

УДК 792.01

КП 1801190

№ держреєстрації 0119U001832

Інв. №

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

ЗАТВЕРДЖУЮ

Керівник установи

Корнієнко Н. М.

(підпис)

« 28 » грудня 2020 р.

М.П.

ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ

Сучасний театрознавець в контексті перформативного повороту

(завершальний)

Науковий керівник НДПКР

(посада)

Шевченко Н.А.

науковий співробітник

(науковий ступень, вчене звання)

Шевченко Н.А.

(підпис)

2020 р.

Рукопис закінчено *(дата)* 13.12.20 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 28 грудня № 2

РЕФЕРАТ

Звіт про НДКІР: 67 сторінок, 14 джерел.

Метою дослідження є здійснити саморефлексивний аналіз ролі театрознавця в контексті перформативного повороту, визначити нові алгоритми художнього сприйняття між участю та експертизою і роль театрознавця в сучасних умовах розмивання меж між театром і життям, діджиталізації театральних форматів з метою означити нові функції театрознавства.

Об'єктом є театральна аналітика як художня практика в умовах термінологічної кризи і пошуку нової мови.

Метод дослідження: пошук нових форм аналітичної практики, способів думання – дослідження як практика – в постнекласичному підході на перехресті теорії і практики, аналітики і художнього письма, мемуаристики і футурології, де дослідник введений в поле дослідження не просто як спостерігач, критик чи історик, але як суб'єкт, активний учасник відкритого художнього процесу.

Актуальність: В умовах інтенсивного розмивання кордону між театром і життям, і відповідно – мови театрознавства, поглиблюється термінологічна криза і «пливе» оптика сприйняття і розрізнення художнього продукту в усій різноманітності його концептів і технологій. Перформативний поворот в культурі, «практика як дослідження» в гуманітарній науці з потужною аналітичною складовою художнього процесу, кинули виклик не тільки сучасним митцям і глядачам, але й мистецтвознавцям, загостривши питання мови, місця, формату, функції цієї професії в поточному художньому процесі. Хто він, сучасний

театрознавець – критик, експерт, цензор, художник, спостерігач, рекламний агент? В умовах відсутності ідеологічних директив підвищується роль експерта, посередника між державою, фондами і театром. Яким критеріям має відповідати сучасна театрознавча експертиза і сам експерт? Який тип діалогу є актуальним між театром і театрознавцем? Чи потрібна фахова оцінка вистав сучасному глядачу? Актуальним є перегляд основ театрознавчої професії, театрознавча саморефлексія, пошук нових аналітичних і художніх опцій професії.

Ключові слова: суб'єктність, перформативність, цифрова культура, фундаментальність, запитальність, суб'єктивність

ЗМІСТ

1. Реферат	2
2. Вступ.....	5
3. Алгоритми художнього сприйняття: між участю та експертизою	
3.1. Містеріальна інтродукція	7
3.2. Нова містеріальність. Містерія «Сад» Майстерні Індивідуальної Режисури (МІР) Бориса Юхачанова. Досвід пошукового театрознавства.....	15
3.3. 8-ма регенерація містеріального проекту «Сад» (Центр ім. Вс. Мейєрхольда).....	21
4. Термінологічна криза і пошук нової мови.....	29
4.1. Археологічна опера в семи новелах «Чорнобильдорф» (режисери – Роман Григорів, Ілля Разумейко; Київ).....	33
4.2. Тези до Кінця театрознавства.....	43
4.3. Нові театральні формати карантинної епохи: цифровий театр.....	48
4.3.1 Зум-театр. «Український Декамерон» (режисер – Влад Троїцький, «ДАХ»; Київ).....	50
4.3.2 Онлайн-дегустації. «Міські історії. Чехов» (режисер – Влад Троїцький, «ДАХ»; Київ).....	53
4.3.3 Моновистава в скайпі («Я...ОНА...НЕ Я И Я», режисер – Клім, Москва)....	56

4.3.4 Відео-версія. Опера «Ukraine -Terra incognita», присвята Василю Сліпчуку (режисерка – Уляна Горбачевська, композиторка – Марія Олійник; Львів).....	62
5. Висновки	65
6. Список використаної літератури	66

ВСТУП

Кожна мистецька епоха циклічно застановляє певний фокус і вектор руху в алгоритмі, що поєднує особу митця, процес творення, контекст, твір, його сприйняття публікою і професійну рефлексію. Життєтворчі стратегії митців початку ХХ століття з їх месіанськими нотами набули на початку ХХІ-го нового ракурсу. Перформативний поворот в культурі, що розпочався ще з середини минулого століття і легімітизував репрезентацію, контекст і процес виконання будь-яких людських практик, особливо, художніх, поставив самопрезентацію на чільне місце творчого процесу. «Можна фактично імітувати навіть сам інструмент творчого виробництва, і при цьому видавати надцінний артистичний продукт. Ну, наприклад, кривенько малювати, чи так собі володіти словом (не мати дійсно хорошої техніки), або не уміти написати оригінальної мелодії, але при цьому створювати настільки потужний контекст, що він сам по собі стає результатом і витвором мистецтва», – зазначає український художник, письменник, поет, музикант і культурний діяч Іван Семесюк [Семесюк]. Залишимо поза дужками дещо епатажний підтекст такого висловлювання, проте загальна тенденція сучасного мистецтва вловлена точно. В умовах такої смислотворчої ентропії в художніх практиках, розмивається і роль мистецтвознавця як експерта, аналітика чи арт-критика, який опиняється перед

фактом аналізу нагромадження симулякрів. Спостерігається цікавий феномен – відбувається своєрідне перевертання функцій: коли митець фокусується на своїй самопрезентації, художня аналітика все більше набуває статусу самодостатньої художньої практики. Тобто відбувається пошук нових форм аналітичної практики, способів думання – дослідження як практика – в постнекласичному підході на перехресті теорії і практики, аналітики і художнього письма, мемуаристики і футурології, де дослідник введений в поле дослідження не просто як спостерігач, критик чи історик, але як суб'єкт, активний учасник відкритого художнього процесу Демонстрація майстерності як результату творчих пошуків поступилася місцем процесуальності як арту. І це стосується не тільки художніх практик, але й аналітичних. Зрештою, сам поділ на художнє і аналітичне, здається, вже не є правомірним.

Розвиток перформативних практик призвів до того, що межа між театром і не-театром майже стерлася в сучасній культурі. За визначенням російської дослідниці і мисткині Кеті Чухров, театр фігурує вже не як один з видів мистецтв, а як певний режим існування мистецтва взагалі, його потенційності [цит. за Матвейчук, 2013, с.58]. Таким чином, предмет і сфера дослідження сучасного театрознавця виходить поза межі театру як такого, – з одного боку. З іншого, – театрознавче дослідження може відбуватися в форматі перформативних практик («Танцлабораторіум», Київ; Кеті Чухров, Віктор Вілісов (Росія) тощо). Не тільки митець, але і аналітик починає демонструвати шлях розгортання творчої інтенції замість згортання в концептуальні кліше. «Усі медіа, з якими працюють митці, починають втрачати описову і інструментальну функцію. Відбувається зміна самого способу існування знання, який також стає перформативним» [Матвейчук, с.57]. Знання все більше набувають почуттєвої, вітальної екзистенції і потребують переживання, проживання, а не інтелектуального відчуження.

Ця аналітична записка і виконана в такому перформативному «жанрі» як вербальний перформанс, де театрознавча думка існує в селфі-форматі і відтворює театр, який відбувається в самому дослідникові.

АЛГОРИТМИ ХУДОЖНЬОГО СПРИЙНЯТТЯ: МІЖ УЧАСТЮ ТА ЕКСПЕРТИЗОЮ

«В инструкции для критиков (у нас есть идея такой инструкции) я бы предложил при рецензировании спектакля просто описывать свои эмоции. То есть, проще говоря, описывать свою жизнь, а не чужую. Если в человеке есть что-то подлинное, если оно откликнулось на увиденное и если он еще может написать об этом (а критик же должен уметь писать — хотя бы на уровне среднего писателя), это здорово. Больше ничего и не надо».

Ю.Погребнічко [Давыдова]

3.1. Містеріальна інтродукція

Цього року мені пощастило потрапити на Віллу Містерій, що в Помпеї. Я не планувала якесь містеріальне паломництво. Просто опинилася неподалік, отже, могла вдовольнити свій давній туристичний намір побачити відомі фрески. Я написала «туристичний», щоб якось підкреслити різкий контраст очікувань і враження.

Коли я їду в незнайоме місце, особливо, в іншу країну, в мені сам собою включається режим якогось внутрішнього пошуку. Ні, не вражень, а стану впізнавання. Я, ніби та змія, що всліпу дегустує перепади температур і намацує свій шлях і своє тепле місце. Переважно, ці «зустрічі» трапляються неочікувано,

навіть якщо ти їх плануєш. Вілла Містерій – одне з таких місць. Загалом, мені вже відомо, що найглибші почуття і стани приходять не громом з ясного неба, а спокійно, навіть буденно. Вони вловлюють тебе повільно, тихо і назавжди. З альбому давньоримського живопису, що маю вдома, я уявляла, що загальновідомі настінні фрески з Вілли розміщені у величезній залі. А Вілла Містерій маленька і дуже приватна. Як і капличка з фресками Посвячень. Власне, своєрідна домашність цього місця і була несподіванкою, як і саме місце розташування Вілли біля самої дороги – за парканом вирував туристичний базарчик. Ймовірно, раніше було не так. Але сучасна ситуація ніби додає ще один смисл: хочеш щось заховати – розташуй його на виду. Останнім часом постійно переживаю цю думку: нема нічого спеціально прихованого, все існує тут і зараз, перед твоїми очима – все залежить тільки від твоєї готовності і мистецтва бачити. Цьому мистецтву вчить театр. Дивитися – один навик. Бачити – другий. Бачити що? Неочевидне, яке перед очима. Такий парадокс. Між дивитися і бачити є зазор.

Зараз, коли я ніби «зачекінилася» на Віллі Містерій, можу впевнено сказати те, що завжди відчувала інтуїтивно, проте вважала надто інтимним і дещо претензійним. Я прийшла в театр через пам'ять про містерії. Я ніколи не любила театр як виставу. Хіба що в рідкісних, поодиноких випадках. Ефрос зізнавався, що його любов – це репетиція. Моя любов – це містеріальний простір, який все ще проступає через деякі театральні форми. І, здається, я «полюю» в театрі тільки на це невловиме повітря тайни. Навіть в Помпеї мій маршрут склався так, що я рухалась *від* Вілли Містерій по діагоналі на іншій бік міста, де розташовувалися театри і арена. Раптовий символізм цього маршруту (я не знала наперед схеми міста-музею) був настільки переконливим для мене, що я могла бачити себе згори, ніби маленькою, рухливою цяткою, яка пересувається мапою, схожою радше на лабіринт або якусь комп'ютерну гру. Захід людини на територію театру

– це завжди захід в лабіринт, з будь-якого боку «рампи». Це ігри сприйняття, уяви і ілюзії, де чекають спокуси та інсайти. І немає гарантій, що душа не потрапить в полон Мінотавру амбіцій чи зневіри, звабивши себе грою як такою, її красою, драмою, майстерністю, ототожнившись з роллю, персонажем, навіть – гравцем, який послуговується наперед кимось складеними правилами гри. Гравцем, який забув, що він може сам складати правила, змінювати опцію сприйняття, змінювати гру, більше – виходити з неї.

Чи можна без розлогих мистецтвознавчих пояснень, контекстів і відсилань сформулювати, що я маю на увазі під містеріальним виміром театру і містерією зокрема? Поділитися майже інтимним переживанням, власне, спробувати описати те почуття, через яке люди і присвячують своє життя театру? Це так, як сказати, що... в житті є місце диву. Знову, диво – від дивитися. Саме життя є диво, те, що треба дивитися. Жити і дивитися одночасно. Робити і спостерігати. Творити і спостерігати свій власний театр життя. Адже, як кажуть буддисти, світ – це проекція нашої уяви, це те, у що наш дух вирішив погратися. Або так: містерія вказує на плодоносну якість таїни, таємного, необхідність його в житті, енергетичну цінність темного, прихованого, непроявленого. А театр – це безпечне місце, де ми можемо побачити те, що в житті мало б лишатися непроявленим, але пережитим. Ми надто багато хочемо знати, прояснити, розчленувати, проаналізувати, спертися на щось відоме і надійне, безпечне, гарантоване. Це спроба пізнання без досвіду проживання – скуштувати плід із забороненого дерева. Ми втрачаємо рай, ми втрачаємо дитинну радість переживання цілісного, коли намагаємося пізнати щось тільки розумом, розділити на світле і темне. Цікаве слово – заборона. За-борона. Боронити. Те, що за бороною, за межею. Як в казках: є світлий ліс і темний. В темний ходити заборонено. Там губляться діти (зникають), звідтам повертаються іншими, вже не дітьми. Бо якраз там і

починається територія містерії. Містерія – це простір, де немає гарантій, безпеки, відомого, навіть немає надії як бажання чогось конкретного і визначеного наперед. Ти ніколи не знаєш, що і хто чекатиме на виході. І чи чекатиме взагалі. Ти навіть не знаєш, чи ти повернешся і ким. У зв'язку з цим на думку приходять сюжети з чарівних казок. Оці всі темні ліси, баби-яги, дракони з багатьма головами, які відростають, старі шкіри, які сплячуть, підземелля і підводні царства, двійники, фантоми тощо, тощо. Ці образи, насправду, маркують певні психічні стани і колізії в алгоритмі трансформацій, переходу в інший екзистенційний чи соціальний статус. Для мене зараз в цьому нема сумніву, бо коли я переживала і спостерігала за певними внутрішніми кризовими процесами в собі, то я означала їх саме казковими термінами, які самі народжувалися в мені, ніби вперше, ніби я про це ніколи раніше не чула, не знала, не читала. Отакі ігри колективного позасвідомого.

