

**Міністерство культури України**

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса  
вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА  
ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ**

Театрознавство. Дослідження як практика.  
(заключний)

Науковий керівник НДПКР

*(посада)*

Шевченко Н.А.

науковий співробітник

*(науковий ступень, вчене звання)*

Шевченко Н.А.

*(підпис)*

2018 р.

Рукопис закінчено *(дата)* 13.12.18 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 28.12.2018 № 2

## РЕФЕРАТ

Звіт про НДКПР: 52 сторінок, 8 джерел.

**Метою** роботи є дослідити і апробувати сучасні форми театрознавства за принципом «дослідження як практика».

**Об'єктом** дослідження є пошук нової мови і місця театрознавства в умовах розмивання меж між театром і життям на матеріалі підготовки і сценічної практики актора сучасного пошукового українського театру.

**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 сучасному гуманітарному науковому дискурсі легімітизувалась методологія досліджень «practice as research» (практика як дослідження). Проте дослідження як таке, аналітичний текст про театр незрідка тяжіє до традиційного формату викладення. В театрознавстві – це описовий метод і так звана об'єктивність погляду. Такий формат осмислення художнього процесу не тільки не охоплює сучасний театральний процес в усьому його різноманітті технологій і концепцій, але й гальмує і сам процес, не даючи продуктивного зворотного зв'язку не тільки всередині культури, але й між мистецтвом і соціумом як таким.

**Ключові слова:** суб'єктність, спонтанність, художність, інтимізація, перформативність

**The purpose** of the work is to investigate and test contemporary forms of theater studies on the principle of "research as practice".

**The object** of the research is to search for a new language and place of theater studies in conditions of blurring the boundaries between the theater and life on the material of the preparation and stage practice of the actor of modern search Ukrainian theater.

**Research method:** the search for new forms of analytical practice, ways of thinking - research as practice - in the post-nonclassical approach at the crossroads of theory and practice, analytics and artistic writing, memoiristics and futurology, where the researcher was introduced into the field of study not just as an observer, critic or historian, but as a subject, an active participant in the open art process.

**Actuality:** In the modern humanitarian scientific discourse, the methodology of research "practice as research" (practice as a research) was legitimized. However, research as such, the analytical text about the theater tends to tend to the traditional format of presentation. In theater studies, this is a descriptive method and the so-called objectivity of the view. This format of comprehension of the artistic process not only does not capture the modern theatrical process in all its variety of technologies and concepts, but also impedes the process itself, without giving productive feedback not only within the culture, but also between art and society as such.

**Key words:** subjectivity, spontaneity, artistry, intimacy, performative

**Целью работы** является исследовать и апробировать современные формы театроведения по принципу «исследование как практика».

**Объектом исследования** является поиск нового языка и места театроведения в условиях размывания границ между театром и жизнью на материале подготовки и сценической практики актера современного поискового украинского театра.

**Метод исследования:** поиск новых форм аналитической практики, способов мышления - исследование как практика - в постнеклассической подходе на перекрестке теории и практики, аналитики и художественного письма, мемуаристики и футурологии, где исследователь введен в поле исследования не просто как наблюдатель, критик или историк, но как субъект, активный участник открытого художественного процесса.

**Актуальность:** В современном гуманитарном научном дискурсе легитимировалась методология исследований «practice as research» (практика как исследование). Однако исследование как такое, аналитический текст о театре нередко тяготеет к традиционному формату изложения. В театроведении - это описательный метод и так называемая объективность взгляда. Такой формат осмысления художественного процесса не только не схватывает современный театральный процесс во всем его многообразии технологий и концепций, но и тормозит и сам процесс, не давая продуктивной обратной связи не только внутри культуры, но и между искусством и социумом как таковыми.

**Ключевые слова:** субъектность, спонтанность, художественность, интимность, перформативность

## ЗМІСТ

1. Реферат .....	2-5
2. Вступ.....	7-14
3. Основна частина	
Розділ I. Художньо-освітній проект «Актор без прикриття» Ігоря Аронова.....	15-17
1.1 Акторський тренінг – межі незалежності (деякі роздуми довкола двох анкетувань).....	18-27
Розділ II. Григорій Гладій. Від полювання за дихальним тілом до полювання за гравітаційним полем.....	28-30
2.1 Полювання за гравітаційним полем (частина розмови з Григорієм Гладієм, літо 2018).....	30-33
Розділ III. КЛІМ. Апологетика моновистави.....	34-37
3.1 Розбір пісні «Ой, давно, давно в матінки була» (фрагмент).....	37-39
3.2 Проба нової суб’єктивності. Рецензія на гру актриси Катерини Леонової. Вистава «ОнаЯнеЯиОна» за п’єсою Кліма «Петербург».....	39-41
Розділ IV. Валерій Більченко. Чи може бути еміграція художньою технологією?.....	43
4.1 Фрагмент публічної бесіди Валерія Більченка на Міжнародному театральному фестивалі «Древо», Львів, вересень 2018.....	43-49
4. Висновки.....	51
5. Список використаних джерел.....	52

## ВСТУП

### **Постановка проблеми.**

В контексті «перформативного повороту» в гуманітарному знанні і підходу до культури мистецтвознавчого тексту як практичного виміру – процесу виробництва нових смислів, а не тільки аналізу арт-подій, що вже відбулися, а також в ситуації стрімкого розмивання кордонів між сучасним театром і життям, маємо справу з викликом для вітчизняного театрознавства, який полягає в пошуку нових форм аналітичної практики, способів думання про театр (способу артикуляції, формату, нових фокусів, тощо).

