям (не дарма ж М. Гайдеггер напише про «забуття буття»), почався одночасний протилежний рух — до проникнення онтики в саму сутність онтологічного, буттєвого. Якщо вже сама Доля виявилася «вмонтованою в людську особистість»!

Цей парадокс відразу ж позначився і в структурі драми.

Очевидно, що *сюжет як динамічна основа, рух усього матеріального наповнення п'єси* (фактів фабули) не може існувати без певного матеріального русла. Якщо фабула з її інтригами-руслами, які будуються на явних людських пороках і розгортаються ніби «самі собою» внаслідок природного людського інтересу (чим закінчиться?), втратила художню актуальність, то що ж стало «матеріальним» носієм сюжету?

Як ми побачили, проаналізувавши велику кількість драматичних творів, — це теж інтрига, але особлива, та, яка проникла в буттєву сутність сюжету і частково прийняла умови його гри, а саме: *потаємну природу*.

Ця *інтрига*, яку ми так і назвали *потайною*, за суттю є *сюжетною схемою* (термін Олександра Веселовського [86]). Вона будується на очевидних людських пороках і апелює до природної глядацької цікавості, хоча й не акцентується у фабулі. Наприклад, на суперництво братів у п'єсі Ібсена «Доктор Стокман» можна просто не звернути уваги, стежачи за перипетіями з міським водогоном, але постійно відчувається, що це суперництво утримує «природне» драматичне русло сюжету. Не важко помітити, що 36 сюжетів Жана Польті є саме сюжетними схемами.

Те, що потайна інтрига як естетичне явище чітко оформилася у «новій європейській драмі», зовсім не означає, що ми її в тому чи іншому вигляді не знаходимо і раніше, особливо якщо підходимо до розуміння драматичного твору з точки зору сучасних знань.

Але навіщо нам знання про потайну інтригу, яке утруднює і так досить непрості взаємини між сюжетом та фабулою? Якщо говорити про філософію, то з тим, аби підтвердити статус художнього твору (в цьому випадку драматичного) як живої матерії, що ґрунтується на принципі єдності і взаємопереходу субстрату, енергії та інформації. На підставі ж цього можна виробляти додаткові естетичні критерії.

Крім того, це дозволяє переглянути поняття прямого конфлікту як основи драматичного твору. Оскільки потайна інтрига, як правило, зав'язана на віце-головного персонажа, який домагається своїх власних цілей, прямо не пов'язаних із головним героєм, то вчинки персонажів, що виникають на потайний інтризі, впливаючи на головного героя непрямо, є умовами, в яких він здійснює ряд відповідних вчинків. Причина ж цих вчинків криється в ньому самому, в тому моральному порушенні, тенденцію до якого він приховує. З цього випливає, що головний герой є точкою перетину умов і прихованої причини.

Процес виявлення причини відбувається в сюжеті. Але при цьому ми не можемо ігнорувати потаємну інтригу як носія умов розгортання порушення головного героя. Отже, сюжет п'єси теж виявляється перетином умов і причини.

Через потаємну інтригу ми потрапляємо в природну людську ситуацію, причинно-кондиціональної самодетермінації: людина, причинно впливаючи на ситуацію, отримує непряму відповідь у вигляді змінених після її впливу умов. Таким чином, будучи точкою перетину причин і умов, людина постійно відчуває на собі результати власних дій.

Якщо автор уміє створити таку ситуацію і слідувати її «природною» течією, а не втілювати задану схему, виникає відомий ефект, коли герой починає діяти самостійно, ніби незалежно від волі автора. Класичний приклад – здивування Пушкіна з приводу того, що його героїня, Тетяна, вийшла заміж.

Крім того, «нова драма» на рубежі ХІХ – ХХ століть робить ще один важливий з точки зору взаємодії онтики і онтології в рамках єдиної людської свідомості крок, який свідчить про те,

що в цей час, здавалося б, крайнього поділу не тільки онтика почала проникати в саму сутність онтологічного, а й онтологічне почало диктувати свої закони онтиці.

Вже А. Стріндберг на рівні естетичного коду закладає неоднозначність прочитання п'єси: вводить два різні неочевидні порушення, втілені у двох героях, при цьому кожен головний герой є носієм і очевидного порушення, як віще-головний. Тому при зчитуванні (сприйнятті) можливі варіанти, один з яких актуалізується в процесі сприйняття (прочитання): зчитується одне неочевидне порушення, друге виступає як очевидне і навпаки. Але найцікавіше виникає при зчитуванні здатною до складного мислення свідомістю: обидва порушення перебувають у своєрідному мерехтливому стані «неочевидне-очевидне», співвідносячись один з одним у процесі розгортання сюжету за принципом комплементарності. При цьому щоразу виникає невизначеність, мерехтіння, що робить текст завжди новим, загадковим і непередбачуваним, а персонаж одночасно постає і головним, і віще-головним героєм, втілюючи і онтологічне, і онтичне начало. Так само і драматичний текст, який являє собою ніби суперпозицію станів (варіантів), які до початку сприйняття існують одночасно, стає своєрідною заявкою про початок руху до онтологічної повноти.

Завдяки закладеним у формулі інструментам сучасного осмислення драматичного феномену, стає помітним парадокс: нова драма рубежу ХІХ – ХХ століть, яка вважається класикою соціально-психологічного театру, заклала такі взаємини між сюжетом та фабулою, які готували всі види «антинатуралістичної» п'єси.

Ці взаємини полягали в тому, що сюжет, який ставав дедалі напруженішим, почав ховатися глибоко за фабулу, яка ставала зовні все інертнішою. Така інертність була не чим іншим, як наслідком порушення причинно-наслідкових зв'язків між фактами, тобто лінійності. Викликано це було потребами збільшення художньо-інформативної місткості фабули. Тепер драматург не витрачає час на причинно-наслідкові зв'язки, а формує ситуацію в повному обсязі, зображуючи зв'язки дієві, коли сукупність певних ситуацій викликає «стрибок» у свідомості, що сприймає. Така синергетична модель закладена вже в п'єсах А. Чехова, який віртуозно володіє технікою «подвійного порушення», про що сигналізують «алогічні» висловлювання типу астровського «У

Африці зараз, мабуть, жарко». Так звані абсурдистські п'єси суціль складаються саме з таких фраз, які приховують сюжет за тим, що здається зовні ексцентрикою або безглуздістю.

Якщо згадати думки самих драматургів-абсурдистів, то особливості їхнього драматургічного письма були викликані прагненням наблизитися до реального життя, але не у фотографічному, а сутнісному сенсі. Їх (що абсолютно чітко сформулював Ежен Йонеско) цікавила категорія складності реального життя, що знаходило естетичну відповідність у тій самій нелінійності й багатошаровості фабули, про яку йшлося вище. Можна з повною підставою говорити, що йдеться про явище надскладності, коли у процесі розгортання відкриваються нові рівні організації, які впливають на раніше сформовані. Це період певної містифікації в культурі, коли відсутність причинно-наслідкових зв'язків фабули стали пов'язувати з «розпадом» сюжету.

Сюжет не розпався, а, навпаки, став єдиною лінією збирання гілок фабули, що розростаються. Щоправда, знаходження сюжету стало вкрай складним і для багатьох режисерів навіть неактуальним — ексцентрика самих текстів робила їх подання дивовижним і новим. Хоча у такому разі ні про яку потужність та напруженість у реальному житті, що прагнули передати драматурги (про яку неймовірного ступеня напруженості взаємин говорять 54 паузи в п'єсі «Чекаючи на Годо!»), не йшлося. Виникла ситуація, яку передбачав М. Чехов: відтворення сюжету ставало можливим винятково в процесі постановки, тобто практично цілком покладалося на зчитування режисера.

Так само, як і сучасна людина, сучасний герой потрапляє практично одночасно в різні парадигми існування (онтичні парадигми) зі своїми законами, правилами, штампами — поведінковими і мовними. Але, на відміну від людини, що володіє часом свого життя, герой має лише час п'єси. Так у драматургії виникає своєрідний «ефект Пікассо», не просто з різкою зміною реальностей, а ефектом їхнього співіснування. А, виходячи з квантової моделі свідомості (див. [87]), можна сказати, що виникає ситуація, схожа на ту, коли оптичне зображення створюється голографічними засобами, тобто накладенням (суперпозицією) інформаційних хвиль на тонкий, прочитуваний за наявності фокусуєчого пристрою, шар. При цьому, як ми бачимо з текстів, основну інформаційну функцію виконують

уже не слова, а ремарки і предмети, що втілюють порушення. Минуле (актуальне, очевидне порушення) і майбутнє (потенційне, неочевидне) не вступають у стосунки традиційного часового розвитку, а існують одночасно, і тому в традиційному сенсі позачасові (що нагадує модель несвідомого). Однак треба пам'ятати, що хоч голограма і може поєднувати різночасові образи, зчитуються вони лише за наявності фокусувального пристрою, яким у нашому випадку виступає присутня у свідомості, яка інтерпретує, формула. Вона утримує те, що у всіх мінливих ситуаціях у герої залишається незмінним, таким, що робить його саме тим, ким він є, а його словам і діям надає сенс. І це — буттєвий струмінь — зберігається в сюжеті, хоч відшукати його стає все важче.

Таким чином, ми підійшли до періоду, коли відбувається неймовірне скидання драматургічних штампів, які відрізняли героя на сцені від людини в реальному житті: «ховаються» головні формальні критерії — вчинок і «самовикривальний» монолог або репліка героя. Вони більше не виконують у наративі функцію «виroku» — тепер ця функція передається глядачеві, який часто і стає тепер головним героєм, а таким чином, відразу виносить «вирок» собі.

Ставиться під сумнів саме поняття дії (жанр п'єси Оксани Танюк «Безодня викликає безодню» визначено як п'єса в 2 недіях). Тут важливо зауважити, що зникає необхідність не дії взагалі, а прямої дії і прямого діалогу (адже і в античній драмі не було жодної прямої дії!). Але саме розуміння формули сюжету режисером і акторами допомагає уникнути цієї необхідності й грати так практично будь-яку п'єсу, а не тільки спеціально написану *a parte*.

Щодо сучасних п'єс, написаних для гри *a parte*, які нібито вислизують від сюжету і виходять у розмитий «туманний» простір, який називають постдрамою, галюциногенним театром, ми побачимо в них нові форми діалогу сучасної свідомості з буттям, яке, як і завжди, представлене порушенням абсолютного морального закону. І розгортається цей діалог також буде за закладеним у формулі сюжету кодом, хоча взаємини сюжету і фабули будуть різуче відрізнятися від того, що ми могли простежити протягом кількох століть.

Так, дія п'єси Петера Хандке «Ображення публіки» полягає в тому, що актори просто ображають публіку, яка прийшла на виставу. Формула сюжету у формулюванні

В.Фомічової така: Глядач, приходять у театр, щоб долучитися до морального начала, маючи при цьому тенденцію до аморальності. Таким чином, зал являє собою місце збору неширих людей. «Голоси» – актори на сценічному майданчику – відверто визнають себе аморальними і змушують у прямому протистоянні людини-глядача визнати або не визнати і себе таким. Для цього вони вмикають у залі фінальне світло і починають репетицію образ ...

Оскільки в п'єсі відбувається повне руйнування естетичного об'єкта (власне вистави) як посередника між акторами та залом і заміна репрезентації презентацією, ми розуміємо, що героєм (носієм тенденції до морального порушення) стає глядач, причому моральне порушення одразу виведено в очевидне і пред'явлене, а сюжет і фабула гранично зближені. Як свого часу зауважив Ілля Кабаков: «Художник перестав мазати полотно – він став мазати глядача».

Але якщо в античній трагедії причиною нерозділення сюжету і фабули була лише несформована онтична складова, то тепер, можливо, це результат того процесу, який ми помітили в кінці ХІХ століття як потаємне проникнення суцього у серцевину буття, результатом якого стало те, що сьогодні Андрій Беліченко називає «тотальним буттєвим розмиттям суцього» [88, 187]. Онтологічне, буттєве змішане з таким онтичним шаром, що прорватися до нього можна лише прямим і гранично грубим способом, і сам цей спосіб стає культурним кодом. Цей код у тенденціях сучасного театрального процесу Н. Корнієнко розглядає як «радикалізацію версій» [12; 21 – 35]. Відверто епатажна, що межує з поп-артом, п'єса П. Хандке ніби стверджує, що спільного буттєвого і суцього не стало, а кожен рухається сам по собі, створюючи реальність і особисто відповідаючи за неї. Можливо, тут ми отримуємо модель світу як фрактальних структур або чогось, ще не названого наукою.

Все описане вище виходить з якихось більш глибоких процесів у надрах цивілізаційного діалогу людини і буття. Вдруге за час, що минув з античності, стався своєрідний «перевертень»: сюжет (неочевидне, онтологічне) почав виводитися в очевидне, а фабула (очевидне, онтичне) почала ховатися, практично знову зливаючись із сюжетом. Цю зміну видно на прикладі 2 дій «Чекаючи на Годо»: у першій дії – більш традиційне розташування сюжету і фабули, у другій частині – «перевертень»).

Але неочевидне, внутрішня форма, яка виходить на поверхню, може бути дана лише в абстрактно-символічних формах. Це може вимагати від драматургії не тільки нової мови, а й нового «письма» — ідеографічного, можливо, такого, що дозволяє читати п'єси без допомоги режисера. Ми бачимо в цій ситуації потужний перегук з авангардом початку ХХ століття, що свідчить, можливо, про завершення столітнього культурного проекту. Адже якщо століття тому авангард, виникаючи на маргінесах, був ніби лабораторією майбутнього, то сьогодні описувані явища захопили загальну течію мистецтва, об'єднуючи її «безрозмірним» терміном постмодернізм.

Варто зауважити, що «класичні» французькі (франкомовні) філософи-теоретики постмодерну схожі на давньогрецьких героїв, які виступають проти онтологічної детермінованості і водночас вражені дією її законів, які стали демонструвати себе відкрито, виходячи з глибини на поверхню і ніби знову беручи людину у свої байдужі обійми. Поверхня як місце потенційного зближення і зустрічі означуваного і означального набула незвичайного сенсу і, як не дивно, почала вимагати нових просторів, які б забезпечували народження і множення серій сенсів.

З цим процесом тісно пов'язане зникнення в драматургічному тексті героя, індивіда. Як ми вже встановили на прикладі П. Хандке, герой розтиражувався на величезну кількість героїв і перемістився в зал для глядачів. Якщо Евріпід, як казав Ф. Ніцше, вивів на сцену глядача, то сучасний театр відвів героя в зал для глядачів.

Будучи на сцені, безликий і розтиражований віце-головний (як у «Спортивній п'єсі» Ельфріди Єлінек) не стільки міметично маніфестує прощання з індивідом (у цьому точно немає жодного сенсу), скільки служить створенню нового інформаційного простору. Адже прагнення драматургічного тексту до інформаційної щільності й надскладності постійно породжує проблему нового простору. Е. Єлінек його знаходить у «проломі», що утворюється між розтиражованими фрагментами віце-головного героя.

Але це не сенс і не самоціль, а лише засіб для одвічної роботи драматурга з виявлення прихованих порушень. Не дарма ту саму Е. Єлінек австрійці називають совістю нації, а вона сама себе «прихованим моралістом» (дуже точно визначення драматурга, між іншим).

Німецькомовна постдраматична (яку можна також назвати посттравматичною) п'єса будуватиметься на відчутті незжитої глобальної провини націй (східних німців і, по-своєму, австрійців) пов'язаної з фашизмом або, ширше — з тоталітарною агресією і насильством людини над людиною. Герой, якщо такий є, на думку Х. Мюллера, носій провини за визначенням: «У невинного в кінці завжди забруднені руки».

І найголовніше, такий елемент формули, як викриття героя і авторський «вирок», передаються глядачеві. Але автор, як особистість і персонаж, ніби читає можливість цього «виroku» («вироків»).

Можливо, саме це має на увазі Х. Мюллер, коли говорить: «Мій вибір поза п'єсою».

Головний висновок з усього довгого екскурсу полягає в розумінні того, що людство, справді, на порозі величезного цивілізаційного стрибка, та неминуче нове розділення сюжету і фабули відбудеться саме внаслідок нових взаємин людини з буттєвим моральним началом. Можливо, знову повернуться Еринії, як у п'єсі Елен Сіксу «Місто, яке порушило клятву, або Повернення Ериній», щоб відібрати владу у скомпрометованого людського суду і встановити новий незаперечний кордон безумовного, де нічого не можна буде довести за допомогою верткої людської логіки.

2.4. Наратив як сизигійна єдність сюжету і фабули

Наратив (досл. розповідь) є ще одне важливе поняття, яке набуває особливого значення в контексті теорії формули сюжету. Воно стосується структури тексту, яке відрізняється від сюжету і від фабули, і не зводиться до них. Поява цього терміна в теорії постмодерну, в ситуації, здавалося б, краху традиційних структур, не випадкова: з одного боку, він своїм існуванням заперечує сюжет як стійку структуру-носій онтологічно заданого сенсу, з іншого — демонструє і абсолютизує новий вид відносно нестійких оповідних структур, які народжуються «тут і тепер», вільно розвиваються і розпадаються.

Виходячи з цього, і наше ставлення до постмодерністського поняття наративу двояке. З одного боку, не

може йтися про заперечення сюжету, оскільки ми розуміємо його не як *структуру*, а як *процес* розгортання згорнутого значення, яке несе потенційні можливості сенсу, тобто сюжет щодо фабули і наративу — явище онтологічне. З іншого боку, завершуючи загальнофілософський розгляд формули сюжету, не можна не звернутися до вивченої постмодерністами особливої «летючої» природи наративних структур, тому що саме ці структури значною мірою апелюють до свідомості, яка сприймає і якою завершується задане формулою осмислення художнього тексту як тотальності, що саморозгортається.

Ще К. Станіславський говорив учням про «простий і дотепний прийом» В. Немировича-Данченка: осмислюючи «зовнішнє життя фактів» — розповісти зміст п'єси. Цей прийом виявився, хоч і «дотепним», але далеко не простим: це і є природний підсумок повного аналізу драматичного джерела. Адаже на відміну від традиційного прозового твору, де існує оповідач, провідник читача, у драматичному творі є тільки фабула і формула сюжету. У цьому сенсі, природа і сутність режисерської інтерпретації відрізняється від інтерпретації залу: режисер є збирачем цілісності, елементи якої дані драматургом, тобто саме він автор наративу, що буде інтерпретуватися глядачем.

Отже, що ж відкрилося в такій простій дії, як розповідь змісту або оповідь, яку ми, слідом за постмодерністами стали називати наративом?

У словникових статтях знаходимо, що наратив — це поняття, що фіксує процесуальність самоздійснення як спосіб буття розповідного тексту. У практичному наближенні — це не просто історія — сучасна свідомість досить розвинута для того, аби розуміти, що ця історія може здійснитися як історія тільки у свідомості, що сприймає — ось тому йдеться про її побутування у конкретному викладі. Таким чином, під наративом розуміємо історію і спосіб її викладу, який ґрунтується на тому, що оповідач знає кінець цієї історії. Саме завдяки фіналу, специфічному художньому «майбутньому» тексту, що впливає на «справжнє», на переконання теоретиків постмодерну, і набувається сенс, і конститується наратив. Іншими словами, наратив передбачає цілісне ставлення

оповідача до фактів, тобто їхню інтерпретацію, що дозволяє в такому разі говорити про кожен факт як про спів-буття, яке отримує емоційно-сміслову забарвленість.

Становлення «смислу-події», яке забезпечується розгортанням сюжету, неминуче зупиняється на тому, що встановлена подія знову стає фактом, тобто отримує своє «просторово-часове здійснення» «в стані речей» [89, 41]. Але це вже є встановлений факт наративу, на відміну від емпіричного факту фабули (про розходження в емпіричних і встановлених фактів у постнекласичній науці див. [90]).

Таким чином, наратив як послідовність саме *встановлених*, а не емпіричних фактів, несе в собі найбільший ресурс для інтерпретації.

Нагадаю, що інтерпретація, виходячи з формули сюжету, — це така процедура породження значень і смислів, яка обмежує погану нескінченність заданими початковими параметрами розгортання сюжету, тому що, по-перше, саме в них закладена інваріантність, самість твору, яка утримується в процесах інтерпретації, а по-друге, там закладене джерело енергетичного потоку, що прагне до фіналу і знаходить своє вирішення.

Якщо виходити з теорії автопоезису (У. Матурано, Ф. Варела), якій, на наш погляд, підпорядковуються тексти як живі системи, що самоорганізуються, то у випадку з сюжетом, ми говоримо про організацію на кордоні з її фізичним втіленням у структурі. Наратив — це чиста структура, за допомогою якої ми традиційно фіксуємо і передаємо своє відчуття і розуміння життя тексту. Формула сюжету — це «породжуюча» організація. Не випадково, кількість сюжетних схем (закодованих рівнів організації) обмежена, а структурних побудов на їх основі можлива безліч, як лінійних, так і нелінійних.

Таким чином, сюжет (динаміка розгортання значення) має властивість так і не ставати структурою, передаючи ці «повноваження» наративу. Сюжет і є сам процес самоздійснення, своєрідна «енергетична» логіка, що визначає мотивування фактів фабули і переводить їх у події.

У принципі, наратив (у нашому випадку — наратив драматичного твору) — це є завершена, емоційна, «буттєвісна фіксація» процесу проходження фабули через сюжет, що, саморозгортаючись, здійснюється в індивідуальній свідомості. Це та історія, яку, зрештою, може розповісти

режисер, як особистість, і яку він кодує засобами театру для зчитування глядачем, у якого вона вибудовується по завершенні вистави у свій особистісний наратив.

Оскільки в наративі ми бачимо здійснення не тільки сюжету, а й особистості оповідача, то можемо визначити його в ідеальному вигляді як *одухотворений особистістю оповідача переказ*.

У загальнофілософському світоглядному і методологічному аспектах підхід формули сюжету до наративу відрізняється від підходу постмодерністських теорій. Насамперед тому, що вбачає в самому розгортанні сюжету, а таким чином і в складанні наративу сенс, обумовлений більш широким контекстом, ніж контекст твору. Але з нашої точки зору, це не заперечення висновків теоретиків постмодерну, а доповнення в іншому методологічному аспекті, який торкається динамічно-семантичної, а не логічної, як у постмодерністів, складової розгортання сюжету. А ця складова якраз і пов'язана з потенційною можливістю смислу, закладеного у динамічному «ядрі» тексту.

Ставити питання про сенс самого розгортання сюжету, а відтак і про сенс складання наративу — це те ж саме, що ставити питання про сенс мистецтва. Це питання безглузде без визначення загального контексту, в якому і щодо до якого цей зміст може бути зчитаний. Таким контекстом не може бути контекст соціальний сам по собі, тому що він працює лише на «верхньому» поверсі формули, представляючи онтичний вимір. Це не може бути і абстрактний аспект побутування «чистого» духу, тому що онтологічна складова у формулі нероздільно пов'язана з онтичною: з явленим, здійсненим, матеріальним. Тому ми вбачаємо сенс постійних і безперервних процедур розгортання сюжету, вироблених мистецтвом, в контексті загального напрямку руху матерії в процесі становлення.

Теорія формули сюжету, як розгортання драматичного змісту, спирається на презумпцію сенсу самого розгортання художнього тексту (а відтак і сенсу мистецтва), який бачиться і моделлю, і частиною процесу становлення матерії як прояву можливостей буття.

Можливо, зараз як в античній Греції, як у зрілому Середньовіччі (а, досліджуючи форми взаємоузгодження

сюжету і фабули, ми дійшли висновку, що сучасна людська свідомість щодо буття перебуває в положенні якісного стрибка, близького до того, який відбувався в античний період і в епоху Ренесансу) люди близькі до того, щоб не просто відчутти, а всіма силами науки усвідомити якийсь новий «космічний» закон міри і порядку як закон *моральний*. Коли ми говоримо про «космічний» закон, то маємо на увазі дещо, що вивисує можливості людського мислення, але гомологічне (одноприродне) людському моральному розуму, що об'єднує в один закон існування внутрішнього людського космосу і космосу зовнішнього. А театральний спектакль у такій ситуації може повернутися до своєї сутності – виявлення поразки і відновлення людини у світлі цього закону.

Можливо, щось схоже передчував Л. Курбас, коли розглядав і вивчав театральні закони, як закони космічні (виходячи з осмислення космічного Г. Спенсером, А. Ейнштейном сучасною йому антропософією тощо), більш того космічність (міра, ритм, закони цілого) для нього була критерієм істинності встановлюваних театральних законів. Говорячи про майстерність актора, Л. Курбас, подібно античній людині, говорить про міру у ритмі, що становить розумну, а таким чином і моральну, сутність «світу».

У зв'язку з цим, розмірковуючи про природу генія в мистецтві, думаєш не про міру таланту, оригінальності або працьовитості, а про те, що висвітлені зсередини когерентним променем совісті естетичні переконання і етика, стихійно з'єднані зі світоглядом, відрізняли таких людей як Л. Курбас або О. Довженко від, можливо, не менш талановитих і освічених сучасників.

Сьогодні це вже очевидно як позитивна тенденція для оптимального цивілізаційного вибору: етика знову прагне з'єднатися зі світоглядом, але тільки тепер це розуміється так, що ставлення людини, насамперед, до себе (а не тільки до інших, як раніше) обумовлюється її ставленням до світу. Тому зростає самоусвідомлювана «авторська» роль індивіда у світових процесах, які обумовлюють його власне життя. У контексті цих процесів переосмислюється і роль культури, зокрема, художньої. Природний рух усієї матерії художнього твору зміщується в бік індивіда, що сприймає, причому провокуючи і активізуючи його внутрішнє, приховане, через таємничий «моральний закон», який сполучає його з Абсолютом.

У термінах метафізики тотальності, у разі розгортання прихованого значення (сюжету), ми маємо справу з певною сизигійною технологією. Ця, постійно здійснювана мистецтвом практика вирівнювання порушення через увідповіднювання зовнішнього і внутрішнього порядків, результатом якої виступає наратив, дозволяє подивитися на мистецтво, як на особливий процес відтворення сизигійної матриці, який фактично дорівнює відновленню порушеного морального балансу.

Режисер, вибудовуючи наратив і виходячи із закладеної драматургом формули, неминуче приносить у нього свою особистість. Розкодовуючи наратив режисера, глядач завжди складає свій, своєю чергою, приносячи в нього свою особистість. Проте щось одночасно приноситься і в особистість глядача.

Але що ж таке потенційні наративні можливості, які огортають тремтливою аурою відносно стійке ядро сюжету?

Ці можливості народжує формула сюжету не сама по собі, а, як ми вже відмітили, в процесі взаємоувідповіднювання (сизигії) конкретною людською свідомістю *сюжету* з фактами *фабули*. Потенціал тотальності того чи іншого тексту визначається двояко: ступенем відмінності сюжету і фабули, а також ступенем універсальності закладеного в сюжеті потенційного порушення.

Вплив універсальності порушень на специфічно наративний потенціал, а таким чином і на життєві можливості тексту в часі, такі:

- чим універсальніше порушення, тим більше історичних і часових пластів, через які воно здатне проходити, знаходячи своє особливе прочитання і моральне розв'язання в кожному контексті. Створені наративи відрізняються за природою від ще не створених та існуючих у чистій можливості, але і вони по-своєму лише підсилюють наративний потенціал;

- чим універсальніше порушення, тим більшої кількості людей (зчитувальних свідомостей) воно стосується, отже, тим більше його наративний потенціал.

Але як відбувається процес народження нових наративів, що несуть сенс сюжету, що розгортається?

Розгортання сюжету — це розгортання згорнутого значення. Якщо слідувати Жилю Делезу [89] — розгортання

сигніфікації, разом із грою денотації і маніфестації і як супутній результат цього процесу — сенс, що виникає для сприйняття свідомості на поверхні тексту.

Однак, якщо Ж. Дельоз стверджує, що в самому тексті немає сенсу, ми підкреслюємо, що у тексті задані потенційні можливості сенсу. Фабульна поверхня, у нашому випадку, драматичного твору підготовлена автором до запліднення завдяки проходженню через смислоносне — від дисбалансу до балансу — протягом розгортання значення — сюжету. Вона оповита аурую словесних можливостей, потужність якої визначається, по-перше, енергією розгортання-розкручування пружини прихованого і явного порушень і, по-друге, як ми вже помітили вище, при розгортанні сюжету йдеться про виведення на поверхню буттєвого С-2 через «тектонічні» розломи порушень. Наратив — актуалізація однієї з можливих форм — створюється режисером як прийнятна для людської свідомості форма передачі динамічного змісту — розгортання сюжету, — енергія якого зумовлює і можливості форм для свого утримання.

Теорія формули сюжету завдяки можливості чіткого поділу сюжету, фабули і наративу, показує, що форма, структура (наратив) — якої завгодно складності або класичної простоти — в кожній своїй точці несе результат, фіксацію потужного енергетичного розгортання згорнутого значення, завжди зберігає свою живу природу. Таким чином, не тільки «енергетичний образ» твору містить форму, згорнуту в точку, але і кожен елемент форми, у свою чергу, є носієм образу зібраної в точку енергії, що переходить в інформацію і постійно завдяки специфіці розгортання внутрішньої форми (сюжету) вступає в обмін з особистістю, яка сприймає. З цієї точки зору видно можливість «взаємозамінності» енергії і форми, що спостерігається в сучасному мистецтві, коли точки форми просто «вибухають» своєю енергією. Безпосередньо цю енергію, на яку можна розкласти матеріальну форму, і намагаються передати сучасні художники.

Крім того, поняття наративу в контексті формули сюжету дає уявлення про сенс цього обміну: процес «штучного» вирівнювання природної внутрішньої асиметрії несе людині

відчуття вищої гармонії, ідеалу, безсмертя – «промайнув край ризи Божої» [15, 50]. У цьому сенсі мистецтво має потужний ресурс об'єднання людей у цій загальній недосяжній, але бажаній меті, у духовній тузі, що утримує їх у чутливості до власного онтологічного виміру (власної «всесвітності»), а значить, відвойовує у духовної смерті час їхнього фізичного перебування.

Якщо говорити про головний доробок, який театральна антропологія (філософська) у вигляді теорії формули сюжету може внести до естетики – то це пророблений аналітичний підхід до розгляду гармонії (онтико-онтологічної повноти) людського існування або творів мистецтва, коли йдеться не стільки про якісь «якості» зовнішнього (онтики) і внутрішнього (онтології), скільки про спосіб організації та підтримки їхнього оптимального балансу, тобто про динамічний процес постійного взаємоувідповіднювання онтики і онтології, які В. Кізіма називає сизигією. Саме тому, на наш погляд, традиційна естетика, що займається переважно «якістю» зовнішнього – структурністю, тропами – перестає задовольняти потреби і запити сучасного художнього процесу.

Оскільки формула виходить з ідеї відновлення порушеної рівноваги, як рушійної сили розгортання сюжету, то такий підхід дозволяє говорити про деяку «фізичну» або синергетичну складову становлення художньої реальності, а таким чином і змушує задуматися про динамічний вимір цього процесу.

Рівновага, до якої прагне рух сюжету, штучна (створена мистецтвом), якої не існує в людському житті. Проте в природі ця рівновага була, вона й існує в ідеалі: у платонівському Ейдосі, до якого прагне, але якого не досягає людський світ; у відчутті втраченого раю; в рідкісні хвилини, даровані справжнім мистецтвом. Функція «штучної рівноваги» – на якусь мить вирівнювати наш внутрішній дисбаланс і занурювати нас в особливий «ідеальний», не досяжний в житті, але, можливо, досяжний в якомусь іншому стані, простір. Саме тоді настає психологічний момент внутрішньої гармонії, яку ми іноді переживаємо в театрі.

Як цілісний підхід до людини й художнього твору, теорія пропонує таке бачення театрального тексту, яке працює на

об'єднання «накопиченого матеріалу на єдиній підставі — розумінні людини не як такої, що конфліктує зі світом, а як включеної у світ» [25, 18].

А включеність у світ — це не просто сприйняття себе як діючої частини величезного космічного цілого, а й запаморочливе усвідомлення своєї загальної природи зі світом (себе як природи світу), а відповідно до цього вибудовування життя і практики.

Відтак сприйняття вистави з позиції формули сюжету змінює глядацьку рефлексію щодо самої природи театру. Не тільки для автора, а й для глядача процес проникнення до внутрішнього — це стан і найглибшої самотності, й проживання свої всесвітньої людяності водночас. Оскільки основою механізму сприйняття твору мистецтва є ідентифікації, серед яких основною є ідентифікація з головним героєм, то стандартну позицію ставлення до головного героя можна розглядати як своєрідну стандартну позицію «ставлення до себе». Так само, як ми схильні довіряти собі коханим, як ми схильні себе виправдовувати і бачити причини наших нещасть чи то в обставинах, чи то в інших людях, так ми схильні довіряти головному герою. Дуже легко виправдати і дуже важко визнати.

Формула сюжету пропонує рефлексію «морального» щодо головного героя, аби зрозуміти ту тенденцію до морального порушення, яку він ховає. *Формула по-новому вимагає від театру жорстокості: як чесності та жорстокості щодо самих себе з боку всіх учасників актуалізації театрального твору як інтертексту.* І завжди нагадує про смисл розгортання драматичної дії — переображення персонажа.

Таким чином, теорія формули сюжету пропонує цілісний погляд на театральне мистецтво, який виходить із філософської передумови включеності людини та її дії у світ (що передбачає усвідомлення механізму цієї включеності), з ідеї причетності природи людини природі буття (а не ідеї конфліктування людини зі світом або іншими людьми), коли саме чутливість до цієї природи стає основою і процесу творчості, і процесу сприйняття.



Розділ IV

**Взаємодія
театральної та
антропної
реальностей
у світі, що стрімко
змінюється**

Пане Станарелю, будьте такі люб'язні, висловлюйтесь інакше. Наша філософія вчить не висловлювати ні про що рішучих суджень, про все говорити нерішуче, все залишати під питанням, — ось чому ви повинні сказати не «я прийшов», а «мені здається, ніби я прийшов».

Ж.-Б. Мольєр, *Шлюб поневолі*

Мені здається, ніби я глядач. І не тому, що живу в наскрізь театралізованому соціально-політичному просторі.

Цей простір теж живе. Але в мені. Ми живемо один в одному, один одного створюючи, один за одним спостерігаючи, ненавидячи, проклинаючи і захищаючись від спраги один за одним.

Сучасна наука, яка шукає „повітря" між суб'єктом і об'єктом, злитими єдиним потоком становлення, не може не замислюватися над особливим — онтологічним — статусом метапростору інтерактиву, який активно пропонує свої діалогічні можливості, збудовані на нелінійних мережевих законах.

Запитання Платона та Аристотеля щодо впливу театру на реальність і навпаки, з погляду театральної антропології (філософської) — це запитання саме про їх *взаємодію*, бурхливе взаємопроникнення, яке постійно відтворює процес актуалізації буттєвих значень шляхом розгортання їх із внутрішніх форм у форми зовнішні.

Глава 1. Театр як постнекласична модель становлення реальності. Інтерактив

У сучасній ситуації було б не лише неоригінально, але й цинічно оголошувати світ як суб'єкт-об'єкт наукових досліджень театром, а людей у ньому акторами, навіть у тому модифікованому вигляді, у якому ця думка проглядає з ряду європейських теорій театралізації життя другої половини ХХ століття, починаючи з французьких ситуаціоністів та концепції суспільства видовища Гі Дебора, розвинутих у теоріях Фредріка Джеймсона, Жана Бодріяра та ін., дискурсу як особливого різновиду мімодрами Ролана Барта,

Жака Дерріда, Жана-Франсуа Ліотара, алеаторики Карлгайнца Штокхаузена до теорії гепенінгу, яка дозволяє перетворювати на театральний об'єкт саму течію життя. Звуження феномену театру до «перформативності», як ми вже відзначали раніше, веде культурну антропологію вбік від розуміння його специфіки, бо зводить сутність театру до *зовнішньої* форми, а її можна набирати або суто міметично, або виходячи з якихось інших внутрішніх засад, ніж ті, які рухають акторами.

Не випадково сьогодні дедалі більше дослідників починають виділяти окремі аспекти дослідження такого учасника процесу театального творення, як публіка. Нас, як уже було сказано, насамперед цікавить можливість індивідуальних людських свідомостей створювати певний міжособистісний простір (загальне переживання в залі для глядачів, інтеракція з громадськими та особистісно-життєвими контекстами, обмін враженнями, критична рефлексія, мас-медіа), яке формується як результат певних взаємодій індивідуальних посилів водночас, здійснюючи зворотний зв'язок, відсилає індивідуальній свідомості імпульси, які коригують первинне сприйняття. Тобто постійний взаємообмін між індивідуальною свідомістю і тим простором міжособистісного сприйняття, яке ми називаємо інтертекстом.

Окрім того, важливо враховувати, що вся складна система театального творення-сприйняття занурена в певне соціальне та культурне середовище, яке найрізноманітнішими способами впливає і на створення тексту і на його сприйняття.

Виходячи з цього, сам феномен театру може слугувати як ідеальна постнекласична модель: світи, що колективно створюються і одночасно колективно сприймаються та взаємодіють за принципом зворотного зв'язку в утвореному цією взаємодією просторі інтертексту.

Окрім того, *театр як феномен людського духу сьогодні виявляє свою нову кореневу спорідненість зі світом, таку, яка не могла відкритися раніше.*

Сьогодні саме *швидкість* зворотного зв'язку в постійному обміні моделюючими системами між адресатами і адресантами інформації стає чи не найважливішим технологічним пріоритетом. Це змінює наші уявлення і про

реальність, і про природу її становлення. Зокрема, зростає увага до інтерактивного метапростору, який це становлення не лише уможливорює, а й визначає. І саме театр є лабораторією найшвидшого бездротового фідбеку образних моделюючих систем, на основі якого відбувається становлення реальності як на змістовно-інформаційному рівні, так і на енергетично-інформаційному.

Ця обставина схиляє нас розглянути життєтворчу *природи театру* в її типологічних зв'язках з іншими феноменами метапростору інтерактиву, як технології становлення «додаткової» (віртуальної) реальності певною спільнотою свідомостей.

Однак, досліджуючи технологію, ми отримуємо потужний опір від тієї ж таки *природи театру*. Адже реальність, що народжується у театрі, є опозицією реальності, створюваній сучасними комунікаційними технологіями за ознакою каналу комунікації, який у театрі є не технологічним, а «природним» і тому загадковішим та складнішим. Навіть акцент на акторських технологіях, зроблений європейським (у тому числі російським та українським) театром, лише з новою силою порушив питання змісту, заради якого ці технології можуть використовуватися або не використовуватися.

Технологічна віртуальна реальність, цей джин, який раптом вирвався з пляшки, дуже яскраво демонструє захоплюючу творчу природу стосунків людини та реальності, які, як здається авторові, у згорнутому вигляді завжди існували в креативних проявах людської природи. Наш підхід дозволяє побачити ці стосунки не у перспективах нових інтерактивних медіа-технологій, але віднайти їх там, де вони існували й існують оригінально і повно.

Окрім того, це дозволить термінологічно поєднати нові та традиційні обрії, що, на думку автора, перші збагатить історією й духовним досвідом, а другим надасть несправедливо втраченого в контексті домінування масової культури статусу сучасності.

Традиційно ми виділяємо театр як мистецтво, засноване на силі безпосереднього людського спілкування, відділяючи його таким чином від технологічно медіатизованого мистецтва. Щоправда, з часом виявляється, що ця специфічна грань театру не є принциповою, а комунікаційні технології не так радикально протистоять його природі.

Хоча історія такого протистояння очевидна. Завдяки розвитку комунікаційних технологій спілкування почало витіснятися комунікацією, relation поступатися communication. У communication основний акцент падає не стільки на змістовну сутність людських взаємин, скільки на канали, шляхи протікання цих взаємин. Руйнування головної перешкоди для спілкування – відстані – відбувалося доти, поки відстань між людиною та бажаною інформацією чи бажаним об'єктом практично не зникла. З одного боку, це різко вивільнило велику кількість психічної енергії, значна частина якої рушила шляхом найменших енергетичних затрат та часу. Та час тепер треба було заповнювати якоюсь новою якістю існування, що за екзистенційною сутністю відповідала б втраченій. З іншого боку, випереджальні можливості засобів комунікації, які стрімко вдосконалювалися, вимагали адекватного запиту та смислового наповнення – якісної інформації, кількість якої мала б зростати безмірно. Такої ж інформації не було.

Тому здоровий глузд європейських інтелектуалів початку ХХ століття був вражений невідповідністю закладених новими комунікаціями можливостей реальним, як здавалося, потребам суспільств. Б. Брехт назвав «допотопним» такий сучасний йому винахід, як радіо, мотивуючи тим, що твори мистецтва, гідні заповнювати ефір, існують і без цього винаходу, а те, що звучить по радіо, свідчить лише про те, що власникам його просто нічого сказати – «віденський вальс та кулінарний рецепт віднині, нарешті, доступні всьому світові» [93, 91].

Однак ситуація розвивалася поза здоровим глуздом, точніше, за іншою логіко-вольовою парадигмою: каналів комунікації виявилось так багато, що поступово вони самі почали стимулювати людські взаємини. Світ комунікацій мірою залучення уваги дедалі більшої кількості людей почав відтворювати опозиції світу реального, тобто *вибудовуватися адекватно структурам людської свідомості*, почав створювати свої власні відстані, свій власний час, які у свою чергу долалися новими засобами комунікації.

Не можна забувати, що ознак самостійної дійсності медіа-реальність почала набирати, імітуючи форми дійсної

реальності. Точніше, вона робила це, виконуючи нібито допоміжну функцію більш швидкої й надійної передачі інформації чи її поширення. Однак каналами комунікації мірою їх удосконалення почала передаватися не лише "реальна" інформація, тобто така, що має безпосередній стосунок до подій життя (як правдива, так і брехлива) й відповідає його потребам, а й віртуальна у широкому сенсі — тобто мистецька і квазімистецька. Фактично опозиція реального (актуального) й віртуального (нефізичного, уявного) існує у комунікаціях, так само, як і поза їхніми межами. Ми завжди легко відрізняємо випуск новин чи документальний фільм від художнього фільму чи вистави, більше того, лише після такого розрізнення вмикається мережа критеріїв, за якою ми оцінюємо побачене. Як бачиться автору, перший поділ на дві базові системи критеріїв оцінювання у медіа-реальності відбувається саме на основі розрізнення медіа-реального й медіа-віртуального.

Процес поділу всередині створеної технологічної реальності на реальне і віртуальне триває. З розвитком комп'ютерних технологій ми починаємо розрізняти «справжнє» і віртуальне (тобто комп'ютерні ефекти) вже в тканині художнього фільму. І це породжує нову систему критеріїв сприйняття, де розрізняється кіно-реальне й кіно-віртуальне. Тобто віртуальність навіть і в щоденному житті виглядає поняттям відносним, бо кожне явище віртуальної природи має здатність послідовно створювати у власних межах опозиції реальне — віртуальне.

Системну відповідь на запитання щодо відносності цього поняття дає віртуалістика, зокрема роботи Ніколая Носова, який, поділяючи реальність на константну та віртуальну, показав можливість переходу віртуальної реальності в константну в процесі народження на її основі нової віртуальної реальності [93]. Найважливішим, особливо в контексті постнекласики, став висновок Н. Носова щодо можливостей впливу віртуальної реальності на константну.

Тут має сенс зупинитися і пояснити певну, як, може здаватися на перший погляд, термінологічну плутанину, яка неодмінно виникає, коли ми починаємо говорити про віртуальну реальність у *широкому сенсі*. Звісно, тут ми

засновуємося на пріоритеті Дунса Скотта, який надав терміну «віртуальність» значення досить близьке до потенційності, тобто до набору потенційних проявів предмета. Отже, віртуальне — це дещо в принципі існуюче, але в реальності ще не проявлене.

Виходячи з нашого поняття *внутрішньої форми*, як носія потенційних можливостей слова, речі, події, людини, все виглядає логічно. Це *в принципі існуюче*, але не проявлене можна виявляти й будувати з нього нові світи й реальності, що й робить мистецтво. У такому разі готовий твір мистецтва як текст сам стає константною реальністю (за Н. Носовим) з певним набором віртуальних варіантів, які актуалізуються свідомістю реципієнта.

Виходячи з цього, можна сказати, що театральне мистецтво *актуалізує віртуальність*, дає шанс здійснення нездійсненому, доповнює картину світу варіантами можливостей та комбінаціями таких варіантів.

Поява технологічної віртуальної реальності — певної об'єктної (створеної людьми) цілісності, — здатної як повноцінний суб'єкт до діалогу з людиною, надає нові якості онтологічному повороту ХХ століття, зосреджуючи увагу на сутнісному значенні інтерактиву для становлення власне самої реальності.

В результаті непересічного, основоположного значення в процесі становлення реальності набуває такий антропологічний чинник, як *уява*. Теза іспанського письменника спенсеріанця Мігеля де Унамуно: «Дон Кіхот реальніший за Сервантеса», проголошена на самому початку ХХ століття, надає уявному простору значення самоцінної реальності [9, 7]. На рівні повсякденної свідомості, письменник парадоксально просто ламає впевненість людини у її суто фізичній реальності. Цікаво, що користується він не теологічними роздумами, а світською наочністю, заперечити яку на *такому рівні* неможливо. Дон Кіхот для нас *справді* реальніший за Сервантеса.