Чому я так довго відкладала і вирішила писати про це зараз в контексті театрознавства і художнього сприйняття? Містерії – це така спокуслива і одночасно зваблива тема для різноманітних профанацій і спекуляцій. Мається на увазі не тільки Містерії як езотеричні акції в давньому світі. Ця тема заводиться на примарні фантазії з природу того, про що ми не знаємо у безпосередньому досвіді, про що не зберіглося переконливих свідчень. Я думаю, що це об'єктивна ситуація, не тільки через втрату прямої передачі (хоча, хто його знає, хто знає!). Як я вже зазначалося вище, таїна – це одна з умов. Вважається, що знання приховували в містеріях через зловживання ними. Хоча, як відомо, якщо хочеш щось приховати – поклади це на самому видному місці. Проте є ще один бік – тайна як джерело енергії. Оцей вічний пошук того, що у тебе під носом, що ніколи й не приховувалося – просто набувало трохи змінених форм та інших локацій. Адже елементи містерій розкидані в різноманітних сучасних культурах,

присутні в пошуковому театрі, використовуються в численних психотерапевтичних процесах.

З тлумачних словників важко скласти навіть приблизне уявлення про те, що і, власне, як саме відбувалося на містеріях, окрім того факту, що вони присвячувалися окремим богам (Деметра, Діоніс, Ізіда, Мітра тощо) і в дійствах розігрувалися міфи [Клековкін, 2001; Боднарюк]. Містерії були таємними, екстатичними, катартичними, там приносилися жертви, передавалися знання, які робили людину свідомою в житті і блаженною в смерті. Якщо, наприклад, спертися на міф, то очевидним є те, що містерії присвячуються богам, які зазнали вигнання, розділення, розчленування, тобто розпаду цілісності. І під час містеріальних процесів, ймовірно, що людина проходила досвід втрати і набування, смерті і відродження і ставала майстром перетворення.

Незадоволена такими абстрактними визначеннями, я ходжу кімнатою, підходжу до книжкових полиць і бачу тритомник Блаватської «Таємна доктрина», який я десятиліттями не брала до рук. Відчуваю, що можу там щось знайти з цієї теми, бо знаю, чим ці книги впорядковані. Зупиняюся і думаю, яку б книгу з трьох взяти. Рука впевнено (реально магнітом) тягнеться до останнього тому (зрештою, він є спірним, бо виданий після її смерті, без коректури самої Є.П.Б.). Відкриваю зміст: Походження містерій, Предмети містерій, Сліди містерій і т.п. Його величність Синхрон! Але й тут мене спіткає розчарування. Надто багато різноманітної інформації з таємних і давніх джерел, які неможливо перевірити, про часи, які можуть зараз сприйматися радше міфічно. Проте увага виловлює з численних цитат і відсилань один промовистий алгоритм, про який я забула: під час посвячення неофіта вводили в транс, тобто його тіло було нерухомим (отже, не йдеться про якесь розігрування міфів як театрального дійства), а містерія відбувалася з його душею (тонким тілом), в уяві, в сні тощо. Душа проходила

різні випробування, які дуже нагадують ті, що в християнстві описується подією Сходження Христа в пекло, тобто в нижні світи (= позасвідоме). Можна припустити, що небезпека містерій і полягала в тому, що звідтам можна було не повернутися, якщо душа ототожнювала себе з цим потойбічним світом і не «хотіла» повертатися до втіленого життя. Але, якщо вона поверталася, то могла «вивезти з собою» сім грішників. Нічого не нагадує? Про що це, зрештою? Про енергію для перетворення, ймовірно. Тобто людина під час містерій могла в уяві пройти те, на що в звичайних умовах знадобиться тисячоліття фізичних втілень.

Цитата для роздумів:

«Людство, з першої і до останньої чи сьомої раси. Являє собою один і той же ансамбль акторів, які спустилися з більш високих сфер, щоб звершити своє акторське турне на цій нашій планеті, Землі. Вони почали як чисті духи в нашій мандрівці вниз довкола світу (воістину!) зі знанням істини – зараз слабо відзвучному в окультних доктринах – яка притаманна нам, ми в силу циклічного закону неслися вниз до протилежного пункту кульмінації матерії, який знаходиться тут, на Землі, і котрий ми вже пройшли; і тепер той же закон духовного тяжіння змусить нас поволі підніматися все вище, в ще більш чисті сфери, ніж ті, з яких ми відправилися» [Блаватская, 1991, с. 246].

Ще з дитинства я пам'ятаю один образ, який, можливо, бачила десь уві сні, хоча не певна й цього. Я його називала «павільйоном, в якому живуть люди». А потім в книзі про театр Но, я прочитала опис давнього традиційного театру-павільйону. Цей сценічний майданчик при храмі розташований біля самого моря і стоїть на палях, а під час припливу під сценою плюскоче вода. Дерево від часу і соленого повітря почорніло. І ця картина якось миттєво проявилася в моїй уяві: море, чорний «корабель» павільйону, крізь бильця – тремтять скісні промені призахідного сонця, і в цих променях повільно рухаються чи то люди, чи ляльки в

засліплюючої краси і кольоровості костюмах. І глухе рокотання їх голосів нашаровується на шум моря.

Містерія – це акція і процес, де відбувається зцілення, відновлення безперервності, латання внутрішнього розколу всередині людини, який, як дивно, але є психічним виміром. В містеріях працюють саме з розривами, переходами, межовими ситуаціями. Це свідоме входження в точки біфуркації, користуючись сучасною мовою синергетики. Бо тільки з них відкрита складна система (а людина – це така система) може самоорганізуватися на новому рівні або згорнутися до попереднього. От звідки ці небезпеки, з якими пов'язують містеріальний простір. Це така екстремальна гойдалка у вертикальному вимірі психічного. В класичному психоаналізі є таке поняття «протяжність психічного». Вважається, що сам феномен простору в людській свідомості є проекцією протяжності нашого психічного, його глибини, багат шаровості, зрештою, безкінечності. Для того, щоб якимось на щось спертися в цій бездонній протяжності (порів. – «протяг» як рух повітря між двома відкритими точками), використовуються ментальні моделі, візуальні проекції на площини, тобто всілякі оптичні ілюзії. Ось чому, зокрема, в психоаналізі послуговуються фізичними оптичними законами, зокрема, в оптичних схемах Лакана. Промовистими з точки зору (знову таки ця «точка зору»!) містеріальних, тобто переходових або трансформаційних процесів є такі поняття/феномени як уявне, сліпа пляма, перевертень тощо. Тобто та картинка (візуальна, ментальна тощо), яка складається в нашій голові є результатом оптичної ілюзії тобто особливим чином влаштованої гри між поверхнями, кутами, дистанціями. Іншими словами ми бачимо через численні фільтри. Це один з базових механізмів оптики, дзеркальності. Тобто для того, щоб щось побачити в усіх конотаціях цього слова необхідні такі «ефекти»: відображення (дзеркало), ототожнення з образом, тобто

входження в простір уявного, встановлення точної дистанції і кута зору між внутрішнім і зовнішнім образами, символічні петлі, щоб отримати «знак», значення, смисл і встановити динамічну рівновагу в дихотоміях психічного виміру. І для того, щоб щось «побачити як воно є» треба перевернути картинку. До речі, це один з принципів будь-якої метаної як зміни фокусу сприйняття.

В цьому контексті стає яснішою функція театру, навіть метафізичні причини виникнення цього феномену/інституту. Це виведений на модель алгоритм ситуативного подолання дихотомії (розчеплення) психофізичного світу як необхідна умова розвитку, розширення будь-якої відкритої живої системи. Театр – це проекція схеми людської психіки і алгоритму її роботи. Зрозумілим стає і приписана законом необхідність відвідувати театр в античні часи. Це, як сьогодні для деяких професійних чи суспільних позицій людина зобов'язана пройти курс психоналізу. Залишається відкритим питання першопричини містерії як закритої акції і театру як показової – що з чого виникло. Але, здається, це питання з сорту: що перше – курка чи яйце. Проте варто над цим все ж порозмислити.

Я хочу дозволити собі хаотично вибирати будь-який кут зору, як наполоханий кажан, який шукає щось, за що можна вхопитися і трохи зависнути. Я так сумую за цим потоком писання, віддавшись якому ти не знаєш, куди тебе винесе, на який берег. Починаючи речення, ти не знаєш чим ти його закінчиш. Для цього потрібна певна внутрішня швидкість. Вона аж до трему в руках, непопаданням в клавіші і невстиганням тіла потрапити в секунду. Щойно усвідомила, що заперало письмо в мені – оце постійне цензурування, редагування думки. Ти її вже відразу запаковуєш, формуєш в «пристойне» речення, науковий дискурс і не даєш вирости в щось більше – продовжитися лабіринтом думки, інсайтами, парадоксальними висновками. Людина, яка пише, попадає в пастку

тексту, певного формату. В той час, як спікер, спікер креативного складу, може собі дозволити мовлення, потік свідомості руслом підсвідомих імпульсів думки, живого мислення вголос. Власне, з цього мовлення, зафіксувавши його записом, можна потім створити різні тексти, різні жанри, а також «докрутити» смисли тільки вхоплені за хвіст.

3.2. Нова містеріальність. Містерія «Сад» Майстерні Індивідуальної Режисури (МІР) Бориса Юхананова. Досвід пошукового театрознавства

Містеріальний проект «САД» Майстерні Індивідуальної Режисури (МІР) Бориса Юхананова (Москва) не тільки був театральним проектом, найближчим мені за театральним світовідчуттям, але й став своєрідною містерією, яку я пережила у своєму житті, особистому і професійному. Зрештою, цей проект не можна було назвати тільки театральним або тільки художнім проектом. На цій території нової універсальності (термін Юхананова) відпрацьовувалися театральні, кіно, теле-, перформативні та інші художні технології і соціокультурні стратегії у взаємопоєднанні теорії і практики.

«Сад» был проектом и художественным, и исследовательским, на территории которого я развернул свое понимание «новой режиссуры» и «новопроцессуального искусства» в целом. «Сад» был создан на основе пьесы Чехова «Вишневый сад», на которую я решил посмотреть совершенно с новой для всех стороны, как на русскую мистерию. Решил отнести к пьесе как к сакральному тексту, написанному «Махатмой Чеховым». Я читал Чехова с огромным напором рефлексии, высасывая новые смыслы из каждой строки, а

иногда и из каждой буквы. При этом сама работа понимания была связана скорее с античным подходом, я «вчитал» в этот текст миф о Неуничтожимом Саде и решил делать спектакль не о людях, а о «садовых существах». По сути мы создавали миф и одновременно были его участниками. Это сказалоь на нашей жизнедеятельной территории, житнетворческой и профессиональной. Вывели всю чеховскую историю из-под власти салона, психологии, темы гибели красоты и увели туда, где есть неуничтожимое счастье. По сути это был проект о счастье. Как раз в 1990-е годы его и надо было делать, потому что страну трясло. Вот в этом проекте мы словно «подлетели» над реальностью и десять лет находились в «полете». По завершении первой стадии разбора перемещались в новую рефлексию и в новую художественную практику, предполагавшую другую форму существования актера, иные энергии и формы. Таким образом, за десятилетие мы прожили восемь подобных «регенераций». Было создано очень много объектов, к примеру галерея-оранжерея, где в роли художников выступали не столько люди, сколько персонажи. Там были объекты «от Пети Трофимова» или «от Раневской» и так далее. Например, «неуничтожимый Гришечка», который все время тонул в реке и опять восставал из мертвых. Мы развернули целую выставку этих объектов, все время меняющуюся и развивающуюся на протяжении полугода. Вообще, «новопроцессуальное искусство» связано с пониманием искусства как становления. Это особого рода эволюционное проектирование, в котором мы имеем дело с бесконечным временем становления проекта. А по пути, как следы, остаются вполне завершенные, отрефлексированные и сделанные спектакли, вещи, предметы. Это – новая универсальная территория, где участник не «ужимается» до узкой профессионализации, а напротив, открывает свой универсальный потенциал и реализует себя в очень разных формах. Для нашего времени это вполне естественно. Сейчас человек может реализовывать себя как художник в объектах, в кинофильмах, на телевидении, словом, в совсем разных

профессиях. Но при этом он не должен расставаться с собственной природой, он просто осваивает целый ряд различных технологий, продолжая заниматься театром. Театр в этом смысле действительно синтетическое, универсальное явление, находящееся в центре «нового процессуального искусства» [Конеген].

Саме на проєкті «Сад» я зіткнулася з театрознавчим викликом – як писати про такий багатоскладовий проєкт, який постійно самоорганізовувався протягом десятиліття 8 своїх періодів – «регенерацій». До того ж, сам «обростав» теоретичними коментарями до самого себе і вибудовував свій власний дискурс. Хіба постійно брати інтерв'ю у Юхананова щодо нових стратегій проєкту або «переспівувати» його слова, бо він є непересічним театральним теоретиком і театрознавчого контексту цей проєкт нібито не потребував.

В результаті підсумком моєї співпраці з Борисом Юханановим стала наша спільна книга, єдина на цей момент моя театрознавча книга, яку я написала, набрала і уклала як певний артефакт з теоретичних текстів Б.Ю., наших щоденників і моїх коментарів [Юхананов, Шевченко, 2016]. Так склалося, що спершу я мала сподівання взяти участь в проєкті «САД» безпосередньо як актриса, але цього не сталося. Натомість з'явилася книга, яка не присвячена Містерії безпосередньо, але повністю проілюстрована фотографіями з 8-ми регенерацій «САДу». З чого ж все почалося... В березні 1997 року Юхананов приїхав в Київ, в ЦСМ «ДАХ», де показав на відео 5-ту регенерацію проєкту.

З книги «Театр и его дневники»:

«Что касается «Сада», то я впервые увидела театр, который носила в душе, как мечту. Похоже, что смутное предчувствие встречи с этой зоной удерживало меня в профессии, когда удерживать уже было нечему.

До этого про «Сад» я читала давно в молодёжном номере «Театральной жизни».

Помню, что на меня эта публикация произвела какое-то дивное впечатление, вызвала необъяснимую дрожь. Я не всё понимала в том, что читала, но чувство было чистым: да, да, да! Вот это и есть то, чем нужно заниматься. А потом, со временем, всё стёрлось. И когда Б. показывал на видео «Сад» в «Дахе», у меня никоим образом это не ассоциировалось с той статьёй. Всё было впервые и очень узнаваемо, образы подобного театра я уже как бы видела внутренне – предвосхищением форм и смыслов, которые улавливаются в снах и забываются при пробуждении. Я потом обратила внимание на эту особенность общения с «Садом» всех его участников. Входя в новую регенерацию, «Сад» стирает прежний (поверхностный) опыт пребывания в нём, стирает с «оперативной памяти».