Як зараз писати про театр? З якої дистанції? В яких формах сучасний театр потребує свого осмислення? Яке зараз місце займає театрознавець в театрі, між театром і соціумом, театром і державою? Які його функції та якості? Чи можна його називати критиком, аналітиком, експертом, театрологом? Чи він має право на суб'єктивність погляду? Чи він має право на свій самодостатній художній жест в театрі – на дослідження як практику? Ось такі питання стоять сьогодні перед сучасним театрознавцем, переді мною, якщо бути відповідною мною ж заявленому дискурсу.

Шукаючи відповіді на ці запитання, я вирішила після великої перерви повернутися до колишнього об'єкту мого театрознавчого зацікавлення – українському пошуковому театру і його персоналіям (зокрема, Григорію Гладію, Валерію Більченку, Кліму), а також проектам, присвяченим акторському тренінгу («Актор без прикриття» Ігоря Аронова, Акторський марафон Кліма). І власне на цій розтяжці років і поколінь – відрегулювати

свою власну оптику не тільки по відношенню до театру, але й до себе в театрі і театрі в мені.

*«Если вы воспримете театр как свою абсолютно личную проблему, которая вообще больше никого не касается, то вы найдете метод».*

Валерії Більченко. З лекції під час Міжнародного театрального фестивалю-лабораторії «Древо». Львів, 2018 р.

З якогось часу я просто перестала ходити в театр. І коли доводиться говорити, що я – театрознавець, мені зводять щелепи, ніби я кажу неправду або признаюся у чомусь непристойному. Якщо ситуація ускладнюється і виникає необхідність пояснювати специфіку роботи гуманітарного науковця, то подальший текст багатьма сприймається, так би мовити, із зацікавленою недовірою. Сфера інтелектуальної діяльності в Україні настільки мізерна, а твердження, що існує фундаментальна наука про театр і за це навіть платять зарплату (я свідомо не пишу – гроші) сприймається, як фантазія. Викликає сумнів і те, що театр може бути не тільки розважальним, у кращому випадку – філософським, соціальним, але й, наприклад, містеріальним, містичним і магічним; або що він може виконувати діагностичні і прогностичні щодо суспільства в цілому функції; що можна досліджувати закони гри як закони творіння; що художня культура працює випереджально за науку, не кажучи вже про інституалізовану релігію; що існує театр «мертвий» і «живий», і це треба вміти розрізняти, як шедевр від якісної підробки; і що поняття шедевру в сучасній естетиці розмито і, взагалі, некоректне; що акторство – це не «і я так можу, бо що тут такого складного?!», а технологічне мистецтво, якому треба довго вчитися і у гарних майстрів; що сценічна гра і підготовка до неї – це прикладна наука про людину як таку; що можна увійти в історію практичного театру, навіть не створивши жодної вдалої вистави, бо театр можна переживати як таїну життя, передчувати його нові форми як весну і

мріяти про нього як про кохання... А далі, власне, треба читати лекцію про феномен пошукового театру, який існує десь (хоча і це сумнівно), або ще не так давно існував і тут, але недовго і чомусь зник і про нього мало хто пам'ятає. Мене вже давно ніхто не вітає з Днем театру, і я себе з цим вітаю. Мені ж натомість доводиться згадувати міфи про невідому землю, яка мала географічні координати, ландшафти, назви, імена та доли. На якій теж жила і я, недовго і несміливо, більше, як споглядач, тлумач і сновидка...

В сучасному науковому дискурсі легімітизувалась методологія досліджень «practice as research» (практика як дослідження). Проте саме дослідження, науковий аналіз незрідка тяжіє до традиційного формату викладення. В театрознавстві – це «лінійний» описовий метод, з якого так важко виборсатися. Нової мови потребує не тільки сцена, але й формат осмислення художнього процесу. Актуальним для сучасного соціокультурного і художнього процесу в Україні є 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 й активний учасник відкритого художнього процесу. А можна задати собі ще таке запитання: що я свідчу в собі, коли пишу про театр? Що я досліджую особисто в собі? Чи може бути аналітична розвідка – художнім актом?

Я вже давно зрозуміла, що хочу писати про театр як пишуть художню книжку. Своєрідний театрознавчий нон-фікшн, через призму свого власного досвіду театру, не важливо чи сценічного, чи досвіду спостереження – так би мовити «сферично». Коли ти пишеш не рефлексію на виставу, або вистава стає рефлексією на щось, а ти намагаєшся уловити в слово оцю невловиму

майже точку перетину між світами, позірно розділеними рампою, через яку приходять смисли. І вловлюється вона радше медитацією і пишеться якоюсь новою мовою театробачення... але ти собі нечасто дозволяєш такі формати, бо спочатку твій професор в університеті каже, що йому від твоїх текстів голова болить, а потім світ інших форматів залишає мало місця для «піфігізму». Все це схоже на виправдання, звісно. Але головна причина, як мені здається на цей момент, через яку я так довго наступала на горло своїй пісні і нічого не писала, це відсутність театральних проєктів, які можуть запустити такий театрознавчий підхід в цілому. І от, нарешті, ситуація почала стрімко змінюватися. За цей рік (2018) я стала свідком і учасником кількох художньо-театральних і освітніх подій, які поступово почали відроджувати в мені смак до театру і провокувати мене на відповідь. З одного боку, я свідомо пішла на цей крок, заангажувавши себе в такі театральні-освітні проєкти, які раніше були сферою моєї фахової зацікавленості і які дозволили б мені «увійти у річку двічі» і продегустувати, яка вода протікає там зараз. А саме:

- Художньо-освітній проєкт «Актор без прикриття» Ігоря Аронова (на базі НЦТМ ім. Леся Курбаса) - кураторство;
- Літній акторський марафон у Львові, майстер-клас КЛІМА (куратор Катерина Леонова) - участь;
- Міжнародний театральний фестиваль-майстерня «Древо» (ТЦ «Слово і голос», художній керівник Наталка Половинка), майстер-клас Сергія Ковалевича та Вільди Філіп – участь;
- Інтерв'ю з Григорієм Гладієм та Валерієм Більченком.