Верка Сердючка, віртуальна особа без паспорта й коду, що існує в реальному просторі, реальніша за громадянина Андрія Данилка. А на парламентських виборах 2007 р., коли її збиралися висунути як голову парламентської партії, ми ледве не переконалися, що вона реальніша за багатьох

політиків. Ми мали шанс показати світові нову загрозу – як ігри з віртуальними персонажами можуть бути досить небезпечними для реальності, де вони непомітно посіли почесне місце.

Таких, на перший погляд, веселих прикладів «тріумфу» чимало. Так, персонаж чеського культурного і телепростору, Яра Циммерман, якого називають інкарнацією «маленького» чеха, під час телевізійних голосувань з приводу найпопулярніших особистостей в історії країни (серед яких Гавел, Масарик, Карл IV і т.д.) займає *перше* місце. До речі, так само, як і герой історичних коміксів Астерікс перемагає на подібних телеголосуваннях у Франції з її славетною історією та героями.

Що ж тоді є дійсно існуючим, реальним навіть на рівні повсякденної свідомості? І чи не дізнаємося ми про тих самих історичних діячів зі сторінок художньої літератури, а про сучасних політиків також із різноманітних сторінок, де вони постають як результат *уяви*?

Відповідаючи на подібне питання в середині ХХ століття, автори французького «нового роману» програмно оголосили саме художній текст єдиною дійсно існуючою реальністю. Однак не змогли дати об'ємної філософської картини явища, бо абсолютизували свідомість автора як єдине джерело породження цієї реальності.

Чи не інтригуючим для філософії є той факт, що *це ж саме* запитання ставлять сьогодні «люди майбутнього», тобто вчені й практики, які знаходяться на передових позиціях у світі віртуальних технологій? «А що є реальним?» – так відповів на запитання про те, що є віртуальним, учасник передачі CNN future Summit – «Virtual World» (ефір на каналі CNN у липні 2007 року), стверджуючи, що навіть книжковий світ, який виростає в його уяві зі знаків на папері, є для нього реальним.

Варто зауважити, що це стало особливо помітно в сучасній ситуації, коли певний вид літератури набирає особливої актуалізуючої якості. Зокрема, фентезі – казково-фантастичний літературний світ, що володіє специфічною потенцією культовості, тобто дуже *швидкого одночасного* завоювання широкої анонімної маси читачів, яка внаслідок цього стає велетенською групою, перетворюється на "фанів"

зі спільною колективною свідомістю, де живе певна матеріалізована уява (конгломерат мільйонів уяв). Коли формується й зростає емоційне захоплення образами тієї чи іншої книги, з певної миті вирішальну роль відіграє саме *кількість* "захоплених". Йдеться не про (безумовно тут присутній) мережевий принцип поширення інформації, коли кожен новий член мережі може залучити ще кількох учасників. Просто якимсь чином кількість уяв, захоплених світом певного (як у цьому прикладі) фентезі, підвищує енергетичний потенціал самих образів. Тому герої від книги до книги лише міцніші та популярніші. Виходячи з нашого розуміння природи образу як певної енергетично-коливальної субстанції, можна говорити про ефект резонансу. Відбувається резонанс уявних образів у спільному просторі — інтертексті, — з яким у кожного індивіда існує зворотний зв'язок. Таким чином, анонімність маси поступається специфічній — «анонімній» — родинності групи, явищу досить поширеному, але мало осмисленому сучасному наукою.

Результати потужного резонансу, особливо коли він виникає внаслідок ряду збурень, які поширюються щораз більшими концентричними колами, можуть стати абсолютно неймовірними й непередбачуваними. Масове фанатіння навколо сьомої книги про Гаррі Поттера (коли польованим пресою медіа-героєм в Америці став навіть читач, який перший купив книгу) тільки зовні виглядає божевіллям. Масові театралізовані дієства, величезна кількість людей у костюмах героїв, у схожих окулярах, у ковпаках магів, — усі так чи інакше намагаються актуалізувати, матеріалізувати той світ, в якому живе їхня уява. Відтворюється поведінка дитини, глибоко враженої фільмом або книгою: їй весь час хочеться повторити у фізичній реальності ті сцени, що її схвилювали, вона хоче побути тим чи іншим героєм, одним словом — прагне *творити театр*, аби ще раз пережити хвилюючі емоційні стани. Чому стани актуалізації уявного самі по собі володіють такою потужною притягальною силою? У яких одиницях ця сила вимірюється? Ці запитання залишається поки що ставити порожньому простору, тому що навіть невідомо, яка б наука мала на них відповісти.

Але «дитячий» стан свідомості глобалізованого суспільства і його «дитяча» уява — річ очевидна. Таку свідомість справді менше хвилюють події «дорослого» реального світу, особливо якщо вони медіатизовані «документально» без інфікуючих образних технологій. У час виходу сьомої книги про Гаррі Поттера міжнародний медіа-простір ряснів досить хвилюючою інформацією: вдалося визволити з кількарічного талібського полону англійського журналіста — кореспондента ВВС, зусиллями різних країн врятувати життя шістьом болгарським медикам, засудженим у Лівії до страти, таліби вбили першого корейського заручника в день, коли збіг строк ультиматуму, таліби вбили другого заручника... Але жодна з цих подій за пережитим спільним емоційним неспокоєм чи піднесенням не могла зрівнятися з тією звісткою, що й на цей раз Гаррі Поттер залишився живим. Гаррі Поттер реальніший за болгарських медиків і корейських заручників. Але реальніший він трохи інакше, ніж Дон Кіхот реальніший за Сервантеса. Дон Кіхот існує в просторі якісно іншого — «елітарного» (любимо ми це слово чи ні, але зараз без нього просто ніяк) культурного, а тому *діахронно* потужного інтертексту, де може існувати лише рефлектуюча «доросла» свідомість, властива індивідам, або вузько елітарним (в інтелектуальному значенні) групам.

В Іспанії він існує як культурний символ для колективної свідомості нації, тому й простір його інтертексту дещо інший — романтичний, властивий для підліткової свідомості (що ми, як правило, спостерігаємо тоді, коли йдеться про колективну свідомість етносу чи нації).

Отож, якщо вже навіть світ книг (правда, у випадку з Гаррі Поттером свою роль зіграли й екранізації) має таку потужну силу до творення реальності, то про світ телебачення чи комп'ютерних ігор вже годі й говорити.

Найцікавішим у цій ситуації є те, що чим далі, тим менше місця у подібних дискурсах залишається власне для віртуальної (кібер) реальності як реальності «несправжньої», особливої, *іншої*. Та й сама ігрова віртуальна реальність, винайдена нібито як альтернатива дійсності, часом прагне не просто імітувати форми реальності дійсної, а й претендує на її статус. Гра „Second life“, тобто *друге життя* (а не *інше!*), має оригінальну мету —

відтворити у своєму просторі можливий варіант реального життя реальних людей. Дійовими особами у віртуальному технологічному просторі цієї гри виступають віртуальні копії (аватари) реальних людей. Автори гри пояснюють її зміст і сенс, по-перше, як можливість вільно проживати і розв'язувати життєві ситуації, навіть давати вихід емоціям, які виникають, наприклад, у сімейному житті, але в реальності можуть бути руйнівними. По-друге, оскільки як явище мережеве, гра пропонує свій медіа-простір для будь-яких учасників, то, як стверджує один із авторів гри, означає реалізацію ще одного глибоко притаманного людині екзистенційного прагнення – «про мене дізнається багато людей». Тобто входження в простір психологічно комфортної й корисної гри ще й гарантує «п'ятнадцять хвилин слави для кожного», ніяк не можливої в обмеженому просторі першого – реального – життя.

Повертаючись до думки про своєрідну інваріантність стосунків людської природи та реальності, саме у зв'язку з „Second life”, варто згадати геніального Гоголя. Саме він відкриває світ людини, яка прагне *другого* життя. Герої „Ревізора” живуть у реальності повітового містечка, просто з повітря якого витворюється реальність віртуальна, породжена страхами і підсвідомими очікуваннями покарання за неспокутувані гріхи „вольныя и невольныя”. Актуалізується й легітимізується ця реальність як дійсна повною готовністю Хлестакова до віртуального існування – існування у мріях, які раптом – „вдруг” (улюблене слово Хлестакова) – здійснилися. Він реально отримує свої «п'ятнадцять хвилин слави», коли на очах схвильованих свідків проживає те життя, яке малює йому нічим не обмежена уява. Цікаво, що збурений віртуальний простір провокує і безпосереднього Бобчинського, у якого в мить, коли можна просити таємничого напівбога про здійснення *будь-чого*, прорвалося екзистенційне бажання, яке саме у цьому просторі й реалізується – «про мене дізнається багато людей» («...скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величество, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский...»). З боку Хлестакова йдеться не про обман – не випадково Гоголь у зауваженнях для акторів пропонує виконавцю цієї ролі показати якомога більше

«чистосердечия и простоты». Хлестаков у запропонованих обставинах не просто глибоко правдивий. Його несподівана надзвичайна енергетика свідчить, про те, що на очах у вдячної публіки з ним відбувається щось неймовірно важливе — він проговорює десятки блискучих варіантів, які б могли стати його життям. Він сходить з обкладинок книг, зі сторінок газет і журналів, він знає усіх, хто ці книги і журнали пише, зрештою він сам усе це і написав. Апофеоз Хлестакова: «Я — вездє!» — свідчить про глибинне прагнення до максимального заповнення світу собою, про те, що неможливо примиритися зі світом, який завжди залишається поза тобою, про те, що реалізуватися в якомусь одному варіанті — значить, загинути в десятках інших, а тому і щастя неможливе у якомусь одному варіанті, навіть найблискучішому. Чи не пізнає себе тут кожна людина, принаймні в дитинстві?

Цей глибинний пласт п'єси вдалося реалізувати режисеру П. Монастирському (Куйбишевський академічний театр драми ім. М. Горького, 1981 р.) завдяки грі актора (С.Кагаков), який у безмежній радості можливостей реалізації, здавалося, прагнув вистрибнути із власного тіла, обійняти й заповнити собою цілий світ. Інфікуюча й пронизлива сила цієї дитячої радості робила неймовірне — потужно підсилювала ідентифікацію глядача з Хлестаковим.

За спогадами сучасників, спираючись саме на пам'ять дитинства, грав Хлестакова М.Чехов у постановці К.Станіславського (МХАТ, 1921 р.): «він гаряче вірив у правду своїх слів, у те, що так воно й було насправді. Я досі не знаю, як пояснити силу *самонавіювання* актора, його непідробну щирість за очевидної брехні. Яка тут таємниця? Можливо, те, що, ставши дорослим, він не втратив дитинства?» [96, 24]. Автор цієї думки, Анатолій Мацкін, вказує на ще одну практично незрозумілу річ: здатність М. Чехова під час гри іноді не підкорятися законам фізики (підкочити, затримавшись у повітрі, зігнути і не впасти попри закони гравітації). Вона виявлялася, хоч і рідко, але найчастіше саме у ролі Хлестакова. Більше того, М. Чехов хвалив Ераста Гаріна, який грав Хлестакова у Всеволода Меєрхольда, якраз за те, що той ніби проти закону тяжіння вільно володів простором [96, 12].

Геніальні актори через енергетику тексту відчували прорив до реальності з іншими фізичними (чи метафізичними, бо керованими уявою) законами, які були для М. Гоголя принциповими і суттєвими.

Один із дивних героїв Андрія Бітова, художник, стверджував, що ми живемо не в реальності, а в певному її шарі, схожому на шар фарби на картині, зображення на якій визначене діапазоном наших відчуттів, а Гоголь „виснажив шар реальності, відпущений йому Господом для відображення, рушив поперек шару і вийшов за межі зображення» [97, 281]. Якраз у «Ревізорі» ми й спостерігаємо цей рух упоперек шару реальності одночасними варіантами життя, уможливленими лише уявою, мрією та дивною здатністю хлестаковської свідомості перебувати у стані суперпозиції щодо всіх варіантів.

Доросла людина практично втрачає відчуття поліваріантності, яким до неї в дитинстві озивалося буття. Однак таке легке входження Хлестакова у віртуальність й існування у стані дуже своєрідної, але суперпозиції (утримання всіх варіантів) зумовлене однією його особливістю, на яку вказує Гоголь у зауваженнях акторам – «без царя в голові». Тобто це людина без домінанти, центрального регулюючого принципу, що, з одного боку, робить її нерозумною і неадекватною, з іншого ж – вільною від необхідності сталого порядку, хоча б періодичного. Можна сказати, що Хлестаков – це втілений М. Гоголем «ген віртуальності», постійний провокатор, що бунтує проти «царя» і, нарешті, в певну мить насправді знаходить радість втілення, проживання віртуальних варіантів.

Якщо повернутися до аналогій з комп'ютерною грою, яка у віртуальному просторі пропонує людині друге життя, то у випадку Хлестакова маємо цілий набір блискучих «Second life», тільки реалізованих не у спеціально відведеному технопросторі, а у фізичній (для себе та інших персонажів) реальності.

Герой «Нотаток божевільного» Поприщін теж потрапляє у простір віртуальності, де реально проживає фантастичні варіанти життя, але робить це, виходячи з реальних обставин власного життя, у хворобливій самоті. Театр, до речі, весь час відчуває глибоку спорідненість цього прозового тексту з

власною природою. Тому існує численна кількість його театральних втілень, де акцент робиться саме на автентичності хворобливих марень, які дають акторові широкий простір для гри. Але будь-яке найяскравіше втілення залишається неповним без відповіді на питання: а як герой потрапляє у цю реальність? Адже у Гоголя він саме *потрапляє* туди і проходить свій *шлях* до кінця. Крім того, поява цієї реальності, її тканина, яка витинається із усе химерніших переплетінь різноманітних матерій, і є власне сутністю театральності «Нотаток», а не сама по собі зміна експресивних станів та клінічних ознак хвороби героя.

Свідому спробу проникнути якраз у сутність *такої* театральності зробив режисер Марк Нестантінер. Працюючи з актором Віталієм Лінецьким над цією роллю (ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2006 р.), він пропонував починати «Нотатки» як розповідь людини, яка втомила від норми, не вірить у її істинність, ненавидить її, тому намагається епатувати, ламати норму, і поступово втягується у реальність власної гри. Тому головне завдання актора, на думку режисера, — «опанувати ігрову природу свого існування», а не просто передавати страждання героя. Ця реальність гри зрештою і виявляє в героєві «людину істинну» — ту, яка залишається після того, як у неймовірній напрузі проживає і скидає випробувані її уяво варіанти життя, власним химерним існуванням відкриваючи їхню химерну сутність (за М. Нестантінером: «Він протиставляє химеру химерності життя» [98]). На думку М. Нестантінера, Поприщін, як і М. Гоголь, не може «пережити порожнечу життя». А порожнеча, вочевидь, існує на місці того самого світу, який завжди залишається *поза* тобою. Однією з найважливіших якостей віртуальної реальності як простору уяви є те, що вона здатна допомагати людині заповнювати цю саму порожнечу, причому, образи її, переходячи з потенційного стану в актуальний, власне, й стають реальністю.

Екзистенційна необхідність витворювати віртуальну реальність сьогодні отримала нові технологічні засоби втілення, які й перебрали на себе смисловий акцент віртуальності. Хоча, як ми переконалися, віртуальним є саме наповнення тих чи інших каналів комунікації, які допомагають віртуальним образам у їхній експансії до реальності.

Говорючи про екзистенційну необхідність витворювати віртуальну реальність як про спосіб заповнювати порожнечу життя, ми не вказуємо той полюс, існування якого забезпечує *вектор і динаміку творення* у цій реальності, адже порожнеча, особливо у випадку театрального творення, заповнюється не хаотично.

Задля повнішого розуміння терміна «віртуальне» розглянемо інші аспекти його вживання, які вже склалися, а отже, закріпили й легітимізували нові конотації терміна. Їхнє розуміння не розмиває, як багато хто вважає, значення, а лише поглиблює наше уявлення про його семантичний потенціал. Взагалі багатозначність (але не омонімія!) терміна в постнекласичній науці, з одного боку, може стати додатковим джерелом розуміння його ядра. Багатоманіття значень — проекції семантичної суті на різні пласти буття. Кожна додаткова проекція надає нову рису, аби окреслити обриси явища. Крім того, все одно процес творення багатозначності не зупиняється вольовим рішенням і відбувається він доти, доки дозволяють семантичні ресурси, а за відсутності панівного дискурсу «право» на його використання належить усім учасникам й користувачам семіосфери. Тому варто користуватися перевагами процесу: в різноманітті світу ми отримуємо можливість термінологічно пов'язувати різні, здавалося б, наукові й життєві сфери, нанижуючи їх на спільні вертикалі значень.

Ідеальна реальність (або ж, слідуючи Платону, ідея-реальність) має неабияку притягальну силу. Прагнення речі до досконалої форми, енергія космічного Еросу пронизує усе живе. Лише людині дано це прагнення усвідомити, а відтак і спробувати змодельовати цю форму. Філософи та суспільні мислителі намагаються змодельовати змістовний бік ідеї, митці — прагнуть вловити й передати енергію форми.

Змодельована ж засобами, що належать людській реальності (від пензля і слова до комп'ютерних спецефектів), певна ідеальна форма і виступає як бажана віртуальна. Тобто можна сказати, що віртуальна реальність виступає як *актуалізована ідеальна* з усіма втратами й похибками, які пов'язані з "неідеальністю" актуалізуючого апарату — людської свідомості.

У віртуальній реальності можуть бути модельовані й досконалі форми, енергія творення яких зумовлена енергією космічного

Еросу, й такі, що покликані низьким тваринним Еросом, або й Танатосом. Взагалі, коли ми говоримо про досконалі форми, треба враховувати рівень трансляторної здатності тієї чи іншої свідомості. Більшість — маса — творить власну віртуальну реальність, не моделюючи, а копіюючи вже наявні у віртуальній реальності форми (моделювання другого і т.д. порядку). (Нагадаємо, що у контексті нашої теорії інтертексту *творення* передбачає не лише активний бік справи, але й пасивний — *споживання-актуалізація* вже створеного, відтак активні глядачі серіалів є їхніми співтворцями.)

Можливо, моделюючи щодо дійсної реальності роль віртуальних образів пов'язана не лише з моделюючою властивістю думки, а й з тим, що сама реальність у своєму становленні теж рухається до тих самих атракторів, просто відчутих певними людьми раніше? Швидше за все, тут маємо не лінійну залежність (чи залежності). Моделюючи енергія образів діє на одному з полюсів, на іншому — власна енергія і логіка становлення реальності, хаос варіантів є тим середовищем, на якому відбувається енергетичне впорядкування шляхом вибору. Якщо образи унаочнюють один із можливих варіантів, то їхня енергія має шанс значно вплинути на логіку становлення дійсної реальності.

З іншого боку, не лише віртуальна реальність прагне до того, аби стати дійсною — знаково пізнавані форми дійсності за наявності "віртуальних" каналів комунікації прагнуть оселитися там як віртуальні. Класичним зразком є фейк — жанр, започаткований Орсоном Веллсом у фільмі «Громадянин Кейн», де вперше у зробленому під документальний матеріал було зафільмовано вигадані події. Розквіт фейку в сучасному, особливо європейському, кіно пов'язаний у тому числі й із специфічною інтригою, коли глядач до кінця стрічки не здогадується, що подій, зафільмованих як дійсність, насправді не було.

А як бути з тими формами існування у телереальності, якими є реаліті-шоу? Чи не є вони експансією знаково пізнаваних форм дійсності в царину віртуальності? Почасти це є намаганням повернути телебачення до його фіксувальної реальності природи. На практиці ж виявляється, що перемагає шоу. І стається це завдяки тому, що, як справедливо помітила Е. Шестакова [99], «серіальні» реаліті-шоу все більше організуються як певні художні форми з

власною естетикою, близькою до естетики драматичних творів. Це вочевидь означає тенденцію до парахудожньої віртуалізації реальних подій. Віртуальний канал диктує віртуальні закони. Це помітив ще Ж. Бодрійяр у статті «Реквієм за мас-медіа» [100], підкреслюючи репресивну владу медійного коду: навіть революційні групи 1968 року, оволодівши телебаченням та радіостанціями, подавали новий зміст вже існуючими засобами, що нейтралізувало і спотворювало його. Суть репресивності телебачення та радіо, на думку Ж. Бодрійяра, полягає у відсутності негайного зворотного зв'язку. За таких умов, справді, подача інформації тяжіє до випрацюваних і усталених у цій реальності законів і форм. Однак це не пояснює проблему вповні. Адже форми усталені не випадково.

В одному американському фільмі герой увірвався до студії під час реального ток-шоу в прямому ефірі. Погрожуючи зброєю, він заволодів ситуацією, стверджуючи, що він справжня реальність, а не те, що відбувається на ток-шоу. Однак, постійно перебуваючи у прямому ефірі й поступово відчуваючи необхідність утримувати увагу спрямованих на нього камер і телеглядачів, нападник почав відчувати необхідність утримувати увагу телеаудиторії, а відтак і смак специфічної телевізійної поведінки. А далі почав утрачати свої первинні ознаки «реальності» й набувати ознак телепродукту.

Цей образ може бути блискучою метафорою реальності, яка опиняється у каналах віртуальної комунікації: задля того, аби бути почутою і «спожитою», реальність мусить набрати звичних для споживача форм.

Хоча, з іншого боку, в інтерактивному процесі взаємопроникнення віртуальної та дійсної реальності канали віртуальної комунікації надають статусу реальності багатьом речам і явищам, іноді досить неочевидним, тобто допомагають *актуалізуватися віртуальності*. Наприклад, на телебаченні Малайзії існує унікальне *містичне реаліті-шоу* «Seekers», де демонструються випадки спілкування з духами, демонами і т.д. Творці передачі переконані, що існує певний невидимий вимір. І цей вимір є реальністю у країні, де у привидів вірять всі.

Таким чином, ми ще раз підкреслюємо, що для розгортання віртуальної реальності наявність технопростору непринципова.

Технопростір просто її унаочнив, здійснивши ще один крок до надання віртуальній реальності статусу дійсної.

Тому визначимо загальну термінологічну межу: *віртуальна реальність* – це реальність, творена шляхом інтуїтивного моделювання ідеальних форм (першого, другого і т.д. порядку), де людська мрія і уява не зустрічають реального опору матеріального світу. Причому, під відсутністю опору матеріального світу ми маємо на увазі не відсутність безпосереднього фізичного опору – «ни сьєсть, ни выпить, ни поцеловать», – бо сучасні комп'ютерні технології розвивають такі програми, які вже оперують з реальним відчуттям дотику. Далі, звісно, буде ще більше. Опір світу – це не лише опір фізичних законів, часу й простору, а опір життєвої матриці, яка так чи інакше складається для кожної людини, для етносу, країни, можливо, людства і має потужні захисні механізми, закорінені в людській психіці, й для психіки та людських спільнот, принаймні на цьому етапі розвитку людства, рятівні.

Уявою ж ми легко подорожуємо космічними шляхами, чужими життями, долаємо часові відстані, переграємо якісь ситуації реального життя, ніяк, до речі, не впливаючи на загальний плін і порядок того самого матеріального світу. Внаслідок цієї легкості віртуальна реальність є більш нестійкою й непередбачуваною.

Однак вищенаведене визначення потребує щонайменше одного серйозного доповнення, яке виходить із нашого поняття внутрішнього світу, внутрішньої реальності як відносно ізольованої території індивідуальної свідомості. Але для створення реальності як чогось зовнішнього, як середовища реалізації людини та її уяви потрібна спільнота, певна критична маса людей, яка цю реальність поділяє. Чим більше людей поділяє певну віртуальну реальність, тим вона «реальніша». Тому віртуальна реальність передбачає певну спільноту, яка її поділяє, контактує з нею, відчуваючи її вплив і тією чи іншою мірою впливаючи на неї, завдяки чому в її просторі встановлюються різноманітні міжособистісні зв'язки. Тобто віртуальна реальність володіє високим інтерактивним потенціалом і має потенцію до поширення задя утвердження себе як дійсної реальності. Цим, власне,

вона суттєво відрізняється від реальності, що виникає у змінених під впливом психотропних препаратів станах свідомості чи суто хворобливих галюцинацій.

Майбутня реальність людських взаємин завдяки новим технологіям наближається саме до такого стану, коли для свідомості реальність мережі може виступати дійсною реальністю. Тепер уявімо майбутній світ, де креативна людська уява не зустрічає опору (крім можливого опору іншої уяви). Що ми знаємо про цей світ? Чи маємо ми натяк про нього в сучасній цивілізації?

Виходячи з нашого визначення, можна сказати, що театр є найдавнішою інтерактивною лабораторією творення віртуальних реальностей. Штука театру не в тому, щоб створювати на сцені правдоподібні чи впізнавані чи фантастичні версії реальності. До речі, певна категорія людей розуміє театр саме так і не любить його за «неприродність» — куди краще подивитися кіно. Театр пробуджує колективну уяву, а та *реальність*, яка на основі сценічної дії й зливаючись зі сценічною дією *переживається уявою* цієї *спільноти*, і є класичною діючою моделлю віртуальної реальності.

Це твердження може викликати ряд заперечень, пов'язаних із тим, що колективна уява — поняття умовне, бо аудиторія складається з індивідуальних, часто досить різноманітних свідомостей. Крім того, жодна театральна вистава ідентично не повторюється і часто варіативність (за емоційною напругою, зосередженістю тощо) сценічної дії залежить як від акторів, так і від публіки, її емоційного стану та інтелектуального рівня. Усе це так. І все це свідчить про те, що віртуальна реальність, актуалізована у виставі, — це жива тотальність, яка коливається у власних окреслених межах, і що саме завдяки живому мінливому стану акторів та різноманітності публіки (індивідуальних свідомостей) вона отримує ресурс існування.

Як бачимо, у сучасній ситуації частина медіа- та кібер-реальності старанно наслідують й експлуатують креативні матриці театру, хоча звертаються не до відчуттєвого вибуху на межі, а до «міметичних» властивостей душевного світу людини — співчуття та співпереживання, які мають власні способи зараження, що, переважно, не веде до вибухового

розширення діалогу зі світом, але, однак, може підтримувати те чи інше уявлення про нього.

Поняття «межі» (навіть енергетичне) передбачає певну споріднену цілісність, яка *тут* закінчується, а далі починається *щось інше*. Те *інше*, що починається за межами людської екзистенції, постійно вступає в діалог з людиною й транспортується до життєвого світу одним чи кількома екзистенціалами. Тому явища людського світу «рідняться» за ознакою екзистенційної «забарвленості». Ця сама ознака є не просто невід'ємною, а й активною динамічною складовою *природи театру*. Театр, *хвилюючи*, проникає до життєвого світу людини, розширюючи її діалог зі світом і живлячи глибинні – екзистенційні – відчуття. Він інфікує, заражує просторами чужих життів і чужих пристрастей, які, проходячи до людини *крізь межі* екзистенції, стають її власними.

Можливо, певна реальність, аби потрапити до нашого життєвого світу й стати його частиною, повинна так чи інакше "віртуалізуватися", аби стати легше захопленою нашими екзистенціалами? Тоді театр виступає як іманентна людству „машина інфікуючої віртуалізації“, що вибухнула цією функцією у медіа-простір.

Таким чином, інтерактив виявляє свою глибинну природу, яка полягає не у можливості прямого втручання в ту чи іншу створену реальність, а, насамперед, у діалозі з нею як з особливою живою цілісністю, що вимагає адекватного розуміння, а отже, налаштування і мислення.

Саме про інтерактив, який полягає **у порозумінні живих цілісних світів**, *завжди йдеться тоді, коли ми говоримо про театр*. У театральне переживання, крім усього іншого, закладене ще й «тренування» цього налагоджувального апарату, що дозволяє сприймати цілісні світи на рівні добровільного входження, відчування себе у цих світах і мислення за їхніми законами.

Глава 2. Постнекласичні парадигми видовищних мистецтв. Театр і мережа

Те, що я роблю в театрі — чи то акторство чи режисура — для мене — спосіб замаскувати постійне бажання пояснювати, що добро і зло не мають межі та абсолютного виразу для людської свідомості, і все, що ми маємо зрозуміти про ці поняття, існує десь далі по мережі, рухаючись якою ми весь час робимо вибір. І цей рух може привести (якщо він робився за логікою системи світобудови) або не привести до змістовного результату. Коли людина усвідомлює власну невизначеність, вона уважніша до проявів навколишнього світу.

А. Александрович,
керівник проекту «Хозарський словник»

Реальність у різноманітних комунікаційних мережах почала існувати за власними законами, самоорганізуючись, тобто вступаючи в непередбачуваний діалог з людиною, яка її створює й поки що відчуває «природну» владу над нею. Однак відчуває й загрози. Так, Марина Савельєва, аналізуючи цивілізаційні зміни, які принесуть із собою нанотехнології, зазначала: «Множинність *можливих* світів» або монад перетворюється на «множинність *дійсних* світів» [103, 320]. Причому, якщо Готфрід Вільгельм Лейбніц розумів множинність *можливих* світів як таку, що діє на єдиних підставах і тому пізнавану, то «*дійсність* світів означає, що кожен з них — сам собі підстава, "сам собі Дух" і зв'язки між ними неможливі» [103, 320]. Однак, на відміну від світу, створеного за допомогою нанотехнологій, медіа-техносвіт, як бачиться, розвивається все ж повільніше й передбачуваніше, так що людська свідомість встигає адаптуватися до його форм, принаймні так, що зв'язки між світами дозволяють адекватні взаємини. Ті зміни, які переживає людська свідомість у цьому процесі, навіть стають предметом досліджень. Так, наприклад, група авторів на чолі з Володимиром Аршиновим ставлять питання про те, яким

повинно бути людське мислення, аби пізнати інтернет, створити методологію його опису [104]. І звісно ж, це мислення повинне мати такий методологічний апарат, який би дозволяв враховувати складність, здатність до самоорганізації, самореферентність та емерджентні властивості системи інтернет. *Людське мислення налаштовує свої структури на пізнання закономірностей ним же створеного світу.*

І театр, який виступає специфічною структурою пізнання, придатний до такого налаштування.

Коли Ж. Бодрійяр писав, що у сучасному світі сцена і дзеркало замінюються мережею та екраном [105, 1], він був правий лише почасти. Річ у тім, що сцена як укорінений в культуру антропологічний феномен упродовж історії змінюється, але поки що не замінюється нічим.

Чому сцена завжди повинна *відображати*? Чому вона, згідно з кодами нової комунікації, не може індивідуально *проводити* глядача до певних масивів художньої інформації? Чому, власне, сцена не може бути і мережею?

Навіть не вдаючись до детального історичного екскурсу, ми розуміємо, що простір-космос античного театру, чи сцена театру класичного, чи камерна сцена «інтимного театру» А.Стріндберга, чи концептуально змінювані сцени вистав Є.Гротовського, де глядачі могли сидіти в оточенні персонажів («Апокаліпсис»), або оточувати персонажів і дивитися на них трохи згори крізь отвори, як на хірургічній операції («Стийкий принц») — усе це реакція театрального організму на зміну самовідчуття людини у світі. Якщо сьогодні людина, як стверджує той самий Ж. Бодрійяр, відчуває власне тіло і весь оточуючий всесвіт певним контролюючим екраном, коли немає різниці, з ким взаємодієш, коли основною проблемою стає сама комунікація, «безперервний тест на присутність суб'єкта з його власними об'єктами, безперервний інтерфейс» [105, 6], то змінюється і наше відчуття сцени як простору специфічної художньої комунікації (нетехнологічного інтерактиву) — активізується не споглядальний та самоцінно-художній, а комунікаційний та інтерактивний (обмінний) аспекти.

Але чи поява «всесвіту (тіла)-контролюючого екрана» чи сцени-мережі має свідчити про кризу сцени внутрішнього світу людини? Ми найімовірніше маємо справу з процесом адаптації людської свідомості до нового цивілізаційного

повороту. Ж. Бодрійяр, зауважуючи, що люди більше не проєктують себе на власні об'єкти (тобто не проєктують на об'єкти власні пристрасті й фантазії), а наша приватна сфера «не є більше сценою, де розгортається драматичний інтер'єр суб'єкта, зайнятого об'єктом як своїм образом» [105, 3], говорить про *критичне руйнування самого простору, який уможлиблював стосунки суб'єкта й об'єкта* в рамках класичної і некласичної раціональності. Той простір, за логікою Ж. Бодрійяра, набував окремішнього смислу завдяки процесу віддзеркалення, рефлексії. Тобто дзеркало замикало і унявнювало його, цим самим відкриваючи для художнього аналізу глибину, об'ємно освітлену, бо *відображену*. Суб'єкт бачив сам себе у взаємодії з об'єктами, поступово надаючи об'єктам все більш суб'єктних значень.

...Вогник свічки переходить у зоряне небо, а її дим у Чумацький шлях — це знаменита філософська метафора сценографа Данила Лідера («Тев'є-Тевель», Національний академічний театр ім. І. Франка), що виростає з глибокої довіри до трансцендентності дзеркала: *всесвіт відображений у душі людини, а людська душа — у всесвіті*. А коло, яким рухаються герої у фіналі, означає вічне коло життя і долі, і світил, які обертаються не ними визначеною орбітою.

Своєрідною сценічною рефлексією з приводу такого простору є сценографічне рішення учнем Д. Лідера Станіславом Каштелянчуком п'єси О. Танюк «Авва і смерть» (НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008 р.). Земля і небо міняються місцями. Зоряне небо стає доріжкою, якою ходять герої і яка веде до таємничого морозильного пристрою, де, можливо, станеться чудо перемоги науки над кінечністю життя і над смертю. Коли ж у певну мить двері пристрою відчиняються, то очікувана вічність за ними виглядає як нескінченна зоряна доріжка у темряві всесвіту. Але вічність, безмежність лише здаються такими глядачу на перший захоплений погляд. Насправді ж таємнича глибина — це зоряна доріжка сцени, *відображена площиною дзеркала*, що було за дверима. Насправді далі нічого немає. І не буває у просторі-сцені.

На відміну від цього функціональний *простір- "інтерфейс"* не те що розімкнутий — він просто не грає з власними межами, а встановлює правила взаємодії й дії своїх суб'єкт-об'єктів у певному ландшафті, прокладаючи ці зв'язки-правила там, де вони необхідні, й так, як це зумовлює

ландшафт. Це простір не *рефлексій та відображень*, а *вибору й руху*, який приводить чи не приводить до результату. *Метафора життя таким чином замінюється самим життям*.

До речі, таку тенденцію світосприйняття сучасної людини зауважує той самий Ж. Бодрійяр: «...те, що переносилося в план психічного і ментального, що звичайно виживало на землі як метафора, як ментальна чи метафорична сцена, тепер переноситься в реальність без усякої метафори, в абсолютний простір, який при цьому виявляється простором симуляції» [105, 3]. «Абсолютний простір» породжує гіперреальність. На орбіту виходить наша приватна сфера: «Тут, на орбіті, ми виявляємося розпорядниками мікросупутника, живучи вже не як актори чи драматурги, а як термінали мереж, що множаться» [105, 3].

Одразу зауважу, що Ж. Бодрійяр говорить не про масове устояне світовідчуття, а про тенденцію, що існує на вістрі цивілізації, остання ж розвивається так стрімко, що певний тип (чи типи) культури просто не встигає закріпитись як домінуючий, і тому в одному часопросторі поєднуються й співіснують різні парадигми світобачення, світовідчуття. Так само і зміна традиційної сцени (як моделі художнього інтерактивного діалогу) на цьому етапі — це проба «на вістрі», яка не претендує на жодну універсальність, а лише використовує дану сучасною ситуацією свободу співіснування та шукає місце *театру як гармонізуючої системи* в нових світоглядних вимірах.

Життя самого театру як системи передбачає динаміку, рух, взаємообмін з середовищем, яке, у свою чергу, постійно змінюється й *ускладнюється*. Тому театр має входити у постійні зони сталкерського ризику, які Н. Корнієнко називає своєрідним «страховим полем» [106, 10] культури для експерименту, який може жититися будь-якими ресурсами, у тому числі й масовою культурою з її постійним прагненням до «нового», чи виступатиме воно в низовому варіанті «крутого» чи в авангардному — «актуального».

Поглянемо на один із таких походів у зону відкритого експерименту й ризику.

Актриса і режисер-дослідник НЦТМ ім. Леся Курбаса Анна Александрович, обравши для власного театрального проекту «Хозарський словник» Милорада Павича, здійснила захід на територію специфічно (чи навіть елітарно) масового —

культового. Культове передбачає не просто читачів чи глядачів, а фанів, незалежно від віку чи соціального положення. Видатний сербський письменник, номінант на Нобелівську премію, М. Павич створив своєрідну фан-публіку «інтелектуального культу», яка цікавиться історією, філософською думкою і розуміється на понятті *гіпертекст*. Якраз гіпертекст увійшов у «масовий інтелектуальний» вжиток у вигляді всесвітньої мережі Інтернет. Саме спосіб мандрівки у всесвітній мережі став основним принципом створення, і відповідно, читання ряду літературних творів, у тому числі й творів Павича, «Хозарського словника» зокрема. Назва не обманює: текст справді являє собою словник, написаний у трьох книгах, які подають три системи тлумачення основних подій хазарської історії та її постатей – християнську, іудейську та мусульманську.

А. Александрович провокативним підґрунтям театрального експерименту обирає експеримент літературний – гіпертекст, аби в роботі з ним відшукати театральні відповідники літературному першоджерелу. Крім того, саме у процесі пошуку вона вирішує особисте завдання – театральний шлях крізь текст повинен змінити її саму, дати їй нове відчуття й розуміння світу, а точніше – допомогти природно адаптуватися до нової реальності. А це означає, що робота має накопичувати і зберігати енергію цього прориву, особливо сильну тоді, коли схоже завдання вирішують усі учасники проекту.

Цікаво, що коли група В. Аршинова, ставила проблему опису методології мережевого мислення, її учасники насамперед звернулися до ідей А. Бергсона щодо ролі інтуїції в процесі пізнання, яке можливе «лише через внутрішню зміну ставлення до світу і до себе, яке вимагає насамкінець певного *свідомого зусилля* (курсив мій. – О. Л.), стрибка, «спалаху» [104, 3]. Якраз *свідоме ставлення до народження інтуїтивного, емоційного як до зусилля відрізання постнекласичний театральний пошук*.

Театральний практик-експериментатор Євген Лапін, виходячи з переконання, що перше і вічне завдання, яке вирішує театральне мистецтво – це «склеювання початкової (чи первинної, чи вихідної, чи базової) цілісності психічного ества людини через керовані зміни її емоційного стану» [107, 13], пропонує метод зміни композиції (предметів, персонажів, дій,

подій, вчинків, поведінок, реальностей) як спосіб керувати змінами емоційних станів насамперед акторів, завданням яких стає існування «тут-і-тепер», зупинка внутрішнього монологу й постійна увага до *всього*, що є на кону й у залі як до джерела емоцій: «Усе, що робиться на сцені, має сенс лише остільки, оскільки змінює наш емоційний стан» [107, 7]. У результаті вистава має набувати непередбачуваної динаміки не лише для глядачів, а й для акторів.

Підхід А. Александрович має власну оригінальність, суголосну з підходами вищезазначених філософів-методологів мережевого мислення, які «засобом ініціації самого спалаху інтуїції» бачать присвячений їй текст [104, 3]. Засобом «ініціації спалаху інтуїції» щодо створення сцени-мережі А. Александрович бачить сам робочий процес творення театрального тексту через рух гіпертекстом М. Павича.

Учасниками проекту Анна обрала принципово не акторів і не людей, що прагнуть стати акторами, а молодих успішних інтелектуалів, здатних до самостійного мислення й *просто зацікавлених* у грі зі смислами М. Павича. Небажання режисерів пошукового театру працювати з професійним акторами, як людьми «заштампованими», загальновідоме, однак мотивація Анни була іншою й, з одного боку, вона визначалася її кількарічним дослідженням «Театр як документ», з іншого — була принциповою саме для створення задуманої сцени-мережі.

Дослідження «Театр як документ» висувало на перший план особистість людини, яка виходить на сцену і таким чином засвідчує своє власне існування як документ. Неважко помітити несподіваний тісний глибинний зв'язок між прагненням до необразності, неметафоричності — документальності — та гіперреальністю (за Ж. Бодрійяром), деметафора життя замінюється самим життям. Можливо, стався випадковий збіг з тим процесом, який розпочався ще на початку ХХ століття й виглядав як апофеоз гуманістичного пафосу та уваги до самоцінності «маленької людини» століття ХІХ. Лев Толстой передбачав, що скоро письменники не будуть так, як він, писати про вигаданих персонажів, а описуватимуть життя реальних людей. У середині ХХ століття, позначеній іншим вибухом людськості, пов'язаним із викриттям злочинів тоталітарних режимів, свідомо мотивація загострилася. Варлаам Шаламов, колишній політв'язень, у листі до

Олександра Михайлова писав, що після воєн і революцій, після Хіросіми і концтаборів вже думка про вигаданих людей повинна дратувати читача: «Тільки правда, нічого, окрім правди. Документ ставиться в мистецтві на чільне місце. Навіть сучасного театру нема без документа» [108, 28].

Сучасний театр справді досить активно звертався до документа як на рівні драматургії, так і на рівні своєрідного режисерського жанру — так званий документальний театр (*verbatim*), де об'єктом уваги стає звичайна людина з її власним життям. Однак логіка документальності в театрі у А. Александрович дещо інша.

Документ — це матеріальний об'єкт, який містить ту чи іншу інформацію й призначений для передачі її в часі й просторі. На думку А. Александрович, сама людина, що займається театром, є унікальним документом, інформація якого може бути виявлена і передана театральними засобами: «Театр як документ — це не жанр постановки. Це спроба знайти відповідь на запитання про зміст самого документа. А така робота передбачає під час постановки вистави дослідження людей, які зайняті в проекті» [109]. Таким чином, сцена виступає не місцем лицедійства, де актор, одягаючи маску і перевтілюючись, реалізує візії драматурга і режисера, а навпаки — точкою самоусвідомлення людини і ствердження власної присутності у діалозі з залом через діалог з реальністю художнього тексту.

Зауважимо, що у такому разі заняття театром набувають дещо іншого психологічного забарвлення: актор повинен існувати в постійному процесі самоусвідомлення та самоідентифікації — говорячи інакше — *самоопису себе як спостерігача персонажу*. У результаті він прагне не до демонстрації того, як має виглядати щось уявлене, а просто до того, аби бути зрозумілим.

Саме актор-документ, на думку А. Александрович, і може бути «медіумом» чи «медіатором» (так Р. Барт називає оповідача історій, який існував у доавторську епоху). У конкретному прикладі «Хозарського словника» такий актор (виконавець) мав стати провідником для ідей і смислів, що сплітають сцену-мережу, хоча остаточно ідея такої сцени викристалізувалася в процесі колективної роботи.

У прагненні до *нового* відштовхуючись від основних концептів постмодернізму, Анна закономірно опинилася в зоні, яка відмінняє не лише дзеркало й сцену, а й сам сценічний твір: «Відчуття постмодерністського простору як

деконструкції та децентралізації світу, відсутність Героя та Смерть Автора. Хочеться дослідити прояви цих концептів у театрі так, щоб проминути стадію театрального ТВОРУ як посередника. На сцені має бути створений простір медіа у значенні "медіум" – провідник – від авторського тексту до твору глядача. Хочеться дослідити можливості театру як провідника, а не як тупик, те, в що впирається світло, і чим досить часто стає закінчений сценічний твір. Можливо, важливіший Шлях, яким крізь літературний твір глядач іде до чогось більш значущого для себе, а не результат, запропонований йому режисером» [110].

Неважко помітити – «те, в що впирається світло», тобто те, що відображає, рефлектує, і є специфічно театальною площиною дзеркала, яке створює традиційну сцену.

Анна розрізняє, доводить розрізнення твору і тексту за Р.Бартом до певної ідеальної форми, що логічно, виходячи з особливостей літературного джерела. Адаже «Хозарський словник» за визначенням є текстом (або навіть набором елементів тексту), з якого кожен читач насправді складає свій твір.

Отже, літературний текст пише автор. Твір – це привілей глядача. За умови постановки літературного тексту на сцені виникає сценічний твір (інтерпретація режисера), і саме його (а не прешоджерело) глядачі сприйматимуть як театральний текст. Театральне ж дійство «Хозарський словник», за задумом експерименту, повинне залишитися *текстом*, тобто, не маючи авторської потенції, бути сплетінням, мережею, якою глядач рухатиметься до тексту М. Павича, створюючи таким чином власний твір на основі літературного першоджерела. Що ж для цього потрібно? Відповідь А. Александрович дещо парадоксальна у рамках концепції смерті автора: *задач цього авторство режисера повинно бути замінено своєрідним авторством актора (чи виконавця-неактора)*.

Власне наукова назва цього дослідження «Театр як медіа» виникла у результаті спільної інтелектуальної творчості, спільного авторства всіх учасників проекту, які насамперед шукали цікавий для себе театральний відповідник літературному джерелу. Анна вирізняє два аспекти заявленої теми: суто технологічний (постановочний) та акторський (виконавський).

«Театр як медіа» у технологічному сенсі передбачає не що інше, як активне використання технологій сучасних медіа для

створення сценічного простору: «Театр для мене – зібрання всіх культурних досягнень людства. Тому і виникла спроба зробити театральньо-медійний проект, використовуючи медіа не як щось допоміжне, а як рівноправний компонент» [111].

Коли говориться про використання медіа-технологій, вже традиційно мається на увазі екран та відео. Однак, у супереч традиції, відео у «Хозарському словнику» не було, зате була безстрашна спроба перетворити сам *плин вистави на інтерактивну (в технологічному сенсі) акцію*. Відбувалася трансляція вистави (за технічних обставин однієї з трьох) *on line* з проекцією чату на білий задник сцени. У чаті спілкувалися і глядачі, які дивилися виставу дома, і глядачі з ноутбуків та мобільними телефонами в залі, й учасники акції: один із акторів, який виявлявся вільним у певний момент вистави-акції, сідав за комп'ютер на сцені.