Итак, «знакомство». Б. болел. Я принесла ему мёд и калину. Мёд съел, калину – отказался. Я что-то ему рассказывала о своей работе, о своём «интимно-теоретическом» интересе к мистериальному театру, и главный мой вопрос к Б. был следующим: обращение актёров с энергиями в его театре и защита актёров от каверз этого магического пространства непроявленного мира. Б. слушал очень внимательно, но как-то странно, вроде «двоился». Потом я уже знала эту его особенность – считывать параллельный смысл не слов, а интенций. Ответил: «Я не работаю с энергиями. В этом вопросе Вас лучше проконсультирует Клим («проконсультировал» потом. – *Ирон. прим. Н. Ш.*). Меня интересует художественное пространство, а то, что «проявляется» по ходу работы, по-моему, не требует специального внимания. Психотерапию заменяет творчество». Разговор как-то незаметно перешёл на «Сад», намечалась 6-я регенерация («киевская»), из «Сада» ушла актриса, играющая Варю, – рыжая Наталья Житенёва и Б. начал осторожно «прощупывать» другую рыжую Наталию, то есть меня, на предмет возможного

ввода. Всё это казалось каким-то безответственным, но текст всё же я учила. Но потом, в Москве, в апреле, когда я приехала отсматривать весь видеоархив «Сада» для своей научной работы, Б. сказал мне, что не хотел бы вводить в «Сад» кого-то со стороны. Я не настаивала. А потом поняла, что я, собственно, и не «Варя» в «Саду» [Юхананов, Шевченко, 2016, с. 8-9].

Хто ж я в «САДу»? Зрештою, книга, у певному сенсі, укладена за «садовим» принципом, хоч я свідомо цього не прагнула – вона багатшарова, варіативна. Вона схожа на лабіринт, в якому блукають двоє людей, але так і не зустрічаються. Бо це не діалог, а два складно влаштовані монологи людей різної долі, які зустрічаються тільки в спільному просторі Містерії.

Якось, під час безпосередньої роботи над книгою, Борис сказав мені: твоя проблема – у твоїй вибуховій емоційності. Вона заважає тобі чисто бачити. Шкода, що ти не пройшла досвід акторства, він дає вміння керувати своїми емоціями, відігравати їх. Власне, для мене в цьому і полягає один із досвідів містерій. Посвячення в таємницю не означає, що тобі повідомляють якийсь секрет, а тебе занурюють у невідоме, як дитину в хрещальну купель, як тіло в воду, як твою душу – у твої ж емоції. Емоції, сюжет твого життя, який ми породжуємо своїми бажаннями і проєкціями, який підживлюємо своїми власними знову ж таки емоціями. Зрештою, світ – це проєкція бажань нашого духу, як вважають буддисти. І ти отримувеш досвід проживання/проходження алгоритму звільнення від влади емоційно-ментальних патернів, тобою ж породжених і з якими ти ототожнився. Так, довколамістерійний словник переповнений поняттями, пов'язаними з новим народженням. І це не означає стати беземоційним, емоції – це енергія, і людина «приречена» мати їх за паливо для створення свого світу, для переписування свого життя заново, якщо в цьому є потреба. Ти мусиш розвинути в собі здатність не тільки діяти в обставинах, але й

бути свідком своєї ж дії. Зрештою, ці дві позиції є двома функціями психіки, як дві сторони однієї медалі.

Між подією як подразником і емоцією як реакцією на неї є невеличкий зазор в часі. Власне, в цьому зазорі часу не існує. Це таке зависання в безчассі. І якщо практикувати і мати досвід тривання в цьому проміжку (що, зрештою, практикують в будь-якій йозі і, зокрема, в акторських тренінгах), можна переграти сюжет, розвернути час, переписати історію.

Тоді, в 1997 році, кілька тижнів переглядаючи відео-архів «САДу», спостерігаючи за репетиціями 6-ої регенерації, я робила записи у своєму блокноті. Цей блокнот існує досі, я його знайшла. Але я в ньому нічого не розумію. Ці записи мертві для моєї пам'яті. Залишу поза дужками, чому я не опрацювала їх відразу, ці тези, цитати, інсайти. Що я можу зробити з цим зараз? І чи маю щось робити?

Книга «Театр и его дневники» має такий дизайн, що закладкою в ній служить шворка з флешкою, на якій записана остання, 8 регенерація «САДу», яка відбулася в 2001 році на Московській театральній Олімпіаді. Я була на цій Олімпіаді. І бачила 8 регенерацію вживу (як і 6-ту, так звану «київську» з людьми з Даун-синдромом). Щоб оживити свої враження, я вирішила передивитися відео. Мій комп'ютер, показав тільки 1 частину з 4, надалі відмовився бачити флешку.?! Ця перша частина була насправді 4-ою. Не в сенсі, що я почала дивитися з 4-го акту. Сама 8 регенерація почалася з 4-го акту, який не встигти дограти на попередньому показі. «САД» не знає формальних розривів. Зрештою, я маю текст, написаний тоді після перегляду вистави. Він увійшов в книгу.

3.3. 8-ма регенерація містеріального проекту «Сад» (Центр ім. Вс. Мейєрхольда)

«Начали с 4-го акта. Юхананов на предварительном прогоне что-то говорил о чувственном образе морга. Похоже. Белый цвет – пол, стены, столы, на которых покоятся костюмы персонажей Сада. Мигающий хаотичный белый свет, «поедающий» все содержания. Отчётливы только контуры (скелеты) предметов. Тотальное разделение, распадение. Чёрная дыра люка посередине – из него чёрные усики–корни знаменитых хариковских резиновых конструкций. Похоже, что из чёрного квадрата Малевича пошли ростки... «Если пшеничное зерно, падши в землю не умрёт, то останется одно, а если умрёт, то принесёт много плода...». Всё начинается со смерти, которой нет – пошли ростки, а может – это корни опрокинутого могучего дерева, которое погибает на наших глазах... Круг замыкается. Мистерия играет саму себя – так убедительны её три яруса: преисподняя люка, чистилище сцены и рай галереи. В раю – только зрители. Актёры играют самих себя. Всё должно быть равно себе. Адекватность. Она и подобна моргу. Но только удержав

её в себе какое-то время начинается цветение новой жизни, всплеск фантазии, игры, вдохновения. Но человеку трудно не играть, если он начинает действовать. В начале актёров так и подмывает разрушить благотворную паузу, что-то изобразить, показать, что они ничего не играют. В пространстве стоит лёгкий зуд. Так чешется желание. Люк. Если кому-то всё ещё хочется играть, пусть видит чёрную вагину смерти посреди бытия и путешествует сквозь неё с тайными надеждами на воскресение. Быть, иметь мужество быть или не быть... Хотя «не быть» невозможно, но об этом пока словно никто и не догадывается. На самом деле антиномия иная – быть или казаться. Любая попытка что-то добавить выглядит чудовищной ложью – псевдобарокко. Выпукло присутствие людей, которые сейчас застигнуты в «или» своего бытия-кажущести – актёром в жизни или человеком на сцене. Хочется сказать всем: здравствуй, – будто видишь всех после долгой разлуки. Так узнаваемы

«садовцы» и новы, словно и не видел их вчера – на прогоне, когда они были совсем другими, ещё подчёркнуто обычными, деловыми москвичами, со шлейфом будничных забот, прагматичностью. «Что мы здесь, взрослые, солидные люди, делаем?», – словно говорит каждый своей еле заметной внутренней растерянностью. Ведь уйти-то они не могут, Сад-то их не отпустит. «Мне нечем играть!», но играют, двигаются сквозь слой какого-то душевного отупения, окутавшего Сад, как смог большого города. Потому так медленно очищается душа от ракушек-прибамбасов цивилизации, налипших на её хрупкое «тело». Нужно отыграть каждую струну, превратить каждую эмоцию по поводу разнообразных симулякров, нафаршировавших наше сознание в свой маленький театр. Это не ирония, это не «пост». Это безошибочное угадывание игровой природой человека стилистической формулы заговора-панацеи. На прогоне успели доиграть только третий акт, потому и начали на Олимпиаде уже с 4-го. Никакой нарочитости и искусственности. Всё «по плану». Тёмный смог рассеялся

и душа воспарила, освещая жизнь трепетным утренним солнцем. Катарсис, очищение, способность сердцем увидеть прекрасное. Теперь в этой утренней ясности

так легко разглядеть сокровенную особенность каждого «садового жителя», полюбоваться ею.

Вот, Дулерайн–Яша кричит, чтобы ему выключили театральный свет.

[«Я еще хотел сказать о театральной атмосфере. Вот, из чего складывается атмосфера в театре? Из света, из музыки, из декорации. И свет, и музыка, и декорация должны находиться в соответствии с неким замыслом, который объединяет артистов, который под эту музыку, в этом свете, внутри этой декорации, начинают определенное изложение, определенное повествование. Законам которого подчинены их действия. Посмотрите, что происходит здесь! Хрен знает почему здесь такой свет! Хрен знает почему играет такая музыка! И почему посередине сцены дыра! Почему мы сидим вокруг этого провала, с черными колбасами? У нас же нет никакого соответствующего этой ситуации исходного замысла. Очень трудно! Включите хорошую музыку! Надо обнулить атмосферу! Чтобы что-то могло возникнуть, нужно обнулить эту ложную атмосферу! Пожалуйста, сделайте ситуацию реальной!»]

Пытается скандалить, а видно, что он добрый. И что-то так складывается в его жизни, что он начинает не бояться себя такого – незащищённого иронией и наигранным высокомерием. Так смотрят старые евреи на своих поздних детей – чуть склонив голову набок, словно любуясь

произведением искусства, которое чудом у них получилось. И такой елей из глаз!

Прямо у моих ног (смотрю с галереи), внизу, сидит Маша Юхананова (Дуняша). Птичка на ветке, которую боишься спугнуть, чтобы не улетела. Но

приглядевшись, видишь, что она в золотой клетке. Её трогательная девичья угловатость напоминает девственный пушок птенца, который вот-вот сойдёт, обнажив красивые мощные крылья молодой птицы. Скоро она запоёт полногрудно, своим собственным голосом.

Митя Троицкий, как и положено Лопихину, главному провокатору Сада, подъюживает всех на работу, на честный актёрский труд. Его голос драматичен. Если бы сейчас шёл спектакль «нормального» театра, некая психологическая драма, Троицкий был бы неотразим. Такая точность интонаций, неподдельное переживание, рафинированная органика опытного неврастеника. Только вот Троицкий и его поведение выглядят несколько нарочитыми... для Сада... и вдруг ловишь себя на мысли, что перед тобой разворачивается просто таки мистический акт «рождения актёра» – роль, образ, Сад зомбизирует своего исполнителя, пребывающего в здравом уме и рассудке, палимпсестом наслаивая свою живую энергию на его, исполнителя, привычное «партитурное» знание и желание быть «зомбирированным».

Столповская (Раневская) во всём блеске премьерши. Лили-Марлен в оккупированном нацистами родном пространстве творчества и любви. Она кричит в мобильный телефон, чтобы охранники театра пропустили её подружку, опоздавшую на спектакль. Та прилетела то ли из Австралии, то ли из Парижа. Она отказывается играть, она сейчас уйдет со сцены. И она таки уходит со сцены в искренний, очень приватный монолог Ольги Столповской, которую играет Раневская.

Хайбулинская ирония ничего не может поделать с тем объёмом искренности, возрождённой Садам – искренности, атакующей игру и давая повод игре возродиться в свой черёд. Мечется Петя Трофимов, «с лестницы на

лестницу», «падает – поднимается» ратник театра, обличения лицемерия, магии претворения игры в игру. До бесконечности.

Шарлотте сейчас не до её искромётных фокусов. Этот 8-й Сад сокровенно посвящён Тамаре Сагайдак. Она готовится к операции. У неё рак. Тамарина неистощимая игровая фантазия притаилась, словно укрылась волшебным пледом Шарлотты, удалилась в её магический шатёр. Сейчас она гадает только себе: кто я, кто были мои родители... Остальные – чуткие свидетели мистерии её души. Творится общий «садовый» заговор против смерти...

Ангел-хранитель Сада – Аня, Инна Колосова, ангел замер в предстательном молении... Упомяну последний эпизод, когда под шум аплодисментов персонаж Юхананова попытался загнать «садовых» в яму, как за кулису. Ни фи́га! «Куклы» ожили и вместе с отверженным «кукловодом» Карабасом-Барабасом станцевали весёлый хоровод вокруг этой ямы-вагины и увели его из зала, со сцены, в жизнь, город, в новый виток...» [Юхананов, Шевченко, 2016, с. 165-169].

Мені завжди важко читати свої давні тексти. Я й книгу навіть не перечитувала. Не знаю, чи у всіх так. В мене майже завжди виникає відчуття якоїсь ніяковості, ніби намагання втиснути себе в дитячий одяг. Може, й добре, що я так довго нічого не писала.

Отже, а якщо пройти містерію «САДу» навспак? З кінця? Не намагаючись знайти загублений сенс у своїх хаотичних записах і спогадах, а, наприклад, відштовхнутися від якоїсь промовистої для тебе фрази і запустити спонтанне мовлення або розкрити через свій паралельний досвід? Ось, в «САДі» внутрішні коментарі до гри – це не післямова, а генератори гри.

Я завжди помічала, що містеріальний вимір мистецтва, тобто такого мистецтва, де принципово виражена життєтворча складова, ніби стирає межу між участю і рефлексією, експертизою. Навіть будучи спостерігачем, ти впливаєш хоча б на те, як цей проект зафіксує себе в історії через твоє слово. З іншого боку, твоя глядацька функція теж зазнає своєрідних трансформацій – з глядача артефакту до спостерігача свого внутрішнього театру або глядача свого внутрішнього театру спостерігання. Цей процес зафіксований на прикладі показу з проекту Бориса Юхананова «Лабораторія. «Голем»:

«Что видит зритель? (За основу я беру, естественно, свои непосредственные ощущения, сентября 2008). Зритель видит некое многослойное действие, которое напоминает репетицию какого-то спектакля и одновременно его же последующее обсуждение. Режиссирует этой «симфонией» активный персонаж Мегамарагал, узнаваемо персонифицирующий Б. Юхананова, который сам обязательно сидит тут же в зале и иногда включается в происходящее, при чем непонятно, происходит ли это по сценарию или спонтанно (даже для людей, которые близко знают режиссера и его методы работы). Потом зритель осознает (допустим, что этот так), что он этот же, только репетируемый и сам себя обсуждаемый спектакль, уже и смотрит, поражаясь странному внутреннему ощущению схлопывания времени и пребывания вне времени или в любом времени одновременно (простите, за тавтологию). Это спектакль, который искусно изображает репетицию, которой... и является в своей глубинной сути! Зритель видит не репетицию спектакля, а спектакль репетиции спектакля, который им не является (даже для передачи зрительского ощущения мысль описывает круги смысловых наслоений).