З іншого, всі ці проєкти потрапляють в кумулятивне поле початку якогось неймовірного якісного художнього зрушення в Україні, яке я відчуваю зараз.

\*\*

Коли я тільки почала займатися театром, керівник мого театрознавчого курсу, Валентина Заболотна, постійно говорила мені тримати дистанцію до практиків театру і творчих процесів у ньому. Бо це, мовляв, давало об'єктивність і неупередженість. Проте в мене погано виходило дотримуватися цієї поради. І не тільки тому, що я іноді закохувалася в режисерів (і це було зрозумілим), а передусім тому, що сферою моїх професійних зацікавлень був і лишається акторський тренінг. На багатьох з них не віталася присутність сторонніх людей, тобто тих, хто безпосередньо не брав участі у процесі. Тому я брала. Зараз я вже й не згадаю, як все почалося. Річ у тому, що вже на першому курсі інституту я брала участь у дипломній виставі акторського курсу Молостової. Після концерту посвячення у першокурсники, програму якого чомусь готувала саме я і де я співала і уособлювала український театр у труні і його воскресіння, декламуючи фінальний монолог Мавки, мене відразу попросили підтримати голосом пісні у масовці дипломної вистави. І я цілий рік тусувалася з акторами. Потім я приєдналася до проєктів театру «Будьмо!» Сергія Проскурні, а згодом щільно влилася в процеси його Міжнародного театрального фестивалю «Мистецьке Березілля» як перекладач, театрознавець і актриса. Саме на Фестивалі і відбувались всі ті тренінги, на які я підсіла, бо мусила перекладати іноземних майстрів. Тепер я бачу, що в практичний театр я увійшла саме через і завдяки знанню англійської за моєю першою освітою, а не тому, що мене від початку цікавив у театрі саме акторський тренінг. Тут треба згадати, для повноти картини, що я з дитинства хотіла бути актрисою, родичі мене відмовили вступати до театрального після школи, але перед тим, як подати документи на театрознавство, я пробувала вступити на режисуру, але на щастя

провалилася. Рішення йти на театрознавство мало таку мотивацію: я все одно буду вчитися театру, увійду в цю спільноту, але мене не будуть пресувати безкінечними акторськими заняттями та етюдами. Звісно я погано уявляла тоді, як це все сполучати, практику і теорію, бо на тодішньому театрознавчому курсі профільною дисципліною була не теорія і історія театру, а театральна критика. Проте моя ситуація не була прецедентом. Театрознавцями за освітою є Анатолій Черков, і багато його студійців отримували саме театрознавчу освіту, Ірина Волицька тощо. Зараз професійна ідентифікація в сучасному театрі взагалі розмита. Але раніше я відчувала себе дуже дивно в професії. Я не належала уповні ні світу практиків, ні світу теоретиків. І тільки згодом я побачила не тільки мінуси неприкаяності, але й плюси такого положення. Бо я належала і до світу практиків, і до світу теоретиків. І ті, і інші були зацікавлені в існуванні такої точки зору, ракурсу «між». Я не тільки посильно брала участь у тренінгах і репетиціях, але й фіксувала це у текстах. Це були тексти для внутрішнього вжитку практиків театру, хоча питання в доцільності фіксування того, що передається тільки «з рук в руки» стояло завжди. Я завжди була такою «домашньою фігурою», що розкривала внутрішню композицію назовні. Але важливіше питання було те, яке я ставила особисто собі. Тобто, якщо бути чесним, я його собі не наважувалася ставити, воно завжди існувало десь на периферії моєї свідомості: чому сферою твоєї професійної зацікавленості є акторська професія, але ти сама не наважуєшся грати, навіть не те, що не наважуєшся, а не хочеш? Ти брала участь у багатьох тренінгах і репетиціях – чому ти не застосовуєш ці знання на практиці? Навіщо тобі цей тягар практичних знань, які ти не застосовуєш ні в професійному житті, ні у повсякденні? Якщо бути точним, то я маю сценічний досвід і авторський досвід художніх театральних проєктів, проте не вони є лівовою частиною

моєї театральної активності. Якщо я не застосовую знання на сцені, то яку внутрішню потребу я потамовую, пишучи про доекспресивну сторону театру? Чи від чого захищаюся словами? Чи є в тому екзистенційна «користь» для мене особисто? Життєтворча енергія? Якщо немає, то чи варто це продовжувати? Що зкоректувати? Як знайти вірну оптику? Свою мову?

В гуманітаристиці вже давно стало трюїзмом, що театр відбувається не на сцені, а в голові глядача. І це ніяк не метафора. Треба не тільки дозволити собі бачити свій театр (ЩО?), а стати свідком того, ЯК ти бачиш. І, власне, функціональна позиція глядача примирює практика і теоретика, які живуть в нас. Як внутрішній театр в мені може стати предметом театрознавства?

## **РОЗДІЛ I. Художньо-освітній проект «Актор без прикриття» Ігоря Аронова**

Для мене особисто тренінгове життя в Україні припинилося десь ще на початку 2000-х. Це, звісно, пов'язано і з об'єктивними процесами в театрі, ослабленням пошукової стихії, і соціальними пертурбаціями, в які увійшла Україна з 2004 року, з від'їздом з України більшості лідерів цього процесу. Можливо, якісь острівки ще лишалися. Але я про них нічого не знала. Як в «Паломництві в країну Сходу» Гессе – коли ти чимось припиняєш займатися, здається, що воно вже не існує.