Несподіваний, мало не запаморочливий *простір динамічної матеріалізації інтертексту*, хоч і в далекому від літературного, але досить автентичному стилі, надав акції додаткового незвичного виміру, який, щоправда, дещо бентежив глядачів і відволікав увагу від основної дії. Однак варто зауважити, що у цьому разі завдання ставилося не з точки зору естетичної необхідності, а за своєрідним тяжінням до «топосу надлишковості», про який ми вже згадували [12] і для якого характерні розмитість кордонів, мульти-системність, мультимедійність, відсутність традиційних демаркаційних ліній. Н. Корнієнко ще називає це «*високим плюшкінізмом*» сучасного необароко, яке «втримує різноманітні шкіци і того, що вже є, і того, що буде – *про всяк випадок*» і в якому «закладаються контури театру майбутнього» [112]. Можливо, такий гіперпростір, де від кожної точки діахронії вистави можна поринути в додаткові розгалужені простори, задовольнятиме, а не бентежитиме якогось індиго-глядача майбутнього.

Можливо, саме така проба інтерактиву й була театральним відповідником літературного гіпертексту.

«Театральний текст-медіа», про який говорить А.Александрович, – не гомолог гіпертексту, а втілений сценічними засобами сам *спосіб читання*, за яким, власне, має відкритися текст М. Павича. Таким чином, сценічна акція відмовляється від самоцінного концептуально-естетичного значення, а бере на себе функцію «медіа» (у значенні

«провідник») до якогось іншого смислу, у цьому прикладі – літературного тексту.

«Театр як медіа» у акторському аспекті для А.Александрович базується на розвитковій ідеї актор-документ і втілюється у парадоксальну, на перший погляд, ідею про сценічного «медіума» як особистість, наповнену власними смислами («крізь порожнечу нічого не проходить»). Ця особистість має стати своєрідним співавтором тексту, так, аби «головним у проговореному тексті було не “рішення” образу, який його озвучує, а сам текст – зміст, думка» [110]. Особистість має *не інтерпретувати*, а неповторно резонувати з матеріалом, не працюючи на певну загальну концепцію, самостійно «помираючи» в глядачеві й таким чином не створюючи перешкод для спілкування з Текстом у його власній (а не режисерській) цілісності. Так текст виявляється єдиним і головним героєм.

У професійному театрі, на думку А. Александрович, проблема з побудовою такого простору полягає в тому, що «актори практично не можуть залишатися суб'єктами (щоб було чому померти), а відчувають себе об'єктами під час будь-якої роботи режисера з ними, тому будуть прагнути до відтворення Героя поза собою та тягнутися до уявної існуючої парадигми» [113].

Ідея поєднання актора-документа та актора театру як медіа виникла нібито спонтанно. Однак, поглянувши на проблему уважніше, можна виявити єдиний інтуїтивний пізнавальний порив, у якого є внутрішня, може, й не до кінця усвідомлювана дослідником логіка та накопичувальний рух.

Повернемося до вищезазначеної роботи російських авторів [104], які стверджують, що задля того, аби пояснити процеси росту й самоорганізації мережі (ІНТЕРНЕТ), потрібно визначитися з проблемою її *спостережності* («наблюдаемости»). Тут знову, як і в квантовій фізиці, гостро постає проблема спостерігача – «проблема самоопису, опису, зануреного в опис, такого, що подає в зовсім іншому вигляді проблеми, пов'язані з міждисциплінарністю опису мережі» [104, 11].

Кожен опис особистісний, персональний. А самоопис виконавця як спостерігача персонажа, котрий входить у мережеву систему гіпертексту і, своєю чергою, самоописується через художні літературні коди, передбачає,

насамперед, встановлення і засвідчення особистої «документальності» цього виконавця.

Аналіз мови й динаміки такого опису може дати певний матеріал для розуміння ролі такої додаткової площини, як художній образ для самоідентифікації особистості в сучасному світі.

Наступним кроком для того, хто спостерігає мережу, є повідомлення про спостережене комусь іншому, таким чином, «принцип спостережності вже в квантовій механіці включає в себе і принцип міжособистісної комунікації», а «синергетика добудовує принцип спостережності до принципу узагальненої перцептивно-лінгвістичної комунікативності» [104, 12]. Тому, виходячи із заявленої ними методології, автори дають визначення інтернету «через постулювання глобальної комп'ютерної мережі як синергетичного зв'язку комунікацій, поєднаної з актами пізнання і створення механізмів когерентності особистості смислоутворюючих систем» [104, 12].

Тобто, у термінах нашого дослідження, засвідчення власної «документальності» для створення мережі вистави є тими самими актами пізнання, які мають дати матеріал для побудови міжособистісного комунікативного простору, принципи впорядкування якого визначаються особливостями і змістом у цьому випадку літературного першоджерела.

Крім того, не можна не погодитися з тими самими російськими авторами, що методологія опису глобальної комп'ютерної мережі не буде неповною, якщо не враховувати *принцип доповнюваності*, зокрема, на підкреслюваному як Нільсом Бором, так і Іллею Пригожиним трактуванні принципу доповнюваності як інструменту кроскультурного діалогу, коли передбачається можливість багатьох мов опису реальності.

Однак існування кожного актора на сцені як окремого людського атома, хоч і пов'язаного з іншими, але з власною неповторною мовою опису реальності (навіть сценічної), має базуватися на механізмах збалансованості, які уможливають такий діалог. Їх ми спробуємо розглянути нижче. А зараз сформулюємо проблему, яка постає з вищеописаної ситуації:

Як можна концентруватися на ідентичності власної особистості й водночас так інтегруватися у багатоманіття

світу, щоб стати провідником цього багатоманіття? Приблизно так можна сформулювати проблему актора для сцени-мережі. Ця проблема, власне, і поєднує «театр-як документ» та «театр як медіа».

Звісно, це не суто театральна проблема: *неоднаковість* (не критична, узгоджена) колективного прочитання і розуміння тексту людьми з різним науковим, професійним і життєвим досвідом, коли, однак, це прочитання підкоряється єдиним правилам функціонування певного віртуального світу, — така позиція базується на принципах, схожих з принципами етики того простору, який називають сучасною Інтернет-ноосферою, і «які дають основу для гомеостазу людського суспільства» [114, 52].

Повертаючись до заявленої А. Александрович проблеми своєрідної відсутності свободи у творчому рухові по мережі, враховуючи вимушену необхідність сильної (хоч не домінуючої, а *синергізуючої*) волі, хочеться повернутися до своєрідного застереження Ж. Бодрійяра з приводу нової незалежності людського існування: «Нема більше трати, споживання, представлення, але замість цього — регуляція добре темперованої функціональності, солідарності між всіма елементами тієї самої системи, контроль і глобальне управління єдиним цілим» [105, 3].

Можливо, у прикладі з проектом "Хозарський словник" ми отримали своєрідну модель такої ситуації, коли розмитий дрейфуючий центр у певний момент виявився центром управління — *навіть сильнішим, ніж це буває за режисерського театру*.

У такій ситуації логічно, що спільний простір організується керівником проекту не як передавальний механізм (М. Фуко) чи за принципом зваблення, коли влада набирає подоби зваблених (Ж. Бодрійяр), а за *синергійним принципом збудження полів за певним типом резонансу*.

Отже, як видно з наведених думок, глядачі досить точно відчували особливості самого проекту. Однак чи вдалося їм безпосередньо підійти до смислів М. Павича й стати авторами власних концепцій тексту?

Згадаймо, що дослідниця свідомо відкидає парадигму сцени-«дзеркала», а сценічному дійству надає ролі своєрідного інтерфейсу й не бачить у цьому загрози для самоідентифікації глядача, а навпаки, пропонує йому теж

своєрідне активне «документальне» існування: «Глядач не повинен ідентифікувати себе ні з ким, тільки із собою. Як людина, яка «плаває» у мережі, або розгадає кросворд. Вона має знання, отримує інформацію та систематизує. З кожним кроком це набуває форми та змісту і стимулює бажання робити це далі. Емоція глядача може виникнути в результаті «ефекту смислу» — задоволення від заповнення лузи (наприклад, літерами у кросворді, або вдалий вибір «кліка», в результаті якого він отримує потрібну інформацію)» [10].

Отже, джерелом глядацьких емоцій має стати відчуття правильності руху запропонованою мережею, яке з'являється в результаті осяяння смислом, котрий виникає як власне відкриття.

Публіка, яка безпрецедентно активно усі три вечори штурмувала невеликий зал, була переважно молодіжною, тією, яку можна побачити на перформенсах чи лекціях із сучасного мистецтва. Основною рисою такої публіки є яскраво виражена потреба активного пізнання-творчості, задіяння власних конструктивних можливостей для побудови певної естетичної реальності. Це відбувається на тлі просто постнекласичного толерування будь-якої іншої особистісної побудови, більше того, іноді обмін такими побудовами може перетворитися на другу частину перформенсу. Поява такої публіки свідчить, що в театральному інтертексті активність глядацької сторони зміщується від рівня очікувань та інтепретацій до рівня власних конструктивних функцій. Тому іноді мистецький твір повинен іти на певні жертви, показувати навіть не верхівку айсберга, а зміну руху хвиль, які можуть свідчити про цей айсберг, а можуть свідчити й про щось глибше.

Глава 3. Театр як спосіб утримання повноти буття. Народження актуального в теорії та практиці contemporary dance

(На матеріалі практик Лабораторії театру сучасного танцю
Лариси Венедиктової в НЦТМ ім. Леся Курбаса)

Держите в голові повноту буття...

М. Мамардашвілі, *Повнота буття и
собранный субъект*

У небагатьох роботах Мераба Мамардашвілі, присвячених театру, йдеться саме про буттєтворчі можливості останнього, причому ці можливості в інтерпретації М. Мамардашвілі виступають глибше, ніж просто можливості свідомості творити певну реальність — йдеться про здатність охопити буття як цілісність.

На думку М. Мамардашвілі, конечно людина, яка у своєму емпіричному існуванні не може охопити буття, може організувати своє життя певним чином через дані їй засоби, якими є твори мистецтва: «Ми не можемо пройти в бутті нескінченне число кроків, аби все охопити. А через переживання трагедії, яка поставлена і в якій завершені смисли, але завершені символічно, через них можна. Ми можемо охопити все, залишаючись конечними» [119].

Цікаво, що буттєтворчу сутність мистецтва М. Мамардашвілі сприймав як найглибшу, і в його роботах навіть прослизає певне протиставлення її естетичній сутності: «...навіть якщо людина може ставитися до мистецтва як до предмета естетичної насолоди, воно тим часом через неї живе, і вона вперше через нього бачить речі у світі. Не тільки насолоджується — а бачить у світі речі й може втримувати повноту буття» [119].

Повнотою буття ми можемо назвати сукупність усіх потенційних властивостей часопростору.

Із заявленого нами світогляду, де потенційність є властивістю *внутрішніх*, згорнутих форм, логічно можна припустити, що найближче підійти до повноти буття в *одному* мистецькому акті ми здатні тоді, коли зможемо певним чином

ухопити саме *внутрішню форму* певного явища й «автентично» передати її глядачеві, не розгортаючи у форму зовнішню. І тут, у принципі, немає нічого нового. Це ідеї мистецького авангарду початку ХХ століття. Однак своєрідний розвиток ці ідеї отримали в сучасному театрі, зокрема в contemporary dance.

Говорячи про сучасне — в термінологічному значенні contemporary — мистецтві (в нашому прикладі щодо театру), ми повинні відділити його від сучасного в значенні modern. Якщо синонімом modern є слово «новий» («нужны новые формы!»), то в синонімічній близькості до contemporary значаться «одночасність», «збіг у часі», а в інтенції — прагнення повністю звільнитися від *готових* форм, незалежно від того, «нові» вони чи «старі». Іншими словами: contemporary — сучасне, те, що рухається з часом, намагаючись безпосередньо «ухопити» мить буття.

Виникаючи в певному місці часового потоку, як його автентична мить, твір рухається з потоком, залишаючись в теперішньому чи зберігаючи і відтворюючи пам'ять про «тут і тепер» мить творення мистецтва, яке в ідеалі повинно народжуватися не як результат індивідуальної творчої волі, а як справжня «подія буття».

Таким чином, поняття *сучасне мистецтво* набуває окремого термінологічного значення, як раніше це трапилося зі словом модерн, яке позначило епоху в мистецтві. В ту епоху, власне, і з'явився авангард як радикальний руйнівник не лише форм, а й кордонів мистецтва.

У contemporary є принципи, які кожний суб'єкт сучасної творчості формулює, виходячи з особистісних уподобань. Лариса Венедиктова, практично єдина в Україні, хто активно практикує contemporary dance та деякі інші види сучасного танцю в театрі, формулює їх так: «Сучасним мистецтвом займаються люди, які, по-перше, орієнтуються не на репрезентацію, а йдуть за своїм інтересом, що завжди пов'язано з ризиком бути незрозумілим і, відповідно, зі сміливістю; по-друге, беруть на себе відповідальність, зокрема, за реконструкцію історії, в тому числі, історії конфлікту; по-третє, передбачають активну роль глядача» [120].

3.1. Сучасна відмова від репрезентації й «нова універсальність». Практика тоталогічної гносеології

Перша заповідь — відмова від репрезентації — класична заповідь авангарду, який прагнув вирватися за межі естетичного об'єкта як такого, що має самостійну, призначену для споглядання цінність, — і стати частиною буття. Та якщо авангард вірив у можливість виразити *внутрішнє, буттєве*, неуявлюване, таке, що не має імені в принципі, то, як помічає Михайло Ямпольський, поставангард демонструє «неможливість показати це неуявлюване, показати неможливість показу» [121, 48].

Якщо показ неможливий, тоді що можливо?

Класичний авангард початку ХХ століття вирізняла віра в те, що виразити невимовне допоможуть структури як носії смислу. Відмова від репрезентації, який декларує contemporary, інша, така, що відповідає епосі постструктуралізму. А ця епоха недвозначно встановлює місце сучасного мистецтва у світоглядних парадигмах, сформованих на шляхах подолання епістемології, зокрема, робіт Р. Рорті, Ф. Ліотара, Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяра, коли ставиться під сумнів адекватність пізнавальної здатності Розуму-дзеркала, в якому дійсність знаходить точну репрезентацію.

Однак що значить відмова від Розуму, який традиційно розуміється як місце «відображення» — репрезентації — реальності? Чому важливішою й авторитетнішою за Розум на шляхах встановлення істини (в цьому разі художньої) стає Інтуїція? А чи залишається мистецтвом те, що веде до повної відмови від регламентацій культури і покладається на істину, відкриту на шляхах інтуїтивного, а то й інстинктивного проникнення в темний хаос тілесної природи?

Якщо відкинути закладену в цих питаннях генералізацію й помислити про це як про *один із* вимірів мистецтва, який відкрився саме зараз, який і не міг не відкритися саме зараз, коли всіма системами, починаючи від природничих наук, відбувається саме така переорієнтація свідомості, то гострота запитання хоч і слабшає, але суть проблеми залишається.

Як це парадоксально, але, напевне, ніколи етичне так близько і нерозривно не співіснувало з естетичним (тією мірою, в якій можна застосувати це поняття до сучасного мистецтва), як тут.

Це характерно не тільки для contemporary, але для всього поставангардного театрального руху, що, з одного боку, суттєво відрізняє його від інших видів мистецтва, а, з іншого боку, лежить у самій його природі, яку намагалися оголити практики театрального поставангарду. Дисертація Н. Шевченко, присвячена експериментальному театру кінця ХХ століття (учням А.Васильєва і частково Є. Гротовському), так і називалась: «Акторські технології експериментального європейського театру як етичний вимір культури ХХ століття». І це не дивно: театр проголосив себе етикою, носієм «нової універсальності» (термін Бориса Юхананова) — «цілісної, нередукованої присутності творчої людини в професії, соціокультурному просторі і життя» [122]. У той самий час з погляду традиційної етики ми відчуваємо в цьому постійне вислизання в сумнівні зони, які виникають тоді, коли етика із хоч і основоположного, але все ж супутнього життю явища стає метою.

З іншого боку, етика, про яку турбуються поставангардні театральні художники, відрізняється від традиційної етики нового часу навіть предметом. Коли в традиційній етиці йдеться про стосунки з Іншим і ставлення до Іншого (в том числі й до навколишнього світу), то тут головна турбота полягає в стосунках із собою: в стосунках себе-художника з собою-людиною. І це закладено в самій природі сучасного в театрі.

«Кожен сам собі Інший. Твоє тіло — партнер, з яким ти вступаєш в діалог» [120].

Аби краще зрозуміти, чим відрізняється театральний поставангард від, здавалося б, спільної для сучасного мистецтва відмови від репрезентації, розглянемо останню в значенні, запропонованому В. Кізімою, як переносі інформації з одного носія на інший з урахуванням тих змін, які викликаються зміною носія [25, 110]. Художня інформація в contemporary нізвідки не переноситься, у неї нема референта в дійсності: вона повинна народитися тут і тепер, причому, в ідеалі, не переходячи на онтичний рівень

вербального осмислення, сюжету, дії і т.д. Ми можемо поспілкуватися з нею в її онтологічній нерозчленованості й першоствореності.

Саме так можна трактувати слова Венедиктової про парадигму сучасного танцю (contemporary dance): «Він не використовує тіло для створення чогось. Тіло стає об'єктом для самого себе, і поза собою об'єктів не шукає. Воно розглядається як частина простору, в якому існує, як частину світу. Якщо тіло об'єкт, це вже гарантія якоїсь істинності» [120].

Стосунки з собою і з власним тілом у contemporary особливі тому, що будуються на двох головних переконаннях: в тому, що власне тіло в творчості виступає як частина світу і що людська свідомість єдина. Виходячи з цього, переосмислюється і важливість такої категорії, як інтерес: «люди, які йдуть за своїм інтересом, там і зустрічаються» [120], тобто в тому просторі світу, який виступає як певна єдина свідомість, чи, точніше, єдине джерело свідомості, чи внутрішня форма форм.

Під об'єктом, якого не шукає тіло, Л. Венедиктова має на увазі традиційну мету мистецтва — автономний художній світ, для створення якого тіло актора використовується як інструмент. Теза про те, що тіло поза собою не шукає об'єктів, означає, що воно саме у своєму безпосередньому контакті зі світом стає об'єктом мистецтва. Проте це не означає, що танцівник байдужий до об'єктів зовнішнього світу. Навпаки, думка про тіло як частину світу розкриває одне з принципових світоглядних кредо — тіло відчуває рівність з об'єктами зовнішнього світу, які, своєю чергою, у свідомості танцівника виступають як рівні між собою.

Світ береться в його тотальній нерозчленованості на головні й другорядні предмети, на предмети, які перебувають у полі уваги і поза цим полем: «Сприймається не тільки необхідне, а, навпаки — все, тому відмінюються певні захисні механізми — посувається фільтрація сенсорної інформації»* [120].

*Під фільтрацією сенсорної інформації мається на увазі справді захисний механізм, який зумовлює вибірковість у сприйнятті світу — «фільтрація аферентних сигналів нервової системи, в результаті якої на певні рівні обробки надходить тільки частина отриманої попередніми рівнями сенсорної інформації» [123].

За суттю, на завершальному етапі йдеться про роботу кори великих півкуль, таламуса та інших структур, втручатися в яку не небезпечно.

Однак оскільки початкова фільтрація сенсорної інформації відбувається на рівні рецепторів, які мають властивість звикати до певного типу подразнень і сигналів, робота танцівника починається зі своєрідного розвитку пропріоцепторів — рецепторів, розташованих в тілі (особливо в кистях рук і ступнях ніг).

Тобто «пропріоцепція — тілесна свідомість — відповідає за те, як тіло сприймає саме себе: спочатку сприймає себе, а потім дає зворотні сигнали мозкові» [120].

Однак, як ми вже зауважили, тіло танцівника, сприймає себе не ізольовано, а «у світі», котрий вступає в контакт з тілом не через зір, слух і навіть не через дотик, а через своєрідне почуття — кінестетичне. І мистецька сутність активізації кінестетичного почуття у танцівника полягає в тому, що таким чином він звертається до кінестетичного почуття глядача.

Чому це важливо й цікаво? У власній логіці contemporary зрозуміло: такий процес проходить поза регулюючою раціональною сферою, яка постійно будує бар'єри між людиною та безпосереднім буттям; будучи за природою довербальним, він не нав'язує жодних вербальних структур, в ідеалі активізує власну творчу активність глядача.

Цікаво поглянути на цей процес із класичних позицій філософської антропології. М. Шелер [14] якраз кінестетичне почуття — почуття руху — виділив як найперше, найзагальніше для всього живого, починаючи з рослин і закінчуючи людиною. Відтак запаморочлива історія людини як частини і вінця природи очевидно входить корінням у спільну історію живої природи. Логічно, що рівність зі світом у contemporary встановлюється саме на цьому, «найдемократичнішому» рівні організації. Як рослина повертається за сонцем, так людина природно рухається за інтересом.

Однак рух за безпосереднім інтересом — справа найскладніша, і не тільки тому, що сучасній людині його

важко відчутти. Річ у тім, що «чи насправді ти йдеш за своїм інтересом — критеріїв нема» [120]. Єдиним критерієм, на думку Л. Венедиктової, може бути постійна можливість подальшого руху. Фальшивий рух призводить до зупинки.

Як бачимо, результативність кожного кроку, як певний «дозвіл» рухатися далі, що також нагадує принцип руху в мережі, виступає головним критерієм правильності вже зробленого вибору. Хочеться підкреслити, що слово «правильність» не випадкове, адже занурення в глибини *внутрішнього* вирішує проблему свободи вибору по-своєму: «На поверхні вибір є, і треба вибирати, тому що ти не володієш істиною. Та насправді вибору нема. І про його правильність завжди дізнаєшся потім, за результатом: чи *сталася* подія, чи *продуктивно* те, що відбулося (тобто чи можна рухатися далі), щось відкрилося чи ні» [120].

Такий рух справді ризикований *завжди*. Однак, підтверджуючи наступним кроком правильність попереднього, і, пізнаючи таким чином сформовану нею самою систему виборів, людина стає більш чутливою щодо своїх стосунків зі світом і буттям. Можна сказати, що у цьому випадку ми маємо справу з практикуванням того, що В. Кізіма називає тоталогічною гносеологією [124, 57], коли істина пізнається шляхом безперервного, «інтегрального переживання людиною свого стану у світі», а сама проблема пізнання істини конкретизується «питанням про *правильне бачення* технології буття як очевидності й про *правильну участь* людини в ній» [124, 58].

3.2. Інтерес і творча свобода проти бажання і «творчого свавілля»

Отож, підходячи до бачення технології буття й правильної участі людини в ньому, властивій практикам contemporary, насамперед, звернемося до засадничого руху за Інтересом. Л.Венедиктова протиставляє *інтерес* і *бажання*, *творчу свободу* і «*творче свавілля*». Чим же відрізняються члени цих опозицій? *Інтерес* і *творча свобода* (тут — не від зовнішніх обставин, а від

власних уявлень, стереотипів, раціональних бажань) мають забезпечувати саме той особливий зворотний зв'язок між людиною і світом, якого прагнуть в contemporary, *бажання* і «творче свавілля» (як явище пов'язане з встановлення постаті автора в культурі, коли художній світ творить лише воля індивіда) укріплюють уявлюване «Я» автора, ізолюючи його від співучасті в «події буття».

Венедиктова має правило, як існувати в стані, який дозволяє не виходити в творчому процесі із свого бажання і не діяти свавільно: треба *безперервно* працювати: «Аби *бачити*, треба бути в робочому стані завжди. Те, що змінює ситуацію, може бути дрібним, коротким. Якщо ти дискретний, то цю дрібну подію пропускаєш. Воно відбувається, а ти виявляєшся осторонь. Життя продовжується, а тебе в ньому нема» [120].

Очевидно, що «робочий стан» передбачає максимально можливе існування в континуальному потоці, тобто у тому, що атрибутується до *внутрішнього*, буттєвого, адже у *зовнішньому*, у мисленні, людина якраз дискретна. Прагнення до безпосереднього діалогу з *внутрішнім* у мистецтві ніби диктує відповідний стан особистісного буття – «інтегрального переживання».

3.3. «Я» гіроскопічне у процесі самовідтворення

Геніальний Михайло Зоценко на початку ХХ століття з притаманною йому простотою і точністю так проводив поділ між «колишніми» і сучасними йому художниками: «Колишні творці відтворювали "речі", а нові творці відтворюють свої душевні стани. Перші приводили до порядку явища і враження у тому вигляді, в якому вони вкладалися в їхньому мозку, другі тільки відтворюють ті почуття, які збуджуються цими явищами» [125, 214].

Продовжуючи цю логіку, про сучасних *нам* – contemporary – художників можна сказати, що вони *відтворюють себе* як мінливу «річ» мінливого світу, залишаючи глядачеві роботу з актуалізації тих чи інших душевних станів, викликаних цим відтворенням. Процес

автентичного «самовідтворення» є, безумовно, естетичним актом, оскільки він є *вираженням* раніше прихованого, такого, якого ще не було в площині небуденного, особливого, «імовірнісного» простору.

Вони власним досвідом вчать новому розумінню реальності як крихкої рівноваги між сталкерським пошуком людини, яка відмовляється формувати «світ» і спрямована на усвідомлення себе як учасника його «події», і власне «світу», який дає про себе знати тому, хто «змирився».

При цьому розширення меж твору відбувається не за рахунок експансії у ті галузі, які раніше не входили у сферу художнього, як це було раніше. Адже у цю сферу вже ввійшли, практично, всі речі світу – «Усе намальовано. Усе написано. Нічого додати не можна», – переконана Л. Венедиктова. Вихід один – треба подивитися на ці самі речі і на цей самий світ інакше, іншим поглядом, який можна назвати *розфокусованим*, коли «*зосереджуєшся розосереджуючись*».

Все це будується на переконанні, що шукати таїну власної творчої особистості лише ми можемо в таїні буття, адже інших таємниць і таємних територій вже не залишилося. Тому творча особистість має бути спрямована не на унікальність власного «Я», а на різке розширення можливостей цього «Я» у контактах з навколишнім світом, у створенні «Я» *гіроскопічного*, яке вміє відновлювати рівновагу у світі, що змінюється, тому що здатне постійно відчувати ці зміни в їхній цілісності й відповідно цілісно на них реагувати, тобто певним чином все ж таки змінюючись залежно від змін зовнішнього світу.

3.4. Критерії *життя* мистецького тексту згідно з «правилами» внутрішнього

3.4.1. Спонтанність

Те, що ми спостерігаємо в сучасному мистецтві, можна назвати складанням нових нефіксованих абеток після руйнування мови. У танці значущі літери цих ідеографічних абеток народжуються правдою тіла. Танцівники сучасного танцю навіть відчують певну спорідненість своєї справи з

принципами творення ієрогліфів, не оминаючи можливості візуалізувати це відчуття. Наприклад, до участі у виставі Нюрнберзького Tanzteatr «Каліграфія та хореографія» хореограф Даніела Курц запросила японського каліграфа. Процес творення ієрогліфів проектувався на білу підлогу сцени, де й відбувався діалог між ідеограмою та тілом танцівника. Можна згадати й текст семіотичного змісту, з літер якого виникають фігури танцівників у перформансі Л. Венедиктової «Курбас. Реконструкція». Вочевидь, система творення знаків, про які йдеться там, близька до ідеографічної у тому сенсі, в якому остання відрізняється від піктографічної, де позначувані предмети зображуються.

У ієрогліфа нема коду у вигляді граматичної структури (як це буває в фонографічному письмі), зате у нього є смисл. У низки рухів, які виникають *мистецьки* спонтанно, нема логічної структури, та вони є реакція, відповідь тіла середовищу, світу, як «виклику, запропонованому людині», світу, який Л. Венедиктова бачить байдужим до людини («світ не бере людину до уваги»). Спосіб реакції на цей виклик різний – в основному людина тікає, а того, хто його приймає, світ настановляє на діяльне смирення («смирение с миром»), що, на думку Л. Венедиктової, наближає сучасне мистецтво до релігійних практик. Це не підкорення і не діалог (як можливий діалог із тим, частиною чого ти є і що не бере тебе до уваги?). Це дискурсивний шлях *вживання*.

У цьому процесі contemporary dance не відтворює існуючих кодів, а прагне до мистецького спонтанного творення унікального (тому що народженого тільки «тут» і «тепер») раніше невідомої «ситуативної» мови спілкування тіла зі світом (хоча у рамках певної теми), відкриваючи необмежені можливості творення такої абетки.

Оскільки немає коду – нема ідеального зразка як критерію, тобто нема поняття естетичної досконалості у звичному значенні цього слова. Окрім того, варто зауважити, що традиційна естетика працює, переважно, із *зовнішніми* ознаками художнього тексту, не випрацьовуючи мови, яка могла б поєднати *зовнішнє* та *внутрішнє*, яке має власні закони, правила та критерії.

Основний критерій contemporary, який змінює естетичні критерії з установкою на прекрасне, Л. Венедиктова

визначила так: «Створене повинно *жити*. Ключове слово — *чесність із самим собою*. Треба постійно ловити себе на тому, коли починаєш себе обманювати».

Як *створене* людиною може жити? І які тоді критерії цього життя? Що, коли вдуматися, стоїть за звичним кліше «життя твору»? Чим від нього відрізняється принцип *життя*, який сповідує contemporary? І чому принципу *життя*, як принципу смерті, протистоїть *самообман*?

Відповіді на ці запитання ми вбачаємо у двох аспектах: в особливостях, пов'язаних із зверненням contemporary до «правил» *внутрішнього*, та у самому принципі породження тексту.

Звернення contemporary до «правил» *внутрішнього* можна назвати *радикальним*, навіть, як ми вже помічали, порівняно з авангардом початку ХХ століття. Якщо саме звернення бачиться як певний крок культури у процесі одухотворення матерії, то *радикалізм* зумовлений пануючою в наш час критичною домінантою зовнішнього. Поставлений ще М. Гайдеггером діагноз «забуття буття», сьогодні вже може виглядати як «незнання про буття». Зорієнтована на зовнішній світ і підкорена його правилам людина вже подекуди навіть і не здогадується про внутрішній світ, який має власні, протилежні зовнішньому, закони, який гомологічний буттю і в якому не можна допускати свавілля.

Живе ж може виступати лише як єдність внутрішнього й зовнішнього. Тому, можливо, саме через такий радикалізм працює «інстинкт самозахисту» культури.

Оскільки діалог з буттям відбувається лише у внутрішньому світі й лише через власну совість, то ж не дивно, що мистецтво спілкування з буттям будується на чесному вмінні почути її голос. Це вимагає постійної жорсткої практики щодо себе, адже *самообман* — зупинка діалогу з буттям — річ найпідступніша.

Однак, говорячи про спонтанність, ми не випадково зауважили, що йдеться про спонтанність *мистецьку*. Якщо звернутися до принципу спонтанності як основоположного для contemporary, то, насамперед, варто згадати, що поняття спонтанності у філософії від Едмунда Гуссерля до Василя Налімова стійко пов'язується із феноменом свідомості, виступаючи як її сутнісна ознака. Жан-Поль Сартр вважав,

що оскільки спонтанним називається існування, яке саме себе визначає до існування, то тільки свідомість по праву може бути названа спонтанною [126].

В. Налімов, не розриваючи вищеприписаного зв'язку, міняє членів умовиводу місцями: «Живим хочеться назвати все те, що співпричетне до спонтанності, тобто те, що зовсім (тобто принципово) непередбачуване. Все живе несе в собі ті чи інші риси свідомості» [127]. Іншими словами, все, що є спонтанним (у значенні непередбачуваним), володіє свідомістю, а таким чином – живе.

Виходить, пошук спонтанності і є пошуком життя. Живі не самі елементи, не структура, а живий *тип породження* цих елементів.

Однак згадаймо один і основоположних принципів розуміння феномену людини у філософській антропології. Це спротив першопочатковому спонтанному руху. Так само згідно з основоположним принципом театральної антропології Е. Барби поведінка актора визначається як змінена, неприродна. А ми у логіці театральної антропології (філософської) назвали театральне мистецтво супервтіленням принципу спротиву першопочатковому спонтанному руху.

І справді часто «природна» спонтанність породження рухів, до якої іноді вдаються актори у традиційному театрі, шукаючи рисунок ролі, таїть жорсткий підступ, який може якраз і спровокувати створення того, що Пітер Брук називав смертоносним театром, тобто театром геть позбавленим життя, антиспонтанним. У чому ж причина?

Сам П. Брук пояснює так: «... засновуючи свої жести на спостереженнях чи на своїй власній спонтанності, актор не досягає глибокої креативності. Він досягає створення внутрішньої абетки, яка теж закріпилася, тому що мова знаків життя, яку знає актор, є мовою не його відкриття, а його пристосування. Спостереження за поведінкою часто є спостереженнями за власними проєкціями. Те, що ми вважаємо спонтанним, фільтрується і моніториться багато разів. Якби собака Павлова імпровізувала, вона б точно так само виділяла слину, коли дзвенів дзвіночок, але при цьому була б впевнена, що це все її власні дії. "Я пускаю слину", – могла б сказати вона, пишаючись власною відвагою» [128, 125].

Фактично у П. Брука смертоносність театру так само прямо пов'язується з самообманом. Це, до речі, свідчить про те, що незалежно від того, які естетично-світоглядні принципи сповідують художники, послідовно рухаючись до пізнання, вони виходять на одні й ті самі пласти істини.

У театральних режисерів існують свої способи подолання акторського самообману, які, в основному, полягають у тому, аби довести акторів до усвідомлення меж власної особистості.

У танцівників contemporary, які початково, хоч і виходять з особистості, але спрямовані за її межі, – свої.

Один із найцікавіших сучасних театральних антропологів, практиків contemporary португалець Жоао Фіадейро так само виходить з усвідомлення очевидного парадоксу: «Як тільки я даю тілу свободу робити те, що воно хоче, коли трапляється щось несподіване, воно починає робити вже звичне» [129]. Причину такого парадоксу Ж. Фіадейро бачить у тому, що тіло «структурується, аби захистити себе від невідомого». Аби подолати таку ситуацію, вважає він, учасникам перформансу треба позбавитися будь-яких очікувань майбутнього: «сфокусуватися на фракталі, частинці своєї дії, а потім сума, комбінація усього внесеного може народити значення, може народити щось більше, ніж може уявити кожна конкретна свідомість» [129].

Прослідкувати і описати техніку народження життя практично неможливо, але можливо вказати на певні патерни життєпородження, знайдені саме в тому самостійному дослідницькому процесі, яким, за суттю, є практика contemporary.

3.4.2. Стани-«патерни» спонтанного творення: «зазор», відмова від наміру і композиція реального часу

«Займаючись імпровізацією, – розповідає Л. Венедиктова, – я виявила, що мої рухи часто не збігаються з намірами: збираюся підняти руку, а повертаю голову. Потім виявилось, що з імпровізаторами таке трапляється часто. Проблема в тому, що намір – це один момент, а дія – другий. Тому, якщо перший момент поширюється на другий, – це вже не імпровізація, адже

вона — явище одномиттєве. Аби виправити ситуацію, треба відмовитися від наміру — прочитати його і відмовитися (у деяких випадках, прочитати — і не відмовитися). У такому разі виникає «зьяння» («ззор») між наміром і дією. Пізніше я дізналася, що Гурджієв та Фельденкрайз займалися проблемою «розтягування зьяння» — миті відмови від наміру. Те, що відбувається у цю мить, і є найцікавішим» [120].

Серед «найцікавішого», що відбувається в «зьянні», напевне, мимовільне («несвавільне») народження емоції, яке, на думку Л. Венедиктової, кардинально відрізняється від традиційної акторської технології, коли актор розшифровує власний намір і «емоція стає роботою свідомості».

Близьким до неї за пошуком є Жоао Фіадейро з *композицією реального часу*. Дія, яку створює Ж. Фіадейро, принципово недискретна. Це спіраль, де поворотів та змінних нема взагалі, а є лише перетікання одного в інше. Нема розділення між наміром та дією. Ж. Фіадейро використовує техніку-філософію, схожу на «відмову від наміру», але називає це «відмовою від рефлексу». Будується вона на усвідомленні того, що багато дій ми виконуємо рефлексивно, тобто часто реагуємо негайно (протягнутий предмет — беремо і т. д.). «Якщо ж не реагувати негайно, а дивитися на *можливість*: взяти — не взяти, взяти, але пізніше — виникає час. Цей час, відведений на можливості, і є, за Фіадейро, *реальним*. Він триває рівно стільки, скільки утримує ситуація. Якщо його перевищити, то виконувати дію стає пізно» [120].

Тут доречно згадати відкриття французьким нейрофізіологом Бенжаміном Лібетом того, що наша свідомість працює, головним чином, позасвідомо, оскільки «ми починаємо усвідомлювати зовнішній світ лише набагато пізніше (приблизно через півсекунди — на нейронному рівні — доволі довго) після того, як стрілки нашої долі вже обігнали чи нагнали нас» [130, 80]. Таким чином «реальний час» випереджає «людський» на півсекунди. Вважається, що у ці півсекунди, коли відбувається перетворення фізичного сигналу на психічний, відбувається порівняння нової інформації з уже існуючими патернами, а отже, її «легалізація» в наявних онтичних структурах. Таким чином, ці півсекунди є чистим часом буття.

Як це не парадоксально, але саме *свідома* відмова від рефлексивного наміру, викликаного зовнішнім стимулом, дає можливість відчуті і «розтягнути» перебування в бутті, в його «чистому» діалозі з позасвідомим, яке демонструє свої власні здібності до контролю.

Так, але що може бути критеріями *такого* контролю? Американський фізик Ф. А. Вольф не виключає, що на ці несвідомі реакції впливають біблійські заповіді [130, 89], точніше, напевне, буде сказати, та сама основа, яка знайшла вираз у заповідях. І тут ми знову повертаємося до домінанти законів *внутрішнього*, як законів, охоплених лише моральною інтуїцією.

Можливо, розтягування «заяння» є розтягуванням цих півсекунд «чистого» буття, з тим, аби мати можливість потрапити на його «територію», де панує первісна дорефлексивна етика. Тому кінцеве рішення: відмовитися чи не відмовитися від наміру — пов'язане із зіставленням передвідчуття відкладеного наміру (як акту вже тією чи іншою мірою обумовленого) з тим, що диктує у цей час «чисте» буття. Чи не пояснює це, до певної міри, і слова танцівників Бутто: «Істина не триває навіть миті, але її треба захопити»?

Таким чином, питання полягає не в тому, *що* актуалізувати, а *як* розташуватися щодо буття, щоб «зовнішнє» (вираження) і «внутрішнє» (рух буття) максимально збігалися.

3.5. Техніки деконцентрації й концентрат у дію

Техніки, якими користуються для підготовки тіла в сучасному танці, можна віднести до тих, що виступають як слабо флюктуаційні й навіть імагінативні. І це не дивно, зважаючи на ту спрямованість до діалогу з *внутрішнім*, яка вирізняє contemporary.

У методах Моше Фельденкрайза, техніці Франца Александера та ін., спрямованих на розвиток пропріоцепції (відчуття власного тіла), результат досягається не систематичним фізичним навантаженням, а точністю виконання й мінімумом фізичних зусиль за умови

концентрації уваги, і, водночас, її рівномірного розподілу — інтеграції (відчутті тіла як єдиного цілого *завжди*, незалежно від того, який орган працює в цей момент) і активній роботі уяви — візуалізації. Суто імагінативна процедура — використання візуальних образів (таких як уявна розминка) — у вищезазначених методиках дає відчутні *фізичні* результати. Поєднання ж дії уявної й фізичної підсилює їх удвічі.

Діалог із *внутрішнім, буттєвим* вимагає не тільки тілесних і навіть не стільки тілесних технік, скільки технік свідомості. Адже закони *внутрішнього*, як ми вже зауважували, протилежні законам *зовнішнього*, як такого, що *остаточно оформлене, локальне, дискретне, піддається законам формальної логіки*. *Внутрішнє не має форми*, воно є *згорнутим набором потенційних форм*, воно *нелокальне, континуальне й існує поза законами логіки зовнішнього*.

Таким чином, з одного боку, мають бути відкинуті звичні процедури конструювання реальності свідомістю людини, такі як концентрація на «головних» (у цей момент) речах й ігнорування другорядних, увага до тих чи інших аспектів реальності і т.д. Тож певними техніками досягається «розфокусування», розосередження уваги танцівника, аби він міг увійти в гомогенний із *внутрішнім* стан й зосередитися на ньому («зосередитися розосереджуючись»). З іншого ж — аби конструювати в такій ситуації творчий процес, контроль свідомості має бути особливо пильним.

Цей процес дещо близький до описаної Олегом Бахтіяровим деконцентрації — процесу «рівномірного розподілу уваги по всьому полю стимулів тієї чи іншої модальності», який ініціює формування нових психічних реальностей [131, 9]. Зокрема, в септимогау йдеться про деконцентрацію рухів, що руйнує стереотипи руху. Та, на відміну від О. Бахтіярова, який зосереджується на роботі позасвідомого і, як наслідок, на автоматичному досягненні результату — нестереотипного патерна руху, Л. Венедиктова підкреслює важливість свідомої роботи творчої особистості, яка контролює, здавалося б, неконтрольований ізсередини процес.

Так, деякі вправи, практиковані Л. Венедиктовою, за думкою, близькі до положення О. Бахтіярова про те, що

деконцентрація уваги дозволяє розділити одночасні, але такі, що виконуються різними частинами тіла рухи, руйнуючи зв'язки між ними (йдеться про виконання рухів із різних патернів, які не складають цілісність — одночасне креслення квадрата ногою і кола рукою, тощо), що приводить до творчого результату. Але якщо для О. Бахтіярова результат полягає в тому, що «нова сукупність рухів породжує новий кінестетичний фон, який бере на себе функції керівного фактора» [131, 86], то Л. Венедиктова називає досягнуте «станом підвищеного самосприйняття» [120] і підкреслює незвичайну креативність такого стану.

Можна сказати, що Л. Венедиктова прагне досягнути того, що О. Бахтіяров називає *тотальною увагою*, коли сприймаються всі можливі гештальти одного й того самого перцептивного поля і руйнуються не окремі стереотипи, а стереотип як такий. За нашою ж термінологією — коли танцівником утримується згорнутий (буттевий) порядок як потенційне джерело розгортання назовні певного набору варіантів.

Однак при цьому Л. Венедиктова не віддає явної переваги тій чи іншій техніці як ключовій, точніше кажучи, взагалі не підкреслює вирішальну роль технік: «Робота (тілесна чи мозкова) має смисл сама по собі, тому будь-яка техніка має для мене інтерес» [120].

Така риса вирізняє саме постнекласичне мислення, що ламає межі властивого для акторського середовища священнодійства «посвячених» у ту чи іншу техніку, яка одна нібито відчиняє заповітні двері до творчості. Насправді стає зрозуміло, що відчиняє все, що в цю мить має смисл для людини, яка звикла до постійної *роботи* і рухається за власним *інтересом*.

Втім не треба забувати, що ми говоримо про явище театральне, тобто таке, яке створюється як видовище якоїсь іншої реальності, незалежно від того, наскільки розмиті її кордони. Класичне видовище, утримуючи увагу, будується на ряді подій, традиційно організованих розгортанням сюжетів. У спектаклях Л. Венедиктової, за її власними словами, сюжетів нема, а є *концентрат*: «Сюжет — це теж концентрат

багатьох подій. Але у нас концентрат не в якусь історію, а в дію, яка у глядача вибудовується в сюжет. У мене ж внутрішній протест проти сюжету, він у мене не складається. Завжди дивуюся, коли люди після нашої вистави розповідають історії, які вони побачили» [120].

Аби уникнути певної плутанини термінів, зауважимо, що «концентрат в дію» — це є *згорнутий* (тобто такий, що за природою належить до *внутрішнього, буттєвого*) сюжет, або ж рівна потенційність, суперпозиція станів (варіантів), коли лише увага і уява глядача (спостерігача) може актуалізувати один із них. Іншими словами, уява глядача *розгортає сюжет*, згорток якого Л. Венедиктова намагається адекватно представити тією некодифікованою мовою *внутрішнього*, яку завжди шукав авангард.

При цьому важливо зауважити особливість художнього мислення Л. Венедиктової як представника contemporary, яка прагне віднаходити і втримувати саме суперпозицію — потужний інформаційно-художній «концентрат». Тому не дивно, що її не цікавить його розгортання в один із можливих варіантів за допомогою фабульного наповнення, адже в цьому процесі частина потенційних можливостей «концентрату» втрачається, а натомість завжди виникає ризик спотворення першопочаткової сутності.

3.6. «Детермінізм навпаки» (причинно-кондиціональна самодетермінація як спосіб виявлення історії)

Друге визначення сучасного мистецтва, дане Л.Венедиктовою, яке пов'язане з реконструкцією історії досить несподіване. Якщо рух су-часний, то до чого тут історія?

Однак рух за інтересом, який проголошує Л. Венедиктова, тим більше в рамках «нової універсальності», легітимізує як предмет мистецтва все, в тому числі й соціальний вимір, відкинутий радикальним традиційним авангардом: «Художник вступає у соціальні стосунки, коли у нього є інтерес» [120]. А інтерес до історії у людини, яка живе су-

часно, як виявляється, закономірний. Contemporary підхід не розглядає історію як традиційний об'єкт мистецтва чи науки: «Історію неможливо заморозити. Людина не може взяти її прямо, тому в нагоді може стати сучасне мистецтво. У Румунії, в місті Арад, є Площа Згоди, де через сучасну скульптурну композицію, яка стирає минулі конфлікти, оскільки всі сторони (румуни і угорці) рівні, організується більша частина центра міста. Якщо ти продовжуєш конфлікт, то залишаєшся холопом, якщо вичерпуєш — стаєш вільним» [120].