Далее зритель начинает различать разные пространства, например, то, что актеры так играют заявленный текст пьесы Лейвика «Голем» о создании

пражским раввином Магаралом искусственного человека Голема, по ходу рассуждая о природе творчества как такового. Эта часть напоминает живую, увлекательную «лекцию» по истории и теории театра, урок практического театроведения от Юхананова, режиссера и аналитика. Актеры еще время от времени поют (романсы или другие песни) и танцуют рок-н-ролл (глянув в программку, догадываешься, что это пространство внутреннего мегаполиса или Египта, его звуки и ритмы, которыми окружен современный человек диаспоры, все же отправившийся в сакральное путешествие). А также в общей ткани действия присутствуют священные тексты или наоборот – все участники присутствуют в них. Параллельно ведется синхронный перевод текстов не только с русского на английский (звучит также иврит и идиш), но осуществляется «перевод» с одного семиотического «языка» на другой: смена игровых моделей, смысловых уровней и т. д. Можно сказать, что тебя постоянно куда-то «переводят», даже если ты не вполне понимаешь куда именно, постоянно играют с твоими ожиданиями.

Ты находишься где-то, что не имеет начала (и конца) и тебе не дают никаких точек опоры для ориентации. Сакральное кажется профанным, а искусственное – естественным, и наоборот (кстати, словно вторя твоим мыслям, об этом же и говорится со сцены). Потом эта опора все же обнаруживается в очень тонком ощущении, что ты можешь «различать разницу» того, что раньше было как бы свалено в одну кучу. И приходит чувство, что, несмотря на разницу элементов (сделанного и случайного), это единый живой, т.е. непредсказуемый организм, возможно, даже – предсказывающий, провоцирующий тебя, зрителя, на пробуждение, работу твоего шестого чувства.

Чего ты все же не понимаешь – как это сделано. И почему для тебя это, в конце концов, так важно? Твой мозг работает на холостом ходу. Спектакль, который сам себя и описывает, закольцован, как гладкая отвесная поверхность, за

которую невозможно зацепиться привычными приспособлениями. Зритель мог бы даже в исследовательском исступлении «вломиться» на сцену (тем более, что такие двусторонние миграции через «рампу» постоянно осуществляются актерами и зрителями). Но это не сделает зрителя автоматически «причастным». Здесь должны включиться какие-то другие механизмы. Возможно, зрителем не становятся самим фактом «сидения» в зале с открытыми глазами. На что смотрит зритель в театре?, – переформулируем вопрос из нашего эпиграфа. На что смотрю я, зритель на спектакле «Голем»? Я слежу за собой, за сменой своих же эмоциональных реакций, мыслей, чувств и бесчувствий в состоянии познавательного коллапса (иронию, что это может напоминать «внутреннюю полицию», по Пелевину, опускаем). Настоящий театр происходит не на сцене, а внутри твоего сознания. Да, это мистериальная формула театра как такового. Но в проектах Юхананова она технологически обостряется до концентрированной реальности. Театр – это всплеск в пустоте, как говорили древние китайцы. Качество двойной «пустотности» очень важно для того, чтобы магическое действие состоялось. Два пустых зеркала, направленных друг на друга. Сознание человека и сознание спектакля как некой сферы, настроенной на улавливание тонких мыслеформ, спектакль как хрустальный шар для визионерских практик. В «Големе» нет привычного психологизма, линейной истории, даже персонажа (!), с которыми зритель может отождествиться, т.е. перейти на автоматический, щадящий режим восприятия. В спектакле «Голем» много воздуха, того соединительного эфира, который не дает распасться клеткам, телам и галактикам, и в процессе разворачивания спектакля становится более ощутимым, чем физическая реальность. И зритель вглядывается в этот разреженный только зарождающимися смыслами воздух, хотя вынужден «играть» обычного зрителя, ведь он и даже его реакции уже включены в текст пьесы и спектакля» [Шевченко, 2010, с.154-157].

Отже, перед сучасним театрознавцем виникає цікава ділема в контексті актуалізації художніх проєктів з внутрішнім алгоритмом самоорганізації і саморозвитку: як аналітичний коментар до гри вивести з формату післямови і перетворити на генератор розгортання нової гри. Відповідь, схоже, лежить в суб'єктивності погляду і у введенні художньої тональності в аналітичні роздуми в перспективі легімізації театрознавства як і будь-якого «знавства» як художньої практики, мистецтва.

ТЕРМІНОЛОГІЧНА КРИЗА І ПОШУК НОВОЇ МОВИ

Зараз мене так дивує зарозумілість, її зухвалість, яка межує з нерозумністю... гладка, лискуча поверхня красномовства, як старі поліровані меблі, міцні, але вже непотрібні... Я починаю довіряти тільки недорікуватості... її шорсткій поверхні... паузам задовгим... окремим звукам, що відбилися від гурту... зітханням, що загубили свою причину... колам смислів, таким вузьким, аж пересохлим, то надто широким, як гирло річки, вже не розділиш солону воду від прісної... думкам, схожим на безхвостих ящірок... емоціям, надто промовистим, щоб підманути кого-небудь... дивно, що їм не надають статус біженців, цим порушувачам кордонів, замурзаним дітям нелюбові... її нестерпності.

Що можна вважати театром в сучасній художній культурі? Та будь-що! - достатньо просто назвати і якимось обґрунтувати, і це не викликати заперечення. І

відбувається це не через девальвацію Слова, що притаманно постмодерній культурі, а якраз в наполегливій спробі сьогодення повернути Слову смислоутворюючий статус. Нова реальність, яка проявляється на наших очах, потребує свого означення. Але означення такого характеру, такої якості, щоб не фіксувати, не закріплювати значення остаточно, – з одного боку, з іншого – не примножувати дурну надлишковість інтерпретацій і ентропію означників, що радше приглушує, розпорошує вітальну силу художньої практики, замість того, щоб надавати їй додаткового смислового об'єму. Слово намагається вступити з реальністю в якусь органічну хімічну реакцію новотворення.

В сучасному театральному процесі відбувається такий феномен: чи не кожна арт-подія, яка має хоч якусь ступінь незалежності і незаангажованості, шукає для себе означення. Йдеться не про художню назву, зрозуміло. За відчуттям, художня назва як узагальнена тема, відсувається навіть на другий план. А про визначення жанру, формату, його унікальної специфіки. Використовують різноманітні комбінації старих жанрів, експериментують з прикметниками, дефісами тощо. Іноді новотворення може навіть претендувати на художню назву, наприклад, скайп-формат «Повільне читання п'єс» (Клім). Визначення шукають так наполегливо, ніби від точності попадання у жанрову назву залежить подальша доля проекту. Проте в цьому процесі чатує велика небезпека мовних ігор, якщо упускається суть: нове слово народжується для нової якості, а отже, в основі пошуку нової мови лежить запит на оновлення контакту з фундаментальними основами (смислу мистецтва, професії, теми тощо), що, на жаль, не вповні усвідомлюється на загал. Тобто йдеться про пошук самоідентифікації в таких простих запитаннях: хто я? що це? навіщо я це роблю? для кого?

В художній культурі давно постулюється процес розмивання кордонів між художнім і нехудожнім, процес трансформації естетичного сприйняття. Матерія світу, як і естетичного, в час турбулентних переходів стала надто динамічною і текучою, щоб спиратися на будь-які зразки і шаблони. Проте, якщо раніше, в постмодерні, постулювалася втома від Слова і акцентувалася цінність пауз, тиші, мовчазного жесту, то зараз, образно кажучи, Тиша і Порожнеча просять слова, апелюючи до алертності нашого дозрілого для такої роботи чуттєзнання. Якщо раніше їй достатньо було легітимізації в художній тканині в якості, образно кажучи, запрошеного гостя, то зараз невидиме і непромовлене потребує статус резидента і відповідного паспорта.

Пандемія і глобальний карантин тільки загострив постійно артикульований художньою культурою і театром, зокрема, запит на універсальну ревізію антропоцесу, заявив нагальність фундаментальних запитань до людських практик і художньої культури до самої себе, необхідність корекції світогляду, співвідношення технологічного і антропоморфного, естетичного і етичного і т.д. в різноманітних комбінаціях. Всі ці ревізійні процеси потребують нової мови і нового Слова.

З усіх мистецтв, схоже, саме театр відчув на собі всю силу карантинного виклику. Заборона відвідувати театри та обмеження кількості глядачів у залі змусила, першим кроком, майже тотально переводити театральні вистави у відео-формат. На початку карантину відео-версії вистав потоком запускали всі театри світу. І ця практика продовжується. Проте специфіка театрального мистецтва саме у його невідтворюваності в часі, у безпосередності контакту, у присутності глядача як енергетичного співтворця вистави. Театр почав застосовувати цифрові технології, здається, паралельно з їх виникненням. Відео-проекції, камери на сцені, суперчутливі мікрофони, оптичні і звукові ілюзії тощо. Вони завжди

використовувалися для посилення видовищного ефекту, здається, не на користь якості акторського мистецтва, радше в якості костилів. Діджиталізація художньої культури, викликана безпрецедентними умовами пандемії, в певних сегментах відбувається доволі успішно (зокрема, освітні платформи), але перед театром постала онтологічною проблемою. «Вічне» запитання про різницю між кіно, відео і театром знову стало актуальним. Театр раптом опинився перед фактом, що неможливість грати вистави в офф-лайнні може означати, ні багато, ні мало, смерть театру як виду мистецтва, навіть зважаючи на те, що карантин не вічний. Просто людина «переміститься» до діджитал-світу остаточно. І, як дивно, але це загрозливе становище обумовлене тим, що театр – саме фундаментальне мистецтво і воно не схильне часто, з профілактичною метою, оновлювати своє програмне забезпечення, якщо говорити цифровою мовою. Звісно, театр протягом ХХ – початку ХХІ століть постійно експериментує з форматами та імерсивністю. Проте, невід’ємною частиною театральної події є наявність глядача, його безпосередня фізична присутність під час вистави. Зрештою, глядач є засадничою умовою театру як такого. За втрати антропоморфності театру, живим в театрі лишається хіба глядач, але якщо і глядач представлений у своїх віртуальній іпостасі... Театр відбувається не на сцені, навіть не в голові у глядача, а у взаємодії двох просторів дії – сцени і зали, адже споглядання – це також активна дія. Тепер, коли театральный глядач переводиться в ранг кіноглядача, театр, здається, починає фатально програвати свої позиції у постійному протистоянні з кіно. Відео-записи і відео-трансляції не рятують положення. Залишалася проблема створення нових вистав, проведення репетицій і відповідно нових форматів показу цих вистав. Починається пошук гібридних форматів, в яких неможливо визначити, це вже є кіно, чи це ще театр. Проблеми породжують ідеї. І, от що цікаво – ситуація карантину з його заборонаю масових зібрань гранично загострила поняття дистанції і близькості, як, власне, є засадничими категоріями

театру, гри як такої. І навіть не ставлячи собі за мету пошук, а перебираючи можливі варіанти цифрового порятунку на чужій, «ворожій» території, театр починає своєрідний сталкерський похід в зум-зону (мається на увазі не стільки цифрова конференц-платформа, а оптичний елемент – об’єктив з перемінною фокусною відстанню). Театр починає грати з масштабуванням. Умовно назвемо їх, телескоп-формат і мікроскоп-формат (робоча назва). Розглянемо їх на прикладі двох українських театральних експериментів осені 2020 року: багатоскладового культурологічного проекту «Чорнобильдорф» і цифрових проб ЦСМ «Дах»: зум-вистава «Український декамерон» і вистава без визначеного поки формату під грифом «онлайн-дегустація»: «Міські історії. Чехов».

4.1. Археологічна опера в семи новелах «Чорнобильдорф» (режисери – Роман Григорів, Ілля Разумейко)

Немає імені тобі во славу.

Глупо зійти з розуму від марнославства.

Все це Дійство схоже на дзеркальний коридор, в якому опинилася сучасна людина в процесі великого переходу. В цих відображеннях відображень остаточно втрачається межа між світами, епохами, зникають знайомі орієнтири і співвідношення всього і вся... І, здається, зникає сама людина, зтягнута в турбулентний вихор анігіляції, викликаний надлишковістю дзеркальних скалок в голограмі реальності. Принаймні, той, хто все ще схожий на людину у своїх абрисах, похапливо намагається відшукати ззовні точки опори, на які все одно не

можна спертися в умовах великого хаосу образів. Світ вже не буде колишнім, безпечним і сталим.

Назва нового культурологічного проекту «Чорнобильдорф» відсилає нас до чорнобильської аварії, але його автори зазначають, що це збірний образ. Це художньо-фантазійна або прожектівна (прогностична?) спроба уявити культурний ландшафт людства, яке вижило після низки цивілізаційних катастроф, але десь в межах української ойкумени. Окрім «Археологічної опери в семи новелах», проект складається з «Відео-археологічної експедиції», «Антропологічного музею» та «Інституту Чорнобильдорфської культури», в рамках яких була проведена «Конференція Кінців», яка маніфестувала кінець науки, мистецтв, філософії та критики.

На перший погляд, на рівні, так би мовити, «рамки», все виглядає традиційно і поважно: музей, інститут, конференція, актуальна тема. Проте, це такий собі ілюзіон, який утворюється за відомим з популярної квантової фізики принципом кротової нори – тунелю, що з'єднує несумісне і віддалене за допомогою гравітаційного викривлення і уможливорює мандри часом і простором.

Цей багатоскладовий культурологічний проект влаштований дуже хитромудро. В самій Опері задіяно стільки сенсорних і культурних подразників, що розплутувати семантичні зв'язки між образами чи навіть їх деталями є справою не те, що невдячною, а, я би так сказала, помилковим ходом, спеціально влаштованою пасткою. Хоч мозок, звісно, все одно в неї потрапляє. А будь-яка складна відкрита система (а це саме така – *opera aperta*, як заявлено) працює за іншим принципом.