Що залишилося в мені після тренінгів, майстер-класів і репетицій Моліка, Гладія, Кліма, Тадаші Ендо, Юхананова, Половинки, Лисова, Більченка, Кучинського, Ліпцина, Яценка та інших? Для чого мені був той тренінг, якщо я не була акторкою? Щоб краще розуміти режисера? Актора? З чого складається ця професія? Звісно, це так. Згадую, що після чергового тренінгу Кліма, коли я шукала звук на вдиху і намагалася кричати, тримаючись за стінку, що виглядало з боку доволі драматично, прибиральниця підійшла до мене і тихо сказала: а я і не знала, що це така важка професія. Так, це дуже важка професія. І я уникала важкості. Я ніби щось не перейшла у собі, не зважившись на акторство. Щось дуже важливе не стало моєю силою.

Отже, після тренінгів в мене лишалася хіба що крепатура і думки про те, що я нічого не вмю і не можу. Моє тіло завжди було надто чутливе, і я не відразу усвідомила, що ця чутливість не перевага, і перевагою це може стати, якщо встановити зі своїм тілом «рапорт» систематично і цілеспрямовано. Між тілом і емоцією, тілом і думкою. І це важливо не тільки для сцени.

Колись Юхананов сказав мені, що я не можу дати ради моїй вибуховій емоційності через те, що така не перейшла уповні акторського досвіду.

Після деяких майстер-класів, я час від часу зважувалась на свої проекти. Але вони були спорадичними і не акумулювали достатньо енергії, що продовжувати ними займатися систематично і цілеспрямовано.

Тепер, з проектом «Актор без прикриття» я ніби намагаюся увійти в цю саму річку двічі. Чи це та сама річка? Навіщо це мені знову? Тренінг потребує часу і певного способу життя. Чи є цей час у театру, у людей театру зараз? Чи на часі той тип тренінгу, який пропонує Ігор Аронов? Це ті запитання, які я задавала собі на початку проекту.

Участь у проекті беруть молоді люди, в середньому, віком до 35 років. Серед них ті, що постійно працюють в театрі – одиниці. Звісно, постійна заангажованість у театральній справі – не показник. Такі тренінги скеровані радше на активізацію творчого імпульсу в людині. Як вона ним розпорядиться – питання похідне. Хоча, тренінговий досвід театру ХХ століття говорить про те, що у до-експресивний тренінг, тобто у тренінг, скерований на розкручування психо-фізичної енергії, варто йти з певним технологічним запитанням «як» для якогось «щось». Пишучи про акторські тренінги пошукового театру другої половини ХХ століття, я колись багато розводила про небезпеку енергетичних вправ, скерованих на розкручування енергії без спрямування її на художні цілі. Тому оце ендорфінове сп'яніння під час і після тренінгів, з одного боку не триває довго, як будь-яка гормональна реакція, але гормональний хаос в організмі не проходить для нього безслідно. Або навпаки – він проходить майже безслідно, якщо не закріплений в художньому чині.

Беручи участь в одній з сесій Інтенсиву «Актор без прикриття», я без перебільшення ризикувала. За віком, я не тільки годилася більшості учасників в матері, що іноді реально випробовує самооцінку, але й назагал зовсім не приділяла увагу своїй фізичній активності. Я знала, що тренінг буде тяжким навіть для молодих, але сподівалася, що зможу якось регулювати навантаження і свою активність на правах не тільки учасника, але й куратора-спостерігача. Але спільне поле участі має свої закони, за якими ти або береш участь на рівних, або стаєш енергетичною діркою. Я зрозуміла це тільки, коли повертати назад було вже неможливо і мені довелося постійно, майже за музичними законами, вбудовувати свій темпоритм в іншому гармонійному ладі. Мені було дуже важко фізично. І головне, я не розуміла навіщо це мені потрібно. Бо, з одного боку, навантаження не залишали часу для спостереження не тільки за спільним процесом, але й за самою собою (питання, чи це взагалі можливо і чи вдавалося це мені раніше). І другого, - розуміючи алгоритм тренінгу, який прямо спирався на тренінгову культуру, пік якої прийшовся на другу половину ХХ століття (Єжі Гротовський, Єуженіо Барба, тощо), я не могла збагнути чому цей тренінг настільки відірваний від контексту ХХІ століття, будучи, по суті, прикладом іншої театральної естетики і ситуації. Звісно, можна займатися збереженням (відтворенням, реставрацією тощо) найкращих зразків, знахідок минулого театру, використовувати цитати і фрагменти для локальних тренінгових завдань, проте брати і переносити технологію з одного часу в інший без модифікації і, головне, розуміння, для якого свого театру, для якого свого висловлювання ти це використовуєш – здається, принаймні, дивним і я можу віднести це тільки до проблеми росту.

## 1.1 Акторський тренінг – межі незалежності (деякі роздуми довкола двох анкетувань)

Я вже й не пам'ятаю, чому я назвала свою доповідь саме так. Ймовірно, для краси фрази (сподіваюся, вона все-таки гарна). Тепер доведеться викручуватися і підганяти смисли під красне слово. Отже, межі незалежності. Перше, що згадується, це фраза, колись почута на репетиції Валерія Більченка. Вона стосувалася імпровізації. Режисер сказав приблизно таке: «свобода в імпровізації з кожним наступним вашим кроком на сцені зменшується, а потім і взагалі зникає». Це тільки неофіти театру думають, що імпровізація – це свобода або свавілля. Я тут маю на увазі навіть не технологічну обумовленість імпровізації на сцені ігровою структурою, довкола якої та імпровізація ведеться. Імпровізація, як і спонтанна акція, як свобода і незалежність – це, насамперед, відповідальність. Так, від цього слова іноді зуби зводять. Але це вміння почути те, що є – і відповісти. Можна замінити його словом – відкличність. Я його тлумачу як здатність відгукуватися на звернення, на поклик і виклик. І цей невидимий, але такий відчутний ігровий пінг-понг ведеться кулькою смислу, який-яку утримують всі присутні. Хтось не втримав – гра закінчилась.