Л. Венедиктова називає своє відчуття руху історії «детермінізмом навпаки», коли ніби «наслідок визначає причину, а не причина наслідок»: «Людина, разом з тим, що вона робить, не стільки визначає майбутнє, скільки минуле. Має значення те, як люди розташовують себе щодо цього минулого» [120].

Природно, що розмірковуючи про «детермінізм навпаки», Л. Венедиктова не висуває його як універсальний принцип, а доповнює звичну лінійну парадигму сприйняття, коли визначальним виступає принцип причинності. Відчуття *наслідка*, який визначає *причину*, також притаманне чутливому постнекласичному мисленню. Так, метафізика тотальності пояснює цю ситуацію дією принципу причинно-кондиціональної самодетермінації [124, 49]. За цими термінами криється проста, але чомусь мало усвідомлювана думка: прямо впливаючи на речі світу як істота, людина вносить зміни в навколишні умови, які щодо цієї людини онтологічні (буттєві, непрямі, приховані), а таким чином і змінює ці умови. Таким чином, людина відчуває на собі *непрямі впливи* умов — наслідки зміненої її ж діями онтології. Іноді ці наслідки можуть бути більш значущими, ніж самі онтичні (зовнішні, прямі) впливи. Історія онтологічна щодо окремої людини, і завжди виявляється ніби в минулому, але кожен крок людини в теперішньому впливає на саму «тканину» історії, а таким чином, і на минуле, і на майбутнє. Окрім того, виходячи із розуміння руху як розгортання певної правильності виборів, кожним новим кроком можна продовжити цю правильність чи обірвати.

Так, у ставленні до історії у Л. Венедиктової реалізується важливий світоглядний принцип життя *con-temporary*, який

можна сміливо називати принципом нової постнекласичної етики: «Кожним своїм рухом ти реконструюєш минуле — надаєш йому смисл. Тому завжди важливо, надає чи не надає смисл те, як ти живеш, тому, що було раніше. Там, в Араді, через мову сучасного мистецтва зуміли надати смисл минулому» [120].

Напевне, ідея людського тіла як «носія всього», всієї історії, підштовхнула Л. Венедиктову до власного художнього досвіду «надання смислу історії»: створенню вистави-перформенса «Курбас. Реконструкція». Фото із вистав Л. Курбаса, які збереглися, на думку Л. Венедиктової, передають украй важливу інформацію — незвичайну енергію людей, які на них зафіксовані. Здійснюючи спробу «взяти» образи, що збереглися на фото із вистав «Маклена Граса» (за Миколою Кулішем) і «Газ» (за Вільгельмом Кайзером), Л. Венедиктова, послідовно сповідуючи принцип того, що історію неможливо «взяти прямо», естетично рушила «в обхід» — через Японію (танець Буто) і Німеччину (експресіоністський танець Мері Вігман та Курта Йосса).

У результаті також виник ефект своєрідного «стирання» актуального конфлікту між Сходом і Заходом України, який іде з давньої історії. Як би це виглядало не парадоксально, але, як свідчить сама Л. Венедиктова, найзацікавленішого глядача ця вистава зустріла в Донецьку на фестивалі «Альтернатива», хоча й вважається, що значна частина публіки на Сході не сприймає історію України як свою: «Я зрозуміла, що їм дуже цікава історія України. Звідусіль сипалися запитання. Хто такий Курбас? Чому був розстріляний? Хто такий Куліш? Це і є приклад того, як сучасне мистецтво може об'єднувати людей» [120].

Оскільки розгортання сюжету («концентрату») належить цілковито аудиторії, то у виставах contemporary відсутнє авторське всезнання (omniscience) як репресивна процедура. Це, на думку митців, має провокувати відчуття власної активності глядача і в розгортанні чи нерозгортанні сюжету, і в інтерпретації того, що він міг сприймати (а міг і не сприймати) як метафори.

Однак не можна не зауважити, що запропонована таким чином свобода сприйняття, коли глядач (так само як актори чи танцівники) іде за тим, що відчуває як свій інтерес, вимагає

від глядача певної підготовки, чи навіть певних навичок, які в термінах постнекласичних практик можна назвати габітусом відкритого сприйняття.

3.7. Сприйняття творів сучасного мистецтва як «тренування складнішого ставлення до життя»

Таким чином, в основі художньої інтенції в contemporary dance – спосіб безпосереднього пізнання реальності через інтегральне тілесне відчуття без якоїсь наперед заданої мови, а сам художній вислів закликає не шукати смислу поза ним самим. Для глядача це стає, на думку Л. Венедиктової, поза усім іншим, *тренуванням складнішого ставлення до життя*. Вищезгадана складність передбачає такий стан, в якому «можна утримувати в голові ідеї, які взаємно виключають одна одну».

Важко не погодитися, що досягнення такого стану вимагає свідомих мотивацій, які виходять із певного глядацького досвіду. В чому особливості цього досвіду?

По-перше, відсутність наперед заданої мови передбачає первинну «німоту» того, хто сприймає – глядача.

Як правило, той, хто сприймає, вже вступає в діалог своїми потребами й очікуваннями. Contemporary ж передбачає, що глядач, який сприймає адекватно, повинен ніби забути про себе. «Очікування – це жадібність, – пояснює Л. Венедиктова, – згубна річ для перформенсу і для людей на сцені та в залі, тому що вона заразна. Жадібність – це бажання отримати задоволення без роботи, без напруження».

Можливо, Л. Венедиктова вказує не на основну причину того, чому сучасне мистецтво висуває такі вимоги щодо глядача, напевне, основна причина криється в тому, що йдеться про певне «вимкнення» онтологічної свідомості, тобто тієї, яка відповідає за зовнішні форми, у тому числі, й за індивідуальну форму особистості. *Внутрішнє* ж, буттєве, онтичне, на рівень якого завжди намагався заглибитися авангард, за природою своєю не належить нікому, воно є спільним для всіх, більше того, воно й уможлиблює звичне взаєморозуміння на рівні індивідуального багатоманіття.

Однак ніби мимохідь Л. Венедиктова вказує на сутнісну рису contemporary, яка різко відділяє його не тільки від масового мистецтва, а й від ідеології спокус та зваб суспільств масового

споживання (особливо пострадянських), збудованої на культивациї людської жадібності саме у вищевказаному смислі — можливості отримати щось «раптом», не вкладаючи щоденних зусиль: треба лише взяти участь у акції, чи вгадати слово, чи купити лотерейний білет (кілька упаковок, кілька товарів і т.д.), чи зручно розміститися в кінозалі з поп-корном і т.д. Contemporary як своєрідне мистецтво-філософія, яке вибудовує власну елітарну ідеологію, насамперед акцентує увагу на «чистоті» глядацького *стану*, як передумові креативності в процесі сприйняття-співтворчості нового, яке принципово не має нічого спільного з мистецтвом-entertainment'ом.

Окрім того, свідома «німота», як «нежадібність» — це установка на *роботу уваги*, яка повинна бути *тотальною* (близькою до стану деконцентрації), на відміну від уваги, зумовленої тими чи іншими естетичними очікуваннями.

У розумінні Л. Венедиктової сутність уваги глядача нічим не відрізняється від сутності уваги акторів: «Увага — це коли людина своїм сприйняттям знаходиться там, де вона знаходиться, коли вона готова працювати, сприймати. Коли людина уважна, вона й допомагає, й взаємодіє, співробітнічає...» [120].

Іншими словами, глядач як спостерігач своїм інструментом осягнення — увагою — чинить вплив на те, що відбувається на сцені: «Якщо спостерігач — глядач, то він точно так само впливає на процес» [120].

Ідея діяча як обізнаного спостерігача і обізнаного спостерігача як діяча виростає із усієї системи стосунків людини, яка рухається за інтересом, і повноти буття, або ж світу («мира», в термінології Володимира Бібіхіна, якій надає перевагу Лариса).

Найважливіше й найцінніше, чого в *ідеалі* може досягнути людина у стані *тотальної* уваги, — це таке проникнення до творчої суті, яке дозволяє їй бачити і актуалізувати адекватні смисли, які лише *потенційно присутні* у сценічному втіленні, як це є в contemporary. У традиційному театрі, де один із варіантів смислу актуалізований, а інші все одно присутні в потенційному стані, завдяки увазі глядач *може змінювати готовий твір*. «Людина, сидячи в залі, може сприймати навіть те, чого їй і не хотіли показувати. І тут вступає в гру медіум мистецтва. Коли глядач починає бачити *крізь* те, що йому показують. У будь-якій виставі можна щось знайти не в сенсі *смислів*, а в сенсі того, що не хотіли показати, а показали» [120].

Ми вже згадували про цей феномен у зв'язку з уведенням поняття театрального інтертексту як місця і способу становлення театрального твору, де інтенція аудиторії може іноді навіть перемагати інтенцію режисера, як це сталося з виставою МХТ «Доктор Стокман». Щоправда, там ішлося не про тотальну увагу, а, швидше, про її антипод — увагу заангажовану, політично загострену. Але те, що в процесі становлення реальності театрального твору глядач може брати участь різними типами уваги, лише підтверджує важливість творчого потенціалу того, хто сприймає для творення власне самого театрального твору, який тепер не існує в межах сценічного простору. А де ж він існує?

Л. Венедиктова уявляє виставу і вигляді дуги, один кінець якої тримають актори, а інший — публіка: «Якщо підняти дугу комунікації з публікою, то виникає вертикаль, яка нікому не належить» [120]. Власне, ця вертикаль і є театральним твором.

І, нарешті, по-третє, особливість такого глядацького досвіду, власне, у наявності самого досвіду, культурної традиції такого сприйняття, яке вже сформувалося й *активно практикується* у країні.

На пострадянському просторі, де проблема глядача полягає в тому, що у нього нема досвіду сприйняття *різного*, домінує установка на сприйняття мистецтва в його символічному чи іншомовному значенні. Тобто не можна сказати, що інтерпретативна активність публіки ослаблена. Однак вона лежить не в герменевтичному, а все-таки в епістемологічному ключі: розгадати, що хотів сказати автор. До речі, не виключено, що така установка є домінантною саме на наших теренах, тому й «вертикаль», яка виростає на виставах сучасного мистецтва в Україні, може бути як завгодно химерною.

Одного разу після вистави на київських гастролях Генрієти Горн, представниці близького *contemporary dance tanztheater*, із залу запитали: що *означають* стільці в одному із танців. Коли танцівниця відповіла, що стілець — це стілець, наполегливі глядачі спробували уточнити своє запитання, але, не маючи смислового і синтаксичного ресурсу для спрощення формулювання, стали повторювати його ж, але емоційніше: так, ми розуміємо, що стілець — це стілець, але що він у вас *означає*? Г. Горн відповіла, що стілець для неї — це предмет, що стоїть на чотирьох ніжках і який можна пересувати по

сцені. Однак пильні глядачі не дали слабину, повністю обеззброївши танцівницю несподіваним спостереженням: чому ж виконавців було 13, а стільців тільки 12?

Коли ми зустрічаємося з чимось загадковим ми автоматично вибудовуємо символічний план, де намагаємося розшифрувати, давати імена із сфери звичного нам суцього так, щоб із побаченого склався художній світ як цілісний вислів. Це традиційна глядацька практика, яка своєрідно спрацьовує і при сприйнятті сучасного мистецтва.

Однак у сучасному мистецтві нема установки на створення художнього об'єкта, воно в ідеалі пропонує глядачу якусь іншу практику: не просто щось зрозуміти, або чимось насолодитися, а зануритися на певний рівень буття, аби отримати можливість побачити те, в створенні чого він бере участь.

Глядач повинен бути відкритий для сприйняття завжди. Та одна річ відкритість *інтерпретаціям уже відомого* і зовсім інша — відкритість *невідомому*, для сприйняття якого ще нема готових естетичних структур. Сучасне мистецтво входить із глядачем саме у такий діалог «без правил», ніби підганяючи розвиток нових когнітивних можливостей швидкої адаптації, які як механізм можуть працювати на різних рівнях, у тому числі й на соціальному. Йдеться про практики тотальної відкритості, які готують те, що Людмила Горбунова у зв'язку з сучасною проблемою онтологічної вкоріненості суб'єкта називає «ризоморфною вкоріненістю вільної особистості» [132, 196].

Юрій Тютюнник, який визначив сучасного нігіліста як людину «на межі» [133], зауважив, що той повинен постійно рухатися між різними концептами шляхом, схожим на ризому. Швидкість цього руху така велика, що той, хто рухається (як квант), з рівною ймовірністю є в будь-якій із точок руху. Цей образ здається доволі вдалим і для визначення людини, що займається сучасним мистецтвом, яке програмно заявляє про своє існування на кордонах між системами («Естетичні критерії потрібні були тоді, коли були кордони мистецтва. Сучасні мистецтва стирають кордони, тому що на них знаходяться» [120]). Пограничне існування Л. Венедиктова розглядає як таке, яке *поєднує* собою, *включає* в себе те, що знаходиться по *обидва боки* кордону. Тому людина, яка існує на кордоні, об'єднує своїм існуванням різні території. Такою людиною, на її думку, повинен стати, насамперед, глядач.

Приходячи на виставу, він не повинен належати жодній естетичній території, а, перебуваючи «на межі», у той самий час, повинен *усі ці території поєднувати собою*.

Простежимо цю ситуацію ще раз. Глядач, який іде на виставу «без правил», повинен бути на естетичній «межі». Далі все визначає кількість художніх територій, які вже є і його досвідом та вмінням, утримуючись *між*, усі ці території рівно слабо актуалізувати. Поняття слабкої актуалізації означає таку актуалізацію, за якої відбувається перехід того, що актуалізується, в креативну, готову вибухнути новими структурами потенційність. Оскільки для однаково слабо актуалізованих територій можлива синергетична синхронізація, то і ймовірний вихід на нові структури, а відтак і розширення свідомості. Однак лише сукупний потенціал цих територій за умови свободи руху і за наявності невідомого раніше зовнішнього впливу забезпечує можливість виходу за відомі межі і початку структурування з уже наявних елементів нової території, де ці елементи вступають у несподівані контекстуальні зв'язки і можуть якісно змінюватися. У процесі ризомного прирощення естетичних територій важливий, насамперед, наявний потенціал, тобто той самий досвід сприйняття *різного*.

Відтак, ми можемо говорити про *практики глядацької відкритості* як про свідомі, рефлексивні, повторювані креативні акти діяльності.

Усвідомлене практикування стану «на межі» й інтуїтивно створювана (внаслідок повторення) установка на такий стан, особливе тілесне налаштування до непередбаченої гри, — все це моделює для індивіда ситуацію, в якій він може найбільш адекватно комунікувати з твором сучасного мистецтва, тобто практикувати входження в стан сприйняття через мистецтво раніше невідомого.

Та особливість сприйняття невідомого у сучасному мистецтві полягає в тому, що цього невідомого, як чітко структурованого автором об'єкта, власне кажучи, і не існує до самого акту сприйняття. Лише закладена автором в акті «тут і тепер» потенційність стає чимось актуальним і новим. Те, що ми спостерігаємо в досліджах *contemporary* традиційну для сучасного авангарду відсутність точки сходу для глядача (з якої перспективу видно ніби неспотвореною, тому що це точка, в якій перебуває автор), означає, що глядач

запрошений у співтворці. З погляду філософії, це ще раз засвідчує перемогу герменевтичної парадигми над епістемологічною. Та це перемога якісно інша. Якщо свята справа авангарду – руйнування кордонів естетичного об'єкта – на початку ХХ століття виглядала як руйнування естетичних та тематичних кордонів традиційного мистецтва і освоєння нових – метафізичних – територій, які вимагали від публіки активності й принципово нового типу мислення, то поставангардне руйнування, яке ми простежуємо, більше торкається кордонів самого художнього твору і вимагає нового цілісного *самовідчуття* публіки як *сторони, що входить на територію народження і життя твору мистецтва*. Це не просто винесення автора за дужки і створення естетичного смислу в процесі сприйняття – це *співучасть*, причому в ідеалі – *співучасть у бутті*, спільне творення «події буття», де саме спостерігач своєю увагою актуалізує театральний текст.

Показово, що саме в епоху техномедіа посилюється інтерес до феноменів художньої культури, які мають здатність викликати до життя *іншу* реальність, переводячи її з потенційного стану в особливий *актуальний* лише завдяки своїм внутрішнім законам. Ці закони ще не сформульовані, вони пізнаються і розкриваються в кожному акті творчості людським талантом і працею як *закони буття й становлення реальності*. Особливо це стосується театального пошуку, значна територія якого перетворилася на сферу духовних практик, де сталкерами стають окремі режисери і актори, якими рухають не стільки естетичні, скільки гносеологічні мотивації. Специфічні функції театру (випереджальна, прогностична, моделююча і т.д.), які свідчать про високі рівні свободи театру й підтверджують сформульований Н.Корнієнко закон незалежності художніх систем, забезпечують суспільство сильним нелінійним ресурсом, що особливо важливо в умовах стрімких соціальних трансформацій.



Розділ V

**Становлення
театральної
реальності як
антропологічна
потреба:
екзистенційні
апріорі**

В Україні існує феномен, який називається «сучасна українська драматургія». Суть його не в якості самих текстів, не у новому самобутньому напрямі, породженому українськими майстрами пера, а саме в тому, що ця драматургія *існує*. Причому існує, як паралельний втаємничений світ, величезна машина-фантом продукування образів, на які нібито немає того, що сучасна мистецька індустрія називає замовленням суспільства (читай — аудиторії). У цьому світі відбуваються свої процеси: адаптація новітніх драматургічних форм, пошук нових тем та героїв.

Бурхливий драматургічний процес не виглядає дивно у маленькій Британії, де збудовано різнорівневу систему навчання, підвищення професійного рівня та взаємодії авторів з театрами, а п'єса драматурга-аматора із невеликого селища має шанс якщо не потрапити на сцену Національного Театру, то, в усякому разі, прозвучати по місцевому радіо у виконанні місцевих-таки ентузіастів.

В Україні десятки, а то й сотні людей пишуть п'єси, які ніколи не були і не будуть поставлені, хіба що одиниці з них надруковані в ентузіастично виданих альманахах чи літературних журналах. Та друк для п'єси не є актом остаточного втілення в тканину культурної рецепції, як це є для поезії чи прози.

Чому в надрах нації відбувається така інтелектуально й творчо затратна робота, очевидний ККД якої в культурно-мистецькому житті мізерний, майже нульовий?

Чому люди пишуть п'єси?

Від того, як ми даємо відповідь на це запитання, залежить усвідомлення сутності цього явища, а отже, й певних критеріїв повноцінності драматичних текстів. Більше того, відповідь на це запитання змушує замислитися над тими неочевидними причинами (умовами — *conditions*), які лежать у глибині того загального явища, яке ми називаємо Театром, і про які системно ще не говорили.

Адже драматичний текст — це матеріал, призначений для інтерпретаційного декодування-кодування режисера, результатом якого є сценічне втілення. Чи має драматичний текст власні естетичні критерії, за якими звичайний читач чи

критик — не режисер — може визначити його художню цінність? І чи матиме ця цінність щось спільне з його сценічною цінністю, яка, насамперед, залежить від зустрічі з режисером. Знаменита історія з чеховською «Чайкою» стала своєрідною парадигмою новочасної ситуації розподілу театральних функцій, коли драматург стає окремою від театру літературною одиницею. Кожен режисер, спираючись на цей приклад, скаже, що ще не поставлена п'єса не має власної художньої цінності й сенсу. І матиме рацію. Адже п'єса є таким унікальним не завершеним тестом, який ще вимагає професійного «голосу автора». Звісно, теоретично таким автором може стати й читач, однак спеціально підготований і мотивований.

Хоча, з іншого боку, чи вичерпали твори А. Чехова свої можливості театром К. Станіславського й В. Немировича-Данченка? Відповідь на це запитання вочевидь не потребує коментарів. Тож навіть геніальний драматичний твір, який активно ставиться, все-таки зберігає свої потенційні можливості, реалізація яких, справді, залежить від зустрічі з режисером, здатним відгукнутися на ці можливості.

Український театр існує у створеному драматургами «напіввіртуальному» стані, й навіть у такому стані цікавий для досліджень.

Не випадково не запитана театрами сучасна драма (її теми, способи моделювання реальності) стала предметом серйозних наукових праць (див. роботи Олени Бондаревої, Надії Мірошниченко та ін.).

Театр народжується завдяки людині, але й людина живе завдяки театру. Театр народжує людина, вдовольняючи якісь свої нестерпні екзистенційні прагнення, одного з яких ми вже торкнулися вище, розглядаючи театр як буттєтворення.

З іншого боку, театр, аби народитися, повинен «бути викликаний» потоками людського *l'exigence ontologique*. Мовою метафізики тотальності, аби театр як явище (тотальність) почав своє розгортання, необхідні зовнішні умови, які починають впливати на нього в його меонічному стані.

Такими зовнішніми умовами є, поза всякими сумнівами, екзистенційні людські потреби, які не зникають і не

змінюються, а лише більше чи менше виявляються на тому чи іншому витку прогресу. Одну з таких потреб ми визначили як буттетворення. Однак це потреба вищого характеру, її задоволення вимагає докладання серйозних свідомих зусиль і, як ми могли переконатися, розглядаючи формулу сюжету, іноді навіть болісного подолання власного внутрішнього комфорту.

А є потреби апіорні, ті, які забезпечують існування тієї самої порожнечі незадоволених потягів, про яку писав М. Шелер як про причину внутрішнього руху людини, а Л. Бісвангер як про «внутрішнє джерело активності» потреб. Ці специфічно людські майже рефлексивні потреби ми називаємо екзистенційними апіорі.

Глава 1. «Нестерпна легкість» віртуального буття

За долгие ночи и дни под кокаином мне пришла мысль о том, что для человека важны не события окружающей его жизни, а лишь отражаемость этих событий в его сознании...

Бороться и противостоять кокаину я мог бы только в одном случае: если бы ощущение счастья возбуждалось бы во мне не столько совершением внешнего события, сколько той работой, теми усилиями, тем трудом, которые, для достижения этого события, следовало затратить.

М. Агеев, *Роман с кокаином*

Головний ефект, яким засвідчується щирість і відкритість спілкування з віртуальною реальністю — це зваблення (Salut, Бодрійяр!). Навіть дивлячись на глядачів у кіно, можна поставити запитання: чому замість того, аби жити, люди сидять у темному залі й спостерігають за історіями чужого життя? Погодившись з усім, що написано з проблем вуаеризму й задоволення естетичних потреб, ми відчуваємо, як залишається ще щось, не схоплене на рівні екзистенції.

У чому привабливість світу, про який не можна сказати, що він є, але який здається, що є? Взявши за основу категорію ілюзорності, ми дуже швидко дійдемо того ж висновку, що й мольєрівський герой — таким, що, здається, можна назвати усе. А те, що ми сьогодні називаємо віртуальною реальністю,

може стати реальністю дійсною, перетворившись на світ узгодженої галюцинації, де віртуальні події стають фізично відчутними для людини. Хоча зараз на рівні повсякденної практики ми ще чітко відрізняємо віртуальний світ за фізичною матеріальною неприсутністю і тому необтяжливостю, цілковитою, здавалося б, залежністю від нашого бажання спілкуватися чи не спілкуватися з ним. Одна річ купувати автомобіль, шукати гараж, навчатися керуванню, діставати запчастини, піддаватися постійному ризику на дорогах і т. д., й зовсім інша — керувати автомобілем у віртуальній грі, дістаючи очікувану дозу адреналіну та ендорфінів. Та «нестерпна легкість» віртуального буття проковує очікувати все більшого, послужливо відкриваючи нові можливості. Виникає картина залежності. Несподіване відкриття такого явища, як комп'ютерна залежність, змушує по-новому поглянути на роль уявних образів у житті людини.

В уяві людина панує над твореним нею світом. Віртуальна реальність зваблює підступною легкістю творення, захоплюючим незнанням того, що може статися наступної хвилини.

Образи наркотичного галюцинування, так само як і хворобливої маячні, крім параної, яка є межовим випадком, відрізняються від образів, створених у технологічній віртуальній реальності самодостатньою ізольованістю, відсутністю потенції до поширення, тобто вони не прагнуть того, аби стати світом *реалізації* певних якостей суб'єкта. Крім того, наркотик, маючи хімічну дію, змінює діяльність центрів головного мозку, знищує певні зв'язки між ними, необхідні для адекватного існування у матриці матеріального світу. Хоча не виключено, що зміни, викликані віртуальною залежністю за умови нав'язливої доступності до відповідних засобів, будуть не менш значущими.

Дієві уявні образи насправді володіють здатністю за певних умов п'янити і затьмарювати свідомість, як це було в давніх культурах (найяскравіший приклад — свята на честь Діоніса).

У блискучому дослідженні природи театру, зробленому Ф.Ніцше [135], стається нібито парадоксальне: діонісійське запаморочення, що занурює людину в глибини Хаосу, дає жахливе відчуття істини, аполлонівське ж просвітлення й оформлення — впорядкування — є ілюзією, сном.

І справді, ілюзія не лякає, бо це лише впорядкування. Одиницею впорядкування є образ. Головним способом

впорядкування образів є сюжет. Естетичне завершення належить композиції.

Легко ідентифікуючись із зрозумілими їй образами, людина відновлює, емоційно компенсує втрачений, як їй здається, порядок власного життя. Ж. Бодрійяр справедливо вважав, що симулякри зваблюють тим, що набувають подоби зваблюваних. Однак треба додати, що не просто подоби, а подоби *омріяної, бажаної*: Марії, Ізаури, дони Педро, Люсії... Якби така симульована віртуальна реальність не мала легкого наркотичного впливу, не було б феномену масового мистецтва – необмеженої території, яка поглинає тим більше, чим більше в неї вкидається продукту.

Однак у технологічній віртуальній реальності, на відміну від наркотичної, існує порядок за правилами, які треба зрозуміти і якими треба оволодіти. Образи технологічної віртуальної реальності (у цьому випадку – комп'ютерних ігор), провокуючи очікувати нові рівні задоволення, все ж таки стрімко розвиваються під тиском потреб користувача. Адже на вході ситуації існує не наркодилер, а виробник, винахідник, розвідник можливостей віртуальних технологій, користувач найвищого рівня, тобто людина, розум якої постійно забезпечує нові рівні складності. Отож провідниками до світу технологічних віртуальних образів є люди, для яких важливе значення мають не стільки ці образи як технологічний продукт, скільки та праця, ті вміння, та кваліфікація, які забезпечують його створення. Відповідно ускладнення навичок вимагає й користування цим продуктом. Тут лежить одна суттєва різниця у спілкуванні з наркотичними та комп'ютерними образами: наркотик, обіцяючи, має межу, яка наступає дуже швидко. Віртуальна комп'ютерана реальність, або кіберпростір, *поки що* розвивається потребами користувача за ринковим механізмом запиту – пропозиції. Так, до речі, завжди розвивалася індустрія масового мистецтва, і основний зміст образів кіберпростору такий, що назвати їх можна супермасовими, виходячи з критерію ринкового спрямування.

На сьогодні віртуальні технології ще не оволоділи масами, хоча станеться це вже скоро і блискавично. І швидше за все стрибком масової свідомості до нового масового стану віртуального задоволення буде не інший художній рівень

сюжетів і образів, а інші можливості спілкування з ними. Наприклад, у бездротовий спосіб і не перед монітором, а в кімнаті, в оточенні образів. Тобто, як уже склалося: communication витіснятиме relation. Тоді інтерактивним чином встановлені правила стануть куди небезпечнішими, бо виросте ризик масового сприйняття їх як правил реальності, що, власне, і зробить їх реальними.

У самій ситуації нових віртуальних задоволень відчувається легкий наркотичний присмак: потреба нового порогу задоволення, який полягає в усе більшому фізичному наближенні віртуальних ситуацій до реальних. Чи не нагадає це розвиток балаганного масового театру кінця ХІХ століття, який, у певну мить ставши на шлях правдоподібності, почав наближувати глядача до віртуального простору вистави, замінюючи декорації реальним краєвидами, на яких влаштовувалися справжні баталії? І справжня суть вистави тепер полягала саме в зближенні віртуальності й реальності, а не в рівні сюжету чи образів. Однак у певний час рухатися стало вже нікуди, тому що далі, як вважає Нея Зоркая [136], функцію зближення з реальністю перехопив кінематограф: справжній поїзд, який рушив на глядачів з кіноекрану, нового технологічного простору віртуальних реалізацій.

Однак все ж хотілося б підкреслити, що, на відміну від спілкування з образами наркотичного галюцинування, робота з технологічними віртуальними образами часто вимагає удосконалення умінь, навичок. Тобто приносять задоволення й ті зусилля, які потрібно затратити, хоча, як уже було сказано вище, фізично їх не можна порівняти із зусиллями, затраченими у дійсній реальності. З іншого боку, можна сказати, що зусилля, затрачені сучасним автомобілістом, задля подолання певної відстані, незрівнянно менші, ніж зусилля вершника, хоча технічні вміння незрівнянно більші.

Це принцип нашого шляху — рух до зменшення зусиль і підвищення технічних, на цьому етапі — специфічно «пультових» — умінь. Можливо, частина людей, яких ми називаємо комп'ютерно залежними, вже живе у наступній реальності? А у тій реальності саме такий спосіб колективного «галюцинування»?

Можливо, ми ще не усвідомлюємо всіх життєтворчих і життєдайних аспектів такого явища, як колективне «галюцинування», але, поза всякими сумнівами, це є

суттєвою антропологічною складовою, якою й пояснюється існування мистецтва, особливо кіно й театрального, та ідеологій, особливо релігійних та тоталітарних. У неясних обрядах колективних «галюцинацій» вимальовується й моделюється майбутнє, що поступово стає реальністю. «Галюциногеном» виступає не хімічна речовина, хоча в результаті мозок може зазнавати біохімічних змін, а певний стан свідомості, яка згодна поіснувати в *іншій*, не своїй реальності. Це і є стан гри, тієї гри, яка, як писав Й. Гейзінга, передре навіть культурі. Культура як сюжет надає форм цьому потужно потенційному стану.

Зробимо крок у давнє минуле і поглянемо на такий яскравий спосіб колективного галюцинування, з перетворенням «Я» на «Іншого», як маскарад. На думку такого глибокого знавця античності, як Ф. Ніцше, сокровенна суть античного маскараду — це «*Насолода маскою*» — хвилини, коли «*відпочиває і очищується античний дух*» [137, 331]. Чому маска очищує і дає відпочити духові? По-перше, в образі іншої людини можна дати свободу всім стримуваним або нереалізованим з тих чи інших причин якостям. Звільнення від персони, а з нею і маски (у юнгівському значенні) — це звільнення від тягаря набутих і часто вимушено прийнятих форм. Фактично людина знімає ту маску, яку наклав на неї реальний світ, і одягає іншу, яка ставить її на порозі віртуальності й вимагає швидкого, майже миттєвого входження в уявний життєвий світ, натяк про який дано зовнішньою формою — маскою. Цей процес був тим більше захоплюючим, хвилюючим і енергетичним, якщо людина одягала маску античного божества й вступала з відведеною цьому божеству роллю у вихор маскараду.

Однак сенс відпочинку від себе засобами театральної маски, за Ф. Ніцше, дещо ширший і цікавіший: «Ми повинні час від часу відпочивати від самих себе; і навчитися дивитися на себе з боку — з усіх боків — як нібито із залу, вміти сміятися з себе і плакати; ми повинні бачити і того *героя* і того *дурного блазня*, які оселилися у нашій жадобі пізнання» [137, 362].

Ф. Ніцше викриває глибоку сутність театрального перетворення — це парадоксальний шлях самопізнання через *відпочинок*, через недіяння, через згоду існувати в діянні іншого. Театр здійснює свою магію розширення свідомості непомітно для суб'єкта і дозволяє *відчути* вічних

театральних персонажів, знаками гри яких ми можемо транскрибувати власне життя. І робити це, на думку філософа, варто задля того, аби відчуті спокій відсторонення від власного життя.

Ми не звільняємося від емоцій та афектів, а переживаємо їх, свідомо граючи з реальностями. Переключення з власного «Я» дозволяє медитувати через «чужу» емоцію, а не, як зазвичай, через скидання всіх емоційних станів.

Вищенаведена цитата Ф. Ніцше скаже більше, якщо подивитися на неї в контексті його філософської творчості. В роботі «Народження трагедії з духу музики» зустрічаємо дуже схожий на людину, що грає маску, образ: «...він у такому стані стає схожий на моторошну казкову фігуру, яка здатна, повертаючи очима, оглядати себе зі усіх боків; тепер він одночасно і суб'єкт, і об'єкт, одночасно і автор, і актор, і глядач» [135, 155]. Цей *він* — ідеальний автор, драматург. Нагадаємо початок цитати: «Лише коли в акті художньої творчості геній зливається зі всесвітнім першохудожником, він дізнається щось про вічну сутність мистецтва».

Дозволимо собі обережні паралелі, для яких дає підставу вочевидь образ *суб'єкта*, який виступає *об'єктом власного спостереження*. Коли Ф. Ніцше описує актора під маскою, він не створює такого емоційного підйому, як у разі з моторошною «казковою фігурою» ідеального автора. Автор вочевидь наділений більшою містичною силою, бо черпає безпосередньо з вічного першоджерела — «першохудожника». А вже той, хто грає когось іншого, «відривається від себе», приєднуючись до світу медіума — автора.

Однак під своєрідною маскою у Ф. Ніцше може бути не лише актор, а й глядач в античному театрі. Нагадаємо, поперше, що «ідеальним глядачем» Ф. Ніцше вслід за Фрідріхом Шиллером вважає хор. Власне глядач задля наближення до ідеального стану мав максимально зливатися з хором: «кожен, хто був у глядацькій залі з її рядами, які здіймалися кругами, мав повну можливість *не помічати* весь навколишній світ культури і, насолоджуючись видовищем, перетворюватися на одного з учасників хору» [135, 165]. А що ж відбувалося, власне, з хором? Те саме, що з драматургом і актором: «Діонісійський екстаз здатен наділити людські маси художнім даром, бачити себе в оточенні духів, єдність з якими вони відчувують. Те, що відбувається з хором у трагедії, є

первинним *драматичним* феноменом: побачити самого себе переображеним і тепер діяти, як нібито насправді стався перехід у чуже тіло, чужий характер» [135, 166–167].

Отож, хор являв собою образну фігуру, здатну оглядати саму себе, так само, як драматург та маска, і у свою чергу виступав медіумом для емоційного залучення глядача та перетворення його на ту ж саму фігуру, яка отримує здатність побачити себе саму завдяки *перетворенню на переображеного*, тобто того, хто перейшов у чуже тіло і в чужий характер.

Логічно вибудовується ланцюг: містичне «першоджерело» — драматург — людина за маскою — хор — глядач. Свідомо чи несвідомо, торкаючись якоїсь із ланок цього ланцюга, Ф. Ніцше щоразу малює специфічні образи, як тепер легко можна сказати, нагхненних *суб'єкт-об'єктів*. Більше того, це є *суб'єкт-об'єкти* у якомусь найчистішому, інваріантному стані, які існують у певній уявній реальності, хоч і специфічно пов'язані з реальністю дійсною, але і відділені від неї принципово і потужно.

Чим відділеній? Ф. Ніцше підтримує думку Ф. Шіллера, що хором: «це жива стіна, яку трагедія звела навкруг себе, щоб відгородитися від світу дійсності і тим зберегти для себе ідеальний ґрунт і поетичну свободу» [135, 161]. Суть дистанції між Хором і дією на сцені полягала, в тому, що Хор був єдиною «реальністю», він «сам створював це видіння і говорив про нього символічною мовою танцю, звуку, слова» [135, 168]. Тож глядач зливався із земним творцем драматичного дійства.

Отже, зачарованість, яка виникає шляхом такого радикального виходу за межі власного «Я», як переображення, тобто здатності «говорити мовою чужих тіл і душ» [135, 166], теж веде до звільнення від власної суб'єктивності й до відчуття тожності з іншими людьми та світом. Це відчуття у класичному вигляді переживається як ейфорія, сп'яніння. Власні пристрасті більше не розділяють людей: усі живуть єдиним колективним видінням, яке перетворює натовп на велику душу — узгоджене гармонійне переживання *іншої* реальності.

Хотілось би особливо підкреслити, що спосіб визволення від дійсної реальності через ілюзію (горьківський Лука) й таким чином перехід до мріяння, до життя в реальності ілюзорній, за Ф. Ніцше, якраз не є основою суті стосунків реальності й драматичного дійства. Кінцева функція «драматичного

видіння» полягає в протилежному — «руйнуванні індивіда і його злитті з початковим буттям» [135, 168], тобто, в наших термінах, у буттєтворенні.

Початкове буття є забутим джерелом не лише мистецької, а й дійсної реальності. Тому давньогрецький театр повертав до цього джерела глядацький зал шляхом злиття з певними першогогероями (чи, як вважав Ф. Ніцше, єдиним першогогероєм Діонісом, який виступав у багатьох образах). Однак це вже не був релігійний екстаз через релігійний ритуал. Від ритуалу давній театр відрізняв статус *естетичного акту*, тобто явища, що мало власні засоби впливу на колективну психіку.

Ми не випадково пишемо про *колективну психіку*, тоді як Ніцше пише про вплив театру на *індивіда*. Однак у нього йдеться про стан *індивіда в колективному переживанні*, а його треба розглядати відмінним від переживання індивідуального. Стосовно останнього, то слова про «руйнування індивіда» означатимуть глибоку психічну хворобу. У колективному ж чи масовому переживанні індивідуальна психіка делегує специфічний компонент — «масового індивіда» чи «масову людину», незвичайно сильні емоції якої (якщо вони не підтримуються постійно й не формують міфологічну ситуацію чи якщо вони не є елементом спеціальних психотехнологій) не справляють суттєвого впливу на особистість, коли минають. (Про це у автора див. [138].) Тому руйнування «делегованого індивіда» відбувається в просторі колективного естетичного переживання, і особистість має змогу це руйнування та відчувати і бачити збоку, — переживати неймовірної сили діонісійські пристрасті й, в ідеалі, спостерігати за цим переживанням водночас.

У чому ж полягала суть давнього естетичного колективного переживання драматичного твору? Треба думати, що починалося все із беззастережної віри в чудо та загальної згоди на гру. Найімовірніше, відчуття публікою себе як «граючої» сторони і означало те, що Ніцше називав «художнім станом» і «естетичною діяльністю публіки», яка, на його думку, в чистому вигляді існувала лише в античні часи. Тому що інакше ми ніяк не зможемо зрозуміти його захоплення відкриттям Й.В. Гете щодо естетичної сутності античного відчуття трагедії: «... навіть найвища патетика була у них естетичною грою, тоді як ми не можемо створити такий твір без участі природної правди» [135, 237].

Отже! Театральна (віртуальна) реальність від античних часів до Й.В. Гете розвивалася у напрямі зближення з «природною правдою»? Не зовсім так. По-перше, наше спостереження за такими процесами дає підстави вважати, що процес зближення театральної (віртуальної) реальності та реальності дійсної існує, але не у прогресуючому, а пульсуючому режимі. По-друге, не треба забувати, що античний світ свою «природну правду» сприймав, виходячи зі свого філософського світобачення. Боги, герої, першоелементи, творчі стихії – це й було світоглядною «правдою» пересічного давнього грека. Хоча, звісно, і Ф. Ніцше і Й.В. Гете досить точно уявляли предмет свого захоплення, коли спільне міфо-поетичне сприйняття світу давніх греків наділяли естетичною функцією.

Особливістю сприйняття драматичного твору як естетичної гри є колективна участь в переструктуруванні (побудові й руйнуванні) глибинного доморального, досоціального буттєвого простору, вихід до якого дають потужні першообрази чи першосимволи.

Та де існує цей простір гри і які його власні характеристики? Ф. Ніцше хоч і не ставить такого запитання, але вочевидь не мислить існування будь-якої вистави без детального аналізу *способу* її сприйняття публікою. Більше того, для нього саме сприйняття публіки (а не гра акторів чи особливості постановки) висвітлює і завершує феномен драматичного твору, підписує своєрідний вердикт сприйняття, за межами якого твір не існує як такий.

Якраз у зміні стосунків автора з публікою вбачає він причину смерті тієї високої трагедії, яка поєднувала діонісійське й аполлонівське начала – «Еврипід вивів на сцену глядача» [135, 180]. Глядач побачив на сцені «власного двійника», тобто пізнав власні риси, а головне – власні проблеми: «... весь світ відчуттів, страждань і власного досвіду, який досі незримим хором був присутній на глядацьких лавах на кожній святковій виставі, Еврипід переніс у душі своїх сценічних героїв» [135, 183]. Коли «хор глядачів» пройшов навчання у свого «хормейстера» і навчився «співати по-еврипідівськи», з'явилася й нова драматургія, зокрема розквітла комедія.

Принцип «естетичного сократизму»: все прекрасне повинне бути розумним, як доводив Ф. Ніцше, остаточно знищив діонісійське начало трагедії.

Однак хто такий був «демон Сократ»? Вочевидь, архетипова фігура (логос) нової культури, втілена в конкретній людській особистості. Поява такої фігури свідчить про стрибок культури, різку зміну, яка відбувається протягом життя одного покоління: класична міфологічна свідомість втратила домінуючі позиції, хоч античний космос ще не розімкнувся.

«Естетичний сократизм» — це теж спосіб художнього впорядкування, специфіка якого полягає в уподібненні фактів фабули до існуючих у реальності й на основі існуючої логіки, яка, проте, не дає остаточних відповідей на будь-які питання. Вона лише по-новому хвилює і змушує свідомість рухатися новими, прокладеними нею шляхами. Тому й оформлює аполонівське начало у чистому вигляді зникло, або, точніше сказати, зазнало сильних видозмін. Люзія, що виникла над темною безоднею буття, мала прагнути до людської реальності. Античний принцип правдоподібності, який полягав у близькості зображуваного до ідеального взірця (зазвичай божества), тепер диктував авторові вивчати колізії та проблеми навколишньої реальності і робити їх навіть у розповідях про античних богів пізнаваними — «реальними».

Посилення антропоцентричних тенденцій, зародження індивідуалізму та суб'єктивізму відкривали шляхи до самоусвідомлення соціуму та самоусвідомлення людини в соціумі. Спосіб стосунків із публікою, який запропонував спочатку осміяний Еврипід, несподівано виявився найпривабливішим. Якщо глядач раніше ідентифікував себе з хором, із його переживаннями подій, то тепер — з героями. Сакральна реальність стала близькою, оманливо близькою.

Однак увійти у театральний твір як у реальність — це все одно, що зачерпнути долонями місяць, який відображається у воді. Цієї реальності фізично немає. Вона існує метафізично. Тобто фізика її перетворена так, що сприймати й відчувати її ми можемо лише через посередництво інших людей, які намагаються її неясно відчутти, ухопити, зрозуміти і транслювати — втілити, аби зробити доступною (зчитуваною) глядачеві. Вона, як ми вже зазначали, постає у складному процесі викликання і розкодування — кодування — розкодування і занурення, що в кінцевому результаті протікає між акторами та глядачами за принципом зворотного зв'язку.

Сучасний йому європейський театр, на думку Ф. Ніцше, досить сильно обмежив можливості драматичного, бо глядач позбавлений

могутніх діонісійських пристрастей, у кращому разі переможений лише прагненням аполонівської ілюзії: сучасна людина «має одну лише пристрасть — пристрасть до *сп'яніння*» [135, 342]. Тому «для європейця театр і музика — гашиш і бетель» [135, 342].

Виходячи з нашої логіки твору як єдності зовнішньої та внутрішньої форм, що за функціональною суттю співвідноситься з аполонівським та діонісійським началом, можна сказати, що процес розходження сюжету (буттєвої динаміки) і фабули призводив до «зачарування» фабулою, тобто самою легкістю віртуального творення реальності, або ж простору ілюзій.

Треба зазначити, що сучасний простір ілюзії (поняття, як ми вже відмічали, деформованого внаслідок запровадження реальності як ідеального зразка) — це простір відпочинку від себе через мрійливе захоплення світом іншого, а тому і самозабуття, яке може бути просто порятунком від одноманітності чи життєвих негараздів.

Описаний Ф. Ніцше процес занепаду драматичного мистецтва свідчить про одне: театр завжди будував такий простір колективної «галюцинації», який відповідав потребам і можливостям суспільного цілого. Люди перестали відчувати темний жах первісного хаосу, а отже, і потребу в самому діонісійському переживанні. Та діонісійське начало, втративши домінуючу позицію, не зчезло, а перейшло в латентний стан, готове у будь-яку мить виринути й знову об'єднати людей у рятівній містерії.

Людство як система неодмінно зберігає у резервах пам'яті глибинний буттєвий рівень первісного жаху і пристрасті, які викликалися проривом до нової, більш істинної реальності в процесі театрального переживання. Має неабияке значення навіть те, що у домінуючих структурах культури цей стан і зараз зберігається як фантом. Хай поки що твердження про важливість «фантомів системи» буде на рівні інтуїції, але існує природна аналогія у вигляді гомеопатичних препаратів, де доза діючої речовини така надмала, що залишається, можна сказати, лише пам'ять про речовину. Фантом того людського створіння у давньому театрі (класичного суб'єкт-об'єкта), яке бачить себе та оглядає усе навколо, продовжує вчиняти свою «гомеопатичну» дію, очищуючи нас театром й інколи навіть наближаючи до нашого обличчя хвилюючий фантом описаної Ф. Ніцше магічної маски.