По-перше, в Чорнобильдорфі скасований лінійний час. Як, зрештою, і в сучасних постнекласичних теоріях. В Чорнобильдорфському музеї представлені

експонати, так званої, пост-атомної доби XXI –XXVI століть в доволі химерній хронології. Тобто гіпотетично допускається спостерігач, що дивиться на наше майбутнє як на своє минуле. Але дивиться нашими очима – людини початку XXI століття, бо іншої людини у розпорядженні у нас все-таки немає. Якщо раніше наукова фантастика переважно уявляла людину майбутнього або далекого минулого, тобто на лінійній часовій шкалі, то зараз вже маємо можливість продегустувати об’ємний погляд за допомогою різноманітних оптичних ігор: ми є тут, погляд є там, а дивимось ми разом на щось, що є десь посередині між нами. І все існує одномоментно. Йдеться не тільки про симультанність Дійства і його естетичну фрагментарність. Оскільки заявлена система координат сама по собі є віртуальною і нестабільною, то погляд спостерігача, глядача – цей рухливий промінь уваги – постійно провалюється в різноманітні динамічні вертикальні лакуни, де немає за що зачепитися. Глядач не може себе ідентифікувати, як і те, на що він дивиться. Хто він – сучасник чи людина майбутнього в цій грі? Чи він дивиться на себе теперішнього через фільтр гіпотетичного майбутнього? Чи на своїх гіпотетичних нащадків, яких ще і уже немає? Залишилися тільки якісь фрагменти, уривки, деталі, спогади, марення тощо. При чому з різних часопросторів. Вони комбінуються в чудернацькі химери і розпадаються знову. Отже, те, що бачить глядач, залежить не стільки від картинки (фільтра) в його голові, а від ракурса, який він сам собі обирає, від складності його внутрішньої оптичної системи, якості його лінзи. А також від досвідченості внутрішнього Спостерігача, який гіпотетично може керувати фокусом свого внутрішнього бачення. І от сама ця динамічна напруга внутрішньої оптичної системи під час Дійства – цікавий квест сам по собі – схоже, і є тим, за чим спостерігається. Спостерігається навіть не семіотичний образ, складений з арт-об’єкту і його прочитання, а сам процес спостереження.

По-друге, скасовуються критерії естетичного сприйняття. Його неможливо вловити предмет оцінки, навіть якщо спробувати, адже Опера «Чорнобильдорф» – це колаж різних естетичних напрямків мистецтва, хоч і задекорованих антиутопічною жанровою рамкою. Неважливо, чи подобається це Дійство з точки зору естетики, месиджу, атмосфери. Воно досконале саме по собі – самим фактом створення. Здається, що концептуальний контекст все ще допомагає якось зорієнтуватися, але це ілюзія. Ще одна. Ця гра з часом, з назвами, культурними цитатами і пост-квазі-інтелектуальними текстами – тільки підкреслює іронію становища і блискуче безсилля розуму. Існують теми надто серйозні, щоб про них говорити пафосно, а несерйозно неможливо. Лишається тільки гра, гра розсипаним бісером... перед самим собою...

Тут важливо навіть не те, що ти бачиш, а те, що ти не бачиш... а відчуваєш в проміжках, в паузах, в пустотах зчленування несумісного. Всі образи «гуляють на кордонах», вони тільки манки в невідомий світ простору, звідки вони всі насправді родом, незалежно від їх часового і культурного ареалу – з простору сприйняття як такого. Наявність цих лакун в багаторівневій (і цим підстраховуючій) тканині Дійства, є засадничою, функціональною і смисловою складовою. Ці пустоти (візуальні, звукові і семантичні) є повноправним гравцем. Вони відкривають вертикальний (але не ієрархічний), множинний простір присутності і гри. Вони скасовують лінійність, її однозначність, а значить – вичерпаність. Це можна прослідкувати і в тому, яким є загальний принцип роботи зі звуком в Опері: він або обривається, або розтягується, ніби через існування якось іншого невидимого магніту (радше, можна говорити про роботу з тишею). Кантілена, мелодія – тут радше анахронізм, елегантний шлейф минулого. Повноправно заявляється своєрідний звуковий пуантилізм (вітання Джачінто Шелсі). Оце розшарування реальності – в роздвоєнні, розтягуванні обличь на

відео-зображеннях аж до перетворення їх на орнамент; в рівноцінності різних видів присутності, наприклад, в діалозі Орфея (Юрій Іздрик) – актора фізично присутнього на сцені, з відеозображенням Евридіки, коли раптом стає розумілим, що цей контакт, який схожий на наші звичайні відео-розмови в чаті, є іншої природи. Напруга існує не через віддалення, а через різну матерію існування. Евридіка вже існує тільки в цифрі тут і зараз, не в записі, це її фізична реальність, іншої в неї немає. І саме тому Орфей не може її вивести у свій світ. Хоч насправді це художнє рішення було обумовлено тим, що австрійська акторка (Анн Беннент) не змогла фізично взяти участь у Дійстві через карантин, художня реальність розпорядилася по-своєму. Світ розшаровується, і ми маємо пройти суто персональний досвід існування у своїх власних реальностях і знайти можливість знову зустрітися на спільному для всіх фундаментальному рівні. В чому він? Як проявляється вже тепер?

Що спільного між заявленими в Опері численними персонажами – Орфеєм, Уліссом, Електрою, Діонісом, Сусанною, Піфагором, Сатурном, Олексіосом, The Little Accordejn girl і т.д., окрім того, що вони належать умовній європейській культурі, зокрема – середньоземноморській? Вони навіть не персонажі, а «ролі», як зазначено в програмці. Це вже не персонажі у пошуках автора, а ролі, тобто – програми, у пошуках людини, навіть – тіла, яке б їх притулило до себе, примірило на себе. Кидається у вічі, що це програми блукальців світом чи навіть – світами. Раніше вони колобродили у своїй матриці-міфі, тепер вони ніби застрягли у перманентному процесі клонування самих себе в якійсь транзитній зоні (вітання Твін Піксу Девіда Лінча), яка не належить жодному міфу і нагадує всі. Можливою системою координат є присутність у вавілонському нагромадженні сюжетних ліній, художніх стилів, ритуалів, арт-цитат і т.п. двох виразних любовних ліній: Орфей і Евридіка як неможливість зустрічі різних реальностей та Наталка і Петро

– ностальгійним відсвітом звучить арія Петра з «Наталки-Полтавки» Лисенка як маркер неможливого вже мелодраматизму. Ці пари (міфологічна і мелодраматична, фізично-цифрова і існуюча тільки в музикальній репліці) утворюють смисловий хрест, отже – своєрідну систему координат (все ще її шукаємо!). І десь на цьому умовному перехресті – в четвертій новелі Дійства – сцена Маленької дівчинки з акордеоном, її весілля з хлопцем з скрипкою чи морін-кхууром, яке є тільки мрією. Знову неможливість зустрічі. Парадоксально, але ймовірно саме тому так актуалізуються дистанції, щоб могла проявитися, проступити нова фактура контакту, нового порядку і можливості нової зустрічі, любові, тобто життя.

В численних інтерпретаційних текстах до проекту можна прочитати таке: «Нащадки людства, що пережили серію техногенних, епідемічних та кліматичних катастроф, будують пост-апокаліптичне поселення на руїнах атомної станції. Антифутуристичне суспільство далекого майбутнього намагається відтворити загублений високотехнологічний світ за допомогою археологічних перформансів-ритуалів, інструкції до яких вони знаходять у «Чорнобильдорфському кодексі», химерному трактаті атомної доби. Сторінки кодексу реконструюють фрагменти колись великої музики, науки та філософії, перетворюючи формули радіоактивного напіврозпаду на мікротональні гармонії, старовинні народні інструменти – у сонорні генератори та лабораторні прибори, та змішуючи фрагменти християнських мес із пантеїстичними обрядами та поліфонічними народними піснями. Універсальні знаки та символи, вчергове інтерпретовані невірною, поступово розчиняються у білому шумі природи» [Chornobyldorf. Archaeological opera].

Мистецтвознавчий аналіз інтерпретацій, які «розчиняються в білому шумі», видається справою абсурдною. Оскільки більшість означень відкріпилися від

своїх означуваних, можна все називати, як завгодно. Воно буде цим, але і чимось іншим. Концепції працюють з такою похибкою, що нагадують інтелектуальні ігри божевільних, навіть, якщо це серйозні соціальні ритуали, якими ми послуговуємося досі. Між ними аксіологічна прірва, як між образом черепахи, яка тримає світ, і відкриттями квантової фізики. Зрештою, і те, і інше для більшості людей – це абстракції. Все переконливіше в силу вступає її величність гіпотеза, умовний спосіб мислення, такий затаврований психотерапевтами і науковцями старої, назвемо так, школи: що було б, якби. До речі, Чорнобильдорфський ареал, розтягнутий між українською атомною станцією і австрійською в Цвентендорфі, яка так і не була запущена під тиском місцевих активістів, тільки підсилює цей ймовірнісний модус, умовну і реальну наявність двох різних сценаріїв подій.

Що було б, якби ми мали можливість подивитися на себе, теперішніх, з відстані кількох років? Чи стало би нам зрозумілішим те, що з нами тепер відбувається? Чи допоможе це переписати сумний сценарій нашого катастрофічного майбутнього на більш конструктивний? Гіпотезу про оборотність часу висувала Неллі Корнієнко, називаючи цю можливість «бунтом часу в нелінійних системах» [Корнієнко, 2019, с.10-15]. Наскільки далеко і під яким кутом зору ми можемо винести цю точку зборки поза собою, що дозволить побачити себе зсередини? Звучить парадоксально, але саме парадокси зараз спрацьовують, коли не стільки верх і низ, внутрішнє і зовнішнє, далеке і близьке міняються місцями, а співіснують одночасно. З якої точки всередині себе спостерігач дивиться, визначає те, як і що він бачить, тобто яку лінію розвитку він обирає.

І що ж він бачить? Що я бачу, сидячи в великій темній залі? І ким я себе відчуваю? Глядачем-спостерігачем, персонажем, іменем, спогадом, витісненим у позасвідоме, режисером своїх марень, актором чужих ролей? Хто я?

Я бачу якийсь дивний світ, структурований за формою і хаотичний за змістом, ніби калейдоскоп спорадичних спогадів поступово згасаючої свідомості. Так, саме так – весь простір (сцена) Дійства, з усіма його майданчиками, вигородками, відео-проекціями на стінах, колонами і закапелками, які я не бачу – ніби максимально масштабована голова, препарований мозок людини культурної або sentimentalіs, як зазначено в супровідних текстах. Мозок все ще підключений до якихось апаратів для штучного підтримання життєдіяльності, щоб встигнути записати звукову осцилограму його пам'яті. З якою метою поки не зрозуміло.

А чи не вміст це моєї власної голови, моєї свідомості, яка щось впізнає напевне, а потім спускається все глибше і глибше в спогади, здогадки, сни і марення, які вже незрозуміло кому належать... які гуляють протягами порожніх храмів, театрів, станцій, випаленими лісами і промисловими пустелями, які все ще тримають у собі образи колишнього життя...

Високе склепіння Арсеналу з колонами нагадує простір храму, в якому відбувається таємна меса невідомо якого ордену... невідомо з якою метою... Тут багато незрозумілого, забутого, якогось тривожного символізму, хоча Дійство і не розраховане на розуміння. Воно викликає тугу, тугу за тим, що знав і забув. Той, хто переходить через межу втрачає свої характеристики відносно своєї системи. Це пра-пам'ять, яка вже тобі не належить, але ти все ще належиш їй. Суцільне дежавю. В цьому потоці можна зустріти дивних персонажів, знайомі сюжети, нетипові використання відомих речей, неочікувані поєднання несумісного і багато інсайтів – достатньо однієї деталі, ноти, жесту, тону, дивної гри скупого світла, невеличкого зсуву фокусу і... українська народна пісня зливається в дуеті з григоріанським хоралом, арія зі світської опери вплітається в інструментальну месу французьких гностиків, пандус нагадує зікурат чи гору Фавор, містерія Христа і страсті Голема, балерина схожа на електромонтера, елизаветинські

актори в ошатних костюмах схожі чомусь на порнозірок, покинута сільська церква, затоплені кар'єри, Електра, яка не є персонажем Софокла, а богинею електродинаміки нагадує богиню Аматерасу (хоча незрозуміло, чим саме вона нагадує, можливо, короною на її голові з золотих пластинок-плат), дві жіночі постаті в українських костюмах серед решти переважно оголених артистів подібні на персонажів театру Но з їх ритуальною ходою помостом хасігакарі, акордеон на голові як вінок, як туфля суфія, як човен, який допоміг подолати річку і тепер його змушені носити сушею з вдячності, мікросхеми і плати замість прикрас і ритуальних предметів, барельєф голови Леніна звисає зі стелі на мотузці, як приманка на живця, ікона в традиційному східно-європейському окладі з платою мікросхеми замість лику, національний жіночій стрій з прикрасами, виконаними з мікросхем, плат, кабелю, дротів і фортепіанних клавіш, позолочені музичні інструменти... схід і захід, горловий спів переходить у бельканто... містерія Діоніса, орфійські чуття, сатурналія, русальські обряди, карнавальні паради... жертвоприношення... Ось вона яка – українська буддистська Касталія!

Раптом у світло софіту залетіла нетля... жива маленька нетля... і почала борсатися у промені світла, як в тюрмі... Чи не є те, що з нами відбувається перед незбагненим, тим же, що відбувається з нетлею перед нашими очима? Що ми знаємо про пекло нетлі, а вона – про наші про неї уявлення?

Я й сама відчуваю себе нетлею, яка не може виборсатися з тексту власної уяви. Дивно, але це Дійсно, бачене мною місяць тому і яке справило на мене гнітюче враження, з часом набуває якості магніту, який продовжує витягувати з мене образи і цей текст, з якого я не можу виплутатися. Це якась провокація, пастка, виклик. Цікаво, за рахунок чого відбувається цей ефект? І я ніби маю подолати цю внутрішню гравітацію Дійства, тексту, уяви, очікувань і розчарувань – звільнитися, зрештою, від ваги моєї власної пам'яті і уяви, ніби створити

своєю внутрішньою роботою (опера – з латини означає робота) нову землю як іншу вібраційну реальність, де можлива зустріч і любов.