Культура акторського тренінгу, яка так потужно почала розвиватися в Україні з кінця 80-х і 90-ті ХХ століття, в ХХІ-му, за поодинокими винятками, майже згорнулася. Інший час, інші його ритми, вимоги і запити. Час сьогодення неймовірно ущільнився. З'явилися різноманітні художні можливості і необхідність постійного вибору. Не кожен сучасний актор має час і місце, щоб зосередитися на кропіткій, неспішній роботі самозаглиблення, вивчення і розробки свого психофізичного інструментарію. Від актора, як зрештою, від всіх зараз вимагається результат і максимум. Театр-лабораторія,

театр-комуна, театр-монастир, де творча спільнота могла роками досліджувати якісь аспекти гри і не виносити на публіку, здається, минула, принаймні, не на часі. Проте й інші форми сучасного театру потребують спеціальної акторської підготовки, актора, заточеного на різні естетичні і психофізичні можливості. Де актору вчитися цього, якщо стара театральна школа не задовольняє цих потреб, а репертуарні театри з їх інерційною системою не сприяють професійній алертності і пошуку невідомого?

Однією з альтернатив стали Акторські інтенсиви, що протягом року відбувалися в НЦТМ ім. Леся Курбаса, з промовистою назвою «Актор без прикриття», які ініціював і проводив Ігор Аронов. Ґрунтовне дослідження цього річного досвіду ще попереду, тут хотілося б зосередитися на деяких аспектах, які до певної міри висвітлюють ситуацію довкола сучасної театральної освіти і головне, хто цю освіту прагне збувати. Хто приходить зараз в театр? Що від нього очікує? Відповіді на ці запитання можуть вказати на деякі тенденції в українському соціумі. Театр, як завжди, виступає в ролі діагностичної моделі сучасності.

Після сесії Інтенсиву (а їх було - 9), кожна з яких тривала три дні, проводилося анкетування учасників, своєрідний фідбек. Варто згадати, що в 2000 році в НЦТМ ім. Леся Курбаса відбувся проєкт ВІАТ (Вільна Іноваційна Академія Театру), який, на жаль, не мав довготривалої історії, проте одним з результатів майстер-класів різних театральних режисерів<sup>1</sup>, які проходили всі учасники, стало анкетування, соціологічно опрацьоване Неллею Корнієнко і видане окремою невеличкою брошуркою [1]. Тому в нову анкету 2018 року навмисно включалися кілька запитань з минулої, аби простежити

---

<sup>1</sup> У ВІАТ свої майстер-класи проводили Григорій Гладій, Олег Ліпцин, Борис Юхананов, Юрій Яценко і Володимир Кучинський.

соціокультурну динаміку через зміни або збіги у відповідях сучасних акторів або аматорів театру.

Слід зазначити, що зараз на альтернативні акторські майстерні приходять багато людей, які не мають професійного стосунку до театру. Це свідчить, насамперед, про те, що такі тренінги мають універсальний характер і стосуються людини як такої, її запитань до себе як творчої особистості. І ця творчість не обов'язково має бути професією, але й творчістю себе, життя, стосунків. «Актор без прикриття» - про що це? Про яку голизу йдеться? Що ми прикриваємо у своєму повсякденні і на сцені? По суті, йдеться про відкритість як таку, відкритість до Іншого, відмінного, нового, у собі та інших, відкривання як процес, який невід'ємний від процесу самопізнання. Самопізнання конкретного – через власний психофізичний досвід: як працює твоє тіло, наскільки ти можеш не тільки відчувати, але й екологічно працювати зі своїми емоціями, передавати їх, з якими зустрічаєшся ментальними блоками, що проявляються через затиски тіла, як ти запускаєш всередині себе енергію, як ти переступаєш через власні обмеження тощо. Відкритість і чутливість до нюансів, несподіваного, готовність до невідомого, по часті – ризикованого, бо нове переважно чекає на межі можливостей.

Акторські тренінги в традиції Гротовського, означемо так – доволі виснажливі фізично, позаяк тіло – це важливий інструмент актора і його треба «перезапустити». Адже тренінги, які не передбачають створення вистави, стосуються «роботи актора над собою», як називав цю частину акторської підготовки Станіславський, і на них не приходять люди, які не мають запитів щодо свого професійного психофізичного інструментарію. І тут постає низка запитань: а чи існують якісь базові фахові проблеми на всі часи і народи, так би мовити? Чи змінюється людина як така в часі? Яких психофізичних

трансформацій і деформацій зазнає її самосвідомість в залежності від соціокультурного «духу часу, тобто де межі її незалежності? Адже, наприклад, людина стаціонарного телефону і сучасних айфонів – це люди з різних планет. Чи ця відмінність тільки позірна, поверхова? Літературознавець Євгенія Нестерович пожартувала у своєму фейсбуку: зараз людина біля міського телефонного автомату виглядає, як та, що підключається до матриці. Зрештою, матрицю ніхто не відміняв, байдуже, яка пігулка червона чи синя. Проте, постійно змінюються внутрішні акценти, віртуалізується фактура зовнішнього простору і це все, ймовірно, вимагає кореляції тренінгового алгоритму. До порівняння, техніка ходи на льоду, пресеченій місцевості і асфальті – різна. Зрештою, на спині традиції – створіймо нове.