А сама ж маска в культурі була і залишилася знаком «дозволу» на вільне творення реальностей.

Звісно, сучасний театр час від часу звертається до маски, але її форми і функції урізноманітнилися. Маскою могло ставати навіть власне обличчя актора, як ми це спостерігаємо у фексівському «Дневнике Глумова», чи на тренажах Є. Гротовського. Така маска підключає власні резерви акторського організму до отримання і утримання того чи іншого психофізичного стану. Фактично вираз обличчя віртуалізує існування актора, народжуючи простір персонажу, який диктує поведінку.

Цікаво, що французький режисер Аріана Мнушкіна, проводячи 2005 року в Афганістані майстеркласи з молоддю, яка не мала жодної уяви про театр, почала з масок, переважно балійських та комедії дель арте. Цим вона одразу створила ту легкість веселого триєдиного існування-спілкування-роботи, яку дає ситуація невимушеної гри у творення реальностей — гри в театр. «За маскою вам треба щезнути! Коли ви за маскою, вам нічого не потрібно грати! Ритм і маска вас ведуть!» [139].

Прикметно, що саме маска дозволила А. Мнушкіній дати «новонаверненим» уяву про театр як цілість без дещо штучних поділів на театр переживання, відчуження тощо. Важко логічно пояснити, як можна *не грати, іти за маскою* і водночас *перетворювати на форму те, що пережив*. Лише зображена Ф. Ніцше моторошна казкова фігура, яка здатна оглядати себе з усіх боків, яка є одночасно суб'єктом, і об'єктом, виступає символом, який описує і утримує таке діяння і такий стан.

Проте існують ситуації, коли маска набуває дещо іншої функції. Як колись помітила Н. Шевченко [140], одягати маску людину часто змушує власна незахищеність. Так, у ритуальних маскарадах, де учасники «опинялися в зоні "підвищеної радіації", енергетичного вибуху, відкритої енергії, вищої іншості, закордонності», маска слугувала захисним покровом [140, 52].

Але маска може слугувати захисним покровом не лише для певних «професійних» потреб. Людина часто відчуває незахищеність просто від невпевненості у собі, від незадоволення собою. Як герой оповідання Аркадія Аверченка, який без запрошення та ще й без смокінга прийшов на звану вечірку, розраховуючи сховатись під прикриттям типових соціально-культурних масок, які автоматично зроблять його своїм [141]. Можна було обрати

один із трьох варіантів «рубаха-парень», «сдержанный аристократ», «меланхолик», але, на жаль, герой, випробовуючи всі, не може зупинитися на жодній, бо жодна йому не підкоряється.

Маски в реальному житті підкоряються, як правило, схильним до акторства. Однак технології віртуального простору внесли у цю ситуацію суттєві зміни.

Так, інтернет за природою своєю надає людині, яка вступає у віртуальне спілкування з найнесподіванішими адресатами, можливість захисту у вигляді своєрідної маски, яку людина обирає сама, аби існувати у мережі. Це може бути (так само, як і в грі Second life) навіть власне ідеальне уявлення людини про саму себе, яке у віртуальному просторі отримує шанс на перевірку. Інтернет-маска може створювати реальність, паралельну життєвій, і тоді електронний медіа-простір починає виконувати ту функцію ескапізму, яку раніше виконувала художня творчість, а в «низовому» варіанті «випадіння» чи «зриву» – алкоголь та наркотики.

«Як естетичний феномен наше буття нас ще мало-помалу *влаштує*, і ми самі *можемо* зробити з себе естетичний феномен», – писав Ніцше [137, 362]. Тоді «ми» означало людський авангард, який, за відчуттям філософа, народжувався. Зараз ці слова як слоган можуть висіти в інтернет-клубі. Сучасний користувач справді може створити в мережі власний віртуальний образ, який би відповідав його естетичним запитам і вимогам. Щоправда для цього, як мінімум, треба знати слова *естетичний феномен*.

Той «естетичний феномен», який у жанрі action в інтернеті інтуїтивно творить сучасна свідомість, позбавлена захисту всіх видів цензури, поки що пригнічує, якщо не шокує, як жорстокі й наджорстокі підліткові заявки про власну «крутизну», власна реалізація принципу «15 хвилин слави для кожного». Можливості віртуального технологічного простору з новою силою почали провокувати бажання увійти в іншу реальність: через камеру мобільного телефону – в інтернет. Бажання увійти «по-справжньому» (а по-справжньому – це як в кіно) буває настільки сильним, що іноді зйомка супроводжується справжнім ризиком для життя не лише чужого, а й власного.

Тобто власне віртуальна образна інтернет-реальність впорядковується не за принципом уподібнення до актуальної

реальності чи за її логікою, а за принципом уподібнення віртуальній кінотелереальності, що свідчить про їхню кореневу спорідненість.

Цивілізація з ціннісними орієнтирами матеріального достатку, яким стало цілковито підпорядкованим творення кінотелереальності, може отримати несподівану відповідь з боку віртуальної реальності, коли інтернет прийде у кожен дім. «Стадо» позбавлених цінностей культури споживачів, а не вимріяна Ф. Ніцше каста надлюдей, як умітимо, творитиме свій «естетичний феномен» у віртуальній реальності, перемагаючи власною кількістю й простотою первинних бажань. Тоді технологічна віртуальна реальність може справді стати окремою *дійсністю* (див. [103]), невіддільною за законам логіки будь-якої культури.

І вже неможливо дати однозначної відповіді на запитання: після того як світ у віртуальній реальності був поставлений догори дригом, чи у ту ж саму реальність повертається людина, чи щось у цій реальності невлучливо змінюється?

Глава 2. Радість становлення

Не заради того, щоб позбавитися від жаху і співчуття, не заради очищення від небезпечного афекту шляхом його бурхливої розрядки — як розумів трагічне Аристотель, — але заради того, щоб, пройшовши через жах і страждання, *самому* стати вічною радістю становлення...

Ф. Ніцше, *Сутінки кумирів*

Можливо, Ф. Ніцше знайшов найуніверсальнішу формулу того загадкового відчуття, яким сповнює людину зустріч з мистецтвом — «вічна радість становлення». Але знайдена Ф. Ніцше формула, замаскована в інтелектуальному потоці емоційно відчуженого матеріалу античної культури якось загубилася, не запитана естетикою (яка не оперує такими термінами), та філософією культури (яка взагалі мало звертається до театру). «Радість становлення» однаково стосується діонісієвства як потужного ірраціонального процесу колективного злиття з першобуттям, у цьому разі

відчувається як «радість», так і аполлонівського начала, яке Ф. Ніцше послідовно пов'язує зі «становленням».

Як для натхненного послідовника Артура Шопенгауера, котрий становлення розглядав крізь призму східних вчень, для Ф. Ніцше це означає, що аполлонівське начало виступає ілюзією, сном.

Таким чином, для нього витік становлення художньої реальності фактично має те саме джерело, що й становлення реальності емпіричної – жагу ілюзії.

Однак звідки ж береться сама жага ілюзії? Її витоки Ніцше знаходить у самій природі, зокрема, в тих її особливостях, які він називає «художніми імпульсами». Виходячи з цього, він формулює «метафізичне припущення»: «все істинно суще і першоєдине – ці вічно стражденні й протилежні начала, для свого повного звільнення вимагають захоплюючого видовища, радісної ілюзії, яку ми, що перебуваємо в її владі і з нею злиті, змушені сприймати як воістину не суще, тобто як безперервне становлення в часі, просторі і причинності, іншими словами – як емпіричну реальність» [135, 147]. Однак людина сама – творіння природи, а таким чином, теж реалізований варіант гри двох начал. Вона здатна в осяяннях усвідомлювати власне існування як ілюзію становлення в п'янкуму і темному хаосі буття, більше того, саме в художній творчості здатна створювати і відтворювати ілюзію становлення, стаючи в такому стані схожим на описану Ф. Ніцше «страшну казкову постать» [135, 155].

Навіщо ж людині створювати «ілюзію ілюзії»?

«Щоб самій стати вічною радістю становлення».

Щоб відчути диво власної гармонізації в процесі становлення, руху світу, тобто максимально повно відчути свою динамічну цілісність в єдності з динамічною цілісністю світу. Причому Ф. Ніцше цінує максимально повний варіант – злиття з потоком буття через таку емоційно-тілесно-містеріальну причетність, коли відчуваєш, як сам береш участь у його формуванні.

Як бачимо, Ф. Ніцше дає образне формулювання певного закону, який він сам відчуває як глибинний закон *динаміки* світобудови, де є законне креативне місце як для сущого, так і несущого. Людина як частина природи підлягає цьому самому закону, є його носієм і єдиним створінням, здатним його сприйняти. Отже, емпірична реальність, за Ф. Ніцше, є не що

інше, як певний реалізований варіант гри *істинно суцього і першосединого* – *ілюзія*, єдиний актор-глядач якої – це людина, яка приймає правила вічної гри поверхні буття як правила власного життя. Людина – творіння, здатне *існувати* в реальності й в *осяяннях* усвідомлювати власне існування як ілюзію.

І не випадково більше через осяяння, явище переважно художнє за природою, ми отримуємо знання про наші прагнення до творення цієї ілюзії. Авторіві вже доводилося писати про ту особливу роль, яку може перебирати на себе художня культура у розвитку філософської думки [68], особливо тоді, коли тій доводиться за короткий період у концентрованих формах долати значний шлях розвитку.

Відтак природною і доречною у нашому дискурсі бачиться фігура Федора Тютчева, осмислення поетичних прозрінь якого у контексті театральної антропології (філософської) і розширює розуміння самого автора, і допомагає розгортати одне з екзистенційних апріорі театру.

Варто лише згадати хрестоматійні рядки:

*Природа знать не знает о былом,
Ей чужды наши призрачные годы,
И перед ней мы смутно сознаем
Себя самих – лишь грезой природы.*

Це не інтуїтивне художнє прозріння, а і філософсько-світоглядний висновок. Адже поет-філософ 22 роки провів на дипломатичній службі в Німеччині, яка на той час переживала розквіт класичної філософії, пов'язаної з іменами Е. Канта, Г.Гегеля, Ф. Шеллінга, Й.В. Гете, тобто з тим духовним середовищем, яке матиме неабиякий вплив і на Ф. Ніцше. Окрім того, живе поетичне відчуття сучасності Ф.Тютчева іноді настільки органічно проникнуте античними образами, що це свідчить про неабиякий (навіть для людини того часу) неформальний інтерес до античного періоду історії культури. Такі обставини дають нам підстави бачити філософсько-світоглядний контекст поета близьким до того, в якому формуватиметься і філософський світогляд Ф. Ніцше, що дозволяє вважати їхні висновки не лише випадковим збігом думок-прозрінь, а й до певної міри зумовленими ідейною близькістю.

Існує ще одна досить важлива річ, яка поєднує ці постаті: вони були трагічно покликані переживати актуальні філософські проблеми сучасності не на раціональному рівні,

а *екзистенційно*, тобто відчувати, переживати життя через призму невирішених глобальних філософських суперечностей. Їм було дано автентично висловити пережите.

Нагальна для ХІХ століття проблема стосунків вічного Абсолюту та перервного, підвладного часові та простору людського існування розглядалася Ф. Тютчевим як головна проблема власного життя: «Никто, я думаю, не чувствовал себя ничтожнее меня перед лицом этих двух угнетателей и титанов человечества — времени и пространства» [143, 8].

Людина, яка, заглянувши в креативні глибини життя, побачила темну безодню — «Хаос шевелится», — якій дано було *фізично* болісно відчувати ілюзорність і навіть примарність найосновоположніших опор емпіричної реальності, теж вбачала життя як гру (але холодну) природи чи «богів», володарів часу й простору, трагічну чи навіть безнадійну («Тревога и труд лишь для смертных сердец... / Для них нет победы, для них есть конец»).

Однак Ф. Тютчев, як і Ф. Ніцше, зрозумів, що саме здатність людини жити і водночас бачити власне життя як ілюзію, гру доводить її природну близькість з «богами». А героїчні часи, коли людина спостерігає розгортання грандіозних сюжетів і бере участь у тому чи іншому ході подій, іноді потужно впливаючи на них, є точками максимального зближення *ілюзії й витоків та механізмів становлення реальності*. Саме про це йдеться у найбільш цитованих його рядках:

Счастлив, кто посетил сей мир

В его минуты роковые!

Его призвали всеблагие

Как собеседника на пир.

«Минуты роковые» — це той самий час перемін — час вибухової нестабільності, коли відкриваються горизонти виборів, коли людина на рівних допускається вічними творцями до обрання варіанта творення, коли революційне становлення реальності відбувається на її очах як результат її власних зусиль, поєднаних із зусиллями «богів».

Однак зрештою саме до китайської мудрості приєднається більшість людей, бо описане Ф. Тютчевим щастя не побутове. Зате воно торкається глибокої екзистенції, бо дозволяє найповніше долучитися до тієї самої «вічної радості становлення», яку відчували глядачі давньогрецьких трагедій.

Не випадково у наступних рядках Ф. Тютчев підкреслює не діяльний, що було б цілковито закономірним, а споглядальний аспект цього щасливого стану:

*Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был —
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.*

«Высокие зрелища» богів — це, звісно ж, творення реальності, високі закони становлення якої іноді відкриваються й людині. Відбувається це в часи екстрем. При цьому через своєрідну споглядальну діяльність за тим, що споглядають боги, людина, за Ф. Тютчевим, долучається до безсмертя. Куштування напою з чаші богів — це куштування вічної насолоди творення. Тож «минуты роковые» народжують героїв просто, за міфологічною версією, — напівлюдей, напівбогів. Вони у вирішальний час не лише обирають і встановлюють новий порядок, але втілюють його у власній долі-архетипі, стаючи не тільки поза часом безсмертними, але й за життя переживаючи відчуття власного безсмертя, яке дається щасливим долученням до творення реальності, до потоку становлення.

Поетична образність не лише у Ф. Тютчева, але часом і у Ф. Ніцше допускала прозоріння і не накладала наукової обов'язковості на думку. Власне так мислили досократики, ще не здогадуючись про цю саму обов'язковість. «Антропоцентризм» у протагорівській констатації: «Людина є мірою всіх речей: існуючих, що вони існують, і неіснуючих, що вони не існують», — всотаний Ф. Ніцше, при погляді на людину в процесі становлення реальності веде до такого кроку, — людина стає й мірою «богів». Божественна гра вічних начал, які через минуще і миттєве творять ілюзію — доступну людині емпіричну реальність, — органічно стає властивістю людини, яка, відповідно, має потребу творити і за тими самими спонуканнями творить свою ілюзорну реальність — театр, глибинне коріння якого таким чином проникає не лише до основ людської природи, а й до основ природи взагалі.

Якщо піти за думками Ф. Ніцше й Ф. Тютчева далі (й говорити про театр як інваріант не лише віртуальної реальності, а й інших її форм), то можна сформулювати ланцюжок: «боги» творять свою віртуальну реальність, яка є дійсною для людини, людина ж, своєю чергою, наділена

божественною енергією і потенцією творення, створює власну віртуальну реальність, *яка теж для якихось створінь може виявитися дійсною.*

Світовідчування світу-як-видовища ґрунтується на відчутті екзистенційної сутності певних емоцій, а саме — емоцій причетності до потоку становлення, у якій формі це б не відбувалося. Зауважмо, що Ф. Ніцше цінє ідеальний варіант — злиття з потоком через таку емоційно-тілесно-містерійну причетність, коли відчуваєш, як *сам* береш участь у його формуванні.

Революція (час екстреми) і театр — дві форми такого «інтерактивного» потоку — реальна і віртуальна, які можуть глибоко проникати одна в одну по-перше, внаслідок умовності меж між реальним та віртуальним, по-друге, внаслідок одного спільного екзистенційного переживання — активної причетності до становлення реальності. Результатом цього проникнення може стати як взаємопідсилення, так і взаємознищення. Під «силою» театру маються на увазі не естетичні досягнення, а сила прямого впливу на формування реальності.

Взаємопідсилення відбувається тоді, коли революція сильна, тобто коли її завдання сприймаються й інтелектуалами і масами як переображення світу на всіх рівнях — від соціально-економічного до містичного. Більше того, у такі часи відбувається незвичайне зближення реального (революційна дійсність) та віртуального (театр) потоків. Найчутливіші художники відчували далекий гомін зближення цих потоків, пропонуючи суспільству, як символісти на чолі з В'яч. Івановим, теорію переображення, теургічності творчості. Вони ж робили спроби відродити театральну містерію як інструмент втілення й практикування вищеназваних ідей.

Однак сама революція відчувала спорідненість не за тонкими мистецькими *вібраціями* й відчуттями, тобто не на інформаційно-енергетичному рівні, а переважно за *змістом*, простим і доступним, так само, як і її ідеї. Тому і в тканину революційного становлення потрапляли ті вистави, яким вдавалося захопити глядача актуальністю того, що відбувається на сцені. Сценічне дійство завдяки віртуальній природі, яка скидає невіддільне від емпіричної реальності обмеження простору й часу, увиразнювало події та їхній сенс.

Так, російський театральний мемуарист Александр Мацкін згадує про те, що концентроване відчуття оновлення світу він пережив якраз у театрі на виставі В. Мейєрхольда за п'єсою Еміля Верхарна «Зорі». Тоді просто під час вистави один із персонажів – Вісник – прочитав офіційне повідомлення про взяття Перекопу і розгром Врангеля. Зал відповів оплесками і революційними піснями. Відбулося своєрідне містерійне єднання, яке ламало кордон між минулим і теперішнім, між залом та сценою, між реальністю та ілюзією. А. Мацкін згадує, що все супроводжувалося потужним відчуттям власної значущості від причетності до оновлення світу: «Відчуття загальної змін: іде геть, ламається, падає ціла історична епоха, із хаосу та руїн народжується нова реальність, і ми тому щасливі свідки» [144, 335]. Цікаво, що А. Мацкін акцентує увагу не на діяльній участі в творенні нової реальності, хоча частина залу йшла на фронт, а, як і Ф. Тютчев, на споглядальній – «высоких зрелищ зритель». Театр давав концентроване відчуття революційної дійсності, а глядач через художню – цілісну – форму отримував цілісність переживання, яке робило людину і *діячем*, і *глядачем* власних дій водночас.

Цікаво, що А. Мацкін не висловлює якогось негативного ставлення до епохи, яка «ламається» і «падає». Йому перехоплює дух саме від того, що ламається «*ціла історична*» епоха. Тому щастя свідка для нього полягає якраз у змісті процесу – народження «із хаосу і руїн» «*нової реальності*» – «счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые»...

Шлях із хаосу до нового порядку, властивий природним системам, який описували класики синергетики, з потужною роллю атракторів, з несподіваною енергією вибуху системи, з блискавичністю стрибка – вирішальна *мить* становлення, – все це досить близько нагадує таку «природну систему», як людська спільнота у ці самі «*минуты роковые*». А якщо це має владу природних законів (а нам здається, що це саме так), то воно домінує над людьми як елементами системи, спрямовуючи їх у певні силові потоки, компенсуючи всі втрати відчуттям причетності до здійснення чогось великого і незворотного. У такій ситуації театр, як наочна модель становлення бажаної реальності, робить діяча щасливим глядачем власних діянь, стаючи частиною тієї самої компенсаторної машини.

Театр, маючи ритуальну природу і ритуальну складову, на відміну від революційної дійсності, володіє здатністю *постійно відтворювати*

вже завершений в дійсності процес, а разом з тим і ті хвилюючі почуття, які цей процес супроводжували. Однак логіка цього відтворення вже відповідає вимогам не минулої реальної дійсності, а сучасності. Класичний приклад: через три роки після революції під художнім керівництвом Н. Євреїнова три найбільших театральних режисера Ніколай Петров, Александр Кутель та Юрій Анненков здійснили величезне ритуальне відтворення подій штурму Зимового палацу, де було задіяно більше 8 000 учасників, серед яких значну частину становили балетні професіонали та циркові актори. Режисери просто перетворили театр на революцію (таку, якою б вона мала виглядати), де глядачі були учасниками, а учасники глядачами. Театр підкоригував реальність, таким чином увиразнивши її й наблизивши до певного бажаного образу «сильної революції», і саме цей образ, закріплений фільмом С. Ейзенштейна, залишився в радянській історії як реальність. У цьому випадку віртуальна реальність вуличного перформансу чи, враховуючи сильний емоційний компонент причетності, містерії-перформансу, заступила реальність історичної події.

Віртуалізація дійсної реальності та відтворення віртуального процесу переображення світу продовжувалася доти, доки працювала ідея-мета переображення — справедливе суспільство суспільної рівності. Супроводжувався цей процес як у театральних, так і специфічних радянських масових перформансних формах виділенням величезної кількості радості й відчуття щастя.

Еволюційна революція, якою можна назвати перебудову, породила явище, що його відтоді ми час від часу спостерігаємо в періоди загострення боротьби за контроль над країною — симуляцію: симуляція оновлення, переображення суспільства, та симуляція роботи компенсаторної машини.

Однак екзистенційна потреба *відчувати себе частиною становлення* не зникає.

Глава 3. До спільного "Я"

В хаосе мирового эгоизма человек устает и невольно, впадая в уныние, говорит себе: "А есть ли вообще общая цель?" "Есть, есть!" — вспыхивает бабочка, переговариваясь на общем цветовом языке с лишайником. Этот заряд бодрости, полученный через поэтическое доказательство, для меня так же объективен, как объективна математическая формула.

Ф. Искандер, *Дудка старого Хасана*

Коли ми, глядачі, завмерши в темряві глядацького залу, перемовляємося спільною ігровою театральною мовою, а актор, відчуваючи, як завмирає зал, «летить» (так суб'єктивно відчувається акторами стан натхненної гри) — це не просто поетичний, а специфічно театральний доказ єдності світу («Стаєш частинкою чогось більшого, ніж ти»). Ми досягаємо того специфічного стану, де нема розрізнення між «я» і «ми». Цей стан метафорично можна назвати спільним "Я". На відміну від "Ми".

«Ми» — категорія колективної свідомості, носієм якої є індивід. А колективне усвідомлене «ми» як елемент структури психіки — хоч і емоційно наповнений, але все ж суспільно (незалежно від рівня розвитку суспільства чи будь-якої спільноти) обумовлений компонент.

«Я» — як психічний центр особистості, менш піддатне сильним, але поверховим колективним емоціям. Воно, здійснюючи інтегруючу функцію, має здатність бути спрямованим на власне буття, а отже, на буття як таке.

Але чи існує спільне «Я» не лише як стан специфічної єдності зі світом, а й як центруючий динамічний процес із власною специфічною енергетикою, яка може виступати як *субстанція*? І чи не виникає театральне переживання (як історичне відгалуження від переживання літургійного) саме тоді, коли режисер через акторів створює свосвідний резонанс із коливаннями цієї субстанції?

Є театральне переживання, що вирросло з народного мистецтва, гри, балагану (без будь-яких негативних конотацій), яке заражає своєю ігровою природою. Тоді знаходять бурхливий вихід емоції й компенсуються ті чи інші комплекси, але не виникає того, що ми зараз називаємо естетичним переживанням. Останнє ж ми насамперед пов'язуємо з відкриттям, вибухом нового зору, розширенням

світу. «Езда в незнаемое» — річ захоплива і ризикована, а головне — якими можуть бути критерії «успішності» мандрівки у запропонований автором світ?

Спробуємо підійти до цієї проблеми знову ж таки з точки зору не естетичних, а антропологічних чинників. Сутність цілісного творчого процесу полягає в діалозі між тим, що створив автор, та публікою. Особливо сьогодні діалог — це домінуюча стратегія власне мистецького потоку. Тобто категорія порозуміння, глибини і якості взаєморозуміння стає сутнісно важливою у визначенні вартісності мистецького явища.

Однак іноді автори (і серед них досить серйозні) твердять, що не зважають на те, як сприймає їхні твори публіка. Чи тут даються взнаки залишки романтичної парадигми? Чи це якась «вічна» парадигма творчої глибини тих, хто покликааний змінювати мистецькі парадигми і канони? Чи елементарний самозахист і спосіб самоствердження? В усякому разі, у випадку справжнього таланту це не означає зверхності й байдужості, — автор закликає прислухатися до створеного ним саме так світу й зрозуміти його, бо розуміння цього світу вже змінило самого автора. Він відчуває істинність цієї зміни й істинність тієї, за висловом Марка Нестантінера, «запеклої формули», у якій вдалося її зафіксувати. Це вічно актуальний романтичний прорив «фаустівської» людини до безпосереднього діалогу з безсмертням, з вічністю. Така позиція вірцево втілена в образі композитора Адріана Леверкюна: «По-моєму, цілком досить, коли щось почуте *раз*, тобто коли його почує композитор під час написання... Наче люди колись почують те, що він тоді чув» [145, 293].

Часто такі автори здаються людьми занадто зосередженими на власному «Я», тому й не сприймають жодного критичного вторгнення у художню тканину твору. Коли один із представників саме цієї категорії авторів режисер М. Нестантінер пояснює суть власного творчого процесу, то там просто не знаходимо місця для публіки. Наведу фрагмент з розмови, де ми з'ясовуємо роль світовідчуття автора в творчому процесі, а також своєрідність його стосунків з публікою. Назвати цей фрагмент можна: «Творчий процес як шлях до себе».

М. Н.: Кожна істинна робота є тоді такою, коли ми входимо в неї одними, а виходимо іншими. Трохи іншими. Хай на

короткий час. Потім знову повертаємося у своє русло. Але робота на нас впливає. Ми в ній торкаємося до себе. Цей дотик дуже важливий. Ми на якусь мить перебуваємо у стані гармонії. Це дуже важлива річ для того, щоб ми себе не позбавились, не забули. Власне, робота — це наше спасіння... Шлях до себе нескінченний. Але треба його прагнути і йти цим шляхом. І тут відбувається дивна річ: ми йдемо до себе і водночас, ідучи до себе, маємо про це розповісти. Дуже важливо, наскільки ми послідовно йдемо до себе й наскільки ми точно можемо в той же час про це розповісти. Я є одночасно у двох іпостасях. Це і є митець... Іноді перебуваєш у трагічному стані й в той самий час думаєш, як про це можеш розповісти. Таке роздвоєння відбувається. І все залежить від того, наскільки ти точно можеш про це розказати, наскільки точно можеш проникнути в суть проблеми і наскільки точно ідеш до себе. Але це єдиний процес.

О. Л.: "Я и садовник, я же и цветок..."

М. Н.: "Пощечина я и щека, и я же катова рука, и я рука, отрубленная катом", як Бодлер писав.

О. Л.: А ви не думаєте, що для глядача теж важливий цей дотик і шлях до самого себе?

М. Н.: Абсолютно. Але я до того по-іншому ставлюся: якщо це мене хвилює і я зможу свої думки істинно висловити, то маю надію, що це може схвилювати ще кого-небудь, тому що я причетний до роду людського...

О.Л.: Ви вважаєте, що коли йдете до свого «Я», то інша людина переймається цим і йде до свого «Я», яке може бути зовсім не таким?

М.Н.: Думаю, що в нас єдине «Я». І якщо ми не схибимо, то йдемо до нашого єдиного «Я», і в цьому відбувається не фальшива, а сутня наша єдність. І тоді відбувається це потрясіння. Тому що кожне потрясіння є, власне, прихід до цього «Я». І це трапляється дуже рідко. Буває, коли люди говорять зауваження (я так само), то відштовхуються від якихось літературних, театральних кліше і таке інше. Але дуже рідко можуть перейнятися сутністю, вловити її, відчути... Переконаний, що у нас єдине «Я» [146].

Звільнення від власного «Я» є, власне, звільненням від *ілюзорного емпіричного* світу (який, у нашій термінології, є *дійсною реальністю*) та занурення в таку реальність, яка пронизує як істинну реальність, так і ілюзорний світ, і через

яку, власне, й відбувається усвідомлення людиною своєї тотожності не лише з іншими індивідами, а й з усім світом, коли вона втрачає відчуття себе як суб'єкта, а отже, зникає і світ об'єктів, стираються грані між речами й народжується гармонія, де нема суперечностей, де все єдине. Відчуття єдності зі світом навіть поза будь-якими релігіями переживається людиною як щастя, як ейфорія.

Але чи не нагадує все це за спрямуванням процесу і за психологічним результатом, як це не парадоксально з точки зору зовнішнього протікання, театральньо-ритуальні переживання шанувальників Діоніса? «Первісний драматичний феномен», як його визначає Ф. Ніцше, полягає в тому, аби «побачити себе переображенням і тепер діяти, як нібито насправді відбувся перехід в чуже тіло, в чужий характер» [135, 167]. Феномен переображення, продовжує філософ, схожий на епідемію, він *зачаровує* натовпи, а саме «зачарованість — передумова будь-якого драматичного мистецтва» [135, 167]. Дія ж чарів Діоніса, як відомо, полягала у тому, що вони *ламали principii individuationis* і таким чином «оновлювали союз людини з людиною» [135, 139]. Тобто людина занурювалася у таку стихію, де стиралися індивідуальні відмінності й віднаходилася (чи залишалася) саме природа людської тотожності — згорнута форма форм людини. Якраз ця природа й втрачається у диференціюючій ситуації медійного вибуху.

Та чи є досконалий стан, ідеальний стан лише злиттям з ідеальною внутрішньою формою? Певно, що ні.

Говорячи про прагнення до досконалого стану, яке дає мистецтво, ми маємо на увазі щонайменше двовекторне спрямування якогось єдиного процесу. Перший вектор, розглянутий нами раніше — «еротичний» — прагнення до досконалої форми, другий, про який, власне, йдеться зараз — «етично-гедоністичний» — прагнення розчинення, єдності зі світом як досконалого стану.

Можна сказати, що процес цілісного театрального переживання вповні демонструє дію одного з наших основоположних принципів — принципу онтико-онтичної дуальності людини.

Отже, неілюзорним, істинним у природі індивіда є певний спільний «субстрат людськості», з якого виростають химери та фантоми Его, породжені палкими бажаннями, пристрастями,

афектами. Чи не тому нам знайоме неясне тоскне відчуття ностальгії, що ми у своєму індивідуальному житті віддаляємося від своєї спільної батьківщини, і тільки мистецтво, і театр зокрема, дають нам можливість побувати в тих краях, де природним є «союз людини з людиною», де ми достоту свої, де нас розуміють і люблять, а головне — де ми розуміємо і любимо світ та життя, бо ламаються бар'єри, які звично розділяють нас зі світом і заважають відчувати щастя єдності з ним.

Який же потужний полюс змушує нас вириватися з таких комфортних ейфоричних обіймів спільного субстрату людськості й кидатися навздогін за ілюзіями Его? Цей полюс можна назвати «небом», де існують уявлення про досконалі — ідеальні — зовнішні форми речей. Тоді актуалізація реальності чи віртуалізація її є лише процесами, що дозволяють і уможливають процес зворотного зв'язку між «субстратом» та «небом». *Актуалізація* виявляє і закріплює стан речей у загальній людській «угоді» про реальність. *Віртуалізація* — це «випробування» варіантів реальності, які або пов'язують актуальну реальність людського існування з «субстратом» (моделювання досконалих станів), або з «небом» (моделювання досконалих форм), або з тим і іншим одночасно.

Джерелом моделювання й випробування віртуальних варіантів і є індивідуальне «Я», яке у цьому «фантомотворчому» процесі й набирає ознак фантому.

Індивідуальне «Я», зокрема його вольова складова, причетне і до складного процесу актуалізації реальності. Потрапляючи у полон спільної ілюзії про «реальність» актуалізованого, воно стає головним носієм знання про цю «реальність», яка фактично є актуалізованим варіантом, що підтримує, визначає і символізує рівень усвідомлення людиною себе у взаєминах між «субстратом» та «небом».

Ніцше визначав схожу опозицію в мистецтві як «музику» (розчинення) і «пластичне мистецтво» (форма). Якраз театр за природою здатний і покликаний до поєднання цих двох начал. Особливо наочно це демонструє опера, яка, до речі, виникла як спроба групи театральних експериментаторів повернутися до наспівного драматичного виконання, яке панувало в античному театрі. Активне залучення сучасних провідних театральних режисерів до постановок оперних вистав свідчить про прагнення повернути оперу від музичного жанру до існування у повноцінній театральній парадигмі.

«Музика» вистави — це *інтонація* та *атмосфера*, два феномени, що виникають ніби *понад* виставою. Завдяки своїй природі «розчинення» вони здатні до миттєвої передачі внутрішньої форми.

Борис Пастернак, коли писав про своє прагнення передати в мистецтві *атмосферу буття*, звернув увагу на надзвичайно важливу річ, властиву буттю, яку мистецтво має передавати власним засобами: «Я бы представил себе (выражаясь метафорически), что видел природу и вселенную не как картину на недвижной стене, но как красочный полотняный тент или занавес в воздухе, который беспрестанно колеблется, раздувается и полощется на каком-то невещественном, неведомом и непознаваемом ветру» [147, 364].

Те, що Б. Пастернак називає метафорою, можна назвати метафорично вираженою сучасною науковою картиною світу: його хвильова природа, його пам'ять у вигляді відлунь і випромінювань, аж від реліктових, — усім цим можна сьогодні описувати і «повітря», і «вітер». А чим можна описати «повітря» і «вітер» вистави?

На початку 90-х Семен Вайман, намагаючись повернути до театрознавства один із таких «мерехтливих, а тому важковловлюваних вимірів тексту» [148, 84], як атмосфера, теж вдався до порівняння: якщо інопланетний спостерігач спробує змодельовати феномен життя на землі, не знаючи про прозорий повітряний океан, який її омиває, то цілком очевидно, що неврахованим залишиться головний компонент життя — *повітря*. Так само відбувається і з виставою, вважає дослідник, коли критик в аналізі спирається лише на тверді компоненти: персонаж, фабула, архітектоніка і т.д. Він не має справи власне з таємницею мистецтва. А торкатися ж таємниць мистецтва можна лише таким чином, «*щоб примножувати, а не виснажувати їхні глибини*» [148, 85].

У своїй науковій розвідці автор дає блискучий приклад того, як заглиблюється таємниця мистецтва мірою аналітичного вживання і в художній текст і в наукову проблему. І стається це завдяки його прагненню адекватно розуміти природу невлівимо-мерехтливого предмета свого дослідження.

Відчуття будь-якої атмосфери С. Вайман так само, як і ми, пов'язує з основоположною *цілісністю сприйняття* — «те, що ми відчули *всім своїм єством* — своїм «цілим» — випереджає

будь-яку часткову, «окрему» нашу реакцію" [148, 86]. Тому для дослідника атмосфера відрізняється від *повітря* тим, що за нею закріплюється поняття *цілого*, а за повітрям — поняття *частини*: «Атмосфера — це повітря у його *відношенні* до Землі, тобто кругообіг речовин, живе, безперервне взаємоперетворення двох гігантських мас: твердої, планетної, і тієї, що омиває її — газоподібної... Ясно, що основу атмосфери становить певне *відношення* (повітря — Земля) і що відношення це — *живий процес*; отже, вона незмірно *органічніша*, ніж повітря як таке» [148, 89].

Якщо перекласти думку С. Ваймана у термінах нашої роботи, то він вказує на таку сутнісну ознаку атмосфери, як її інтерактивна природа. Атмосфера — місце *взаємодії*. Але де це місце, якщо реально є лише Земля і є повітря? Тут ми стикаємося з явищем нелокалізованим внаслідок того, що воно є *процес*, який розгортається як активна взаємодія середовищ (твердого, стабільного, видимого і ефірного, рухомого, невидимого), що самі зазнають внаслідок цього процесу інформаційних змін. Тож атмосфера *пронизує життя*, не маючи видимих меж і не знаючи перешкод для перетікання. Там, де атмосфера «зупиняється», вона зникає.

Якщо прийняти, що театральна атмосфера має вищезазначені сутнісні ознаки природної атмосфери (а інакше це слово б не ввійшло у професійну театральну лексику), то очевидним є те, що не можна створити на виставі атмосферу, яка витатиме лише над сценою. Не пронизавши зал і не ввібравши його невидимі флюїди, вона загине. Тому атмосфера кожної вистави інша. Хоча «тверді» елементи залишаються тими самими, «ефірний» обмін завжди неповторний.

Говорячи про об'єднуючу роль атмосфери, ми досить близько підходимо до поняття інтертексту, який *відбувається* саме в атмосфері вистави.

Адже і у випадку інтертексту головна проблема формулюється щодо його своєрідної субстанційності, а отже, місця — локалізації — образів, що його формують, тобто, власне, йдеться про локалізацію інтертексту.

Насамперед треба зауважити, що простір, де локалізується інтертекст, завжди виникає *поміж* — «поміж нас».

Якщо ми визнаємо, що створена образами реальність має складну і ще не вивчену хвильову (чи просто ще невідому)

природу, то має сенс спочатку просто провести аналогію з уже дослідженими фізикою явищами, що відбуваються поза рамками «реальних», тривимірних просторів, у реальності квантовій, де між найвіддаленішими частками існує миттєвий логіко-інформаційний зв'язок. Таким чином, для такої реальності втрачається звичний сенс поняття простору, а отже, і локалізації. На перший план виходять поняття певного силового поля, здатного цю реальність «актуалізувати», а якщо говорити точніше, здатного виявити ті чи інші потенційні властивості цієї реальності, а також поняття «проекції», тобто можливостей зняти цю реальність спостерігачем, так само як і зворотного впливу на цю реальність у процесі сприйняття.

Ми маємо справу з певним комунікативним простором — автопоетичною реальністю» (за В. Аршиновим), де суб'єкт комунікації стає об'єктом власної суб'єктивності. Якщо згадати казкову істоту, описану Ф. Ніцше, якраз справжній театр — як комунікація, здійснена в просторі інтертексту — для всіх її учасників і є класичним зразком автопоетичної реальності.

В атмосфері, якою просякнута і огорнута ця реальність, можна шукати відповіді на питання про її особливу природу. Для атмосфери, як інтуїтивно помічає С. Вайман, найорганічніший буттєвий ритм з його філософською всеосяжністю: «адже й атмосфера всеосяжна, без початку, без кінця, — в кожній “точці” своїй вона — вся, подібно до того, як у кожному прояві життя — все життя» [148, 96]. Завдяки цьому атмосфера об'єднує, скріплює, вирівнює в єдиній гармонії ряди різнорідних предметів і сутностей.

Крім того, «у атмосфері *нема центру*; оскільки одвічно їй призначено обволікати, огортати і омивати, здається, ніби вона всуціль *периферійна* і зіткана з “бокового” матеріалу. Але тут є тонкий нюанс: все ж периферія таємно відсилає нас до “центру” — тріпоче і вібрує у напрямку до нього, і від того сприйняття атмосфери зазвичай пробуджує зусилля вловити, відшукати якийсь вислизаючий, кочуючий центр, внутрішнє перехрестя чи оптичну гру якихось емоційних і смислових осей» [148, 96].

Так непомітно саме атмосфера, пробуджуючи неясне хвилювання (хвильовий процес) провокує нас, глядачів, на зустріч з образами, а також (будучи «носієм» внутрішньої

форми) налаштовує на адаптацію та організацію цих образів у художню єдність, яка є не механічним відтворенням художньої єдності, закладеної автором, а несе й відбиток наших неповторних індивідуальностей. Чутлива атмосфера вистави одразу вбирає невидимі відповіді й залежно від них стає або прозоро-трепетною, або сповненою напруги й очікування, або вільною й відкритою, готовою радісно відгукнутися на будь-яку імпровізацію.

Дуже близьким до атмосфери за об'єднавчою інтенцією є поняття *інтонації*. Це теж «повітряний» елемент, але у театрі, на відміну від прямого мовного значення, більш багатоскладовий, бо складається з усіх значущих елементів вистави.

Інтонація — це спосіб плину складного театрального тексту, певний ключ, що забезпечує цілісність цього тексту, інтимність і неповторність, зумовлену цілісним інтимно-авторським сприйняттям світу й ставленням до нього.

М. Нестантінер, пояснюючи смисл своїх пошуків у роботі над «Нотатками божевільного», казав, що прагне знайти і відтворити гоголівську *інтонацію*, тому що «*інтонація — це світовідчужання*». Тобто так само, як через відтворення характерних рухів певної людини, ми можемо певним чином зрозуміти якісь особливості її внутрішнього світу, так само через відтворення інтонації співбесідника (художнього тексту) ми можемо торкнутися його людської цілісності — відчуття світу і ставлення до нього. Якщо йдеться про інтонацію генія, то її пошук — процес кропіткий і виснажливий, але, як стверджує М. Нестантінер, саме театр має здатність віднаходити, закріплювати у виставі й відтворювати інтонації геніальних літературних текстів. На запитання, як можна відчутти інтонацію, він відповідає: «Диханням. Потрібно дихати цим текстом. І відчутти, як дихає текст».

Чудовий цілісний образ: текст вистави як спільне дихання; вистава як проживання в спільній інтонації, видобутий автором з глибин першоджерела і запропонованій публіці так, щоб це могло стати її диханням.

Звісно, це формулювання, на жаль, теж на рівні метафори, але, як бачимо на багатьох прикладах, метафора має свою наукову продуктивність.

Зауважимо, що коли ми розглядали атмосферу й інтонацію, то мали на увазі творення художньої реальності. Театральна (чи будь-яка аудіовізуальна) віртуалізація може

бути й процесом суто механічним, як моделювання другого і т.д. порядків. Це підтверджує думку, що віртуалізувати й існувати у віртуальному світі, або, іншими словами, спілкуватися з уявним світом, є не просто здатністю, а антропологічною потребою, яка для кожного індивіда в мистецтві й парамистецтві реалізується на рівні його можливостей, потреб і сьогоденних запитів.

Однак коли велика група людей на виставі спільно торкається глибинної хвилюючої сутності, яка краще за наукові формули натякає на єдність і цілісність світу, тоді ми точно знаємо, що відбулося чудо театрального переживання, коли, як писав Ф. Ніцше, «геній зливається з першохудожником», і ми разом з ним, через спільне дихання, хоч на мить, перетворюємося на тих самих дивних створінь, що отримують здатність суб'єкт-об'єктного зору.

Глава 4. Потреба верифікації життя через міфологічний простір. Театр як мас-медіа та мас-медіа як театр

Напевне, саме сила й унікальність досвіду спільного переживання в ситуативній групі, об'єднаній єдиним глядацьким інтересом, зумовили те, що Г. Марсель, тісно пов'язав природу інтерсуб'єктивності зі «спрагою онтологічного», а отже, з глибинною екзистенційною потребою театру як буттєтворення. На його думку, саме l'exigence ontologique штовхає людину до інтерсуб'єктивної комунікації. Відтак сфера інтерсуб'єктивної комунікації стає певним екзистенційним виразом l'exigence ontologique.

А театр виглядає одним із перших медіа.

Рухаючись далі у логіці нашого дослідження й поглянувши на ці два феномени крізь призму екзистенційних апріорі, ми стверджуємо: коренева спорідненість театру та медіа полягає в тому, що ці два види комунікації відповідають *первісним потребам аудиторії у верифікації реальності власного життя через спільний міфологічний простір.*

Однак цим їхня спорідненість не вичерпується. Театр як особливий, штучно (з давніми конотаціями «штуки» як мистецтва) створений простір для спільних переживань історично є справді медіа, поява яких була зумовлена

потребами і резервами людської психіки: її здатності до зараження, до індукції афекту (термін З. Фрейда), зрештою на її екзистенційній потребі час від часу існувати у віртуальному медіа-світі.

Однак, як ми вже зазначали, медіа означає не стільки наповнення змістом, скільки спосіб *передавання, технологічний канал проведення* до певного існуючого змісту. Хоча будь-який вид медіа починає зумовлювати і своєрідність, і форму подачі самої інформації. Проблема безпосередньої передачі бажаного мистецького змісту, яка постає в театральному мистецтві, завжди породжувала ситуацію, коли естетичне виступало не лише як спосіб оформлення художнього змісту, а і як канал тут-і-тепер комунікації.

Безпрецедентна швидкість й ефективність театрального зворотного зв'язку за наявності в театрі певної маси художнього потенціалу й можливості швидкої організації цілісного театального процесу (від написання до постановки і гастролей) навіть дозволяла завоювати масову театральну аудиторію й перебрати на себе роль і функції з тих чи інших причин не розвинутих мас-медіа, як це було з українським театром ХІХ століття.

Напевне, у ситуації з театром корифеїв *впізнаваність* була домінантним комунікативним принципом, причому це мала бути *впізнаваність* не лише побутова, ситуаційна, але й емоційна: те чи інше ставлення, той чи інший спосіб проживання ситуації, її оцінка. А головне — ясний і *впізнаваний*, близький до фольклорного, виконавський спосіб.

Реальність власного існування як окремого своєрідного народу впізнавалася через віртуальну модель, створену засобами театру. На виставах можна було не лише *впізнавати* власні проблеми як спільні, але й спільно переживати, рефлексувати з приводу цих проблем, чого не можна було зробити в реальному житті, де не існувало медіа-простору.

Тоді, як це буває в певні періоди культури, ясність та прозорість забезпечувалася виконавським каноном, яскравим, виразним та *впізнаваним*. Так само як ясність і прозорість медіа завжди забезпечувалася кліше та штампом.

На відміну від того, як це відбувається в медіа, періодичний процес старіння канону в театрі й перетворення його на штамп завжди змушував шукати нові принципи естетичної комунікації. Так, психологічний театр мав впливати на глядача

безпосередньо правдою переживань, часто неочікуваних, але зрозумілих публіці, готовій до такого виду комунікації.