Культурний ландшафт Чорнобильдорфа нагадує океан Солярису з одноіменного фільму Тарковського (мабуть, ця асоціація народжується органомною прелюдією фа-мінор Баха, що звучить і в Опері). Первісний океан, з якого проступають образи нашого підсвідомого, які є одночасно нашим минулим і гіпотетичним майбутнім. Що нам з усім цим робити? Може, відповіддю і є – спостерігати? І самим фактом спостереження і внутрішнього рішення можна змінити цей ландшафт у своїй уяві, жестом внутрішнього погляду (не обертатися!) вивезти з Аїду всі свої Тіні? Ми й так вже багато «наробили» – ось все це перед нашими очима: руїни і клони, руїни і клони. А де людина? Вона існує на якомусь мікрорівні, в атомному режимі, дозволимо собі такий сумний каламбур. А, може, ми спостерігаємо ритуали клонів, а сама людина, та, яку ми пам'ятаємо за вцілілими культурними артефактами, вже давно оселилася десь в інших галактиках?

На одному з відео під час Дійства – металургійний кар'єр. В складках земляних відвалів лежить оголене людське тіло у позі ембріона. Камера віддаляється і людина перетворюється на маленького білого хробачка на тлі випаленої землі, безплідної в наслідок діяльності оцієї маленької, поки що живої, істоти, яка горнеться безпорадно до землі, яку сама ж перетворила на пустелю.

В Опері багато руху, а саме – крокування. Повільний, розмірений крок за горизонт (власне, тому виникають такі алюзії з традиційним кроком у давньому японському театрі Но). Здається, що крок людини (принаймні, ми допускаємо, що це все ще людина) – це самий надійний спосіб опертя, фундаментальний. Земля все ще не скидає нас з себе. Хоча вже чути постійний гул зміщення земних осей і орбіт галактик (цей звуковий гул відтворений в Опері). Оцей космічний гул в

Дійстві – це тло, на якому відбувається наша земна історія. Ми вже чуємо його крізь всі наші мелодії, ритми, співи, крики і зойки, крізь наші вірші і листи, карнавали і паради, крізь наші надії і розпач... Він ніби стирає всю нашу людську історію, поступово і невблаганно, як Хронос з'їдає своїх дітей. Світ розпадається на наших очах, і людині лишається тільки роздерти на собі одяг, як біблійний Йов, і сісти у порох. І слухати цей гул у самому собі. І не мати відповідей, і навіть не поставити комусь запитання, бо нікому. Або вигадати собі від страху нового вождя і запустити старий хоровод спочатку. Що лишається, коли нічого не залишається, окрім тебе самої, людина? Якщо все скінчиться, а воно колись таки закінчиться в лінійному часі (чому ми думаємо, що це маємо трапитися не з нами?!), коли вся планета перетвориться на космічний пил, для чого це все тоді було, все наше життя, якщо все рано чи пізно закінчується чорною дірою у всесвіті? Що після нас залишається, коли земного виміру вже не буде? Хочеться побути з цим запитанням. Не поспішати з відповіддю. Якоюсь черговою відповіддю, аби не відчувати цього незвичного щему, якому не можна підібрати назви... No way. No map.

Вочевидь, локальні апокаліпси траплялися з людиною не раз. І оскільки людство все ще існує, воно з цим завданням якось давало собі раду... Може, вся ця вистава – спроба підставити замість себе когось іншого, схожого на людину – свого клона, муляж, ляльку – принести його в жертву великому молоху замість себе. В Опері «Чорнобильдорф» принаймні спробували. Ave, Caesar, morituri te salutant! Це складновлаштоване Дійство – це тільки вхід, як коштовна барокова рама, а суть – дуже проста. Можна приєднатися до карнавального розпаду старої рамки або ж налаштувати свої внутрішні антени на уловлення чистого простору тиші, єдиного простору сприйняття, де нічого не народжується і не помирає, де

існують тільки зустрічі всього з усім за усієї різниці потенціалів. І Евридіка – душа ніколи не помирає. Бо у неї нема такої опції.

Чи можна це Дійство назвати театром? Це питання перегукується із запитанням, поставленим напочатку тексту. Якщо театр – це мистецтво, воно має свої закони чи будь-які рухливі картинки можна назвати театром? А будь-яку людину, що виголошує чужий текст – актором тільки тому, що він стоїть на сцені і виконує цю функцію самим находженням на сцені? Чи відрізняється музична композиція від театральної? Якщо так, то чим? Чим відрізняється театральне світло від концертного? Так, існують театри, де традиційно «денне» світло, наприклад, театр Но.

Варто звернути увагу на той факт, що в рамках «Конференції Кінців» цього проекту не було доповіді на тему кінця театрознавства. Сама декларація кінця в контексті ігрового, антиутопічного наративу всього проекту, звісно, є доволі іронічною. Але за іронічним збігом обставин, все-таки прозвучав кінець перформансу, опери, філософії, науки, людини, цивілізації, критики і мистецтв. Спробуємо надолужити це упущення, хоча б тезово.

4.2. Тези до Кінця театрознавства

Отже, Кінець Театрознавства:

1. Зазначені вище «кінці» можна сміло об'єднати загальним терміном «кінця театрознавства», адже всі вони належать або до предмету його дослідження, або є контекстом.

2. Термін «театрознавство» об'єднує принаймні три дисципліни: теорію, що тяжіє до науки і філософії, історію театру і критику, яка завжди була пов'язана так чи інакше з ідеологією. Теорія вивчає фундаментальні закони через художньо-естетичні прояви. Історія займається переважно каталогізацією. Критика має прикладний характер з різноманітними функціями: аналітичної ревізії, культуртрегерства, менеджменту, реклами.
3. Театральна наука як явище, знаходиться в зародковому стані не тільки в Україні, але і в світі. Цю ситуацію і проблеми з цим пов'язані всебічно описує Неллі Корнієнко у своїх працях з нелінійного театрознавства [Корнієнко, 2013]. Одна з причин: в радянський період театральна теорія могла безпечно розміститися хіба що в історії театру. Зараз, коли вся наукова галузь в Україні знаходиться за межею виживання, театральна наука стає справжньою елітарною справою, яку небагато хто собі може дозволити.
4. Критика ж, – з розмиванням ідеологічних наративів в сучасному суспільстві, постмодерними практиками деконструкції будь-яких інституцій, які призвели до деконструкції самого інституту критики, з розширенням комунікативних практик і переміщенням їх з академічних видань з їх «пташиною» мовою до соціальних мереж – втратила свій ревізійний характер. Театральна критика в Україні ніколи не досягала навіть такого рівня аналітичної думки в своєму розвитку, залишаючись в межах описового і оціночного театрознавства. А зараз, за відсутності в Україні критичних видань, місця професійної розмови, вироблення театрознавчого тезаурусу, остаточно закріпилася на полі менеджменту і реклами. Художнім грифом позначена хіба що театральна есеїстика.

Зараз, в умовах карантину, існують безліч онлайн платформ, де театрознавці обговорюють доколумбівські проблеми. Переважно вони стосуються виживання театру (соціальні питання), застосування цифрових технологій (технічні питання), сучасні теми і формати (культуртрегерство, реклама, репортаж). Це дуже важливі питання, без сумніву. Висловлюються правильні речі, ставляться правильні запитання, формулюються проблеми. Сучасний український театр набув численних нових форматів, вони ще поповнюються. Назви жонглюються вправно, хоча вже відчувається загальна втома від специфікацій. Мова доповідачів конкретна і логічна, аж настільки, що справляє враження, що це засідають, даруйте на слові, гуманоїди. Це розмова менеджерів від мистецтва. Менеджери не мають права на сумнів. Це бізнес. Театр – як бізнес – модель. Театрознавство – як бізнес експертиза. Мистецькі питання відсуваються за задній план, хоча художнє мислення як раз і могло би прислужитися в ситуації граничної соціальної невизначеності і розмивання кордонів театру як такого. Театром зараз є все. Отже, час «театру театру» не тільки осмислювати виклики часу, але й переосмислювати себе через свої фундаментальні закони і складові, входячи в нові для себе не тільки віртуально-цифрові простори, але й енергетично і смислово нову реальність, яка чим далі набуває іншої щільності. Що є театр, актор, режисер, глядач, драматург, персонаж в цій новій реальності? Термінологічний виклик пов'язаний не тільки з введенням в театрознавчий обіг нових термінів, але й з необхідністю переосмислення старих понять в новій квантовій, цифровій реальності. Театрознавство втрачає свої старі функції. Наприклад, як писати зараз рецензію? Кому вона потрібна? На що вона впливає? Чи допомагає аналітична стаття в Україні створенню професійного поля дискусії, що відрізняється від широкої практики публічного обговорення після вистави? Розробка теорії сприйняття і пливкі критерії естетичного в сучасному театрі потребує міждисциплінарного наукового підходу і вироблення своєї,

нерідко – авторської мови. Власне, тут з'являється місце театрознавству як художній практиці, де аналітика може бути підкріплена метафориною і суб'єктивним поглядом, залишаючись в межах наукової коректності.

В пошуковому театрі є такий постулат: актор виходить на гру відкритим у незнанні, як буде розгортатися ігровий процес. Все, що він має передати, з'явиться тільки в процесі передачі, якщо він буде налаштованим відповідним чином. В цьому професія, відповідний вишкіл, але не гарантія. В грі важлива чесність перед собою. Чи ти чуєш гру чи її імітуєш. Чесність як естетична категорія. Це стосується і написання театрознавчого тексту. Ти подивився виставу і захопив певне враження, народилися певні думки. Але текст про виставу – це вистава у твоїй голові, яка проявляється, розгортається у процесі написання. Фактична вистава може тобі навіть не подобатися як людині, але концентрація на її смислового полі, постфактум може принести багато цікавих інсайтів. Ти раптом починаєш бачити додаткові смисли, це як невидима гра, яка може захопити як розгадування ребусу. Це схоже на розшифрування інсайтів, які спочатку даються в цілісному переживанні.

Чи потребує сучасний актор фахової рефлексії щодо своєї гри? Не з внутрішнього режисерського кола, і не з широкого, глядацького? За нашими спостереженнями – так, проте, в якій формі має відбуватися обговорення? Для роботи актора дуже помічним є присутність глядача навіть на репетиціях, тобто зовнішнього, незаангажованого зсередини спостерігача, але включеного у процес створення. В цьому контексті усний формат театробачення набуває гострої актуальності. Дійсно, це специфічна ланка театрознавства, назвімо його так – практичного театрознавства, яке досліджує практики, а не тільки артефакти. І не раз пересвідчувалася, що актору важливо розуміти не тільки про свою гру, а про

те, що його робота, вистава, в якій він бере участь, відкриває такі смисли, які він зсередини може не бачити.

Відмова критики оцінювати реальність ще не так давно виглядала «іграми у вузькому колі професії». Проте зараз, коли естетичні критерії набули вираженої стратифікації, переконливість експертної точки зору відбувається за рахунок демонстрації шляху думки, живої думки публічного осмислення. В оціночних судженнях варто бути вкрай обережним ще й з тієї причини, що художня матерія зараз вкрай пластична і рефлексивний фокус може постійно настроюватися, як у слабкої фотокамери, яка слідує за високо рухливим об'єктом. Тобто це можна назвати ситуативною естетикою, за аналогією з буддистською ситуативною етикою. Художній твір, розгортаючи свій внутрішній об'єм, може проявлятися з часом зовсім в іншому ракурсі і цілковито змінювати естетичне враження. Досвідчений спостерігач може поперемінно користуватися різними лінзами, фокусами сприйняття, модальностями, дегустуючи видовище через різні фільтри для того, щоб встановити точний резонансний режим з полем спостереження. Поняття об'єктивного і суб'єктивного в постнекласиці стають нелегітимними, принаймні, потребують уточнення і обережного використання. Ймовірно, вся ця оптична термінологія виглядає в цьому роздумі надто абстрактною, однак практика споглядання має давню традицію і може бути запитана у театрознавстві.

4.3. Нові театральні формати карантинної епохи: цифровий театр

Історія використання театром естетики і засобів кіно налічує понад століття. Серед «першопроходців» цієї ідеї, теоретиків і практиків сцени можна назвати Адольфа Аппія, Гордона Крега, Ервіна Піскатора, Леся Курбаса,

Всеволода Мейерхольда та інших. Французька театрознавиця Беатріс Пікон-Валлен у своїй статті «Засоби відео в театрі: історія і сучасний стан» зазначає, що в ХХ столітті таких потужних хвиль залучення театром інноваційних медіа-технологій було три: 20-ті, 60-ті і 80-ті і пов'язує це з часами сильних політичних і соціальних криз [Пікон-Валлен, 2010, с. 25-26]. Кіно-, відео- та візуальні спеціальні ефекти розмивають традиційну мову театру, його «тілесність», створюючи химерні оптичні об'єми і фактури, а також впливають на перерозподіл основних акцентів (функціоналу) видовища. Наприклад, актори можуть взагалі не з'являтися на сцені, куди проектується тільки відео-зображення їх гри за кулісами або навіть в іншому приміщенні, один з основних фігурантів творчого процесу стає відео-інженер. Сценічні експерименти з оптичними ілюзіями протягом ХХ століття демонструють тенденцію стирання кордонів не тільки між мистецтвами, між мистецтвом і життям, але і засвідчують підвищення значення і впливу віртуального виміру життя. Особливо це пов'язано з розвитком цифрових технологій і інтернету. Пікон-Валлен прогнозує, що «комп'ютер і цифрове відео відкривають своєю чергою нове поле зображень, виробляють гнучкі, мобільні, миттєво змінювані, складні й іноді навіть містичні засоби бачення. Ставши вже звичними для нас, кіноекрани, підвішені над сценою чи розташовані на авансцені, телемонітори і відео скоро зникнуть, і технічні зображення звільняться від своєї матеріальної природи» [Пікон-Валлен, 2010, с. 30].