Але повернімося до наших анкет. Якщо порівняти загальну спрямованість і тональність відповідей на ключове запитання «Чому вибираєте театр?», то за спільної ідеалізації і романтизації цього мистецтва чи акторського фаху, кидається у вічі, що учасники інтенсиву «Актор без прикриття», зокрема ті, що не працюють у театрі професійно, у більшості своїй, відводили театру роль механізму самопізнання, але пізнання не раціонального, а через вітальний, майже «наркотичний» досвід, маркуючи тим глибинну потребу в переживанні і проживанні сенсорного досвіду життя, задоволення і любові. Присутні також відповіді психотерапевтичного спрямування. Переважають висловлювання такого ґтибу [2, тут і надалі]:

1. «Для меня это *удовольствие* (курсив - авт. тут і надалі). И если я выбираю актерское мастерство, то моя жизнь становится *счастливой*. Я пробовала жить без этого, но это, как выключить Солнце над частью Земли. Для меня это возможность выходить за мои рамки и быть любой. Это *свобода*. Я могу быть вещью, предметом, дельфином. *Чувствовать, что чувствует*

*дельфин*, звучать, действовать как он. Это как будто впускать в свое тело что-то, чем я не являюсь и проявляться в полном спектре – чувства, понимание того что происходит, трансляция состояния. Это *магия театра*».

2. «Я пришел в него, потому что был психологически раздавлен и нуждался в переменах. Но на первом же месяце понял, что в переменах я нуждаюсь в два, три, четыре раза больше, чем думал. Поначалу меня интересовал лишь *драйв и страх*, которые несла сцена. Чуть позже – невероятные трансформации, которые он стал делать с моим телом, разумом и проявлением. Еще чуть позднее меня покорило *эгоистичное удовольствие* от признания зрителем».

3. «Щоразу, коли *торкаюсь* стін театру, проживаю *любов, благоговіння, трепет*, спокій, ясність думок».

4. «Намагаюся *слухати серце*, а воно підказує зараз, що слід спробувати себе в цій сфері.

5. «Театр – это *живое*, настоящие, в нем можно познать, изучить и развивать себя. Это *погружение* и *полная отдача*. Театр дает возможность прямого контакта со зрителем и *обмена энергии* с ним. *Это откровение и обнажение своих чувств. Это искренность*. Театр – это то, чем нужно жить, в нем не может быть что-то на половину или даже на 99 процентов. Только на 150 процентов».

6. «Театр дає можливість *живого діалогу*»

7. «Тому що одного життя замало. Тому що актор - це людина, яка кожного разу створює всередині та навколо себе новий всесвіт, запрошуючі в нього глядача як гостя, ділиться з ним цим новим світом. А ще тому що *в мене сильно розвинена емпатія*».

8. «Потому что это *наркотик*»))»

9. «Нещодавно я зрозуміла, що по справжньому я *живу, відчуваю* тільки на сцені».

Ті учасники, що вже вкусили цей нелегкий хліб акторства, більш лаконічні і стримані у своїх відповідях на це запитання:

1. «Тому що свого часу зрозуміла, що на сцені я можу робити те, чого не можу в житті».

2. «Я його вивчаю)»

В анкетах учасників ВІАТ 2000 року теж сила силенна романтичних очікувань і віри, що театр дарує (а він таки дарує!) надпрозаїчний досвід життя, пропуск у збуджуюче невідоме. Там теж зустрічається серед відповідей «наркотик», «енергія», «радість», «таємничий», «суцільне відчуття» тощо.

«Лише там можна відірватися від землі та політати [1, 35].

Але на відміну від анкет 2018 року (може, це спричинено меншою кількістю опитаних на Інтенсиві), кайф від театру вмонтовується в ширший, альтруїстичний контекст і він реально відчутний – не тільки собі «кайфонути» в театрі, але й принести якусь суспільну, навіть духовну користь. Важко знайти в анкетах 2018 року такі пафосні (принаймні, вони здаються такими зараз мені особисто) вирази як «світосприйняття людини», «відкривати тебе в світле», «вдосконалювати себе», «пережити усі трагедії людства» (незрозуміло навіщо – прим. авт.), «спосіб познання мира», «вдосконалюватися духовно», «часть єдиного мира», «безсмертие», «деміург», «священнодійство», «релігійне відчуття», «самый всеобъемлющий вид Творчества» тощо.

1. «Насправді це питання таке ж серйозне, як «чому ти на світ народився?» [1, 41].

2. «Когда начинаешь слышать Дух, разливающийся в пространстве посредством актеров, и объединяющий всех в едином сознании» [1, 39-40].

Така світоглядна тональність в опитуваннях 2018 року майже не відсутня. Сучасна людина більше зосереджена на собі, на своїй індивідуальній реалізації. Схоже, інтеграція в європейський культурний код, своєрідний ренесанс індивідуалізму, відрив від великоросійського месіанства в Україні таки розпочався. Знаючи нашу історію, головне, щоб вистачило часу в цій тенденції закріпитися. Проте питання про контекст, в якому та індивідуальна реалізація має відбуватися, лишається відкритим.

Другий блок запитань, які варто розглянути, стосуються української культури, театру і актора. Вони звучали так:

1. Що не вистачає сучасному українському театру?
2. Що б Ви знищили в українській культурі? (провокативне, а відтак - репрезентантне)
3. В чому полягає особливість українського актора?

Почнемо, з провокативного. Якщо спробувати підсумувати стисло, чим відрізняються анкети різних років, то за загального обережного ставлення до цієї відповіді і переважання думки, що нічого в культурі знищувати не варто, а навпаки – плекати і «хай ростуть всі квіти», в 2000 році на це запитання все-таки відповідали. Ось відповіді: «тотальну «українізацію», «шароварність» і «калиновість», «спекулювання національної ідеєю», «ідеалізацію минулих досягнень української культури», «виробництво ідіотських козаків-матрьошок», «хуторянство! кумовство!», «кланову олігархію «українських митців», пофігізм, безперспективність, випадки фінансової залежності від Росії тощо.