Варто зауважити, що масова театральна аудиторія надає перевагу звичній комунікації через штампи, абсолютно гублячись перед новими формами навіть того ж таки психологічного театру.

З іншого боку, те, що види театральної комунікації множаться, свідчить і про синхронність їхнього розвитку з розвитком медіа, коли телеканали множаться не лише з розрахунку на масового глядача (неминучий процес уніфікації), а й на певні групи за інтересами (процес диференціації каналів).

Однак є одна річ, яка не дозволяє нам беззастережно вважати театр одним із видів мас-медіа. Це знову ж таки його штучність, але тепер у значенні невідтворюваності групами виробників, тобто у неможливості тиражування. Хоча, досліджуючи ранній радянський соцреалізм, Ганна Веселовська застосувала термін тиражування саме до характеристики театального процесу [151]. Дослідниця аргументує вживання цього терміна тим, що тодішні вистави на основі небагатьох офіційно рекомендованих (що означало майже обов'язкових) до постановок п'єс створювалися за однією ідеологічно-естетичною схемою, дотримання якої було принциповим для життя тієї чи іншої вистави, а часом навіть і для життя самого режисера (як це сталося з Л.Курбасом, що поставив «Диктатуру» Івана Микитенка всупереч офіційній уніфікованій версії). Це справді сприяло уніфікації сприйняття тих чи інших подій у логіці бажаної ідеологічної побудови, давало змогу відтворювати схожі переживання цих подій тотально по всій країні.

З появою електронних медіа театр у своїй класичній формі не заповнив запропонований канал комунікації, з'являючись там швидше як виняток. Однак, значне місце серед тих специфічних жанрів, що заповнили електронні медіа, теж був театр, але не класичний. Різноманіття усіх форм електронного неотеатру можна було б звести перш за все до перформенсу та гепенінгу, які у віртуальному Заекранні набувають максимально природних форм. Хоча останнім часом все більшого поширення почали набувати ще непевнені й неоконкретні форми, які наближаються до класичних мелодрам, комедій тощо. Йдеться про певні види ток-шоу та реаліті-шоу.

Е. Шестакова, яка досліджує співвідношення текстів художньої культури і масової комунікації, ставить проблему реаліті-шоу як певного виду специфічної мас-медійної продукції, яка «активно й спрямовано виявляє тягу до реалізації власне драматичного начала» [152, 221]. Ознаки драматичного дослідника вбачає у тому, що, по-перше, реаліті-шоу, відтворюючи, зображуючи дійсність, все-таки мають певний неврахований, естетичний залишок, по-друге, приймаючи сутність серіалів, вони задають смисли, які інтерпретуються відносно серіальної реальності подій, портрете, усі реаліті-шоу вибудовані за внутрішніми законами драматичних творів з їхніми вимогами до композиційної, образної, проблемно-тематичної, стилістичної, конфліктної, сюжетної організації [152, 219].

Однак саме те, що у реаліті-шоу аудиторія отримує ілюзію участі в подіях заекранної реальності, тобто, говорячи у наших термінах, виникає психологічний ефект інтерактиву, Е. Шестакова, вслід за багатьма іншими дослідниками, вважає сутнісною і базисною ознакою жанру з усіма наслідками, що випливають.

Чи розуміємо ми, що дія, яка розгортається в режимі реального часу, розрахована на взаємодію з глядачем за принципом зворотного зв'язку, і є театр? Можливо, певною мірою вона навіть більше театр, ніж телеверсія театральної вистави, бо та вже є своєрідним постартефактом, архівною версією явища, що в електронному медіа-просторі набуває інших сутнісних характеристик. Нові технології медіа (починаючи від друкованих) дали можливість створювати натовп, аудиторію і публіку з людей, що не були безпосередньо поряд. Тому природно, що нові технології мали б колись створити і театральну публіку з людей, які не сидять в одному залі. Зворотний зв'язок, інтерактив — це те, що відрізняє театральне видовище від класичного видовища кіношного.

Згадаймо дитинство. Ляльковий театр, де герой у критичну мить запитує пораду залу й зал дружними криками попереджає про небезпеку. З іншого боку — у випадку не театру — як би ми в дитинстві не сподівалися і не кричали, вкотре дивлячись на екран: а раптом Чапаєв впливає, — він ніколи не впливав. Однак якщо навіть уявити, що колись широкого розповсюдження набуде інтерактивне кіно, коли

глядач зможе обирати той чи інший варіант, той чи інший хід подій, все одно ми матимемо справу з *готовим* продуктом, який теж відповідає на наші потреби і запити, але більш опосередковано і не в режимі реального часу, де несподіванку може принести будь-яка наступна хвилина. (Це стосується навіть непередбачуваних випадків, курйозів, які мають характер випадкових розчерків природи чи фортуни. Як говорив один із героїв Аркадія Райкіна: «Был в театре. Смеялся. Когда осветитель в оркестр свалился».)

Цікаво, що Е. Шестакова вважає можливість інтерактивності, яку надає реаліті-шоу, якісно новою формою зв'язку мовців зі споживачами телепродукції.

Внаслідок такого зв'язку в глядача «виникає ілюзорне сприйняття себе як дієвого творця реальності і виникає гостра тривога з приводу кордонів між різними реальностями, відчуття маніпуляції почуттям реальності» [99, 219]. Авторка виділяє таку ситуацію, коли глядачам стає дедалі важче відділяти реальне життя від уявних подій, і, вслід за Лорою Гріндстаф та Деном Грінгуодом, називає її *ефектом розмитої плями*.

Як сьогодні бачиться, «підступна» сутність реаліті-шоу полягає в їхньому нестримному і неконтрольованому маскуванні певних частин шоу під реальність ще на стадії задуму. Останнім часом це набуває все заплутанішого виразу, як от у скандалі на голландському телебаченні, де у прямому ефірі смертельно хвора жінка повинна була обрати одного з кількох людей, які потребували пересадки нирки. Саме обраному вона повинна була заповісти свою нирку після смерті. Насправді жінка виявилася здоровою, а всі хворі були справжніми, хоча й знали про «нереальність» реаліті-шоу. Свій зв'язок з реальністю автори шоу пояснили тим, що привернули увагу суспільства до нагальної проблеми. Чи мало при тому вагоме значення те, здорова героїня чи насправді хвора? Для художнього (чи паражудожнього) медіа-продукту суспільно-виховного спрямування, певне, що ні. Для того ж типу продукції, яким є реаліті-шоу, це виявляється принциповим. Тому що дивлячись «правду», ми обираємо принципово інакші критерії оцінки, які базуються на довірі до гри випадку, а не до гри авторської фантазії, де химерність візерунку має відповідати певним законам естетичного та парестетичного. Неймовірність у художній продукції сприймається як вада (надуманість), і виправдовувати її може

лише високий рівень когерентності задуму й художніх засобів його втілення. В комбінаціях подій реального життя захоплює саме неймовірність, незвичайність, те, що *так могло бути насправді*. Тут глядачеві менш за все потрібна присутність посередника чи певної опосередковуючої мови, яка трактує ці події суб'єктивно, по-авторському.

Річ у тім, що логіка формування й розвитку специфічно електронного медіа-продукту відображає певну втому суспільства від симулякрів. Хоча, з іншого боку, можна зауважити, що *народження* принципово нового типу аудиторії (у нашому випадку глобальної медіа-аудиторії) й відповідно нових жанрів медіації супроводжується своєрідним *запитом на реальність*. Пісні аедів, рапсодів, биліни сказителів, давні думи кобзарів несли комунікативну домінанту відтворення справжніх подій, так само, як і давньогрецькі міфи. Це первинна потреба, властива будь-чому молодому. Дитина вимагає від дорослих розповісти щось незвичайне, але таке, що було *насправді*. Переконалива розповідь про те, що було *насправді* набуває сенсу якогось особливого подарунка, за який вдячна дитина готова йти на неможливі раніше поступки. Причому, чим більший захват від історії, тим більше занепокоєння, а чи це не вигадка. Дитина особливо відчуває те занепокоєння від можливості маніпуляції реальностями, про який пише Е. Шестакова, тому що їй дуже важливо встановити кордони саме тієї реальності, в яку вона потрапила. Кордони реальності завжди так чи інакше міфологізовані, але й простір реальності весь час залишається міфологічним.

О. Лосев, досліджуючи античну естетику, спирався на міф, як те, що, з одного боку, «говорить про дійсно суще», а з іншого боку, «це дійсно суще виражене в такому образі, який теж є дійсне буття, який онтологічний і субстанційний» [152, 405].

А це нам щось до болю нагадає. Кожен політик на ток-шоу з того боку екрану для нас є певний медіа-образ, який має всі ознаки дійсного буття, він справді онтологічний, субстанційний, говорить про дійсно суще. Але відкриває це суще на широкий загал *певним чином*, відповідно до власного образу, маючи чи то чи іншу картину дійсної реальності так, щоб це відповідало смакам і очікуванням його електорального сегмента. Рівень пізнавальної гідності аудиторії відображається реальністю (чи реальностями) медіа, а точніше, тими фігурами і текстами, які цю реальність створюють.

Чи не тому відбувається загальний процес, який Пол Радунські [153] називає «персоналізація політики» і розглядає як один з основних інструментів політичної комунікації, що «дійсно суще» і, додамо, *належне в просторі міфологізації має бути виражене саме через образ?*

Образ *твориться*, і навіть якщо основний матеріал творчості — ти сам, це здається тобі театром.

Вміння політиків у медіа-ситуації відповідати певним уявним параметрам усе частіше навіть вони самі починають називати театром, однак такі твердження досить хибні й говорити про театралізацію політики можна тільки в лапках.

Як стверджував той-таки П. Радунські, політична комунікація — процес лінійний: точно вивчена ситуація, визначена поведінка, прорахований вплив. Театральний образ — явище цілком протилежне: складне, нелінійне і тому часто непередбачуване.

Однак існують давні речі, про які писав ще Густав Лебон, — вміння політика говорити яскравими образами, запалювати уяву мас. Тобто йдеться про своєрідну *енергетику втілення* уявної реальності, яка, звісно, зближує такого політика з театральним втіленням. За винятком того, про що писав Жан Кокто: у політиків мертва не піднімаються.

Отже, виділимо суттєві особливості віртуальної медіа-реальності, які існують на кордоні з віртуальною реальністю театру.

«Складний міфічний електронний простір» [99, 219], який виникає на основі ефекту розмитості плями, існує в постійному мерехтінні «правда — неправда», як і всі твори масового мистецтва, а не в опозиції «художньо — нехудожньо», як твори художньої культури. Причому наше бажання, щоб це було «правда», дуже сильно нагадує дитячі прагнення, щоб незвичайне і чудесне існували «насправді».

У своєрідному змаганні реальності й людської вигадки на оригінальність реальність демонструє власну сюжетну, композиційну логіку, яка має цінність лише в контексті актуального, а не віртуального. Реаліті-шоу претендують на місце «реальності» у віртуальному світі електронних медіа. Це реальність, бо, по-перше, учасники прийшли з «нашої», поцейбіч екрану дійсності, по-друге, вона *народжується* на наших очах і певним чином за нашим бажанням. Ми можемо пов'язувати її з нашою реальністю, впливати на неї, очікувати наслідків від нашого впливу.

Віртуальна реальність медіа легітимізує ту чи іншу дійсну реальність. Причому відбувається це тотально. Усі вже давно усвідомили, що дійсність, не легітимізована віртуальною реальністю, не набирає статусу реальності й іде в небуття. Медійний світ завдяки експансії власних можливостей на всі сфери життя став єдиним засобом збереження і поширення культури. *А створена засобами медіа віртуальна реальність стає провідником-посередником між людиною та дійсністю, так само як колись класична міфологічна реальність була провідником-посередником між античною людиною та дійсністю.*

Можна заперечити, що такою ж здатністю завжди володіли і художні образи, і доелектронні медіа. Однак ніколи простір їхнього поширення не був таким тотальним і всепроникним, а отже, і вони не набували такої загальності й безумовності.

Цікаво звернути увагу на зворотний зв'язок – вплив сучасного медіа-продукту на театральні форми.

Оскільки, як ми зауважили вище, сучасна медіа-реальність виконує функцію посередника між людиною і дійсністю, ту функцію, яку колись виконувала класична міфологічна реальність, то цікаво, що деякі вистави починають обирати медіа як першу (або одну з перших) естетичну реальність. Так, один з імпульсів задуму вистави Олександра Балабана «Медея» (ДЦТМ ім. Леся Курбаса 2003) йшов від категоричного неприйняття тих реалій сучасного світу, коли на продаж виставлено все, навіть особисте життя людини. Тому герої з'являються на сцені, оточеній сіткою, отримуючи свої мотузки, як у реаліті-шоу «За склом», але без номерків. Мотив розмивається, залишаючи глядачеві свободу інтерпретації. Мотузка може сприйматися і як отримане з рук божества сплетіння власної долі. Однак уся дія відкритості, оголеності, вимушеної публічності страждання перед чужими людьми (Медея – чужинка на острові) зумовлює реалітистичний акторський стиль героїні (актриса Анна Александрович). Чи не найкрасномовнішим підтвердженням цього є враження молодого глядача, якій не вистачило місця, і яка дві години дивилася виставу стоячи: «Я думала, в театрі тепер так не буває. Я думала, таке буває тільки в документальному кіно» (докладніше про виставу див. [154]).

Порівняння театру з документальним кіно не випадкове. Зауважимо, що йдеться не про документальний стиль

відтворення подій (які самі по собі цілком належать античній міфології), та й сам режисер підкреслює, що працює в стилістиці *умовного* театру. Мається на увазі своєрідна «документальність» наповнення умовної форми: «справжність», «реальність» почуттів, пристрастей і страждань героїні, інколи навіть справжніх фізичних.

Відбувається цікавий процес «перетягування» реальності на сцену не з самої реальності, а з медіа. Одрразу підкреслю, що йдеться не про повторення сюжетів, а про *відчуття* того, як виглядає «правдиво реальне», суттєве, врешті-решт цікаве. Чомусь ніхто ніколи не пов'язував появу нової драми на межі ХІХ – ХХ століття з новою медіа-реальністю, яку створювали газети. Змістом газетних повідомлень були факти реального життя реальних людей. І це виглядало як *правда* і виявлялося цікавим! Звісно, газети дозволяли собі «брехливість», але, як правило, вона полягала в наданні неіснуючим подіям таких форм, які в сприйнятті сучасників робили їх існуючими.

Так, у одному з оповідань А. Аверченко, написаному на початку ХХ століття [155], газетний журналіст вдовольняє бажання головного героя стати знаменитим. Спочатку він просто повідомляє в газеті, що здоров'я Кандибіна (так звали героя) покращується, потім регулярно і докладно описує стадії одужання Кандибіна, якого за бажанням клієнта називає знаменитим письменником. Зрештою, головний герой дізнається, що він, захищаючи честь російської літератури, дав на вокзалі ляпаса якомусь капітану в відставці. Очікувана дуель викликала широкий резонанс у пресі. Капітан ганебно відмовиться від дуелі. А от Кандибін, за наступними повідомленнями, вирушив до Ялти писати черговий геніальний твір. Згодом він його спалить, потім зламає ногу, потім переїде до Риму і т.д. Сам факт потрапляння в медіа-реальність, а тим більше постійна там присутність, надає особі особливого статусу «медіа-героя», про якого цікаво читати *все*. Тобто у повідомленні значущим виявляється не зміст подій, а саме те, що відбуваються вони з певними постійними героями, легітимізованими вже фактом своєї постійності у медіа-реальності.

Варто зауважити: А. Аверченко фактично доводить, що вже наявність медіа-реальності провокує до фальсифікації її змісту як засобами самої реальності (зміст повідомлень), так і специфічно маніпулятивними засобами, такими як

серійність, тобто постійна поява в полі уваги, яка веде до звання аудиторії.

Цікаво, що сучасний спосіб формування цієї реальності практично нічим не відрізняється від рецепту столітньої давності, виданого А. Аверченком, коли існували лише друковані медіа. Так, за винесеним 2007 року на першу сторінку газети «Факти» заголовком: «Ксенія Собчак упала на фуршет» явно проглядає Кандибін зі зламанною ногою, який одужує. У всякому разі читацька аудиторія, особливо українська, знала про Ксенію Собчак не більше, ніж про Кандибіна. Зате наступного разу ця ж сама аудиторія мала шанс дізнатися, у якій сукні ця сама Собчак з'явилася на світській тусовці, й т.д. Але, задля довгого утримання уваги публіки, повідомлення час від часу повинні приголомшувати, як от вже наступний заголовок у «Фактах»: «За 15 тисяч долларів світська левиця Ксенія Собчак вискочила із святкового торту в одному з пітерських ресторанів».

Єдина різниця між Кандибіним і Собчак полягає в тому, що Собчак, напевне, і впала, і вискочила з торту насправді. Але чи є ця різниця настільки суттєвою для якості медіа-реальності, чи впливає вона певною мірою на стратегії її формування, побутування і розвитку? Певне, що ні. Вона є суттєвою лише для реципієнта, бо у разі виявлення фальсифікації не просто втрачає для нього будь-який сенс, а додає ще один «камінець» на полюс тривожності, де свідомість утримує межі реальності й де сам факт обману, маніпуляції сприймається як беззастережна агресія, а тому образа. Чим більше «камінців» виявляється на тому полюсі, тим менше людина відчуває потяг до медіа-реальності чи цікавість до певного героя зокрема і саме з цього боку медіа-реальність може відчувати наслідки власних фальсифікацій.

Таким чином, якщо повернутися до нової драми ХІХ століття, медіа-реальність (хоч, звісно, це не відрефлектовувалось) завдяки своїй тотальній природі мала пріоритет утвердження того, як має *виглядати* правда, причому актуальна правда сьогодення — реального часу. «Перетягування» театром форм «правди» не було звичайним наслідкуванням, тому що нова реальність у театрі виявлялась і оформлювалася за законами художнього, за певною власною логікою, зумовленою взаємодіями художнього як складника з

іншими функціональними підсистемами, такими як художня культура (елітарність) — масова культура (профанація), естетична традиція — новаторство, вільна творчість — економічна доцільність тощо. Звернімо увагу, що кожний другий елемент у цих опозиціях досить тісно пов'язаний саме з актуальністю, нагальністю, безпосередністю попиту, тобто з тим, що може бути визначено, як *вплив реальності*. Тобто реальність має досить складні й розгалужені канали взаємодії з художньою культурою, деякі з них є спільними як для художньої культури, так і для медіа.

Однак і самі *медіа як інформаційне поле міфопростору* — неповторної парадигми реальності — завжди взаємодіяли з художньою культурою, виконуючи свою *нічим не дубльовану функцію* — *визначати межу між художньою умовністю та «правдою»*.

«Правда» ж на рівні драматургії для нової драми полягала у виході на сцену нового героя, або ж, як писав А. Стріндберг, нового — негероїчного — сценічного характеру, який жив звичайним життям і не здійснював жодних незвичайних вчинків, які б могли відділити його від тих, хто сидів у залі. На рівні сценографії домінувала точність (впізнаваність) відтворення побуту (до такої міри, що декорація на фоні плаского задника сприймалася К. Станіславським як архаїчна умовність). На рівні режисури від акторів вимагалася точність проживання повсякденних, зрозумілих глядачам почуттів та емоцій. «Четверта стіна» підкреслювала право сценічної дії на статус реальності, яка *нібито* (як і медіа-реальність) може існувати сама для себе і яка дещо інакше пов'язана з глядачем, ніж попередні театральні реальності. «Четверта стіна», фактично, не розділяла, а завдяки своїй функції замикає і таким чином оточувати територію, яка зберігає своєрідність і тепло життєвого світу, стверджувала своєрідну тотожність світу сценічної дії світові людей, що сидять у глядацькій залі. Для глядача це було своєрідним знаком того, що проникати у суть подій та у те, що стоїть за словами, треба було так само вдумливо, як і в житті.

Однак зв'язок медіа — театр не є одностороннім: як підсистеми складної відкритої системи культури вони працюють за принципом зворотного зв'язку, де, віддаючи *щось*, знову отримують його у новій якості. Цей принцип, робота якого досить докладно вивчена й описана Борисом Гройсом на прикладі взаємодії елітарної й масової культури,

на наш погляд, справедливий для всіх опозиційних підсистем культури. Так, з появою кіно і телебачення стали в пригоді якраз відпрацьовані й сублімовані в театрі форми нової реальності та прийоми акторської гри. Дивлячись на полтавчанку Віру Холодну, ми, напевне, можемо уявити, як грали зірки української театральної сцени: горда, але трохи спрямована вперед — стрімка — постава, виразний жест, з дещо підкресленою умовністю та акцентовані гримом очі, які володіють цілою абеткою означування емоційних станів. Дивлячись фільми з участю Чарлі Чапліна, можна отримати уявлення про те, як розігрувалися скетчі в тогочасному англійському театрі, та виділити ті модифікації, які вирізняли театр американський, з їхньою увагою до формальних елементів та віртуозної ритмічної основи номеру.

Своєрідне взаєможивлення і приховане змагання між театром та медіа стало очевидним на наших теренах у кінці минулого століття.

З часу бурхливих суспільних потрясінь, якими супроводжувалося руйнування СРСР та становлення незалежних постсоціалістичних держав, суспільство помітно втратило інтерес до театрального мистецтва. Отримавши широкі права співрозмовника, художній мейнстрим втратив свою принадність як співрозмовник. Хто ж натомість ці права отримав? На рівні щоденної свідомості можна сказати, що ці права отримало «життя». Зображувані в мистецьких творах події ніби «не встигали» за подіями життя. «Встигали» медіа.

Звісно, можна заперечити, що психологія «встигання» характерна для масової культури, й ті, хто «встигав», але «не встиг», займалися просто не мистецтвом. Це правда лише почасти. Радянська художня культура, що являла собою своєрідний «серединний» сплав лубкової та високої культури, адаптувала концепт «встигання» як концепт актуальності мистецтва.

Коли мистецтво проголошує актуальність змісту як одну з головних цінностей, воно вступає у зону небезпечної близькості до царини медіа. У ситуації стабільності ця небезпека дає про себе знати лише у випадках відвертої кон'юнктури. Лавина ж інформаційного обвалу 80-х «накрила» всі форми, що претендували на актуальність, крім спеціально для актуальності призначених — газет, журналів, випусків новин.

Театр як складна естетична система був не готовий до *естетичної* відвертості й значущості, що була б рівною за

глибиною і силою тій *інформаційній* відвертості й значущості, яку пропонували медіа. Інформаційний вибух, що розширював наші знання про світ та себе, змінював самовідчуття, вабив читати якісь нові візерунки в реальності, яка втрачала старий серпанок, — цей вибух не викликав вибуху театрального. Йдеться не про повторення театром (чи навіть паралельне зображення) подій і фактів (як ми вже відмічали, поняття значущості події в медіа та художньому просторі різні, тому що різні критерії сприйняття «правди» і «художньої правди») — опинившись перед естетичною свободою, театр не відчув реальності, яку мав виявляти і підтримувати через варіанти її віртуалізації.

Крім того, медіа могли собі дозволити діяти через відверте спрощення, експлуатуючи специфічно викривальну риторичку.

І тут ми стикаємося з ситуацією, яка не заперечує смисл і важливість зв'язку між медіа та театром, а вказує на певні принципові зміни, які відбуваються з самими медіа як утримувачами міфопростору: друковані й теле- медіа довгий час не змінюють ані суті, ані форми. А статус «фіксувала» реальності все більше отримує інтернет з його вільнішим і різноманітнішим ставленням до подій та фактів, що передбачає і пропонує парадигму ширшої інтепретаційної та конструктивної свободи користувача.

Глава 5. Пошук «Я-Іншого» як потреба і вияв динамічної цілісності існування

Особисту ідентичність кожний з нас вибудовує сам, тримаючи все в таємниці. Ми називаємо її "долею".

Е. Барба, *Паперове каное*

5.1. «Інстинкт трансформації», театральний мімізис та простір гри в Себе-Іншого

Скільки б ми не говорили про рятівну суть маски та про те, як важливо для людини через недіяння відпочивати від себе, стрижневим вектором її життя залишається пошук власного образу як *особливого вияву динамічної цілісності її існування*.

Говорячи про *динамічну цілісність*, ми маємо на увазі цілісність, здатну до викликаних взаємодією з середовищем

трансформацій у власних межах. Коли йдеться про людську цілісність, то вона розуміється як баланс між порядком і хаосом (свідомістю та позасвідомим), зовнішнім і внутрішнім, який зумовлюється самоактуалізацією людини в процесі пошуку смислів та становить неповторність її особистості.

Тим часом К.Г. Юнг, на класичні ідеї якого щодо структури психіки ми спираємося, зауважував, що цілісність має емпіричний характер, і психе передбачає її у формі автономних і спонтанних символів [157, 196].

Особистість як цілісний феномен (самість) включає свідоме Его з його свobodною волею і у той самий час виставляє цій волі бар'єри в полі позасвідомого, яке теж належить самості [157, 164].

Отже, відчуття себе і свого існування так само ірраціональне, як і раціональне. Людина не будує образ себе цілком свідомо, так само, як і свідомо не осягає. Тому образ себе – це не уявлення про власну Персону. Більше того, як пише К.Г. Юнг, втрачаючи інстинктивну природу, людина забуває про саму себе й замінює свою істинну сутність придуманою концепцією самої себе [158, 118].

Таким чином, автентичне людське існування має замінити поняття *концепції себе* на *образ я-цілісності*. Цей образ – ідеальний зліпок цілісності, символ – який ми можемо осягнути, але який має силу утримувати людину в тій чи іншій системі виборів, запропонованих середовищем.

Іншими словами, цей не завжди ясний, але потужний образ-передчуття є перетворений і так доведений до інтелектуально-чуттєвої сфери інстинкт самозбереження особистості.

Коли ми говоримо про взаємодію людської цілісності з середовищем, внаслідок якої виникають ті чи інші трансформації цієї цілісності, то маємо враховувати тотальність універсуму, частиною якого є людина. Лише їй дано будувати (проектувати уявою, екзистенцією, інтелектом) бажаний образ себе, але в межах певного життєвого проекту, який вона сама не визначає, а може лише пізнавати, мандруючи в системі виборів, запропонованих цим проектом, і так зі свого боку впливаючи на нього. Тому образ себе як «ідеальний» атрактор виступає щодо людини не лише як умова руху, а й як частково самостворена нею в процесі обміну із середовищем мета.

Оскільки динамічний хаос, який становить більшу частину і людської цілісності, і середовища, характеризується непостійною і неперіодичною зміною траєкторій, то процес пошуку не зупиняється ніколи: життєві обставини, як течія, весь час відносять людину від бажаного осердя, іноді змушуючи так довго виконувати невластиву їй роль, що іноді «повернення до себе» теж стає *екзистенційною жагою*: «нестерпний розрив із самим собою, болісна трагедія самовідчуження і нічим не подолана жага до самовідновлення» [153].

Як відомо, сучасна західна цивілізація висуває ряд загроз саме людській цілісності. Захист від них багато вчених бачить у відновленні порушеного балансу між раціональною та емоційною сферами людини, свідомим та позасвідомим. Мистецтво, природа якого заснована на мімізисі, виступає на боці емоційної та позасвідомої сфер.

Однак це не лише так. К.Г. Юнг зауважував, що здатність людини до навчання ґрунтується на інстинкті наслідування (чи не час згадати, що наслідування — це і є мімізис?), й іноді ця здатність «перетворюється на істинну спрагу постійних трансформацій стилів людської поведінки» [158, 118].

Мімізис, інстинкт, активізований у театральному переживанні, як показує довга історія людства, може, в усякому разі на певний час, повертати втрачений баланс між раціональною та емоційною сферами. Можливо, театральний мімізис і покликаний до того, аби повертати людину до первісного відчуття «інстинкту трансформації» без прагматичного прагнення ототожнити себе із зовнішніми формами, яких вона (актор по-своєму, глядач по-своєму) тимчасово набуває.

Тому театр, сповнений емоцій та пристрастей *простір гри в Іншого*, завжди відігравав у процесі самовідновлення та самоналадження особистості як очевидну, так і приховану роль.

Говорячи про театр у найширшому значенні, ми маємо на увазі те, що впродовж історії він виступає у різних формах — від ритуалу до перформансу, але — як жива система — у згорнутому вигляді несе у своїй природі як всю свою історію, так і всі свої можливості. Несе він і той стан глядача-учасника давнього ритуального трансу, який вперше переживав незвичайні стани «буття з собою» [159, 29], — не суто релігійне буття у світі-макрокосмі, а саме з собою — всесвіттомікрокосмом, якесь дивне розділення на себе-буттєвого та себе-

життєвого, точка опори в космосі, з якої ти можеш так чи так повертати і навіть перевертати власний світ. У хорошому ж сучасному «традиційному» театрі живе потенційність, можливість того стану, який перформери визначають, як життя в теперішньому: відчуття себе в бутті й у світі, де «тут і тепер» виступають як партнери і креативне середовище водночас.

Те, що цей *простір гри в Іншого*, зазнаючи постійних внутрішніх трансформацій, супроводжує всю історію людства, ще раз підтверджує, що його постійне відтворення має екзистенційні витоки.

Розмірковуючи про джерело цієї потреби, не можна не згадати Жака Лакана, який, виходячи зі своїх засад «децентрування я», розглядав створені на сцені образи, як можливі площинні ідентифікації й проєкції для «Я», роздвоєного і спрямованого до Іншого. Оскільки Інший у Ж. Лакана є складовою «Я» (що не суперечить і нашим засадам), то спрямування індивіда до цілісності лише виглядає як спрямування до Іншого. Насправді ж, це є спрямуванням до себе.

Тому коли йдеться про театр як простір гри та про Іншого, то можна одразу уточнити: *простір гри в Себе-Іншого*.

Вже наявність цього простору, який супроводжує всю історію людства, змушує сприймати його як такий, що володіє унікальними, нічим не дубльованими механізмами самоналагодження, надає форми переживанням, які *оновлюються* разом із новими антропологічними витками у діалозі людини з буттям.

Насамперед, зупинимося на тому, що в природі людина може провокувати потребу перебувати у просторі гри саме в Себе-Іншого.

У ситуації технологічного вибуху, який надав особистості додаткового життєвого простору, в тому числі й для моделювання життя власної аватари, ми можемо говорити як про очевидну антропологічну даність про існування віртуального світу особистості. Кожна людина перебуває на перетині безлічі явних, неявних впливів та умов, та актуалізує ту чи іншу якість, яка і стає частиною її життєвого каркасу, або ж, як це звучить у метафізиці тотальності — *генерології*. Для актуалізації певного варіанта потрібно, щоб він вимагав найменшої затрати психічної енергії, тому що як складна відкрита система людина мала б підкорятися в точках вибору загальним законам, за якими система йде шляхом найменших

енергетичних затрат. Однак відомо, що людині заради реалізації свого якнайповноціннішого варіанта треба йти шляхом найбільшого спротиву. Вона, на відміну від усіх інших систем, онтологічно наділена свобідною волею – феноменом трансцендетного, який надає додаткового виміру біологічному існуванню.

Шлях найбільшого спротиву не означає максимальних енергетичних затрат – і на цьому шляху вони повинні бути найоптимальнішими, – просто цей шлях означає, що людина у точці вибору завдяки перерозподілу й концентрації енергії може долати «гравітацію» енергетичної доцільності, якій підвладні інші відкриті системи, і саме так реалізувати специфічно людське призначення. Треба зауважити, що сам принцип енергетичної доцільності не заперечується, просто в процесі необхідної її концентрації певні енергетичні компоненти долають «гравітацію» традиційних для такої ситуації атракторів. Досить часто людина, що рухається шляхом найбільшого спротиву, виглядає зовні навіть дещо ледачою, бо організм тією чи іншою мірою свідомо, але більше підсвідомо, раціоналізує енергетичні витрати, заощаджуючи їх на вихід до вищих рівнів організації свідомості. Коли іноді винахідники і вчені пояснюють свої відкриття власними лінощами і небажанням вкладати у той чи інший процес традиційну кількість енергії й часу, то це свідчить далеко не про креативну здатність лінощів, а про те, що свідомість таких людей і, відповідно, весь організм аж до клітинного рівня перебували у вищеописаному стані.

Отже, на шляху якнайменших енергетичних затрат ми реалізуємо, переважно, можливе. Йдучи шляхом найбільшого спротиву, що трапляється значно рідше, – належне. Таким чином, наша актуалізована особистість не є цілком актуалізацією належного. Однак умови індивідуального існування, дані людині від природи, які потенційно іноді відчуваються як можливості, не зникають. Вони й становлять віртуальний світ особистості. *Те, що трапилось (актуалізувалося) за певного збігу обставин, могло й не трапитися, те, що не трапилось, але мало всі умови для того, не зникло.*

Таке відчуття іманентної поліваріантності інтуїтивно проектується на всі досліджувані людиною зовнішні щодо неї процеси.

Чи не тому сьогодні частина вчених говорить про важливість дослідження історії в умовному способі? Фактично йдеться про віртуальні варіанти історії, які чомусь вимагають тієї специфічної *несправжньої актуалізації*, якою є вербалізація чи візуалізація. Виглядає, ніби так історія вимагає засвідчення своєї ідентичності в ситуації плюральності світоглядних парадигм: не жорстким увиразненням (що лише протиставляє одну парадигму іншій), а навпаки — *свідомим* виходом за жорсткі межі «реального».

Це відбувається не лише з історією. Чутливі митці створюють «справжні» біографії віртуальних персонажів, під якими ховається їхня власна особистість (наприклад, художник Петро Маков), документалісти знімають дотепні біографічні фільми-містифікації, де прийоми містифікації не приховуються, а демонструються відверто (біографія Леопольда фон Захер-Мазоха у фільмі «Леопольд, або Втеча від свободи» Романа Ширмана).

А що таке герменевтичні тлумачення тексту або ж режисерські інтерпретації драматичного твору, як не постійні актуалізації *віртуальних варіантів саморозгортання* смислу, що самою своєю плюральністю увиразнюють закладений автором код і демонструють його життєздатність?

Чи не такого самого увиразнення через актуалізацію власних віртуальних варіантів засобами мистецтва вимагає сьогодні й особистість? І чи не схожу життєздатність вона демонструє, коли, коли під впливом пережитих образів відчуває оновлення?

П. Брук, розмірковуючи про коріння таємничої привабливості театру, писав, що людина йде туди, коли потребує *чогось іншого* у своєму житті, в собі самому, своїй спільноті. Якщо ж вона цього не потребує, то «їй не потрібна і допомога театру — збільшувального скла, прожектора, або ж місця конфронтації» [128, 153].

Таким чином, поки що констатуємо тезу, яку спробуємо розвинути далі: *оновлення себе, своїх стосунків з іншими, самовідновлення й смоналагодження — це ті антропологічні домінанти, що зумовлюють постійний пошук образу я-цілісності, котрий відбувається у просторі гри в Іншого через спілкування з віртуальними варіантами або ж просто з образами віртуального світу, які через мистецтво чи своєрідну медитацію оживають у нашій свідомості.*

Отримуючи змогу стати Собою-Іншим, людина розширює межі як власного існування, так і власної буттєвості

Виглядає так, що наш віртуальний світ, так само, як і світ актуальний, потребує життя – руху, змін, розвитку.

Однак, якщо носієм інформації про наше життя є особистість зі своїм життєвим досвідом, то що є носієм інформації про життя віртуальних персонажів, які можуть з'являтися лише в уяві? Можливо, певна суперпозиція віртуальних варіантів нашої особистості, що становлять нашу «віртуальну особистість», яка існує на креативній межі між *его* та позасвідомим? Вона тісно пов'язана з особистістю актуалізованою.

У системі метафізики тотальності ця особистість виступає складовою *парсичної аури* людини.

Парсика (від pars – частина) – це специфічне (поряд із генерологією як актуалізованим буттям) буття людини, яке не містить жодного сталого стану й характеризується розімкнутістю, незавершеністю структур, які у ньому зароджуються. Там «долаються всякі кордони, розхитуються і руйнуються панівні стосунки, субстрати і зв'язки, створюються передумови для появи нових», коли «провідну роль відіграють не стійкість і оформленість, а мінливість і переоформлення» [34, 91].

Парсична ж аура являє собою «віртуальне оточення генерологічного каркасу [124, 75].

Важливо зауважити нелокалізованість *парсичної аури*. Так само, як вона огортає особистість, вона огортає і її центр – *его*, формуючи нашу *віртуальну особистість*, що легко вступає в контакт з іншими *парсиками*. Іншими словами, *віртуальна особистість*, яку задля термінологічної точності варто називати *парсичною особистістю*, зароджуючись навколо *его*, існує як на рівні дальніх (між генерологічним каркасом людини-тотальності та зовнішнім середовищем), так і наддальніх (між людиною-тотальністю та універсумом) впливів.

Необхідність цієї термінології зумовлена постнекласичним розумінням стосунків людини і світу, у яких «повітря» стає одним із визначальних елементів. Сьогодні мало не фізично ми починаємо відчувати, як те, що існує *поміж* нас (воно ж – те саме, що існує *в* нас, бо для *парсика* нема поняття «тут» і «не тут») зберігає енергію наших слів, думок, намірів і світ впливає на нас такий, яким ми його створюємо.

Людина – істота «поширена», нові медіа зробили це матеріальним і очевидним. Але тим цікавіше подумати, яким

є те, що існувало до цієї матеріальної очевидності й існує поза нею? У чому суть «поширених» можливостей людської свідомості, а не створених нею технологічних засобів?

Чи можемо ми взагалі говорити як про один тип про свідомість, що існує в координатах технологічного «поширення», і ту свідомість, що поширюється парсично?

Як ми вже писали, метафізика тотальності пропонує свою відповідь на подібне запитання, умовно позначаючи ці два види свідомості як С-1 і С-2, де С-1 пов'язана з практичною діяльністю. С-2 виходить із позадіяльнісної сфери та функціонує на основі впливів *світу* на психічну базу людини у всій повноті її буття. Слова Моріса Мерло-Понті, що бачить не око і не душа, а тіло як відкрита цілісність, В. Кізіма пропонує розуміти саме крізь призму запропонованого підходу. Людина не усвідомлює всієї повноти буття, яке приходить до неї поза діяльністю, й тому все пояснює звичними характеристиками: «інтерес, мотив, засіб, результат» [34, 268], хоча вплив універсуму в формі С-2 відбувається постійно.

Театр, на відміну від інших мистецтв, залишається свідомим *тотальності* свого впливу, і в ситуаціях небезпечного поширення раціоналістичних, логоцентричних тенденцій – як радикальну протипагу – завжди висував потужну теорію й практику, які утримували театр біля його буттєвих витоків.

Ознака *вислизання від мови* у процесі побудови простору вистави іноді стає однією з головних вимог театральності, як зокрема у А. Арто: «... конкретна фізична мова, яку я маю на увазі, є істинно театральною тільки тоді, коли виражені нею думки вислизують від звичайної мови» [39, 127].

Вирушаючи до театру, людина керується інтересом, бажанням відпочити, розважитися, пізнавальними цілями тощо. Вступаючи повнотою свого буття у спілкування із запропонованим світом, вона гадає, що дивиться «оком і душею», але не усвідомлює всього комплексу впливів, які переживає, насамперед, її тіло як «відкрита цілісність». Домінанту «відкритості» забезпечує парсична особистість, яка мислить, відчуває, поводить (тобто має власний кінестетичний рівень, який підкоряється уяві) за власними законами. І коли ми виходимо після вистави *приголомшені*, відчуваючи, як несподівано для нас самих збурено наш

внутрішній світ, то, фактично, відчуваємо вплив С-2 на власне діяльну сну свідомість (С-1), або ж парсичної особистості на особистість венерологічну.

Завдяки чому парсика не тотожна тому, чим вона визначається (тобто генерологічному каркасу) і навіть може впливати на нього? Наша відповідь полягає в усвідомленні онтологічної інтерсуб'єктивної природи парсики. Вона, власне, й забезпечує статус людини як істоти, в тому числі й онтологічної: не лише зануреної в буття, а й *просякнутої* буттям.

Парсика – «матерія» *внутрішніх форм* – забезпечує зворотний зв'язок між особистістю та середовищем й універсумом.

У театрі вона є основним «будівельним» матеріалом, з якого твориться тканина вистави як інтертексту. Відтак буттєвісний вимір театральної вистави зароджується в її тканині на різних рівнях творення, і визначальним є акторське існування.

Випромінювання («излучение»), про яке говорив акторам К. Станіславський, а потім активно впроваджував у методику психологічного жесту М. Чехов, фактично передбачає розширення тілесності актора за рахунок внутрішнього випромінювання, яке несе енергію форми, тобто за рахунок руху-випромінювання, який триває завдяки акторській емоції і незважаючи на зупинку тіла.

Своєю чергою від глядача йде увага – своєрідне випромінювання, готове *сприймати* форми. Таким чином, і глядач існує в стані «розширення тілесності». Це випромінювання, як ми вже зауважували, не нейтральне, бо зумовлюється очікуванням, життєвим досвідом, інтелектом.

Сучасні логіка й методологія, які працюють з проблемою ідентифікації, пов'язують цей процес з поняттям кордону біосистеми, який далеко не вичерпується тілесними кордонами (див. [160]). Ми, напевне, ніде (якщо виключити релігійні та містичні практики) не розширюємо так далеко власні кордони, як в інтертекстуальному середовищі театрального твору, де відбувається енерго-інформаційний обмін не лише між сценою і залом, але й усередині залу.

Коли ми розмірковуємо про пошук власного образу через театральну ідентифікацію, то йдеться здебільшого про вплив парсики на генерологію.

Погляньмо на очевидні речі: уявні персонажі приходять із творів мистецтва і стають надбанням внутрішнього світу

великої кількості особистостей, при цьому свідомості цих особистостей транслюють, модифікують, інтерпретують, навіть наділяють смислом певний *імагінативний предмет* (користуючись феноменологічною термінологією).

Сам Леопольд Блауштайн, який увів у філософський обіг поняття імагінативного предмета [161], відчув певні утруднення, коли спробував визначити той тип стосунків, який існує між глядачем та тим імагінативним предметом, який пропонує театр. Глядач, на його думку, насамперед, *гадає, припускає*, а не висловлює судження, як би це було тоді, коли б він не уявляв події, а обманювався. Іншими словами, глядач, розуміючи «несправжність» того, що відбувається на сцені чи на кіноекрані, може будувати лише припущення щодо зображуваних подій чи образів, оскільки реально вони не існують.

Виходить щось, схоже на інтелектуальну гру.

Однак — а як же Велика ілюзія кіно, Великий обман театру, де ми хочемо обманюватися, але не у банальному життєвому сенсі, а так, щоб цей обман змінював наш погляд на буденну реальність. А як же актори, що свідомо несуть нам цей «обман», який за своїми таємничими законами звеличує?

Незадовго до смерті актриса Вія Артмане сказала: «Хочу зіграти ще пару ролей, таких... щоб ви мені *повірили*». Для актриси, яка пройшла такий плідотворний шлях у кіно, найвищою цінністю виявилось саме — «щоб ви мені *повірили*». Повірили в що? У реальність того, що відбувається на сцені?

Правильніше буде поставити запитання: а хто ці «ви», які можуть повірити?

Звісно, це ми, кожен із нас, але в особливому стані. Коли ми *віримо* в театрі, то стаємо як такі, що не будують бар'єрів свідомості з віртуальним світом. Ми інтимно і глибоко вдячні тим, хто змушує нас повірити в «обман».

Не обманюється лише наша генерологічна особистість, чітко знаючи, що має справу з уявним світом та вигаданими подіями. Наша парсична особистість через ідентифікацію починає жити в одному просторі з імагінативним предметом, тобто образами чи цілим текстом. Ми не стаємо іншими, але в нашому внутрішньому світі починає жити делегований віртуальний реципієнт, який, маючи парсичну природу, набирає подоби (насамперед через внутрішню форму) імагінативного предмета.

Наша парсична особистість, яка огортає нас таємничими зв'язками зі світом, не просто тісно пов'язана з особистістю актуалізованою, але живить і підтримує її (як парсична аура генерологічний каркас) варіантами реалізацій. Ця властивість парсичної особистості стала несподівано актуальною для ідентифікації особистості в сучасних «масових суспільствах».

Відомо, чим молодша людина, чим менший досвід її актуалізації, тим вільніше і природніше вона почувається з образами власного віртуального світу — вона грається-живе серед видимих лише їй друзів, казкових створінь.

Однак, як ми вже зазначали, людина відчуває потребу підтримки віртуальних варіантів, коли відбувається переналагодження, вихід в усвідомлювану віртуальну якість нових комбінацій, які існували у віртуальному неусвідомлюваному стані. Вони ж, своєю чергою, резонують з нашою актуальністю — *хвилюючи*, розхитують небезпечно психічну й емоційну стабільність, а також забезпечують легку зміну ролей, необхідну особистості для існування у різних соціальних і групових контекстах.

Останнє особливо актуально в наш час, який позначається домінуванням масової свідомості «масових суспільств», що, як справедливо зазначає Генріх Ділігенський [162], послаблює для індивіда психологічний захист групових стереотипів та традиційних цінностей і не дає людині готової відповіді на запитання «хто я і з ким я», «до чого я маю прагнути». Аби давати відповіді на ці запитання, сам індивід повинен «здійснювати власний вибір з можливих варіантів відповіді» [162, 42]. Як результат — на зміну жорсткій та однозначній соціальній самоідентифікації приходить «самоідентифікація плюралістична» [162, 43], коли індивід ототожнює себе з різними групами. Відтак, як вважає філософ, ускладнений і сповнений суперечностей соціальний досвід людини вимагає нових способів *орієнтації* в дійсності. Новими стають і критерії, коли «дестабілізація і зростаюча амплітуда коливань масової свідомості означають адекватніше відображення ними діалектики реального життя. Істина, добута свідомістю, яка вагається, помиляється і виправляє помилки, надійніша за істину, що впевнено спирається на аксіоми, що постійно старіють» [162, 43].

