

Суб'єкт як відкрита система

Контекст суб'єктивізації часу і простору, розпочатий ще в кінці 1980-х на початку 1990-х років, істотно сприяє процесу розширення форм і мов суб'єкта. Вже тоді театр інституалізував суб'єктивність. Назву роботи «Театрального клубу» Олега Ліпцина. Вистава «Дюшес» за мотивами Джойсового «Улісса» — детальний, щедрий і досконалий художній аналіз скороминучості і надлому, психологічного релікту апокаліпсису. Глибинне, виснажливе, химерне життя психіки, з лабіринтами мінливих мотивів, з чудом Я, — джазова мелодія, імпровізація хистких матерій щастя і туги — розгортається в естетичне свято гри як вічного творчого пориву. Над усім, поза усім, в усьому — гра. Гра — як повітря, як рух за небокрай. З цього підвалу — і за останній крок — в пустелю вічного. Гарячий, неканонічний подих справжнього самовияву. А. Жолдак і В. Більченко імпровізували цю ж тему не так на базі акторського самовияву, як Ліпцин, а перемістивши центр вистави, його суб'єкта — в *я*-режисера.

Нині класичне *Я* переживає стан власного «розширення» (на рівні свідомості, самоусвідомлення, самототожності), сягаючи меж енергій сучасних психічних практик.

З'явилась нова сценічна якість естетики «потоку свідомості».

В проєкті «Російський Театральний екстрим» у виставі за Климом «Дівчинка і сірники» (постановка Олексія Яновського, 2007) актриса Тетяна Бондарева виголошує підступно складний і довгий монолог про долю сорокарічної актриси і жінки, про безодню театру, в яку вона черговий раз ризикне (можна повірити) стрибнути. Технологічно вистава відбувається у повній темряві, яку періодично пронизують спалахи сірникового світла або цигарки. Середовище темряви-безодні і вербально вкрай

навантажений текст вимагають віртуозної точності, точності леза. Режисер в умовах чорної діри обирає для актриси єдино можливий — «білий» звук, майже «безтілесний», знеособлюючий, одноманітний, який єдиний здатен стерти індивідуальність й індивідуальне. А в дійсності — відтворює надскладну кардіограму душі й емоції, що стремлять до всеохопності. Чорний простір то ламається словом, то ним же відбиває темну гарячковість різночасових хаотичних спогадів, загублених змістів, чогось незреченого, тривожного, важливого, як от Святе письмо. Подиху підкоряються слово і ритм життя тут-і-тепер. Зупинка подиху ніби періодично уриває його. Разом зі згасанням чергового спалаху сірника згасає чергова не домовка або емоційний спалах обличчя.

Гостро актуальний «потік свідомості» парадоксально і несподівано переміщується у якісь давніші культурні шари і сприймається як древнє голосіння, як ритуальні плачі, хоча безпосередньо слово не навантажується цими «жанровими» означниками (не «голосить», не «плаче»). Сучасний текст ніби «згадує» свій *пракод* і резонує з ним. Відкриваються найболючіші, найнестерпніші суперечності внутрішнього. Чуттєво збуджуються мотиви співстраждання — і одразу ж відчужуються іронічним текстом-вгадуванням безпосередньої реакції залу тут-і-тепер (на кшталт «я розумію, вам зараз хочеться встати і вийти, набридло» або «а зараз ви думаєте: чому у цій темряві ця нездара...»). «Біла партитура», як хочеться назвати цей витвір, загадково долає «реальність» оповіді і просвітлює «реальність» темряви.

«Розширена» свідомість, якщо скористатись відомим терміном (умовним, як і будь-який інший), що її демонструє ця моновистава, чи «чорний квадрат» смислів, який долається «білою партитурою», — є за структурою *відкритим* мовленням, можливим набутком універсуму.

Нескінченна спрага за все новими і новими можливостями свідомості переживається культурою і на її інших, не менш екзотичних рубежах. Розпочате фільмом «Птахи» Жака Перчена артхаузне кіно і артхауз-трафік стає простором інтеграцій найвільніших фантазій і непередбачуваностей, футуристичних мандрівок свідомості і нестандартно тремтливих образів і знаків. Враховуючи той факт, що подібні інтеграції є суто стратегічним «завданням» перебування у цьому просторі, можна вважати цю свідому стратегічність за першу ластівку «направленого морфогенезу».

З безпомилковою ясністю художня культура на початку ХХІ століття стверджує, що суб'єкт, цілюще відкриваючись, змінює свої онтологічні характеристики. Все більше прямує до «успадкованого сенсу присутності, рівнозначного з „буттям”» (за словом Гайдеггера). Буття суб'єкта не тільки вбирає в себе тоталогічну складову. Я-суб'єкт уже не обмежується поняттям антропності. Суб'єкт-об'єкт як тотальність закономірно «перетікає» у суб'єкт, сказати б, «вторинної одухотвореності», вбік розчинення меж між живим і неживим. Гра, вистава, флуктуація, річ на сцені, ландшафт, простір, час парадоксально змагаються за право бути «сущим» — автономно і активно присутнім в історії, зокрема, в художній культурі. На рівних з до недавня класичним поняттям суб'єкта.

Внутрішній часопростір — нескінченність: Спроба нового Я

Різновидом пошуків у розгадці таємних знань і, зокрема, розгадці джерел енергії — є й ще одне намагання зайти за горизонт. У сучасному театрі — чи радше лабораторії — ми розпізнаємо черговий доторк до феномену не-