В 2018 році це запитання взагалі випало (з певних організаційних причин) з анкет учасників деяких сесій. Тому на це запитання відповіли небагато учасників. Статистика така: з 5 опитаних тільки один запропонував

знищити «закритість, заздрість», інші – не вважали, що треба щось знищувати в культурі і висловили це вкрай лаконічно, не пояснюючи і не аргументуючи своєї думки, ніби це само собою зрозуміло. Ось «найбагатослівніший» приклад, який уповні характеризує всі наявні відповіді: «Та, певне, тут вже до мене добре попрацювали. Хто що міг, те й нищив. Питання не в тому, що б знищити, а у тому, що створити, що дати нового, якісного, цінного».

Промовистим фактом самим по собі є те, що в анкеті 2000 року є додаткове запитання «Що б Ви *поkritикували* (в українській культурі)», а 2018 – «Чого *не вистачає* (українському театру)»? Змінюється сам соціологічний підхід до проблематики. Не на віднімання, а додавання.

І хоча багато хто в 2000 році висловився за непродуктивність критикування, проте, знову ж таки, свій список додав (ми його опускаємо, бо багато з перерахованого просто застаріло в часі).

Що ж бракує сучасному українському театру (відповіді з Інтенсиву)?

- Розкріпачення та широти мислення,
- Современности,
- Більшої відкритості, простоти та любові до глядача,
- Фінансування з боку держави,
- Свободи від бюрократії,
- Смаку,
- Простоти, щирості і як не дивно доброти й любові,
- Підготовчої роботи,
- Конкурентності,
- Життєвості, глибини, діалогу з глядачем, спрямування його думок до себе.

Доволі промовистою є така думка: «Думаю, некой внутренней «зрелости». Когда я смотрю постановку британских театров, я вижу, что они

как будто взрослые мужчины – спокойные и уверенные. Они знают себе цену и цена эта очень высока. Когда же я иду в украинский театр, то я вижу как будто подростка – он скачет, ярко одевается и всячески пытается привлечь моё внимание».

Як дивно, але це ніби то негативне свідчення говорить про позитивні зрушення в українському театрі. Відбувається якісний поворот до ренесансу українського театру. Це вже не претензії до старого, традиційного театру, який заповнив всі сцени. Це репліка до/про підлітка, ще невмілого, незграбного багато в чому, але повного сил і натхнення.

Побіжний огляд, який не претендує на ґрунтовне соціологічне дослідження, анкетувань і фідбеків Акторського Інтенсиву «Актор без прикриття» Ігоря Аронова, свідчить про брак, але і потребу вітальності, сили життя. Вона потрібна нам, як зростаючому організму вітаміни і добре харчування. «Роботи надмір, розвитку обмаль», «багато знаю, мало вмію», як зазначали деякі учасники. Мало пережити досвід, його треба вміти присвоювати, інтегрувати у своє творче життя, а також вміти запускати пошукові механізми в собі, вчитися у самого себе. Акторський Інтенсив був влаштований так, що ці поживні речовини людина має знаходити в собі і просторі сама, не очікуючи, що хтось (ведучий) все пояснить і покаже. Спочатку досвід, потім розуміння. Те, що така робота самозаглиблення приносить відразу відчутний результат, як зазначали всі учасники Інтенсиву, і який варто потім самостійно підтримувати і розвивати серед ритмів щоденного життя, вказує, що час усамітнення пройшов, всі «монастирі» відкрили свої двері і «Будда живе в місті», а творча людина як така в нашій культурі входить у пору своєї зрілості. І той факт, що переважна більшість учасників Акторського Інтенсиву або не працюють у театрі професійно (от, де

незалежність!), або якщо і працюють, то мають дуже мало творчих проєктів, чомусь не викликає відчуття приреченості. Зріла людина завжди знайде нові форми проявлення свого творчого ресурсу. Як там казав Більченко? Один крок, другий...

## РОЗДІЛ II. Григорій Гладій. Від полювання за дихальним тілом до полювання за гравітаційним полем

З Григорієм Гладієм нас неодноразово знайомили. Різні люди і за різних okazji. Одного разу я навіть, брала участь у його майстер-класі в рамках художньо-освітнього проекту ВІВАТ НЦТМ ім. Леся Курбаса, а потім зробила текст-розшифровку тренінгу під назвою «Полювання на дихальне тіло» [3]. Проте я жодного разу не зустрічалася з ним для професійної розмови, як я це робила з іншими учнями Анатолія Васильєва, хто входив до референтної групи мого театрознавчого дослідження. З ним і з Більченком. Ймовірно, через те, що Гладій завжди, коли приїжджав до України, був оточений юрмою людей і лімітований у часі. Та і виглядав, мов гора з діючим вулканом, ліпше було не наближатися. Зрештою, я завжди тяжіла до «тихого» театру, медитативного, а не «шаманського», який сповідував Гладій, тому особливої спокуси ризикувати не виникало. Виснажливий фізично, динамічний тренінг, акторський піт, гра м'язами, які йдуть під кодовою назвою а ля Гротовський, завжди мене відлякували. Знала чимало людей, які були майстерні у таких тренінгах, прекрасно володіли своїм тілом, але грати не могли або були надто штучними на сцені, незалежно від театральної естетики. Тренінг Гладія можна уповні назвати авторським. Він веде його як актор-лідер, він накачує собою простір. Те, що він пропонує, здається, може, робити тільки він. Це *його* тренінг, під його власні можливості. Інший може тільки на хвильку проскочити у свої надможливості, разом з потужною енергетикою майстра.