Людська природа готова й до такого кидка у хаос. Роль параметра порядку виконує те, що дає про себе знати

екзистенційною жагою — пошуком власного образу. У новій ситуації цей пошук має бути не просто значно різноплановішим, а якісно іншим — інтенсивність його стає визначальною для повноцінної реалізації особистості. Це водночас підкреслює важливість певних стабільних елементів, навколо яких зосереджується та чи інша особистість, і те, що екзистенційне осердя, неповторна сутність людини має зберігатися у будь-якій соціальній ролі. При цьому часта «зміна ролей» може виявитися корисною якраз для збереження цього осердя.

Сьогодні це наочно демонструє парадоксальна зміна ролей в суспільному житті. Те, що було немисливо ще в середині минулого століття, коли індивід болісно шукав і відстоював себе у протиставленні колективному, яке було практично у його свідомості тотожне масовому, сьогодні приймається як нове вихідне положення збереження ідентичності: людина вже дана сама собі, у різних умовах ця даність проявляється по-різному, умови швидко змінюються, і треба просто бути готовим до орієнтації та до виявлення себе в різних умовах і середовищах. Чим у більшій кількості ролей людина може себе уявити, тим легше вона буде власний образ у стрімко змінюваних умовах.

5.2. Гра в Себе-Іншого як спосіб утримання я-цілісності

У процесі гри в Себе-Іншого, яка повертає до первісного відчуття «інстинкту трансформації», щось конче має залишатися стабільним у всіх наших змінах. Спробуймо зрозуміти, що саме, поглянувши на процес ідентифікації з маскою як потенційним Собою-Іншим?

Отже, поглянемо на маску Іншого як на можливість зміни кута зору на власне життя, на вихід із полону актуалізованого можливого, тобто розглянемо маску як спосіб самозасвідчення в просторі *потенційного*.

Зауважимо, що ті типи маски, про які йтиметься в цій главі, дещо відрізняються від ритуальних масок, від химерних масок карнавалу чи античного театру, за якими особистість, справді, швидше відпочиває від себе. Йдеться про новочасне явище — маску як обличчя іншої персони, не обов'язково протилежного соціального статусу, як це бувало на

середньовічних карнавалах, — принциповий сам спосіб перебування під маскою як *випробування "Я" маскою Іншого*: перевірка "Я", розширення меж "Я", переналаштування "Я" в позаритуальному (хоча і мистецьки-сакральному) контексті.

Вже в ранньомодерній час ми стикаємося в мистецтві з мотивом приміряння типових літературних масок для побудови власної ідентичності. Якщо змінити звичний іронічний погляд на цей процес і поглянути на нього як на велетенську гру, колективний перформанс, то можна переконатися, що художня культура надає ті патерни поведінки і світобачення, які власне й допомагають у конкретній духовній та суспільній ситуації знайти вищезазначені шляхи найлегшого протікання психічної енергії.

Це досить поширена ситуація взаємин людини й маски, коли індивід будує власний образ, приміряючи маски, запропоновані художньою культурою. Її можна назвати класичною у класичній новочасній культурі.

Існує більш пізній процес активного нав'язування масок, коли тоталітарна держава вимагає уніфікації громадян за певним зразком.

У такій ситуації природний страх ідентифікації з нав'язаними ролями і водночас вимушена необхідність носити запропоновану маску-роль, створили ситуацію, коли головні сили індивіда спрямовувалися не на набуття принад і чеснот маски (як це очікувалося), а на прагнення залишитися під маскою *собою*.

Цілісне відчуття *себе* як втаємниченої території виникало якраз у процесі гри в «належного» Персонажа. Справді, а хто грає? Хто дистанціюється — як від чужих і нав'язаних — від заданих, вироблених і прийнятих за мовчазною згодою з маскою-роллю координат?

Ця своєрідна вимушена театралізація життя, гра на глибоких підтекстах, енергетика обходу психологічної та соціальної цензури зумовлювали постійний внутрішній рух — постійне оновлення *того, хто грає*, іноді аж до акту публічного зривання власної маски.

Той, хто має в емоційному досвіді радянський час, перебудову й «демократію», засвідчить, що відчуття себе в ситуації «демократії» втрачає ті кордони й ту енергетику, які існували у тоталітарні часи якраз завдяки чіткому розумінню *не-себе*.

Те, що поле випробування особистості у «грі» в Персонажа (щоб утримуватися в полі соціальної стабільності) і з Персонажем (щоб залишитися собою) існує у найпотаємнішій глибині й відбувається за законами театральної гри, не є специфічно радянським феноменом, бо лежить у природі театру, підпорядкованого потребам людської природи. Як помітив Ж.-Л. Барро, у театрі людина забуває про свій вигаданий для інших Персонаж і повертається до втраченої цілісності дитинства, аби «побачити життя Інших» [77, 155]. Додамо, не лише побачити, а й своєрідно прожити це життя, отримати безпечне щеплення гри в запропонованого Персонажа, відчуваючи, як зникає власна соціальна маска-роль.

У радянський час для «живого» глядача театр, заглиблений у психологічні перипетії, підтексти та другі плани був неоголошеною зоною втаємничення: ніхто не знав, що насправді виносить глядач із цього своєрідно відкритого, непередбачуваного людського спілкування, які екзистенційні прагнення вдовольняє, які піднімаються підсвідомі пласти й що нове він починає усвідомлювати про себе і світ.

Чи не тому театральний бум припадає на роки «застою» з піком на межі 70 – 80-х років?

Для культури процес ідеологічного нав'язування масок-ролей не минув марно – вона показала свої захисні можливості у вигляді глибин подвійної комунікації та подарувала майже у чистому вигляді інваріанти геніальних творчих особистостей, таких, що своєю творчістю втілювали невисловлене (а частково й неусвідомлюване) аудиторією прагнення *зберегти власну сутність*. У них воно реалізувалося через концентроване емоційне проживання масок Іншого.

Перша фігура, яку неможливо оминати в цьому контексті, хоч і не належала цілком світові театру, залишилася в історії культури як геній такого унікального жанру, який можна назвати театром-літературою. Йдеться про Михайла Зощенка, автора сотень персонажів-масок, які щиро і безпосередньо намагалися відповідати очікуванням влади й нового суспільства.

Дослідник його творчості Сергій Антонов пов'язав особливість авторської маски письменника з акторською технікою скоморохів: «Скоморох не намагається перевтілюватися. Суть видовища полягає в тому, щоб глядач

бачив сам процес, механізм передражнювання, щоб у полі бачення глядача безперервно залишалися дві точки: початкова точка – виконавець, скоморох – і кінцева – об'єкт передражнювання. І чим більша відстань між цими двома точками, чим більше виконавець відрізняється від свого героя, – тим смішніше передражнювання, тим повніший ефект» [163, 397] Саме в такому роздвоєнні полягає комічний ефект прози М. Зощенка: він не зривав масок, а зображував героя так, як той хотів виглядати, однак «так “розігрував” його маскарадність, так форсував його несправжність, що з перших хвилин маска ставала ніби прозорою» [163, 411]. Зауважмо, розігрував М. Зощенко від імені маски, тоді як читач весь час відчував присутність автора.

Скоморох, як вважає С. Антонов, стає особливо актуальним тоді, коли «ряженим», занадто регламентованим, стає суспільне життя: «Скоморох підкреслював театральність, яку влада намагалась представити як істинність» [163, 396]. Тож художня культура так демонструє і маркує маски, які нема сенсу випробувати.

Якщо в перші десятиліття, на які припали громадянська війна й репресії, регламентації викликали до життя «скомпрометовану» М. Зощенком маску «добропорядного громадянина», то в ліберальніші часи «застою» ідеологія, зокрема і через театр, пропонувала маски ідеальних – позитивних – героїв, чому культура, як і завжди в ситуації «ряженості» суспільного життя, зреагувала у скоморошому варіанті – хрипким, одразу пізнаваним, але таким, що втілює безліч людських типів, голосом.

Ліричний герой Володимира Висоцького (вірш “Маски” [164]) відчуває навколишній світ як маскарад, де люди змушені одягати маски не лише, щоб відповідати середовищу, регламентованому законами тоталітарного суспільства, а й аби захистити власне обличчя. Тому чеснотою ліричного героя Висоцького є саме *відсутність маски* – оголене обличчя, як оголена душа, – проте сприйнята на маскараді за законами середовища: «... мое нормальное лицо / Все, вероятно, приняли за маску».

Але що ж є справжнім – нормальним – обличчям Актора?

Хибним було б вважати, що воно виявляється у час між репетиціями, роботою над роллю чи над піснями, тобто у короткі хвилини свободи від образів.

«Щоб досягти розуміння складної ролі, актор повинен підійти до кордонів своєї особистості й свого розуму» [128, 123], — пише П. Брук, тим самим вказуючи, що *кордони власної особистості* мають усвідомлюватись акторами як певна умовність, яку треба вміти долати: «...іноді великі актори йдуть далі, до того стану, коли повторюють слова, і в цей самий час уважно слухають, як ці слова відлунують у них самих» [128, 123]. Іншими словами, відсторонення, вихід за межі власної особистості й водночас увага до того, що відбувається «в них самих». Хто ж такі вони самі?

І тут ми стикаємося з цікавим феноменом, який змушує змінити традиційне ставлення до самої суті лицедійства: *чесно втілені образи — не маски в тому сенсі, як ми їх розуміємо в контексті певного соціального життя — захист, прикриття обличчя, маскування сутності. Високе акторство демонструє: можна говорити від іншої особи, але від власної сутності.*

Щоправда, тоді ми отримуємо розбіжність між особою та сутністю. Адже в особі ми, зазвичай, бачимо реалізацію певної сутності. Але чому сутність не може мати *набір варіантів* реалізації? Тоді власний образ людини фотрується не лише у процесі уточнення й увиразнення певного актуалізованого варіанта сутності — особистості, а й у постійному спілкуванні з неактуалізованими, віртуальними варіантами.

Входячи у магнетичне поле високого акторства, ми заохочуємося говорити не від себе, конкретно актуалізованої соціальної одиниці — проявленого варіанта сутності, а від потенційного Себе-Іншого — від себе віртуального. Зміна масок-образів — це зміна кутів зору однієї людини на один і той самий світ та «надлишковий» елемент гри, який виникає від вживання в образ. «Перевірка» світу — входження у різні пласти буття й існування через різні «габітуси».

Можливо, йдеться не однаково про всяке акторське існування. Адже ставлення до маски й до існування за маскою не є універсальним, ще існують школи перевтілення, переживання, образного перетворення, відсторонення. Часто запитання: «Я» у запропонованих обставинах чи «не Я», а збудований мною образ в обставинах п'єси стає засадничим у побудові естетичної реальності вистави. Особливо це стосується радянського театру. Адже тоді ситуація

ускладнювалася тим, що «перший» персонаж, власне, особистість актора, теж мала бути в масці «лояльного громадянина». Оголити на сцені себе так, як робив це В.Висоцький, вдавалося одиницям – себе треба було приховати – актору так само, як і будь-якій пересічній людині.

У тій ситуації акторською відвагою було не лише оголення власного обличчя, а й вільний вибір «випробувальних» масок.

«Скоморошество» В. Висоцького полягало не лише у пересміюванні, а й в «актуалізації» й «оживленні» масок, забутих культурою чи відсунутих нею на периферію (штрафні батальони, пацієнти психіатричної лікарні, зеки), причому абсолютне зживання з маскою ніколи не закривало від слухача особистість автора, та чи інша прибрана особа лише підкреслювала незмінну людську сутність, що виявлялася в умінні зобразити маску. Оскільки в його творчості різниця між персонажем і перевтіленням у нього автором завдяки таємному скомороському ефекту, ставала відчутною, природними виглядали навіть маски неодухотворених предметів (мікрофон, «Як-истребитель» тощо).

Таким чином, феномен актора В. Висоцького полягав в утриманні власної ідентичності через віртуальні існування. Можна припустити, що він є архетиповою фігурою такого «утримання себе» в культурі й суспільстві. Архетипова фігура – це реальна особа, яка втілює у «чистому» вигляді певний розгорнутий у життєвий алгоритм компонент психіки, цілісний набір якостей (Че Гевара – архетипова фігура безкомпромісного революціонера, Василь Стус – архетипова фігура опору зовнішньому тискові), які у згорнутому вигляді – віртуально – присутні в природі людини, але в пересічних життях реалізуються частково, або ж не реалізуються взагалі. Такі особистості завжди притягують не досить зрозумілою, але ясно відчутною характеристикою «справжності». У чому ж полягає «справжність» цих, іноді далеко не ідеальних у загальноприйнятому розумінні людей? У чистоті втілення ейдосу, чи архетипу, «пригадування» якого (завжди погоджуюся з Платоном) хвилює як відчуття наближення до світу ідеальних форм, до якого нас спрямовує вся сила життєвого Еросу.

Якщо наше припущення правильне, то утримання власної ідентичності через віртуальні існування просто властиве

людській природі й існує в «ідеальному» (за Платоном) наборі архетипів. Хтось реалізує цю потребу через власну творчість, хтось — через сприйняття творчості чужої.

Отже, у випадку репресивного нав'язування культурних масок через ідеологію ми стикаємося із зустрічним процесом *відмови від маски*, який однак реалізується через активне особливе відсторонене проживання великої кількості не запропонованих офіційною культурою масок (прожити і відмовитись, легко змінити іншою), що дозволяє утримати власну особистість, особистість глядача і підкреслює театральність навколишньої реальності водночас. Чи не в цьому одна зі складових популярності театру в радянський час? Неконтрольоване приміряння і скидання масок утверджувало людину в її втаємниченому русі до власної сутності.

Часто у творчості людина є беззахисною: одягаючи маску, вона особливим чином відкриває власний потаємний (навіть для неї самої) світ. Творчість пов'язана з таїною, бо вона є частиною людської природи, через яку говорить дух. Пошук себе, як і творчість, є таїною, і протікає він у тиші самотності. У тиші глядацького залу ми захищені темрявою і власною роллю спостерігачів, залишаємося наодинці з «долею», відкриваємо власний потаємний світ, приміряючи маски, які нас захопили.

Геракліт казав, що природа любить ховатися. А Юліан уточнював цю думку, пояснюючи, що сокровенна сутність Бога не терпить того, аби її відкривали нечистому слуху в оголених виразах. Гностик Валентин (в усякому разі як про це свідчив Іполіт) писав про прагнення Отця, творця плероми і кеноми, бути пізнаним з боку творимого ним інобуття. Творець також шукає свій образ, тому й створює за власним образом інобуття. Буття хоче бути пізнаним, але й ховається водночас, аби його не пізнали ті, хто ще не гідний цього пізнання. Людина в акторській масці з одного боку та глядач з іншого є своєрідною метофорою діалогу між буттям, яке хоче бути пізнаним і обережно пропонує себе через створене глибинною людською інтуїцією інобуття, та людською свідомістю.

По-справжньому відчувши маску, можна проникнути до певної суті, як Татьяна Ларіна в бібліотеці Євгенія Онегіна. Однак про те, що їй врешті відкрилося за байронівською маскою свого обранця, автор вирішив змовчати. А чи

розкриття маски не відкриває ще глибшої загадки? Чи не є маска у такому разі тим самим прикриттям, за яким ховається те, що хоче бути відкритим? Маска — це завжди узагальнення, підсумок, результат завершеного процесу. Тому вона натякає й кличе через ідентифікацію й розуміння розпочати самотійну подорож до сутностей.

Стосовно театру під маскою в широкому значенні для глядача маємо на увазі не лише те, що *замасковує* (в прямому і переносному значенні) обличчя актора, а й сюжет, який, узагальнюючи, замасковує течію життя, яка викидає на поверхню збурення конфлікту, сценографію, яка іншими засобами замасковує відчуття сюжету і конфлікту, а вистава і є не чим іншим, як буттям, замаскованим під досвід та долі людей (колись — богів) і таким чином виявленим.

Той самий Геракліт казав, що таємна гармонія краща за явну, а Плотін вважав, що якраз таємні гармонії й створюють гармонію наявну. *Можливо, те, що ми вгадуємо за маскою, віддаючись умовності театру, це вже наша власна гра з таємною гармонією?*

«Чому запропоновані театром маски володіють таким «заражальним» впливом? Напевне, не в останню чергу тому, що театральною (в сенсі сутнісного драматизму) є природа самого феномену людського «Я».

Ж.-Л. Барро, розмірковуючи про екзистенційну суть акторства, насамперед звертається до драматизму й трагізму (театральної природи) самого феномену людського «Я» та внутрішнього світу людини: «Він — крихкий, він не може існувати сам по собі. Як тільки я став володарем цього світу, я приречений на смерть... У мій внутрішній світ, у моє тіло вкладено єдиний наказ: віддалити час здачі, віддалити час останньої істини. З цієї миті всі частини мого тіла, від кінчиків волосся до п'ят у стані тривоги» [165, 258].

Театр, являючи собою незвичайне піднесення емоційних і психічних сил, а також високу концентрацію того, що можна назвати життєвістю, постійно моделює цей процес, змушуючи глядача у стані особливої емоційної напруги підсвідомо переживати свою особисту боротьбу й звільнятися від тривоги в моменти театральної розв'язки.

Однак, говорячи про роль втаємниченості й маски в процесі пошуку людиною власного образу, чи не абсолютизуємо ми, захоплені власним предметом, роль

театру? Адже мистецтво як таке значною мірою пов'язане з вираженням потаємного, замаскованого. О. Лосєв досить переконливо репрезентує *вираження* взагалі як сутність естетичного, бо естетичне «передбачає таке внутрішнє життя предмета, яке обов'язково дане й зовнішньо, і таке зовнішнє оформлення предмета, яке б давало нам можливість безпосередньо бачити і його внутрішнє життя» [152, 309]. Вираження бачиться філософом як особливе буття, таке, що нам дане й осмислене у своїх функціях, — певним чином осмислене й відкрите для всього іншого [152, 405].

Отже, ми постійно маємо на увазі саме унікальність театральних способів осмислення й відкриття цього особливого виду буття, хоча ще не підходили до їхнього формулювання.

М. Мамардашвілі дуже точно пояснив різницю між розумінням, яке веде до знання після прочитання літературного тексту (п'єси), і театральним «розумінням», яке виникає після того, як ми цей текст побачили поставленим: «...театр є машиною, фізичною машиною, за посередництвом якої ми впадаємо не в те, що ми знаємо, а в те, чого знати не можна в сенсі володіння. Театр відновлює той смисл або те розуміння, яке потенційно міститься в словах і жестах, в просторових розміщеннях фігур, які можуть бути задані раніше, але саме зараз ефект, який створюється фізично, унікальний тільки в цю мить, здатен зробити так, щоб ми знову впади в те, що нібито знали. Тому що те, що ми знали, — знати не можна. Не можна — в сенсі знати і покласти в кишеню, заволодіти» [166, 334].

У театральному видовищі ми задіяні *тотально*, усією своєю природою, усіма відчуттями, усіма рівнями існування. Тому сприйняття суто на вербальному рівні завжди буде неповним, а отже, не суто театральним.

Отож, і в театрі *наш образ шукає, випробовує й пізнає себе не лише на рівні ідей, емоцій, життєвих вподобань, а, насамперед, на несвідомому рівні тілесних реакцій, де «зараження» відбувається найприродніше.*

Театр демонструє глибоку мудрість природи людського співжиття: самоідентифікації не загрожує той обмін, який відбувається в театрі в просторі колективного переживання — інтертексті. Навпаки, неясні варіанти, узгоджуючись свідомістю, збагачують цю особистість.

З досвіду роботи з глядацькими фокус-групами, можу стверджувати, що у глядача зростає роль і потреба обміну

образами, причому не лише на «флюїдному» рівні інтертексту, а й на емоційно-вербальному.

Напевне, ми більше так гаряче не стверджуємо індивідуальність у протистоянні колективу, а отже, і не абсолютизуємо власну позицію як істинну тільки тому, що вона власна.

Окрім того, акт театрального сприйняття з його особливою налаштованістю саме на сприйняття чужих історій і доль значною мірою руйнує звичну установку на те, що Олексій Ухтомський називав домінантою [169], коли людина бачить в оточуючих те, що визначено її власною діяльністю, тобто постійно спілкується зі своїм Двійником. Театр для захопленого театрала є ненав'язливим і необтяжливим способом відходу від цієї установки й зміни її *домінантою на обличчя Іншого*, яка на місце Двійника ставить перед людиною Співрозмовника.

Отже, так само, як певні науковці доходять висновку, що пізнання є не чим іншим, як процесом віртуалізації реальності [168, 294], і як ми раніше припустили, що реальність, аби потрапити до нашого життєвого світу, повинна так чи інакше «віртуалізуватися», так само постійний процес пошуку людиною її власного образу потребує постійного коливання її сутності між віртуальними варіантами, «перевіряти» які можна в глядацькій залі, дивлячись на світ крізь Себе-Іншого, задовольняючи таким чином «інстинкт трансформації» та переживаючи постійне оновлення.

Оскільки існує суттєва кореляція між власним образом та образом світу, цей процес збагачує людину не суто розумовими, а інтегральними тілесно-духовними інтерпретаціями цього світу, відкриває багатство його вимірів. Це те, що, за словами Джорджа Келлі, робить людину «когнітивно складною» (див. [168, 297]). Система, що функціонує, ускладнює свою структуру на всіх підсистемах й можна лише очікувати майбутніх досліджень, які доведуть креативну роль театральних образів для різних рівнів людського організму.

Таким чином, ті *“ілюзії та почуття”*, від яких закликали позбавлятися картезіанці, аби зберегти чистоту розуму, раптом почали демонструвати свій потужний креативний потенціал для розширення можливостей людської свідомості.



Розділ VI

**Антропологічна
сутність впливу
театру на людину:
буттєве
еволюціонування**

Здавалося б, вичерпати всі креативні можливості театру в його стосунку до людини важко, вони множаться, змішуючись і переходячи одна в одну... Відтак має сенс зосередитися на тому, що всі їх об'єднує, тобто повернутися до сутності театру – таїни-містерії, в яку ми потрапляємо і з якої виходимо внутрішньо «перезавантаженими»...

Завдяки специфічно театральним механізмам нас занурили у стихію буттєвого, тобто, у царину згорнутих, внутрішніх форм з усією енергією їхніх потенційних можливостей, аби ми здійснили унікальне й основне антропологічне завдання – *пережили внутрішню (буттєву) еволюцію*.

Глава 1. Осягнення істинного через стихію буттєвого

Приводя в движение себя, мгновеньями
обретать то, чего нельзя иметь. В данный
миг, в сиюминутном истолковании людей, света,
звука – впадать в истину. Чтобы в следующее
мгновенье завоевывать ее снова.

М. Мамардашвили,

Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно

У попередніх главах ми вже зупинялися на думках М. Мамардашвілі щодо буття як тієї гармонії, яка допомагає людині зібрати в єдине ціле її розсіпане на скалки існування та пережити його повноту. Відтак М. Мамардашвілі вважає, що стан занурення в буття – це і є стан істини, в якому кожна дія стає моральною, тому що відповідає порядку буття. З подібних засад виходим і ми, зокрема обґрунтовуючи нашу теорію форми сюжету.

Буттєве, як згорнуте, внутрішнє, безособове, наділене всією потенційною повнотою, справді виступає як первісна істина щодо розгорнутого, зовнішнього, індивідуально забарвленого, актуалізованого в одному з можливих варіантів. «Істинність» розгорнутого, *зовнішньої форми*, зберігається внаслідок нерозривного зв'язку з внутрішнім, яке виступає як *внутрішня форма* (субстрат, що потенційно містить можливості всіх його зовнішніх форм).

Не варто забувати, що кожен із нас — це розгорнута, а тому недосконала зовнішня форма такої внутрішньої форми всесвіту, як людина. Але нам, на відміну від усіх інших форм, дано знання про власну недосконалість та відчуття необхідності вдосконалення.

Як ми вже переконалися, найдосконаліший спосіб існування зовнішньої форми — це постійний рух між варіантами, «тремтіння». У людства існують потужні джерела такого руху, одним із них є театр, який дає «те, чого не можна мати» — стани істини.

Не можна не погодитися з М. Мамардашвілі, який вважав: «Тільки змусивши себе до руху, ми дійдемо до вічного джерела наших «тимчасових» труднощів. Не поставивши себе під запитання, приймаючи себе за очевидну даність, ми не зможемо рушити ні в минуле, яке прагнемо зрозуміти, ні в майбутнє, яке прагнемо створити» [169].

Пізнання істини передбачає входження у стан діалогу з буттям, і театральний текст, аби стати інструментом такого діалогу, повинен бути повноцінним суб'єктом тоталогенезу.

Хочеться зауважити, що у цьому разі йдеться не про специфічно художній, а універсальний алгоритм пізнання. І деякі вчені вже вказують на спільну суть наукового і художнього процесів пошуку істини.

Так, Юрій Романенко описує процес пізнання, який практично нічим не відрізняється від того, яким би міг бути опис процесу художньої творчості й театральної зокрема: існує концептуальне ядро, яке вчений визначає як «ідеалізований об'єкт», найперша дія теоретика — «налаштуватися на сприйняття енергії, яка творить річ; виявити і зафіксувати початковий момент творення буття предмета, потім дати можливість спонтанно розгорнутися всім його потенціям» [170, 125].

Ця думка є чудовим прикладом постнекласичної єдності науки і мистецтва, теорії й практики на основі нового розуміння природи всесвіту. «Налаштуватися на сприйняття енергії, яка творить річ», — йдеться про натхнення, про особливий стан, коли відчувається поклик неактуалізованого, але вже енергетично активного, такого, що певним чином резонує з енергетикою митця. Особливу роль у процесі виявлення і фіксації початкового моменту творення буття предмета відіграє інтуїція, яка у цьому контексті виглядає як

«уважне вдивляння, зосереджена увага і сфокусований погляд на сутність речі, що вивчається» [170, 125].

Про важливість стадії *уважного вдивляння* у творчому процесі говорять і митці. Так, Кіра Муратова, розповідаючи одного разу молодим кінематографістам про те, що є найважливішим етапом у творчому процесі, фактично говорила про свідоме налаштування інтуїції (у нашому контексті — зосередженого вдивляння): сідати за стіл й відкидати всі бажання, які відволікають від думок про наступний фільм, причому особливо важливо позбутися бажань «найнешкідливіших» — поставити чаю, зателефонувати тощо.

Теорезис, на думку Ю. Романенко, постійно підтримує напругу або тонус думки, які здійснюють взаємний зв'язок між всіма елементами, як актуалізованими, так і потенційними. Іншими словами, можна сказати, що у складному процесі виявлення енергетики форми й переведення її у форму матеріальну теорезис (видовище) відіграє ту роль, яку, власне, відіграє й театральне видовище — підтримує напругу уваги, уяви, думки задля творення-сприйняття *теоросами* цілісного світу вистави, смисл якої і виявляється у цьому процесі. Від енергії, створеної річчю — до енергії, яка творила річ: «Теорезис схожий на промінь світла, який сканує поверхню кордону з мороком, дотиком якого здійснюються миттєвий перехід від можливого до дійсного, творення з небуття, стрибок від незнання до знання»

Для театру, як ні для якого іншого виду мистецтва, важливо мати принципи і технології налаштування на існування в просторі буття, адже основним мистецьким матеріалом тут є актор, і саме через нього може бути донесена чи не донесена цілісна форма, розгорнута драматургом і режисером. До речі, саме у тому, щоб «налаштуватися» на резонування з художніми енергіями драматичного твору, вбачав основну роботу актора режисер Л. Курбас, трагічно несуголосний своєму часу і несподівано актуальний сьогодні.

Л. Курбас вбачав завдання мистецтва якраз в тому, щоб створювати особливу *цілісність*, яка б відображала космічні закони і підкорялася їм.

З його короткого зауваження з приводу знаменитої вистави В. Мейерхольда «Ревізор» ми можемо помітити, що в поняття мистецької цілісності Л. Курбас вкладав досить своєрідне значення.

Погляд Л. Курбаса на виставу російського колеги був професійно критичним. Основоположним недоліком вистави він вважав те, що «річ взялася з правильного міркування — не з правильної цілості мислі й почуття» [73, 46]. Таке ніби наївне міркування про якусь «правильну» цілість, якщо вдуматися, свідчить про те, що Л. Курбас цю «правильність», з одного боку, відчував на емпіричному рівні, з іншого ж — це було одне з принципових основоположних понять на рівні його мистецької теорії.

У чому вона полягала? Як здається на перший погляд, у зауваженні Л. Курбаса йдеться про критичну доміанту у виставі В. Меєрхольда раціонального начала. Така односторонність сама собою вважалася недоліком згідно з новочасним класичним та модерним світобаченням, де особливої ваги набувала своєрідна гармонія, рівновага між емоційним та раціональним началом у творчості («Пускай же все пройдет неспешно, / Что в мире свято, что в нем грешно, / Сквозь жар души, сквозь хлад ума»). Але якщо Л. Курбас і мав на увазі цей постулат, то лише частково, бо головний пафос його думки про цілість лежав у іншій площині.

Як можна помітити, навіть у вищезитованих рядках Олександра Блока, у традиційному тогочасному розумінні цілісності як балансу між емоцією та рацією, йдеться про певну первинність почуття, яке, набувши раціонального осмислення і оформлення, набуває статусу твору мистецтва.

Розглянемо ж уважніше ту цілість, яка турбує Л. Курбаса, тому що в ній ми бачаємо прообраз сучасного розуміння театрального твору як тотальності.

Глава 2. Л. Курбас про входження актора в стан «людини, яка знає світ»

Мистецтво буде така форма стосунків
поміж людьми, в якій вони через
мистецький твір настроюються на одне
світо- і життєвідчування.

Лесь Курбас

Для театру, як ні для якого іншого виду мистецтва, важливо мати принципи і технології налаштування на існування в просторі буття, адже основним мистецьким

матеріалом тут є актор і саме через нього може бути донесена або не донесена цілісна форма, розгорнута драматургом і режисером. І на диво актуальними сьогодні видаються ті поради, які давав акторам Л. Курбас.

Одного разу він, сам блискучий актор, зауважив, що «треба посидіти над роллю, розібрати її по частках, а потім на тих усіх частках зосередити свою увагу і спробувати схопити їх *в одному ритмі* (курсив мій. — О. Л.), зв'язати в одну точку» [73, 57]. (Чи не нагадає це спосіб, запропонований сучасною наукою: «Налаштуватися на енергію, яка творить річ»?)

«Тільки тоді, — підсумовує Л. Курбас, — коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент усі частини почасово мати у полі своєї уваги, — тоді у вас народжується напруженість, піднятність усіх ваших душевних сил» [73, 58]. Йдеться, як сказали б сьогодні, про інсайт. Він і відкриває певним чином організовану цілісну динамічну картину поля смислових напруг, у якому й виявляється особистісна творча уява актора. А сучасний філософ сказав би, що Л. Курбас таким чином пояснює акторам когнітивну функцію поняття «гештальт».

А що має на увазі Л. Курбас, коли закликає актора тримати в уяві «*в один момент*» «усі частини *почасово*»? З одного боку, можна сказати, що йдеться про відому мить творчого осяяння, коли митець інтуїтивно бачить (чи чує) начебто весь твір. Те, що бачить (чує) митець у таких станах, ми вже визначили як енергетичний образ форми, згорнутий до точки.

Л. Курбас ставить це завдання перед акторами свідомо як певну технологію, а отже, найімовірніше, має світоглядні підстави вважати переживання цієї «почасової одночасності» не виключною прерогативою обраних, а одним із природних станів людської свідомості, досяжних за умов свідомих зусиль і спрямованих тренувань. Швидше за все, Л. Курбас, прихильник бергсонівської динамічної картини світу як тривання, де річ, яка змінюється, ніколи не перебуває в жодному стані й завжди вбирає в себе взаємопроникнення і минулого й теперішнього, мав на увазі інтуїтивне (можливо, деміургічне) відчуття тієї чи іншої *якості* тривання, схопленої як ритм.

Вести актора в такий стан, за Л. Курбасом, значить, поставити його «в становище людини, що знає світ» [73, 155]. Курбас не боїться абсолютних величин, таких як «світ», тому

що для нього важить не запаморочлива величина, безмежність чи обмеженість всесвіту, а можливість ритмічного пізнання-переживання його постійно мінливої єдності, що проявляється в усьому суцшому, в тому числі й художньому творі.

Актор, який «знає світ» — це людина, для якої «світ є певною диференційованою цілісністю», «єдністю, в якій вона вміє розбиратись» [73, 155]. Основним «інструментом» диференціювання, як ми вже помітили, у Л. Курбаса виступає стан своєрідного *осяяння ритмом*.

Саме у Л. Курбаса теза "художник завжди правий" отримує обґрунтування з погляду його своєрідного антропокосмізму: «Людина, що вміє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме активне переживання згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме відчуття ритму» [73, 155].

Якщо курбасівське поняття «світ» перекласти сучасною філософською мовою, то це, власне, і буде буття в усій його повноті. І увійти в його простір можна через специфічне «настроювання», що і є сутністю акторської професії.

Оскільки, на думку режисера, мистецтво взагалі — «це така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчуття» [73, 69], то актор — це своєрідний *настроювач* публіки на спільне відчуття і бачення світу.

Визначення мистецтва як «форми стосунків між людьми», з одного боку, свідчить про надання йому певних містеріально-релігійних функцій. Це не дивно для Л. Курбаса, який захоплювався Рудольфом Штайнером і певний час з ним контактував. До речі, існує версія, що саме Р.Штайнер і познайомив його з філософією Григорія Сковороди, зокрема з ідеєю «внутрішньої людини». З іншого ж боку, його ідеї надзвичайно актуальні для сучасного театрального дискурсу.

Як впливає з вищезитованого визначення, мистецтво, за Л. Курбасом, — це не те, що відбувається на сцені чи зафіксовано на сторінках книг, — а те, що існує *поміж* людьми. Тоді мистецький твір, *через який настроюються* (якщо логічно продовжити думку Л. Курбаса), виконує роль своєрідного резонатора, створювача (провокатора?) тих «буттєвих» частот, які виникають поміж людьми.

Не обходить увагою Л. Курбас і важливість зворотного процесу — впливу того, що вже існує та існувало в реальності й

поміж людьми, на нове мистецьке відчуття єдності світу: «Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світовідчужування можна тільки переживши, багато пізнавши» [73, 155]. Однак і тут Л. Курбас залишається вірним собі: життєвий досвід важливий для актора не тільки для того, аби зрозуміти характери, мотиви, психологію персонажів, скільки — і це основне — аби досягти такої «досконалої сконцентрованості певного світовідчужування» (коли всі дрібниці схоплені в один момент), щоб «настроїти» на це світовідчужування публіку, щоб через нього *поміж людьми* і виникли ці самі таємничі стосунки, які називаються мистецтвом.

Л. Курбас не уточнює, що буде тим камертоном, за яким відбуватиметься настроювання. А це питання є принциповим задля виявлення природи тієї субстанції, через яку це настроювання відбувається. Тому спробуємо уважно поглянути на ті пояснення, які Л. Курбас дає з дотичних до проблеми питань, і за можливістю реконструювати відповідь.

Отже, в чому Л. Курбас вбачає завдання мистецького твору, чому так важливо (якщо виключити випадки прямої пропаганди чи маніпуляцій), аби люди настроювалися на одне світо- і *життєвідчужування*? Прямої відповіді на це теж немає, але спробуємо вивести її з інших принципових міркувань Л. Курбаса.

Варто підкреслити, що категорія *відчуття* (*почуття*) для такого аналітика театру, як Л. Курбас, була засадничою в розумінні процесу народження театрального твору як процесу пізнавального, а готовий твір бачився як своєрідний засіб *пізнання*. Одразу зауважу, що мистецька гносеологія Л. Курбаса має мало спільного з банальним трактуванням «філософії серця». Йдеться, як ми вже могли пересвідчитися на прикладі його поради акторам, про своєрідне «інтелектуальне відчуття», бо складником його є і раціональний аналітичний процес.

Можна сказати, що для іншої сторони театрального процесу — аудиторії — мистецьке (як масове, так і художнє) пізнання — це на загал своєрідна форма *пізнання відомого*. В масовому мистецтві людина отримує задоволення від впізнаваної зустрічі з не просто відомим, а *давно* знайомим. У художній практиці — знайоме відкривається у якомусь новому, не існуючому раніше ракурсі. Тоді людина отримує задоволення від відкриття, осяяння, — мистецького пізнання.

Художником, за Л. Курбасом, і є та людина, яка здатна відкривати нове у вже відомому. Що ж дає художникові

можливість бачити відоме як невідоме? Спостережливість, оригінальність мислення, унікальність життєвого досвіду? Як ми бачили трохи вище, і так, і не тільки так. Усе це набуває творчого сенсу, якщо має здатність *перетворитися* на адекватний цій унікальності ритм: «В мистецтві є така прикмета (в процесі його створення) — пізнання речі в новому, якомусь *невідомому для сучасників, ритмові* (курсив мій. — О.Л.), захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві» [73, 157].

Тобто мистецтво виявляється формою інтеграції особливого виду художньої матерії від (майже за шанованим Л. Курбасом Гербертом Спенсером) «невизначеної непов'язаної однорідності до *визначеної пов'язаної різнорідності*», де тип пов'язаності й визначеності формується художньою особистістю, здатною під впливом неясних неусвідомлюваних очікувань, потреб середовища (під середовищем варто розуміти як публіку, так і актуальний стан художніх ідей) до нового ритмічного оформлення життєвого потоку, який таким чином набуває нового вираження. Енергія, що вивільняється, має здатність до специфічного «випромінювання», що має унікальні резонуючі властивості.

«Ідучи в театр, людина шукає загострення свого почуття життя».

«Мистецтво має функцію загострити відчуття світу» [73, 156].

Якщо прийняти, що сам факт потреби «загострення почуття життя» є певною антропологічною даністю, то існує й ефект посилення цього відчуття в групі чи в масі. Тому і важливо, щоб це світовідчування було одним, спільним. Це є основою соціальної функції мистецтва, як її розумів Курбас («Мистецтво міняє настрої людини. Воно здійснює соціальну функцію настроювання споживача на певний лад, на той чи інший світогляд у широкому розумінні» [73, 156]).

Однак соціальний аспект для Л. Курбаса не набував самоцінного значення мети мистецького твору. Як бачимо, у нього йшлося не про єдино правильний, а про «*той чи інший*» світогляд, та ще й «у широкому розумінні». Іншими словами, якщо виходити із «широкого» світоглядного розуміння Л. Курбаса, метою щоразу було створення цілісного художнього світу, що жив би за тими самими законами, за якими живе всесвіт (читай *буття*).

А загострювати ж «почуття життя» чи «відчуття світу» у глядача треба для того, щоб він через власну інтуїцію долучався

до абсолютних законів космічного (буттєвого), часткою якого є: «Мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т.д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті ... в космічному, в якому вона в нас... Магія мистецьких прийомів — тільки засіб, тільки перша частина, а не мета» [73, 40].

Іншими словами, за Л. Курбасом, власне естетичні прийоми — не мета, а засіб досягнення певних станів перебування в істині. Для себе самого зміст перебування в таких станах режисер бачить так: «Дійти до тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя — і морального, і творчого мистецького характеру». Отже, тривання, як його відчуває *практик тривання* Курбас, може бути на різних рівнях, і показник високого рівня прямо пов'язаний з моральністю та творчістю.

Таким чином, не випадково цикл мистецьких уявлень Л.Курбаса про єдність етики й естетики, як стверджує Н. Корнієнко, завершує пізнання Г. Сковороди, його вчення про «внутрішню людину», яка, звісно ж, має бути присутньою в митці. Тобто Л. Курбас прагне до виховання такої особистості, для якої *головне не розум, почуття чи інтелект, а цілісність* [171], причому досягається ця цілісність шляхом «уміння тривати в наміченому уявою ритмі».

Якщо згадати, що термін «тривання» для Л.Курбаса — це бергсонівське *duree*, єдиний континуальний потік (у наших термінах — прихований порядок), то вчинки й образи, які народжуються у відчутті такого потоку, несуть печать істинності.

Йдеться про пробуджену театром у *глядача* інтуїцію, яка схоплює і переживає *річ* у її космічному (читай *онтологічному*) та сутнісно людському (читай *онтичному*) вимірах. Тобто метою театру, магії його прийомів ставало практичне досягнення тієї самої точки дотику духу і матерії, про яку йшлося у шанованого Л. Курбасом А. Бергсона. Вистава у творчих пориваннях Л. Курбаса фактично відтворювала той самим *«життєвий порив»*, що, на думку філософа, лежав в основі *еволюції*, і саме цей порив — активність у прагненні до вищих станів — мав передатися глядачеві.

Глава 3. Буттєве еволюціонування в контексті формули сюжету

Відтак, про основоположну необхідність для театрального творення інтуїції, яка схоплює те, що В. Кізіма у метафізиці тотальності називає онтико-онтологічною дуальністю (космічне та сутнісно людське), було відомо, принаймні, століття тому. Здогадувалися і про мету цього творення — «еволюційний» порив. Однак усе пояснення цих процесів зупинялося на рівні інтуїції, понятті загадковому і певному мірою вичерпному самому по собі, а головне — свідомо ніким у суспільстві не культивованому.

Для дослідження театральних експериментаторів, що прагнули утримати внутрішній вимір, залишалося основне — спільна ритмічна організація простору, джерела якої лежали в ритуалі. Саме так можна було здійснити перехід до того чи іншого буттєвого рівня.

Однак, виходячи з філософських уявлень методологічно близької нам віртуалістики про поліонтологізм [172], можна запитати — до якого саме рівня?

Очевидні небезпеки, що виникали і виникають на цьому шляху, змушують шукати чіткіших у науковому сенсі підходів, які б в той самий час не ігнорували важливості самого процесу входження актора в буттєвий простір, або, як ще кажуть театральні експериментатори, в простір смерті (що не дивно, бо «чисте» буття і є смерть).

У наших термінах зовнішньої та внутрішньої форми можна сказати, що людина у онтології має набір потенційних форм (внутрішніх), одна з яких розгортається назовні в певну онтику, тоді як інші, потенційні, за певних умов, так само мають нагоду розгорнутися.

Однак сама людина зі своєю власною онтико-онтологічною природою входить у контекст загального буття, де, своєю чергою, існують онтико-онтологічні тотальності різних рівнів. Оскільки людина у філогенезі проходить онтогенез, то вона несе в собі попередні рівні у глибоко віртуальному стані. Вони можуть активізуватися за тих чи інших умов, у тому числі й за необережних занять духовними практиками, до яких значною мірою можна віднести й театр. Більш високі рівні досягаються так само духовними практиками, серед яких своє місце посідають і практики театральні.

Чи можемо ми у загальному вигляді простежити механізм переходу на вищий онтологічний рівень? Людмила Теліженко пропонує такий механізм, виходячи з логіки метафізики тотальності. Вона стверджує, що, оскільки кожному онтичному рівню відповідає свій рівень онтології, то «людина в самій собі, буквально на мить внаслідок динамічності, здатна вибудувати такий порядок взаємозв'язку онтики і онтології, який збігатиметься з синомічним порядком субстанціональної основи, що робить у такому разі зворотний вплив на онтичні і онтологічні порядки людини, викликаючи появу в структурі людини нового онтологічного рівня, який відкриває в ній нові якості і можливості» [173, 161]. Синомія або взаємоузгодження, в нашому випадку, різних онтико-онтологічних рівнів у субстанційній основі – це остання «згортка» – порядок порядків, ідеальна гармонія, «першогармонія усіх рівнів свідомості», про яку писав М. Мамардашвілі.

Створивши її чи відчувши натяк на неї хоч на мить, людина має шанс на *онтологічну еволюцію*. Що ж необхідно для того, аби цей шанс зреалізувався? Як вважає Л.Теліженко, порядок і якості нового онтологічного рівня будуть «відповідати певному рівню субстанційної основи, причому тому рівню, енергетично-інформаційні порядки якого збіглися з порядком самої людини і які за подальшого розгортання її цілісності стануть для неї визначальними» [173, 161]. Тож визначальними у процесі буттєвого еволюціонування мають бути «енергетично-інформаційні порядки» людини в момент самого резонансу із субстанційною основою.

Вона ж вказує і на небезпеку входження в буттєві стани лише через медитативні ритми, особливо тоді, коли, як це буває в театральних практиках, актор із самого початку прагне досягти «нульового» стану свідомості: ніколи не можна передбачити, на який онтологічний, а отже, і онтичний рівень він вийде, втративши власний онтологічний статус.

«Безпечний» вихід на буттєві рівні можливий або під строгим контролем свідомості, яка виробила власного «спостерігача», як це відбувається, наприклад, в contemporary dance, або ж через ціннісні смисли, щоб мати певність виходу саме на антропологічний рівень.

Театральне мистецтво, яке вводить у простір буття на вищих енергетично-інформаційних рівнях, – це особлива

колективна мистецька практика, сутність якої полягає у створенні та приведенні в дію самого механізму «еволюційного пориву», причому ідеальна суть цього пориву полягає у внутрішній еволюції людини (хоч і не тривалій), здійсненій через входження в особливий простір, який оновлює, активізує або розширює її онтологічні, а отже, й онтичні можливості.