Українська театрознавиця Ольга Островерх, досліджуючи взаємодію медіа-арту і традиційних видів мистецтва, театру зокрема, задає запитання: «Чи принесли вони [цифрові технології] нові стратегії та моделі в мистецтво театру або залишилися лише новим технологічним втіленням попередніх» [Островерх, 2013, с. 62]. Це питання до тепер залишається відкритим для актуального

мистецтвознавства, особливо, українського, адже «залучення медіа-арту до театральної практики на сучасній українській сцені має не дуже довгу історію» [Островерх, 2013, с. 72]. Проте, ситуація естетичної невизначеності була атакована з несподіваного боку. Йдеться про виклик, з яким зустрівся весь світовий театр під час карантину 2020 року, пов'язаним з пандемією коронавірусу і заборонаю масових зібрань. Якщо раніше, за всієї різноманітності театральномедійного союзу, театр впускав візуальні технології на свою територію, то в ситуації карантину складається враження, що театр «попросив притулку» на цифровій території. Це призвело до того, що ті нові, гібридні формати, які почали виникати в процесі цього театального «біженства» в інтернетний простір, потребують термінологічного визначення. Те, з чим стикнувся театр під час карантину – це те тільки черговий технологічний експеримент, а фундаментальні запитання до самої поетики театру, заклик до перегляду самої суті цього мистецтва.

4.3.1 Зум-театр. «Український Декамерон» (режисер – Влад Троїцький, «ДАХ»; Київ)

Вистава «Український Декамерон» за п'єсою Кліма (режисер Влад Троїцький) колись існувала в ДАХу в сценічному форматі. Зараз з цим текстом експериментують в зум-форматі. Мається на увазі театр перед камерою в реальному часі, назвемо його зум-театром. Відмінність його від відео-трансляції вистави, а тим більше – її відео-версії, полягає в тому, що актори не збираються для вистави в одному просторі. Кожен перебуває у своїй кімнаті в будь-якому куточку планети, перед своєю персональною веб-камерою. На екран висвічується віконце тієї людини, яка говорить. І хоча спочатку такий он-лайн формат виглядає просто варіантом на безвиході, театр, здається, ще може здивувати сам себе. Такі граничні обмеження театральної естетики проявили резервні можливості насамперед актора, якусь нову чи радше – сутнісну його якість, яка, і не дивно, відчувається дуже запитаною в час ситуативного глобального відчуження. Виникають паралелі зі славнозвісною естетикою «бідного театру» Єжі Гротовського, його новою інкарнацією, хоч і викликаною іншою соціокультурною обставиною. Вже не «голий» актор на порожній сцені, а актор – навпроти темного ока персональної камери. Звісно, для глядача можна додати різноманітні віртуальні ефекти за допомогою цифрових технологій, проте самому актору вони ніяк не допоможуть для гри. Він залишається один на один зі своєю камерою, він грає перед своїм телефоном. Він сам на сам із собою. Як дитина, яка поглинута грою зі своїми іграшками, якими би вони не були. Дитина розмовляє зі своєю іграшкою, як із живою істотою. Для дитини іграшка – жива. Так і актор в зумі «приречений» грати онтологічно, так би мовити. Так, він чує репліки свого партнера, якщо це діалог. І бачить його на екрані у маленькому віконці. Але між ними немає спільного вітального поля присутності, яке є таким важливим для

живої театральної гри. Хоч не можна сказати, що віртуальне спільне поле не виникає, воно інше (і це треба ще досліджувати). Воно є не тільки між партнерами, але і між актором і глядачами. Відчуття гри в онлайн режимі для актора відрізняються від просто гри перед камерою на запис. Ймовірно, так діє усвідомлення, що на тебе в цей час дивляться реальні живі люди. Як і для глядача – він дивиться не на цифрового клона актора в записі, а на гру живої людини в реальному часі. Це відчутно, за словами акторів, і в особливій атмосфері деяких пауз, так, ніби енергія на тебе йде з самого екрана. Так чи інакше, виголошуючи свою репліку, актор в зумі працює не з залом, а ніби із самим собою, зі своєю увагою насамперед. Він актуалізує і розвиває глядача або спостерігача в собі. Це якийсь своєрідний різновид ексгібіціонізму, як сказала одна акторка (Наталка Біда). Він полягає в тому, що актору, дійсно нема за що сховатися, як за дубль в кіно, наприклад. Актор в зумі постійно працює на крупному плані. І в такому наближенні просто неможливо імітувати. Це дуже добра школа для театального актора – робота тільки на крупному плані без дубля. І для кіноактора також. Якась нова якість відвертості і щирості. І майстерності. Ймовірно доречно було б згадати драйв дитячої гри, її серйозну несерйозність, віртуальність, яка поступово перестає бути віртуальною. Не тільки глядач, але й актор досліджує нову ступінь присутності: себе в кадрі, себе в партнерстві. Коли ти не тільки дозволяєш бачити тебе в граничному наближенні, але й бачиш, так би мовити – впритул, свого партнера. Як сказав один з акторів (Ахтем Саїтаблаєв): «Ти помічаєш, як змінюється температура ока» (!). Глядач на своєму моніторі бачить всі мікрорухи: вій, губ... Бачить зморшки, зуби... Глядачем стає і сам актор для свого партнера: «Бути всередині того, хто слухає» (Саїтаблаєв). Виникає навіть легкий присмак вуайеризму. Ще один виклик в дослідженні кордонів приватності, меж віртуальності або їх відсутність. По суті, з усіх візуальних засобів вираження на крупному плані – актор в зумі має тільки обличчя, навіть частини його. Однак, не

Йдеться про «гру лицем». Вся психофізика актора має бути «включена», все його тіло, голос працювати, хоча видимим інструментом гри є, переважно, тільки обличчя. Обличчя людини без маски – це дуже інтимно, відкритість лица – це сакрально, це сповідально. Власне, драматургія Кліма з її наскрізною сповідальністю, дуже надається для такого зум-експерименту. І це, без перебільшення, пошук нових способів виразності і, ймовірно фундаментальних запитів до професії. Створюється новий гібридний жанр. Це не театр, не кіно в чистому вигляді. Але і театр, і кіно, і радіо, якщо хочете. Театр засобами кіно, або це кіно, яке йде онлайн. Незрозуміло, чи такий зум-театр буде розвиватися далі, чи він залишиться тільки лабораторією під час карантину. Проте вже зараз очевидно, що зум-формат гри може прислужитися для пошуку нових або додаткових акторських «опцій» для театру і кіно також. Наприклад, для актора театру – усвідомлення себе в кадрі. Для актора кіно – можливість грати без дубля.

Це загальний запит на природність гри, на її онтологічність. Йдеться про базові принципи людської психіки *homo ludens* і граничні запитання до себе в професії: чому ми граємо і навіщо. Що робить гру «досконалою»? Здається, що зум увиразнив самі складові акторства як засадничої якості людини: діяча і спостерігача одночасно. Ймовірно навіть, що спостерігач вже не задовільняється роллю «сірого кардинала» в цьому тандемі. Він стає повноправним партнером. І, власне, через цю якість актуалізованого, акцентованого процесу споглядання відбувається синхронізація енергій умовного «залу» і «сцени», їх невіртуальна суголосність. Також ревізується відчуття команди, акторського ансамблю. Актори можуть грати з різних куточків планети і збиратися разом на віртуальній зум-платформі. І якість присутності у віртуальному полі напряму залежить від здатності до такого чину в житті. Якщо людина, актор має будь-який досвід імбодіменту, то вітальний зв'язок з іншими може відчуватися на будь-якій

відстані – достатньо тільки трохи підлаштувати свою увагу і поле сприйняття – пограти зумом у самому собі: перспективами, протягами, тяжіннями, фокусами, масштабами. Нейропсихологія давно доводить таку можливість.

4.3.2 Онлайн-дегустації. «Міські історії. Чехов» (режисер – Влад Троїцький, «ДАХ»; Київ)

Цей онлайн-формат відрізняється від зум-формату, а також від традиційної відео-трансляції, яка передбачає наявність глядача чи хоча б оператора за камерою. Актори, які задіяні в сцені знаходяться в одному просторі, отже, між ними відбувається жива акторська взаємодія, але кожен грає перед камерою свого телефона, зображення з якого передається на ютьюб-канал, а переключенням картинки з телефонів керує оператор, котрий може знаходитися в іншому місці. Можна говорити про появу нового «камерного» стилю, маючи на увазі не тільки камеру телефона, але й те, що такі технічні можливості дозволяють організувати простір максимум на трьох акторів. Актор входить в «чистий простір», де немає безпосереднього спостерігача, ні в особі глядача, ні оператора. Тобто знімається напруга можливого позування, яка включається автоматично від самого факту демонстрації людини себе на публіку.

Вибрані історії з ранніх розповідей Чехова – це погляд на людину впритул, в прямому і переносному сенсах. Чехов має око мікрохірурга на людську природу, він безжальний і милосердний водночас. Вибір таких текстів для роботи в наближеному до глядача цифровому форматі за фізичної відсутності глядача і простору для ігрового маневру – ще той виклик. Він вимагає від актора філігранного володіння інтонацією, паузою, мімікою, внутрішнім станом. І все це відбувається не в виплеканій атмосфері традиційної сцени, а серед химерної вигородки, яка може розвалитися через невеличкий необережний рух, в обмеженому просторі і транслюється через звичайні гаджети в інтернет. Звісно, це перші проби з недосконалою ще поки технологією і недосвідченими для такої роботи акторами, але це школа не тільки акторства, а відкритого художнього

процесу, де працюють якісь інші естетичні закони, де не чекаєш якоїсь професійної досконалості – людину б побачити з відкритою душею і достатньо.

Який це тип, жанр театру? – піднімалось питання на дискусії після вистави. Гібридний театр (загальна назва), репортажний, театр біля телефона, театр для тебе, театр на камеру, цифровий театр?... конкурс на точну назву все ще відкритий.

4.3.3 Моновистава в скайпі («Я...ОНА...НЕ Я И Я», драматург і режисер – Клім, Москва)

Отже, час тотальної невизначеності, ситуативності смислів, крижкості всіх усталених форм, в час викликів невідомого повертає запити на фундаментальні складові акторського фаху. Ця тенденція акторського фундаменталізму, назвімо її так, стає ще більше виразною на прикладі моновистави в зумі. Розглянемо це на прикладі роботи актора Алексея Тахарова над текстом Кліма «Я...ОНА...НЕ Я И Я». Драматург і режисер Клім давно і свідомо працює в жанрі моновистави, пояснюючи це своє рішення тим, що живий ансамбль в сучасному театрі вже неможливий. Не тільки через суєтність життя у великих містах. Минув той час, коли творча людина могла левову частку свого мистецького життя присвячувати репетиціям. Це та традиція школи Васил'єва, яка майже не зберіглася. На додаток соціокультурна динаміка свідчить про значне розшарування свідоглядних, а відповідно – життєвих і художніх реальностей, естетичних цінностей. Моновистава стає вибором на користь самозаглиблення в акторській професії, стає (публічним) місцем усамітнення для розгортання так званих вічних запитань. Актор як монах в миру. Тривалість дії коливається від 3 до 5 годин. По суті, Клім своєю художньою інтуїцією випередив час самоізоляції людини на карантині, показав можливі бонуси такого становища. Тепер є досвід такого формату і в онлайн-режимі.

Актор сидить перед камерою (комп'ютера, телефону) у своєму звичайному одязі (не театральному костюмі). І говорить текст. Більше нічого немає. 3 години тексту, без перерви. Про що цей текст? Майже всі тексти для театру Кліма – це каскади сповідей, в якому би форматі, темі чи жанрі вони не подавалися зі сцени. Цей текст – це сповідь Актора. Як людини, як актора, як персонажа, як автора... безліч «я»:

в этой пьесе
у моего
героя
нет имени
вернее
его собственное зовут
то
стыкогда Я
буду говорить Я
то
то это будет как бы
не Я
потому что моего героя
действительно зовут Я¹.

Всі ці «я», ніби персонажі, які грають на сцені людської свідомості. Між ними існують драматичні колізії, ворожнеча, байдужість, любов. О, цей театр в душі кожної людини, який вона дивиться (якщо збагнула про це) на персональному внутрішньому екрані, спочатку не здогадуючись, що цей театр, насправді, спільний для всіх. І персонажами виступають функції людської психіки, які зовнішньо представлені театральними професіями: актора, режисера, автора, персонажа...

моя душа

¹ Цит. за рукописом п'єси – Тут і далі.

должна жить в другом человеке

и смотреть на мир его глазами

зачем

мы не знаем

не знаем

Людина розповідає про тонкощі своєї професії, акторської професії, але не полишає відчуття, що це професія для всіх – бути людиною. А це означає – відважитися любити, саме так, відважитися відкритися світу настільки, що

это когда через мое Я

я другого человека

наблюдая за мной

и достигает глубины

и своего собственного Я

находящихся за

пределами страха

обыденного Я

проникая в своем сознании туда

где находится его истинное Я

его персона.