Л. Теліженко слушно запропонувала авторові називати це мистецькою *функцією буттєвого еволюціонування*. При цьому важливо зауважити, що еволюціонування слід розуміти не лише як поступальний розвиток, а як якісний стрибок, що виникає внаслідок поступального накопичення певних змін. Саме такий стрибок «переживає» все ество людини в момент кульмінації справжнього театрального дійства.

Відтак театр здійснюється лише тоді, коли здійснюється тотально. У цьому процесі виявляються задіяними всі раніше названі нами екзистенційні чинники, які провокують людину до самого процесу театрального творення. Стається те, що А. Арто називав неймовірним одночасним підняттям усіх життєвих внутрішніх сил людини, що і становило сутність тотального театру.

Однак, повернімося до основоположної проблеми створення такого простору.

Своє розуміння шляху до інтуїтивно-осмисленого осягнення внутрішньої форми ми пропонуємо виходячи з теорії формули сюжету.

Буттєвий вимір дає про себе знати людині тоді, коли порушується його порядок чи закон. У природі це схоже на тектонічне порушення. І скоєні людиною буттєві порушення так само, як і тектонічні, дають про себе знати назовні. Як вулкан викидає шматки розпеченої лави, які згодом застигають і стають частиною ландшафту, так «вічне» буття викидає у суспільний простір знаки «буттєвих», внутрішніх і тому прихованих порушень, які стають частиною цього простору. Ці знаки, як ми вже вказували, можна знайти у певних предметах, створених людиною під тиском психічної енергії, яку викликає *приховане* порушення. Таким чином, порушення не зникає, а починає непомітно функціонувати в суспільному просторі як норма.

Але й поступово зжити це порушення може лише людина.

І мистецтво, зокрема театр, виконує у цьому процесі свою

унікальну роль. Насамперед драматург є тією людиною, яка ніби мимоволі, підсвідомо відчуває ці предмети як «незручні» й розкриває закладений у них зміст порушення.

Тоді суть розгортання театрального твору як тотальності полягає у виправленні засобами зовнішньої дії буттєвого порушення та відновленні втраченого буттєвого балансу. Звісно, це «виправлення» відбувається не у самому бутті, а у полі міжособистого простору, який виникає між сценою та глядачами. Хоча багаторазово повторюване, воно, як бачиться, здатне справляти і зворотний вплив на буття.

Отже, для досягнення гармонії зовнішнього і внутрішнього, онтичного й онтологічного, шляхом відновлення внутрішнього дисбалансу потрібен специфічний талант, що володіє, по-перше, ясністю бачення, по-друге, здатністю до вирівнювання цього дисбалансу. І головне — такий талант має балансувати, або ж гармонізувати онтику й онтологію на такому «енергетично-інформаційному рівні», що цей процес не руйнуватиме ні його, ні тих, хто здатен до адекватного співпереживання.

Що ж становить специфічну суть такого таланту? Те, що може «резонувати» з буттям — моральний закон «усередині нас», здатність інтуїтивно дорефлексивно розрізнити добро і зло, яку ми називаємо совістю. Це, як ми вже відмічали, не є власне знання закону чи зводу законів, а лише інтуїція морального розрізнення, яка у розвинених індивідів, так чи інакше, підказує оцінку дій або ситуації, або залишає невиразний натяк на неї. Ця інтуїція будується на загадковій здібності людини поза всякими соціальними і релігійними приписами відчувати різницю між добром і злом, яку М. Шелер, називав «емоційним апріорі».

У певній категорії людей неможливість чинити по совісті не притупляє, а іноді, можливо, навіть загострює інтуїцію морального розрізнення. Такими людьми є великі художники, завдяки яким і відбувається своєрідний «кругообіг предметів з порушеннями в природі». З'являються такі предмети через те, що людина, яка відчуває внутрішнє, буттєве порушення, переносить напругу зовні, створюючи у зовнішньому середовищі за аналогією з уже існуючим предмет. Таким чином, переноситься і енергія внутрішнього, буттєвого порушення. Інша людина, завдяки емоційному апріорі, відчуває нову енергію, перенесену в предмет. Тож

значення порушення повертається у внутрішнє і може стати приводом для творчості художника, який знову виносить назвні ту саму енергію морального, але вже певним способом осмислену.

Напевно, сенс цього кругообігу, створеного мистецтвом, полягає у з'ясуванні і поступовому зживанні буттєвого порушення в соціальному середовищі.

Ще одна цікава деталь. Емоційно творчий процес переживається як підйом, але за суттю внутрішньої дії відбувається глибоке занурення творчої особистості в приховані порядки, що дозволяє бачити і відчувати єдність, здавалося б, розрізнених явищ світу. Більше того, як свідчить, наприклад Л. Курбас, власна індивідуальність при цьому переживається як щось, що має справжній сенс лише у підпорядкуванні законам цієї єдності.

Відтак повернімося до актора як «настроювача» та до тієї ролі, яку може грати формула сюжету в процесі його «настроювання».

Оскільки моральна пам'ять на буттєве порушення закладена в кожній людині як «емоційне апріорі», то вивести актора в простір буття можна не тільки з допомогою певних вібрацій, викликаних ритуалом, а й за допомогою пам'яті на моральне порушення.

Специфіка людської реакції на буттєве порушення полягає в тому, що воно викликає особливий глибокий тривалий емоційний відгук. Це збудження актор зберігає протягом усієї вистави. І, як стверджує на підставі власної практики В. Фомічова, якраз цей емоційний стан, специфічний для кожної ситуації, *диктує акторові темпоритм*. Тому відчуття ритму ролі справді свідчить про те, що вона схоплена «в один момент».

Але, що особливо важливо підкреслити, цей стан супроводжується повним контролем з боку актора. Він ніби відсторонюється і набуває подвійної персоналізації: актора-людини і актора-персонажа.

З одного боку, він свідомо ставить себе в положення персонажа і слідує логіці його поведінки. З іншого — його природа спонтанно починає відповідати психофізичним потребам персонажів.

Таким чином, не тільки для актора — «провідника» процесу балансування буттєвого порушення, а й для глядача —

«приймача», процес проникнення до внутрішнього перетворюється на стан і найглибшої самотності, і проживання своєї всесвітності в один і той самий час.

«Онтологічна жага» у такому разі спрямовується на небуденні за природою смисли, пов'язані з порушенням глибинних універсальних законів, які зумовлюють саме існування людства, як наділеного свідомістю й вільною волею виду, і здатністю до символічного виправлення цих порушень. При цьому в ідеалі відновлюється «синомічний порядок субстанційної основи», з яким у глядача гармонізуються енергетично-інформаційні порядки досить високого, не побутового рівня, що дає йому шанс пережити незвичайну мить буттєвого еволюціонування. За цією миттю, як за таїною, ми і йдемо до театру...

Відтак, становлення театральної реальності пов'язане з подоланням, болісним проходом до світла через найтемніші лабіринти душі.

Це завжди розуміли ті, хто глибоко проникав у сутність театру. «Театр дозволяє нам прожити те, що не дозволяє жоден інший «жанр»: зло, яке є у нас, як у людських істот. Саме Зло. Те, що відбувається в театрі — це Пристрасті, але пристрасті за Едіпом, за Гамлетом, за вами, за Войцеком, за мною, за Отелло, за Клеопатрою, за Марією, за цією загадковою людською істотою, змученою, злочинною, невинною, якою є я — я, яка є тобою чи вами» [174, 254], — стверджує Елен Сіксу.

Є. Гротовський вважав, що саме театр, як ніяке інше мистецтво, здатний «темне в нас зробити прозорим», тобто допомогти людині в боротьбі з «власною правдою», в зусиллі «відлущити життєву маску»: «Це не стан, а процес, у якому те, що є в нас темним, стає прозорим » [175, 21]. Іншими словами, те, що є прихованим, стає явним.

Стан, у якому людина загострено відчуває порушення, які виникають у буттєвому потоці, й отримує своєрідний морально-енергетичний поштовх до їх усвідомлення, стає джерелом розгортання драматичного змісту. Тому далеко не випадково, як ми вже зазначали, великі режисери поєднують *моральне* і *творче*, адже ці поняття взаємопов'язані самою природою драматичного мистецтва.

Людина, справді, живе у схильному до випадковостей світі, постійно намагаючись вибудувати той чи інший спосіб

взаємин зі ним. В ідеалі сучасна, або як ми її називаємо, постнекласична людина намагається взяти випадковість до уваги, розуміючи відносність своїх можливостей у досягненні тієї чи іншої мети. Вона навчається коректувати своє життя і цілі у відповідності зі зміненими випадковістю обставинами. Але це стає можливим лише тоді, коли головним критерієм руху виступає не мета сама по собі, а розуміння або відчуття «вписаності» цієї особистої мети в загальний процес становлення буття.

Моральний закон, як ми вже зазначали, не існує у вигляді кримінального чи будь-якого іншого кодексу. Але саме через моральне кожен з нас особисто пов'язаний з буттям. Або не пов'язаний. Це питання вибору. Формула розглядає людину, що намагається, вчиться відчувати відповідність своїх цілей моральному закону і вбачають у цьому процесі заставу власного виживання. Так, саме інтуїтивно відчувати на рівні моралі комфорт / некомфорт. У цьому сенсі, якщо вбачати початок руху у відчутті прихованого морального порушення, сучасна людина, вибудовуючи власне життя, повинна, певною мірою, ставати художником, іншими словами займатися життєтворчістю.

Ми можемо пізнавати те, через що пов'язані з буттям і вічністю, але навряд чи зможемо це пізнати. Театр є найдавніший спосіб, який занурює у процес такого пізнання, який стає і процесом нашої внутрішньої – буттєвої – еволюції, і у цьому найглибша антропологічна сутність цього вічного й нерозлучного з людиною феномену.

Література

1. Гелен А. О систематике антропологии / А.Гелен // Проблема человека в западной философии. — М.: Прогресс, 1988. — С. 152 — 302.
2. Marsel G. Presence et Immortalite / G.Marsel. — Paris , Flammarion, 1959. — 234 p.
3. Тавризян Г.М. Габриэль Марсель: Бытие и интерсубъективность [Электронный ресурс] / Г.М.Тавризян. — Режим доступа: [www. utoria.spb.ru/index.php](http://www.utoria.spb.ru/index.php).
4. Хоружий С. Вступительное слово на семинаре Театральная антропология Ежи Гротовского. Заседание первое. 23 декабря 2009г. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [synergia- isa.ru/? page_id=4753](http://synergia-isa.ru/?page_id=4753).
5. Le perception ethnoscenologique // Les peripheriques vous parlent. — №12. — ete 1999. — P. 26 — 35.
6. Schechner R. Between Theatre and Anthropology / R.Schechner. — Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1985. — 342 pp.
7. Turner V. The Anthropology of Performance / V.Turner. — PAJ Publication, 1986. — 350 pp.
8. Beeman W.O. The Anthropology of Theater and Spectacle/ W.O. Beeman // Antropology. — Vol. 22. — 1993. — P. 369 — 393.
9. Евреинов Н. Театр как таковой / Н. Евреинов. — Изд. 2-е. — М.: Время, 1923. — 111 с.
10. Иванов Вяч. Вс. Культурная антропология и история культуры / Вяч. Вс. Иванов // Одиссей. Исследования по социальной истории и истории культуры. — 1989. — С.11 — 16.
11. Чміль Г.П. Екранна культура: плуральність проявів / Г.П.Чміль. — Харків: Крук, 2003. — 336 с.
12. Корниенко Н.М. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н.М. Корниенко. — К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. — 246 с.
13. Узнадзе Д.И. Психологические исследования / Д.И.Узнадзе. — М. : Наука, 1966. — 450 с.
14. Шелер М. Положение человека в Космосе / М. Шелер// Проблема человека в западной философии. — М.: Прогресс, 1988. — С. 31 — 91.
15. Арто А. Театр Жестокости (Второй манифест) / А. Арто// Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — С-Пб., М.: Симпозіум. — 2000. — С. 213 — 219.

16. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. — СПб.: Художественная литература, 1993. — С. 130—249.
17. Шестакова А.В. Феномен театральной антропологии в европейской культуре : дисс..... доктора философских наук : спец. 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры» / А.В. Шестакова. — М., 2008. — 30 с.
18. Барба Е. Паперове каное / Е.Барба ; пер. з англ. — Львів: Літопис, 2001. — 288 с.
19. Барба Е. Саварезе Н. Секрети мистецтва лицедійства / Е. Барба // Кіно-Театр. — 1997. — № 1. — С. 16—19.
20. Щепенко М.Г. Духовное пространство Гротовского («он был не полностью самим собой») / М.Г. Щепенко [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://rus-drama.ru/publications/articles/83-2007-08-10.html>.
21. Рогачев М.Ю. Вместо философии [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.philosophy.ru/library/diskurs/rogachev.html.
22. Фуко М. Слова и вещи / М. Фуко. — М. : АCADEMIA, 1994. — 408с.
23. Van Leewen T.M. The Surplus of Meaning. Ontology and Eschatology in the Philosophy of Paul Ricoeur / Van Leewen T.M. // Amsterdam: Rodopi, 1981. — 195 p.
24. Marsel G. Position and Approches concretes du Mystere / G. Marsel // Louane, Paris, Nauwelaerts, 1967. — 91 p.
25. Кизима В.В. Метафизические начала сизигийной антропологии / В.В. Кизима // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К: ЦГО НАН України. — 2006. — № 14. — С.7-153.
26. Фещенко В.В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики / В.В. Фещенко // Критика и семиотика. — Новосибирск. — Вып. 8. — 2005. — С. 6—43.
27. Потебня А.А. Мысль и язык / Потебня А.А. // Слово и миф. — М. : Правда, 1989. — С. 17—201.
28. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / А.Ф.Лосев. — М. : Мысль, 1995. — 370 с.
29. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию/У.Эко. — ТООТК «ПЕТРОПОЛИС», 1998. — 432с.
30. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики // Сосюр Ф. Труды по языкознанию. — М. : 1977. — С. 36—328.
31. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. — М. : Правда, 1989. — С. 345—474.

32. Камчатнов А.М., Смирнов А.А. Чехов: Проблемы поэтики. Введение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=56>.

33. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. – С. 265–285.

34. Кизима В.В. Тоталогия (философия обновления) / В.В.Кизима. – К.: ПАРАПАН, 2005. – 272 с.

35. Левченко Е.Г. Характер рефлексии современных театральных практик / Е.Г. Левченко // Ученые записки Таврического национального университета им.В.И.Вернадского. – Т. 23 (62). – № 4. – С. 206–211.

36. Левченко Е.Г. Поисковые театральные практики в системе постнеклассических практик / Е.Г. Левченко // Постнеклассические практики: определение предметных областей / под общ. ред. Астафьевой О.Н. – М.: МАКС Пресс, 2008. – С. 216 – 236.

37. Левченко О. Людина на перетині текстів: естетичне як етичне / О. Левченко // Філософія освіти. – 2007. – № 1. – С. 169–180.

38. Точилин А.А. Интерсубъективная онтология Габриэля Марселя : автореф. дисс. на соискание науч. степ. канд. философ. наук : спец. 09.00.03 «История философии» / А.А.Точилин. – М., 2009. – 20 с.

39. Арто А. Театр и его двойник // Арто А. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А.Арто. – М.: Симпозиум, 2000. – С. 97–234.

40. Dufrenne M. La notion d'apriori / M. Dufrenne. – Paris: Presses universitaires de France, 1959. – 256 p.

41. Левченко О. Філософсько-антропологічна рефлексія театру/ О. Левченко // Філософська думка. – 2008. – № 5. – С. 64 – 79.

42. Левченко Е.Г. Система интертекста как эстетически-культурно-социальный феномен // Totallogy-XXI. Постнеклассичні дослідження.. – К: ЦГО НАН України. – 2005. – №13. – С. 245–254.

43. Левченко Е.Г. Осознание интертекста / Е.Г. Левченко// Культурный контекст соціальної самоорганізації. – К.: Київський університет, 2006. – С. 297–307.

44. Гадамер Г.Г. Эстетика і герменевтика // Гадамер Г.Г. Герменевтика і поетика / Г.Г.Гадамер. – К.: Юніверс, 2001. – С.7–15.

45. Розин В.М. Функция искусства и позиция художника / В.М. Розин // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. — М. : Государственный институт искусствознания, 2000. — С. 310—326.
46. Опанасюк О.П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О.П. Опанасюк. — Дрогобич: Коло, 2004. — 250 с.
47. Потебня А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А.А. Слово и миф / А. Потебня. — М.: Правда, 1989. — С. 201—235.
48. Левченко Е., Фомичева В. Формула сюжета. Философия. Теория. Практика / Е. Левченко, В. Фомичева. — К. : НЦТИ им. Леся Курбаса, 2011. — 230 с.
49. Кизима В.В. Начала метафизики тотальности / В.В. Кизима // Totallogy -XXI. Постнекласичні дослідження. — К.: ЦГО НАН України. — 2007. — № 17/18. — С. 35—129.
50. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С.Станиславский. — М. : Искусство. — 1972. — 515 с.
51. Васильева К. Мы разучились играть первый план / К.Васильева // Театр. — 1987. — № 11. — С. 82—84.
52. Цит. за : Щербаков К. О театре, мимо и около / К.Щербаков // Театр. — 1986. — № 3. — С. 134—138.
53. Левченко О.Г. Полювання за тремтячими образами / О.Г.Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К.: ЦГО НАН України. — 2006. — №14. — С. 196 — 215.
54. Тарковский А. Запечатленное время / А. Тарковский // Вопросы киноискусства. — Вып. 10. — М. : Наука, 1967. — С. 31—172.
55. Урусевский С. О форме / С. Урусевский // Искусство кино. — 1966. — № 21. — С. 3—10.
56. Мелков Ю.А. Факт в постнеклассической науке / Ю.А.Мелков. — К.: Издатель ПАРАПАН, 2004. — 223 с.
57. Флоренский П.А. У водоразделов мысли / П.А.Флоренский//Собрание сочинений: в 4 т. — Т. 3. — Ч. 2 — М. : Мысль, 1999. — 624 с.
58. Кайку М. Гіперпростір: наукова одісея крізь паралельні світи, викривлений простір, час і десятий вимір / М.Кайку. — Львів: Літопис, 2005. — 600 с.
59. Григорьева Т.П. Синергетика и Восток / Т.П.Григорьева // Вопросы философии. — 1997. — № 3. — С. 90—102.
60. Дрюк М.А. Синергетика: позитивное знание и философский импрессионизм / М.А. Дрюк // Вопросы

філософії. — 2004. — № 10. — С. 102 — 113.

61. Дворниченко О. Гармонія фільма / О. Дворниченко. — М.: Искусство, 1982. — 200 с.

62. Феллини Ф. Статті. Інтерв'ю. Рецензії. Воспоминания / Ф. Феллини. — М.: Искусство, 1968. — 287 с.

63. Чехов М. Русский актер размышляет об актерском искусстве // Чехов М. Литературное наследие в двух томах / М.Чехов. — М.: Искусство. — Т. 2. — 1982.

64. Доля Н. Інтерв'ю О. Левченко. — Зберігається в особистому архіві автора.

65. Wolflin Н. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe / Н. Wolflin // Basel: Scwabe & co LTD, 1979. — 220 p.

66. Наливайко Д. Від «Геца» до «Егмонта» / Д. Наливайко // Гете Й.В. Твори. — К.: Дніпро, 1982. — С. 5 — 22.

67. Стриндберг А. Предисловие к «Фрекен Жюли» // Август Стриндберг. Избранные произведения : в 2 т. — М.: Художественная литература, 1986. — Т. 1. — С. 480 — 489.

68. Левченко О. Європейські рефлексії української драми. Олександр Олесь / О. Левченко // Український театр ХХ століття. — К.: ЛДЛ, 2003. — С. 36 — 70.

69. Левченко О.Г. Енергія прихованого / Синергія відкритого. Підтекст як інтертекстова зона смислоактуалізації / О.Г. Левченко // Практична філософія. — 2007. — № 3. — С. 82 — 91.

70. Левченко О.Г. Художня реальність як становлення / О.Г. Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К.: ЦГО НАН України. — 2007. — № 17/18. — С. 337 — 351.

71. Левченко О. Філософський світогляд Леся Курбаса / О.Г. Левченко // Курбасівські читання. — 2007. — № 2. — С. 18 — 36.

72. Станиславский К.С. Работа актера над собой // Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. — М.: Искусство. — Т. 2. — 1955. — 500 с.

73. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини / Л. Курбас. — К.: Дніпро. — 518 с.

74. Левченко Е.Г. Сюжет и фабула в постнеклассическом освещении / Е.Г. Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К.: ЦГО НАН України. — 2009. — № 21. — С. 59 — 96.

75. Левченко Е.Г. Предметы «с нарушениями» как элементы построения смыслового пространства / Е.Г. Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К.: ЦГО НАН України. — 2009. — № 22. — С. 7 — 23.

76. Левченко Е.Г. Нарратив в контексте формулы сюжета / Е.Г. Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К. : ЦГО НАН України. — 2010. — № 23. — С. 26 — 50.
77. Барро Ж.-Л. Феномен театра / Ж.-Л. Барро // Театр. — 1986. — № 2. — С. 150 — 156.
78. Grotowski J. Skara Speech // Grotowski J. Towards a Poor Theatre — A Clarion book, 1969. — P. 225 — 243.
79. Мамардашвили М. Проблема объективного метода / М.Мамардашвили, В.Зинченко // Постнекласическая психология. Социальный конструктивизм и нарративный подход. — 2004. — №1. — С. 45 — 71.
80. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А.Ф.Лосев. — М. : Искусство, 1979. — 815 с.
81. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы / В.П.Горан. — Новосибирск : Наука, Сиб. отд.-ние, 1990. — 335с.
82. Содомора А. Драматургічна майстерність Есхіла // Есхіл. Трагедії. — К.: Дніпро. — С. 5 — 20.
83. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. — Вып.2. — Тарту: ТГУ, 1973. — 95 с.
84. Хлебников В. Творения / В.Хлебников. — М.: Советский писатель, 1987. — 736 с.
85. Чехов А.П. Письмо к Алексею Чехову от 11 апреля 1989г. // Чехов А.П. Собр. соч. — Т. XI, 1958. — 354 с.
86. Веселовский А.Н. Поэтика сюжета // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М. : Высшая школа, 1989. — С. 300 — 306.
87. Менский М.Б. Квантовая механика, сознание и мост между двумя культурами / М.Б. Менский // Вопросы философии. — 2004. — № 6. — С. 64 — 75.
88. Беличенко А.В. От «книги мира» к образам реальности (очерк имажинативного реализма) / А.В. Беличенко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К. : ЦГО НАН України. — 2008. — № 20. — С. 167 — 232.
89. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. — М. : Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. — 480 с.
90. Мелков Ю.А. Факт постнекласической науке / Ю.А.Мелков. — К. : Издатель ПАРАПАН, 2004. — 223 с.
91. Гоголь Н.В. Размышления о Божественной литургии / Н.В. Гоголь // Наше наследие. — № 5. — 1990. — С. 38 — 56.
92. Левченко О.Г. Интерактив. Театр як постнекласична модель становлення реальності / О.Г. Левченко // Практична

філософія. — 2008. — № 1. — С. 125—135.

93. Брехт Б. Радио — допотопное изобретение // О литературе. — М.: Художественная литература, 1977. — С. 91—92.

94. Носов Н.А. Манифест виртуалистики / Н.А. Носов // Труды лаборатории виртуалистики. — Вып. 15. — М.: Путь, 2001. — 17 с.

95. Степанов Г. Унамуно, Валье-Инклан, Бароха — выдающиеся представители европейского реализма / Г. Степанов // Унамуно М. де. Туман. Авель Санчес. Рамон дель Валье-Инклан. Тиран Бандерас. Пио Бароха. Салакаин отважный. Вечера в Буэн-Ретиро. — М.: Художественная литература, 1973. — С. 5—31.

96. Мацкин А. На темы Гоголя / А. Мацкин. — М.: Искусство, 1984. — 375 с.

97. Битов А. Человек в пейзаже / А. Битов. — М.: Советский писатель, 1988. — 464 с.

98. Робочі записи бесід з М. Нестантінером // Зберігається у особистому архіві автора.

99. Шестакова Э. Реальное шоу в контексте драматического: к обоснованию проблемы : сб. наук. праць II Міжнародного театрального симпозіуму «Література — Театр — Суспільство» / Э. Шестакова. — Херсон: Айланд, 2007. — С. 217—222.

100. Бодрийяр Ж. Реквием по масс-медиа / Ж. Бодрийяр // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской академии наук. — М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1999. — С. 3—226.

101. Левченко О.Г. Постнекласичні парадигми видовищних мистецтв. Театр та мережа / О.Г. Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К.: ЦГО НАН України. — 2008. — № 19. — С. 83—107.

102. Левченко О. Театр під орудою «мишки». З досвіду реалізації «мережевого» проекту «Хозарський словник, або Реквієм за театром» / О. Левченко // Курбасівські читання — 2008. — № 3. — Ч.2. — С. 171—206.

103. Савельева М.Ю. Нанотехнологии: мифический характер научного познания / М.Ю. Савельева // Totallogy XXI. Постнекласичні дослідження. — К.: Центр гуманітарної освіти НАН України, 2006. — № 14 — С. 306—325.

104. Аршинов В.И. Методология сетевого мышления:

феномен самоорганізації [Електронний ресурс] / В.И.Аршинов, Ю.А.Данилов, В.В.Тарасенко. — Режим доступа: <http://ncdo.levcha.ru/Pub/029D.htm>.

105. Бодрияр Ж. Экстаз комунікації [Електронний ресурс]. — Режим доступа: <http://ivanem.chat.ru/extaz.htm>. — 9 с.

106. Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір / Н.Корнієнко // Курбасівські читання. — 2006. — № 1. — С. 5—35.

107. Лапін Є. Що і чому нас емоціонує? Тези до концепції композиційного методу / Є.Лапін. — Науковий звіт (рукопис). — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. — 16 с.

108. Михайлов О. Реквієм / О.Михайлов // Рукописи не горят. — М. : Молодая гвардія. — 1990. — С. 3—30.

109. Александрович А. Театр як документ : інтерв'ю, дане О.Левченко (1 червня 2005 р.). — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.

110. Александрович А. Театр як медіа : проект наукового дослідження (рукопис) — К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. — 5 с.

111. Розмова режисера та актора з глядачами після прем'єри вистави «Хозарський словник» 7.12. 2007 р. — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.

112. Інтерв'ю Н. Корнієнко, дане О. Левченко (14 березня 2008р.) — Зберігається в архіві автора.

113. Бесіда О. Левченко з А. Александрович "На теми тетру як документа" (квітень, 2007). — Зберігається в архіві НЦТМ ім.Леся Курбаса.

114. Коняев С.Н. Реальная виртуальность: границы наблюдателя в информационных пространствах искусственно созданных миров / С.Н. Коняев // Концепция виртуальных миров и научное познание. — СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. — С. 30—55.

115. Інтерв'ю А. Александрович, дане О. Левченко (25 березня, 2008 р.) — Зберігається в архіві автора.

116. Левченко Е.Г. «Событие бытия» как эстетический акт / Е.Г.Левченко // Totalogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К. : ЦГО НАН України. — 2008. — № 20. — С. 60—77.

117. Левченко О. Народження актуального в теорії та практиці contemporary dance : на матеріалі практик Лабораторії сучасного танцю Лариси Венедиктової. Стаття перша / О. Левченко // Курбасівські читання. — 2011. — № 6. — Ч.1. — С. 67—79.

118. Левченко О. Народження актуального в теорії та практиці contemporary dance : на матеріалі практик Лабораторії

сучасного танцю Лариси Венедиктової. Стаття друга // Курбасівські читання. – 2011. – №6. – Ч. 2. – С. 40 – 53.

119. Мамардашвили М.К. Полнота бытия и собранный субъект [Электронный ресурс] / М.К. Мамардашвили. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/MaM/04.php

120. Венедиктова Л. Интерв'ю О. Левченко, травень – вересень 2008 р. – Зберігається в архіві автора.

121. Ямпольский М. Постмодернизм по-советски. Беседа / М. Ямпольский, А. Солнцева // Театр. – 1991. – №8. – С. 46 – 51.

122. Шевченко Н. Акторські технології експериментального європейського театру як етичний вимір культури ХХ століття : дис. канд. мистецтвознавства (рукопис) / Н. Шевченко. – Зберігається в архіві автора.

123. Фильтрация сенсорной информации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org>.

124. Кизима В.В. Метафизика тотальности: преодоление тупика в понимании сложности / В.В. Кизима // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – К. : ЦГО НАН України. – 2007. – №23 – С. 35 – 129.

125. Зоценко М. Из писем и дневниковых записей (1917 – 1921 гг.) // Новый мир. – 1989. – №3. – С. 211 – 229.

126. Сартр Ж.П. Воображение / Ж.П. Сартр // Логос. – 1992. – №3. – С. 98 – 115.

127. Налимов Н. Осознающая себя вселенная [Электронный ресурс]. / Н. Налимов. – Режим доступа : <http://ru.philosophy.kiev.ua/iphas/library>.

128. Brook P. The Empty Space / P.Brook. – Penguin books, 1974. – 157р.

129. Fiadeiro J. Lecture-Demonstration «Real Time Composition Method» : робочі матеріали міжнародного проекту «Перформативність» (30.06.11).

130. Вольф А.Ф. Сновидящая вселенная. Расширение сознания, или Там, где встречаются Дух и Материя / А.Ф.Вольф. – М. : Постум, 2009. – 346 с.

131. Бахтияров О. Деконцентрация / О.Бахтияров. – К.: Ника-Центр, 2006. – 126 с.

132. Горбунова Л.С. Постнеклассические практики в условиях переходности / Л.С. Горбунова // Постнеклассические практики: определение предметных областей. – М. : Макспресс, 2008. – С. 194 – 196.

133. Тютюнник Ю.Г. Топология нигилизма / Ю.Г.Тютюнник // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — К. : ЦГО НАН України. — 2008. — № 19. — С. 127—156.

134. Левченко О.Г. Інтерактив. «Нестерпна легкість» віртуального буття / О.Г. Левченко // Практична філософія. — 2008. — № 2. — С. 80—87.

135. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза — СПб: Художественная литература, 1993. — С. 130—250.

136. Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран / Н.Зоркая. — М. : Искусство, 1994. — 228 с.

137. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. — СПб: Художественная литература. — С. 250—535.

138. Левченко О. Текст культуры в пошуках автора / О.Левченко. — К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2003. — 290 с.

139. Цит. за фільмом Un Soleil a Kaboul: Bel Art Media — Theatre du Soleil, 2007.

140. Шевченко Н. Маска як знак пограниччя / Н. Шевченко // Зеленая лампа. — 1999. — № 34. — С. 52—54.

141. Аверченко А. Я в свете // Аверченко А. Бритва в киселе. — М.: Правда, 1990. — С. 188—194.

142. Левченко О.Г. Екзистенційні чинники в просторі інтерактивного становлення. Радість становлення як екзистенційна потреба / О.Г. Левченко // Практична філософія. — 2008. — № 3. — С. 101—111.

143. Цит. за: Кожина В. Вступительная статья // Тютчев Ф.И. Стихотворения / В. Кожина. — М. : Советская Россия, 1986. — С. 5—24.

144. Мацкин А. Портреты и наблюдения / А.Мацкин. — М. : Искусство, 1973. — 439 с.

145. Манн Т. Доктор Фаустус / Т. Манн. — К.: Дніпро, 1990. — 573 с.

146. Нестантінер М. Інтерв'ю О. Левченко. — Зберігається в архіві автора.

147. Пастернак Б. Письмо Ст. Спендеру // Пастернак Б. Об искусстве. — М. : Искусство, 1990. — С. 362—365.

148. Вайман С. Художественная атмосфера / С. Вайман // Театр. — 1992. — № 9. — С. 84—105.

149. Левченко О.Г. Екзистенційні чинники в просторі інтерактивного становлення. Театр як мас-медіа та мас-медіа як

театр / О.Г. Левченко // Практична філософія. — 2008. — № 4. — С. 96 — 102.

150. Левченко О. Театральність як парадигма політичної комунікації / О. Левченко // Курбасівські читання. — 2009. — №4. — С. 287 — 296.

151. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби / Г. Веселовська // Український театр ХХ століття. — К. : ЛДЛ, 2003. — С. 276 — 320.

152. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. — Книга I. — М. : Искусство, 1992. — 656 с.

153. Радунські П. Проведення виборчої кампанії — форма політичної комунікації / П. Радунські // Політичні партії в демократичному суспільстві. — Видавці: Йозеф Тезінг та Вільгельм Гофмайстер. — К., 1997. — С.73 — 122.

154. Левченко О.Г. Повторення неповторного / О.Г. Левченко // Практична філософія. — 2005. — №1. — С. 33 — 42.

155. Аверченко А. Золотой век // Аверченко А. Бритва в киселе. Избранные произведения — М.: Правда, 1990. — С. 116 — 120.

156. Левченко О.Г. Образ я-цілісності як екзистенційна складова театрального переживання. «Інстинкт трансформації», театральний мімесис та простір гри в Себе-Іншого / О.Г. Левченко // Практична філософія. — 2009. — №3. — С. 186 — 193.

157. Юнг К.Г. АІОН. Исследование феномена самости // Юнг К.Г. Избранное. — Минск: Попурри, 1998. — С. 159 — 246.

158. Юнг К.Г. Нераскрытая самость // Юнг К.Г. Избранное. — Минск: Попурри, 1998. — С. 65 — 140.

159. Юрковський Г. Мімесис — між монізмом і дуалізмом. Мистецтво актора і його психологічні меандри / Г. Юрковський // Просценіум. — 2006. — № 2/3. — С. 28 — 33.

160. Коняев С.Н. Реальная виртуальность: границы наблюдателя в информационных пространствах искусственно созданных миров/ С.Н. Коняев // Концепция виртуальных миров и научное познание. — СПб: Русский христианский гуманитарный институт, 2000. — С. 30 — 35.

161. Блауштайн Л. Имагинативные представления [Электронный ресурс] / Л. Блауштайн. — Режим доступа : http://www.rhythenia.ru/logos/number/2001_211_2001.html.

162. Дилигенский Г. В защиту человеческой индивидуальности/ Г. Дилигенский // Вопросы философии. —

1990. — № 3. — С. 31 — 45.

163. Антонов С. Мих. Зоценко «Голубая книга» // Зоценко М. Голубая книга. Повести. — К. : Дніпро, 1988. — С. 389 — 431.

164. Высоцкий В. Маски // Высоцкий В. Сочинения: в 2 т. — М. : Худож. лит. — 1991. — Т. I. — 639 с.

165. Барро Ж.-Л. Искусство жеста / Ж.-Л. Барро // Современная драматургия. — 1986. — № 4. — С. 250 — 259.

166. Мамардашвили М. Метафизика Арто // Арто А. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. — СПб., М.: Симпозиум. — 2000. — С. 329 — 346.

167. Ухтомский А.А. Доминанта / А.А.Ухтомский. — СПб.: Питер — 2002. — 448 с.

168. Баксанский О.Е. Виртуальная реальность и виртуализация реальности / О.Е. Баксанский // Концепция виртуальных миров и научное познание. — СПб: Русский христианский гуманитарный институт, 2000. — С. 292 — 305.

169. Мамардашвили М. Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.litmir.net/br/?b=18993>.

170. Романенко Ю.М. Воображение в контексте философской теории / Ю.М. Романенко // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы : материалы 13-й Международной конференции молодых ученых (26-30 декабря 2002 г.). — СПб, 2002. — С. 123 — 130.

171. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция / Н.Корниенко. — К. : ДЦТМ им. Леся Курбаса, 2005. — 373с.

172. Носов Н.А. Психологические виртуальные реальности / Н.А. Носов. — М. : Институт человека РАН, 1994. — 196 с.

173. Телиженко Л.В. Человек и бытие как целое: тоталогическая концептуализация антропологической перспективы / Л.В. Телиженко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження — К. : ЦГО НАН України. — 2011. — № 25. — С. 151 — 172.

174. Cixous H. Le lieu du Crime, le lieu du Pardon / Helene Cixous. L'Indiade ou l'Inde de leurs reves. — Theatre du Soleil, 1987. — P. 253 — 259.

175. Grotowski J. Towards a Poor Theatre // Grotowski J. Towards a Poor Theatre. — A Clarion book, 1969. — P. 15 — 25.

ЗМІСТ

Розділ I. Театр як антропологічна експедиція.....	3
ГЛАВА 1. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТА ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ ТЕАТРАЛЬНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ (ФІЛОСОФСЬКОЇ).....	4
ГЛАВА 2. СВИТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ РОЗГЛЯДУ ТЕАТРУ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНОГО ФЕНОМЕНУ. ТЕАТРАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ (ФІЛОСОФСЬКА).....	11
2.1. Розвиток філософсько-антропологічної ідеї цілісності людини в пошуках театральних практиків XX століття	11
2.2. Театральна антропологія Е. Барби в контексті філософської антропології М. Шелера.....	15
2.3. «Розумна здатність пізнання вічних цінностей». Емоційне апріорі.....	20
2.4. Концепція буття людини в постнекласиці як основна концепція театральної антропології (філософської).....	22
Розділ II. Основні теоретичні засади театральної антропології (філософської).....	26
ГЛАВА 1. ПРИНЦИП ЄДНОСТІ ВНУТРІШНЬОГО Й ЗОВНІШНЬОГО (ОНТИКО-ОНТОЛОГІЧНА ДУАЛЬНІСТЬ).....	27
ГЛАВА 2. ЗАСАДИ МЕТАФІЗИКИ ТОТАЛЬНОСТІ ТА ПРИНЦИПИ ЄДНОСТІ ЗОВНІШНЬОГО І ВНУТРІШНЬОГО В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ.....	38
ГЛАВА 3. ЄДНІСТЬ ТЕОРІЇ Й ПРАКТИКИ В ТЕАТРАЛЬНО-АНТРОПОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....	43

ГЛАВА 4. ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ (ФІЛОСОФСЬКОЇ).....	47
--	----

4.1. Театральний твір як тотальність: інтертекст; формула сюжету як закон розгортання тотальності...48	
---	--

4.2. Вплив театру на становлення антропної реальності: буттєтворення.....	51
--	----

4.3. Антропологічні витoki прагнення до становлення театральної реальності: екзистенційні апіорі.....	52
--	----

4.4. Антропологічна сутність впливу театру на людину: буттєве еволюціонування.....	54
---	----

Розділ III. Що таке театральний твір у процесі творення та сприйняття.....	58
---	-----------

ГЛАВА 1. ТЕАТРАЛЬНИЙ ТВІР ЯК ТОТАЛЬНІСТЬ: ІНТЕРТЕКСТ; ФОРМУЛА СЮЖЕТУ ЯК ЗАКОН РОЗГОРТАННЯ ТОТАЛЬНОСТІ.....	60
---	----

1.1. Інтертекст як процес і результат становлення театрального твору.....	60
--	----

1.2. Полювання за тремтячими образами. До проблеми актуалізації образу в полі інтертексту.....	75
---	----

1.2.1. «Тремтячі» образи.....	75
-------------------------------	----

1.2.2. Чи може мистецтво зупинити мить?.....	83
--	----

1.3. Лесь Курбас про театральний твір як тривання.....	90
--	----

ГЛАВА 2. ТЕАТРАЛЬНИЙ ТВІР У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ЯК ВИЯВ ОНТИКО- ОНТОЛОГІЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ ЛЮДИНИ. ФОРМУЛА СЮЖЕТУ.....	95
--	----

2.1. Загальні філософсько-теоретичні засади теорії формули сюжету.....	97
---	----

2.1.1. Закон розгортання згорнутого значення, єдність свідомості-1 і свідомості-2.....	97
2.1.2. Принцип єдності подвійної природи художнього тексту як запорука руху художньої матерії тексту.....	100
2.2. Основні елементи формули сюжету.....	105
2.2.1. Предмети з «порушеннями» як основа створення смыслового метафоричного простору.....	106
2.2.2. Представники прихованого і явного порушень — головний і віце-головний герої.....	110
2.3. Процес поділу сюжету і фабули як показник онтоко- онтологічної поляризації людської свідомості.....	113
2.4. Наратив як сизигійна єдність сюжету і фабули.....	127
Розділ IV. Взаємодія театральної та антропної реальностей у світі, що стрімко змінюється.....	136
ГЛАВА 1. ТЕАТР ЯК ПОСТНЕКЛАСИЧНА МОДЕЛЬ СТАНОВЛЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ. ІНТЕРАКТИВ.....	137
ГЛАВА 2. ПОСТНЕКЛАСИЧНІ ПАРАДИГМИ ВИДОВИЩНИХ МИСТЕЦТВ. ТЕАТР І МЕРЕЖА.....	156
ГЛАВА 3. ТЕАТР ЯК СПОСІБ УТРИМАННЯ ПОВНОТИ БУТТЯ. НАРОДЖЕННЯ АКТУАЛЬНОГО В ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ CONTEMPORARY DANCE.....	169
3.1. Сучасна відмова від репрезентації й «нова універсальність». Практика тоталогічної гносеології.....	171
3.2. Інтерес і творча свобода проти бажання і «творчого свавілля».....	175

3.3. «Я» гіроскопічне у процесі самовідтворення.....	176
3.4. Критерії <i>життя</i> мистецького тексту згідно з «правилами» внутрішнього.....	177
3.4.1. <i>Спонтанність</i>	177
3.4.2. <i>Стани-«патерни» спонтанного творення: «зазор», відмова від наміру і композиція реального часу</i>	181
3.5. Техніки деконцентрації й концентрат у дію.....	183
3.6. «Детермінізм навпаки» (причинно-кондиціональна самодетермінація як спосіб виявлення історії).....	186
3.7. Сприйняття творів сучасного мистецтва та «тронування складнішого ставлення до життя».....	189

Розділ V. Становлення театральної реальності як антропологічна потреба: екзистенційні апріорі.....

ГЛАВА 1. «НЕСТЕРПНА ЛЕГКІСТЬ» ВІРТУАЛЬНОГО БУТТЯ.....	198
ГЛАВА 2. РАДІСТЬ СТАНОВЛЕННЯ.....	211
ГЛАВА 3. ДО СПІЛЬНОГО "Я".....	219
ГЛАВА 4. ПОТРЕБА ВЕРИФІКАЦІЇ ЖИТТЯ ЧЕРЕЗ МІФОЛОГІЧНИЙ ПРОСТІР. ТЕАТР ЯК МАС-МЕДІА ТА МАС-МЕДІА ЯК ТЕАТР.....	228
ГЛАВА 5. ПОШУК «Я-ІНШОГО» ЯК ПОТРЕБА І ВИЯВ ДИНАМІЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ ІСНУВАННЯ.....	240
5.1. «Інстинкт трансформації», театральної мімізис та простір гри в Себе-Іншого.....	240
5.2. Гра в Себе-Іншого як спосіб утримання я-цілісності.....	251

Розділ VI. Антропологічна сутність впливу театру на людину: буттєве еволюціонування.....	261
Глава 1. Осягнення істинного через стихію буттєвого.....	262
Глава 2. Лесь Курбас про входження актора в стан «людини, яка знає світ».....	265
Глава 3. Буттєве еволюціонування в контексті формули сюжету.....	271

Аннотация

В книге сделана попытка описать феномен театра с позиций философской антропологии. Автор исходит из убеждения, что театр, как никакой другой вид деятельности, фокусирует сущностные феномены человеческого бытия, а философская антропология дает мировоззренческие возможности для выделения, осмысления и упорядочения этих феноменов. Театр выступает как зона проверки и уточнения положений философской антропологии, взамен получая мощный философско-мировоззренческий ресурс для познания собственной природы, а таким образом и для преодоления кризиса «забвения бытийного смысла», в которую он попал, адаптируясь под логику общества потребления.

Особое место в исследовании занимают философско-мировоззренческие идеи Л. Курбаса, до сих пор практически не представленные в контексте отечественной философии.

Книга рассчитана на специалистов в области философии, культурологии театроведения, а также на широкий круг читателей, которые интересуются театром и философией.

Summary

The book makes attempt to describe the phenomenon of theater from the standpoint of philosophical anthropology. The author comes from the belief that theater focuses essential phenomena of human existence, and philosophical anthropology provides opportunities for world-view selection, interpretation and ordering of these phenomena. Theatre serves as a test area and intensification of the statements of philosophical anthropology, at the same time getting strong philosophical and world-view resource for comprehension of their own nature, and thus for overcoming the crisis of "forgetting of existential meaning," in which it has appeared adapting itself to the logic of consumer society.

A special place in the study belongs to the philosophical and world outlook ideas of L. Kurbas practically still not represented in the context of the national philosophy.

The book is designed for professionals in the field of philosophy, cultural studies theater studies, as well as those who interested in theater and philosophy.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ЛЕВЧЕНКО ОЛЕНА ГРИГОРІВНА

ТЕАТР У СИСТЕМІ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

МОНОГРАФІЯ

КОРЕКТОР: ТАЇСІЯ ТАЦІЙ

МАКЕТ І ВЕРСТКА: ТЕТЯНА СЕРЕДЮК

На обкладинці використані фото з архіву Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, зокрема, фото Костянтина Стрільця та Володимира Карашевського з вистав Центру.

Підписано до друку 23.04.2012 . Ум. друк. арк. 17,2.
Обл.-вид. арк. 18,5. Наклад — 300 примірників.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої діяльності до
Державного реєстру видавців, виготівників і
розповсюджувачів видавничої серії
ДК № 3180 від 08.05.2008 р.

Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса,
вул. Володимирська, 23-В, м. Київ, 01034,
<http://kurbas.org.ua>