О, розкіш 3 годинної вистави для 6 людей у скайпі! О, це майже багатство, яке може дозволити собі в сучасному світі тільки людина елітарна. А, може,

аутсайдер. Це якесь схимництво від театру, для якого не потрібне театральне видовище як набір зовнішніх пристосувань. Якщо актор вміє «оживляти слова» – більше нічого і не треба. Театр виникає і за такого зовнішнього аскетизму. Це якийсь неочікуваний висновок, який приніс театральний онлайн-формат: для того, щоб відбувся театр – непотрібно нічого, окрім актора, який дійсно є актором, тобто вміє не грати на публіку, а бути в ігровому контакті з самим собою. Але далі з'являється запитання: а чи це – театр взагалі чи якісь прототеатральні форми? Коли для того, щоб відбулося диво перетворення не потрібно ніяких спеціальних зовнішніх пристосувань. Взагалі. Всі театральні ефекти – це просто костилі для неготових по обидва боки «рампи»: комусь треба щось приховати, комусь – підсилити. А насправді, є тільки людина і її історія, яку вона розповідає іншій людині або самому собі (можемо назвати Богом). Одна людина вміє розповісти, інша – слухати. А в процесі – переживають її разом. Ти – оповідач і ти – слухач. Це дивний ефект приватності, інтимності не тільки онлайн-формату, але й свідчення глядачів 5-годинних вистав Кліма в оф-лайн на фактичній сцені: зі мною так давно ніхто не розмовляв, про головне в житті. В зум- чи скайп- форматі цей ефект, коли актор грає ніби особисто для тебе, тільки посилюється і набуває статусу довірчої розмови. І це театр для тих, хто має досвід чи, бодай, схильність довго спостерігати за майже невидимими змінами в атмосфері, інтонаціях голосу, ледь вловимих рухах голови, очей («зміни їх температури», як говорилося вище), в раптовій зміні якості погляду і раптом – відбувається диво. Через те, що актор стає ніби прозорим для смислів, які через нього транслюються і через ефект майже гіпнотичного споглядання, глядач раптом стає видимим для самого себе. Йдеться не про те, щоб «побачити себе в дзеркалі іншого». Це спрацьовує якийсь ефект резонансу. І ти переживаєш досвід неподільної реальності на зовнішнє і внутрішнє, на споглядання і ділання тощо. Скасовується дуальність як така. Ти дивишся на іншого, на актора, і раптом

оприсутнюєшся в собі, ловиш у собі відчуття, що тебе побачили, ти стаєш видимим для простору, для самого себе! Адже той, хто бачить тебе, це і є ти. Іншого ж у твоєму відчутті немає! Це своєрідний ефект перевертання перспективи, коли в процесі магії дійства – реальність ніби вивертається: спочатку ти уважно дивишся на іншого, а потім – несподівано – бачиш себе зсередини. Як це описати словами? Знайти театрознавчі терміни? Тут варто відмітити, що під час зум-показу актуалізується саме зворотна перспектива споглядання, адже точка сходження ліній знаходиться в глядачі (назвемо її глядачецентричною). Це якесь дивне «спостереження» спільної глядацької свідомості не за актором на сцені, а за глядачем (в цьому контексті точніше було б вживати слово – спостерігач) у собі. Просто в якийсь момент всі фактичні «я» (персонажа, актора, драматурга і я людини-драматурга), які актуалізовані в сферичному дійстві і працюють, як динамічна апертура для уловлення світла смислу, раптом знаходять точку фокусу і стає можливим «катапульт» у той простір, де розділення не існує. Де все належить всім і нікому. Актор-сталкер стає своєрідним провідником і дегустатором сферичного простору, який відкривається для всіх і кожного персонально. У актора, як і у дитини, є здатність під час гри оживляти речі. Магічна здатність. Здається, саме вона зараз запитана в культурі і так гостро проявилася через досвід актора в зумі. Актор – це маг. Бо він грою перетворює реальність. Самотність перестає бути самотністю. Усамітнення анулюється. Як у монаха в екзилі в далекій гірській печері. Простір насичується присутністю невидимого.

До чого зводиться в такій перспективі робота сучасного театрознавця, моя особиста робота? Я не маю схильності до написання наукових текстів чи інтерпретаційних текстів. Я прийшла в професію на хвилі експериментальної роботи пошукового театру. Моя любов – це репетиція, як казав Ефрос. Я вибрала

розкіш дегустації художніх світів в процесі їх народження. І я люблю народжувати слова для того, що тільки з'являється. Метафорою чи неологізмом. Може, я просто письменник, якого живлять художні образи, невидиме, що шукає собі тіла. Чи можу я щось більше, ніж описати свої відчуття зустрічі з тим, що «вирішило оселитися в моїй душі і дивитися на свій моїми очима», як написано в п'єсі Кліма?

Беручи участь в онлайн-репетиціях ДАХу, я постійно питала себе, що я тут роблю? Відповідь ніби проста: ти спостерігаєш за роботою інших, як завжди. Але чому полягає твоя робота, якщо подивитися на неї неупереджено і без театрознавчих фільтрів? Я спостерігаю за тим, як інша людина щось робить (актор налаштовує свій фокус гри). Іноді говорю якісь зауваження, якщо мене питають. Радше свої думки з приводу героя, тексту, поточні відчуття від роботи. Я намагаюся утримуватися від прямих порад, хоча це велика спокуса. Завжди існують сліпі зони, які людина зсередини себе не бачить, а там може знаходитися рішення – і дуже хочеться на це вказати. Якщо це не режисура, то радше театральна педагогіка, до якої не всі режисери мають здатність. Я вчуся підшукувати «живі слова». Такі, що відкривають гру, а не є готовим рішенням, яке може допомогти, але закриває хід власного акторського пошуку. Я знаю, що неточне, необережне слово може призвести до зовсім іншого ефекту. Я раніше цього не розуміла і говорила багато зайвого. Навіть зараз я питаю себе, що спонукає тебе висловлюватися? Якась зарозумілість, красиво замаскована пиха, що ти краще за інших знаєш чи бачиш? Чому тоді сама не робиш? Страх, страх проявитися? Непевність у собі чи втома? Втома шукати своє місце в команді і не знаходити його? І все ще не розуміти, що фах для себе ти можеш придумати сама.

4.3.4 Відео-версія. Опера «Ukraine -Terra incognita», присвята Василю Сліпчуку (режисерка – Уляна Горбачевська, композиторка – Марія Олійник).

Відео-версії вистави – вже відомий формат. Вистава не просто записується на відео, а монтується за законами кіно, використовуючи різні плани, додаткові відео-матеріали тощо. Офф-вистава і її відеоверсія можуть відрізнятися як два різні артефакти.

Існують такі благословенні події, коли збігаються в одне місце силові лінії дуже багатьох шляхів, доль, історій, традицій, часів. Назвемо його місцем сили. Скільки тих Начал і Сил стоїть за цим Дійством, над ним – це велика тайна. Але відчуття безпомилково сигналізує – це поза часом і простором, хоч і має географічні координати на земній мапі і конкретних виконавців задуму. І навіть назву. Україна. Земля незвідана. І парадокс ситуації полягає в тому, що цей проект робить цю землю звіданою – не через розум, а у цілісному відчутті.

Спочатку, за звичкою, дивляться твої очі, слухають вуха, навіть мозок готується щось аналізувати, готується, готується і... раптом ти потрапляєш ніби у повітряну яму, робиш глибокий вдих і завмираєш... на 2,5 години... української народної пісні в делікатному дуеті з сучасною симфонічною музикою... коли тебе «викрадають ангели» і показують нову землю... і опам'ятавшись ти просто вголос говориш у простір: сталося! Але для того, щоб докладно розшифрувати оце «сталося», треба було б скласти довжелезний список робіт з сучасного театру, музики, психології, фольклористики, історії України, культурології, антропології і т.д. Тому що цей проект, за моїм відчуттям, філігранно інкрустувався в якийсь

неймовірно великий часопросторовий об'єм і культурний контекст – і нарешті запустив у дію потужні сили, які чекали свого проявлення багато століть. Руками і ногами людськими. Через людський голос. Через людську волю і готовність до певного чину. Через синергію мистецтв. Через наш біль і нашу молитву. Через нашу силу і гідність. Через наш український таланти. Через нашу любов до життя, попри все. І для мене це не тільки про наше минуле. І навіть не про сьогодні.

Скільки б ідей і тем свідомо не закладалися авторами в художній проект такого масштабу і такого жанру (опера-ритуал?), невідомо, що спрацює, що проявиться як результат живого багатоскладового процесу, що стане образом, відповіддю неба, якщо хочете. Для всіх і кожного окремо.

Сучасна цивілізація, здається, побила всі рекорди одномоментністю численних криз і судомно шукає вакцину проти зомбі-апокаліпсису. І пропонує людині – маску. Сучасна культура через це Дійство пропонує людині – Лик. І не просто лик, а своєрідну енциклопедію чистих почуттів! Я навіть не наважуся їх перераховувати, бо справа не в їх назві, а в якості, чистоті і повноті передачі через людське тіло! І як не згадати тут феномен актора-перформера – будівничого мостів, за Гротовським. Сучасні психологи зараз так багато говорять про те, що сучасна людина не в контакті зі своїми почуттями, що внутрішній вимір ніби втратив свій об'єм і перетік у зовнішню цифрову віртуальність. Антропологи культури вчергове говорять про нову людину, а як її побачити, відчути, настроїтися на неї в собі? Як часто ми бачимо на обличчі людини чистий пафос замилювання, суму, ніжності, мужності, радості, сум'яття, гніву, довіри, любові? Чи здатні ми переживати ці почуття відкрито і благодатно? Так, щоб ця чиста енергія любові в усіх її іпостасях, «душа вогню» була здатна пройти крізь нас, не опаливши, а зміцнивши наші серця і оживити цю землю, цю незвідану поки ще нами нову землю. Тут-і-зараз. Вже. Прикликати в духові всі наші забуті тіні, всі

заблукані душі, всіх героїв і праведників, всіх ангелів і геніїв. Вже. Показати, якою красивою може бути людина, якою величною, трепетною і щедрою на почуття її душа. Щоб ми це запам'ятали як внутрішній камертон, прийняли в серце і втілили як наш новий людський код.

В підґрунті цього Дійства, за його, так би мовити, видимими формами, лежить неперервна духовна, аристократична і мистецька традиція, на яку можна спертися радше як на гравітацію землі. Що для вас Україна, - звучить у Дійстві? Щось видиме? Чи, може, й те, що пронизує цю землю як потужна енергія, яку не вхопиш ні в який саркофаг слова? Тільки серце знає, як бути храмом (від хранити) невидимого, але не менш відчутного – акордів музики, що народжується з дихання, відкритого звуку, абсолютного слуху на гармонію. Це традиція серця і традиція передачі мистецької майстерності, яка тільки дивом не була знищена в Україні остаточно. Бо скільки душевної і художньої праці авторів і виконавців проекту, який об'єм музичного, фольклорного і театрального контексту стоїть за цієї соборною роботою – годі переоцінити!

Хотілося б звернути увагу на один дуже точно вловлений композиційно, майже магічний момент в тканині Дійства. Коли енергетично і естетично був набраний вітальний об'єм, майже дотикальний у художньому відчутті і осмисленні образ нашої української Terra incognita, звучать слова українського історика Валентина Мороза з його «Твердих мелодій»: «Наша хата – корчма, у якій всі, хто хоче, плюють на підлогу, і наша душа – як наша хата». І ніби розривається завіса і все стає таким гранично ясним, ніби це остаточно мить, коли спілі можуть прозріти, і глухі почути... і стануть можливими для всіх нас Преображення і Воскресіння...

П.С. У своєму щоденнику Лесь Курбас написав слова, які запам'ятовуються, як мантра: Досягнена на підйомі ступінь осяяння не пропаде. Вона навіки наша власність.

ВИСНОВКИ

Як би це не звучало своєрідним метанаративом, ми живемо в час переписування реєстрів світу, фундаментальної перезбирання його за новими, а, може, за старими, але забутими принципами, тобто принципами за замовчанням. Усвідомлення того, що базові поняття – це не метафори на міфічних скрижалях, а дійові принципи, які лежать в основі алгоритмів руху і життя як такого. Турбулентність постінформаційної епохи, – з одного боку і різкий карантинний колапс, викликаний вірусною пандемією 20-го року XXI століття – з іншого, увів людство в стан фундаментальної невизначеності і необхідності ревізії тих фундаментальних основ, на які все ще можна спертися. Аналітичний дискурс цілковито переміщується в режим запитань, які несуть у собі великий потенціал креативу нового. Культура все переконливіше заявляє про свою суб'єктність, прогностичність і смислоутворюючу автономність. Розмивання кордонів між мистецтвом і не-мистецтвом, гібридність художніх форматів, що засвідчується культурологами вже не одне десятиліття і проявляється тим, що інноваційне мистецтво, і театр зокрема, демонструють стійку тенденцію до життєтворчого (містеріального) виміру. Суб'єктність художньої культури корелюється з посиленням суб'єктивності авторського голосу не тільки митця, але й мистецтвознавця, що свідчить про «втому» аналітичного дискурсу, руйнування старих логік і повернення до автопоезису, до самостереження, тобто ревізії глибинних процесів сприйняття і творчості на рівні людської екзистенції.

Це дослідження і є такою спробою проєктивного мислення у пошуку нових театрознавчих методологій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Chornobyldorf. Archaeological opera. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/chornobyldorf> – Заголовок з екрана.
2. Блаватская Е.П. Тайная доктрина. – Т.3., 1991. – 493 с.
3. Боднарюк Б., Возний І. Релігійна атрибутика містерій у греко-римському соціумі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.sociology.chnu.edu.ua/res/sociology/Chasopys/Vup1\(5\)/21.pdf](http://www.sociology.chnu.edu.ua/res/sociology/Chasopys/Vup1(5)/21.pdf) - Заголовок з екрана.
4. Давыдова М., Погребничко Ю. «Гурджиев и МХТ, в сущности, делали одно дело» [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://oteatre.info/yurij-pogrebnychko-gurdzhiev-i-mht/?fbclid=IwAR1x8JeNSlqmDVI3KT_8iZr3hzeEIFNUGu3Sc03aqZBk9oaK8tBfAaEEFa0 – Заголовок з екрана.
5. Клековкін О.Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / Навч. пос. – Київ: КДІТМ ім. Карпенка-Карого, 2001. – 256 с.
6. Конеген С. Создаю миры. Интервью с Борисом Юханановым [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.svoboda.org/a/28790246.html> - Заголовок з екрана.
7. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. Монографія. – К.: Альтерпрес, 2013. – 264 с.
8. Корнієнко Н. Театр і квантовий світ: спокуси вільнодумства. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019. – 160 с.

9. Матвейчук М. Театр в контексті перформативного перевороту // Курбасівські читання: Наук. вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2013. - № 8: Актуальне мистецтво / Ред.-упоряд. О. Танюк, О. Островерх. – 280 с.
10. Островерх О. Оцифрований театр. Медіа-арт та театральний простір // Курбасівські читання: Наук. вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2013. - № 8: Актуальне мистецтво / Ред.-упоряд. О. Танюк, О. Островерх. – 280 с.
11. Пікон-Валлен Б. Засоби відео в театрі: історія і сучасний стан // Курбасівські читання: Наук. вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін.; випуск. ред. Г. Веселовська; ред.-упоряд. В. Собіянський. – К., 2010. - №5: Театральна режисура ХХІ ст.: метаморфози професії. – 299 с.
12. Семесюк І. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://www.facebook.co/ivan.semesyuk/posts/3943342129049658>
13. Шевченко Н. Игра с неИзвестным Исходом // Курбасівські читання: Наук. вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін.; випуск. ред. Г. Веселовська; ред.-упоряд. В. Собіянський. – К., 2010. - №5: Театральна режисура ХХІ ст.: метаморфози професії. – 299 с.
14. Юхананов Б., Шевченко Н. Театр и его дневники. Фрагменты жизни, речи и тексты. – М.: Типография «Подольская фабрика печати», 2016. - 516 с.