Зараз, розшифровуючи диктофонний запис нашої розмови в номері готелю при театрі І. Франка, де Гладій ставить виставу «Очищення» за одноіменним романом фінської письменниці Софі Ольсен про естонських

«лісових братів» часів Другої світової, я слухаю свій голос і думаю: і чого це я тут «граю м'язами», емоціоную і багато говорю... Звісно, я маю якимось встановити спільне поле бесіди, сказати певні паролі та явки. Дивна ця ситуація в психологічному плані, коли ти знаєш про людину багато, а вона про тебе – нічого. Ти знаєш творчу біографію людини, він для тебе, ніби давній знайомец, ти товаришуєш з його колись близькими друзями і мушиш про це якимось сказати, щоб людина не починала переповідати свою біографію чи творче кредо з самих азів. Гладій все-таки встигає розпочати із своєї творчої біографії. Ймовірно, він теж так налаштовується на бесіду, «слухає» співбесідника, намагає тему. Хоча тема, яка цікавить особисто мене – це актор і його відчуття часу через сценічні технології. Чи змінилася за останній час його акторська оптика, що йому цікаво зараз як актору, в чому полягає його запит до себе і до простору? Гладій розповідає, чому він вибрав до постановки роман Софі Ольсен, про гібридну війну, «загадочну русську душу», яку він досліджував, багато граючи в російській класиці, про російський демонізм і непроговорювання травматичного досвіду нашими батьками. Про потребу сповідальності на сцені через безпосередній зв'язок з міфом, про невимовленість жіночих воєнних історій. Говоримо і про те, що «режисер вже не є основною особою в театрі»:

«Мені здається, що режисер вже не є основною особою в театрі. Він далі мушиє щось штовхати, але це не є вирішальним. А вирішальним є те, як спектакль комунікує із залом, природа цієї комунікації. Театр не може зараз четвертою стінкою відгороджуватися, при всіх крутих естетиках. Може, це і вплив документального театру, інтернету, бо зараз люди практично втратили здатність до простих імпульсів, рефлексів на біологічному рівні. Проблема з

концентрацією, легкодоступністю будь-чого, але за цим втратився первинний інтерес, свіжість і, взагалі, інтерес. Все стає банальним» [4].

Власне, піднімається тема сучасних акторських тренінгів, непродуктивності «закритих» технологій, які були розповсюджені в другій половині ХХ століття в Європі і пов'язані з іменами Гротовського і Барби, закапсульованого перенесення їх в сучасну ситуацію. На запитання, а що актуально для Вас особисто зараз, Гладій поділився роздумами, як «полювання на дихальне тіло» трансформувалося для нього в «полювання за гравітаційним полем».

## **2.1 Полювання за гравітаційним полем (частина розмови з Григорієм Гладієм, літо 2018)**

Я дотепер не можу сказати, що я щось таке конкретне знайшов. Я його ще словами не оформив. Мені дуже легко передавати акторам те, що я знаю у досвіді, але я кожного разу розказую це по-іншому, я не маю точної формули, яку б вивів. На репетиціях я ввожу актора у певний стан, але роблю це через себе, я сам входжу в стан гри, бо я сам актор, я їм показую, розказую. Є написаний текст, але актор має створити враження, що він того тексту не знає, що він його придумує, має право на запинання, повтори. Текст – то є така вершина, а треба досліджувати, що є під тим текстом. А під ним лежить пейзаж (ролі), і цей пейзаж треба вкласти в себе. Це те, що має визріти або сфокусуватися. Бо спочатку воно існує як розмита територія. Немає різкості. І починається інтенсивний період накопичення довкола цього, зараження ідеєю. Ти починаєш візуалізувати щось таке, що й словами не можеш назвати, але це збуджує в тобі стан якогось трепету, коли не знаєш, як це

робити, але дуже хочеш. Текст не можна вести лінійно, його треба розбити на блоки. Все ділиться на якомусь молекулярному рівні, на кавалки, які по суті між собою ніяк не зв'язані. Навіть, коли сцена має якусь форму, зав'язку і кульмінацію, то треба відмовитися від всіх пунктуацій, крапок, ком, трьох точок... весь матеріал, ніби викинутий перед тобою на тарелі. Потім в той матеріал ти «закидаєш» оцей свій трепетний стан і все раптом починає структуруватися довкола того стану, теми. Цей пейзаж стає частиною тебе, ти – його. Текст має бути завчений, але якщо маєш до діла з прозою, нема обов'язку цей текст заучувати слово в слово. В цьому пейзажі є якісь оази, небезпечні зони і світлі, ями, болото, присмерки. І воно все отут всередині перед тим, як вийде назовні. Є такі слова і групи слів, які мають в собі оце мерехтіння, вони тебе провокують. Це має зажити своїм життям. Ти живеш з матеріалом. Ти закохуєшся в матеріал. Плекати, думати, мріяти. В той самий час є такі базові слова, з якими можна гратися, типу дім, вдома, хата, батько, мама, які можна повторювати, варіювати, весь час, щоб вони були, а довкола них крутяться інші... вони стають гравітаційними центрами. Все зав'язано на гравітації. І я постійно повторюю, дихання, дихання, треба працювати з диханням. Але виявляється є ще далі історія. Неможливо бути поза диханням. Треба свідомо працювати з диханням. Іншого способу не існує. Тоді ти можеш говорити про якісь тонші речі. Тіло має скелет. Це кістка. Тверде. Коли я скелет задіюю, то позиції, форми тіла стають твердими, сфокусованими. Але переважно актори працюють на м'язах і дуже мало звертають увагу на скелет. А м'язова пам'ять дуже поверхнева. Але якщо глибше йти, то є кістковий мозок, під твердим, під кісткою знаходиться дуже тендітна тканина. І це вже мозок. Треба оминати цю банальну м'язову систему і йти через кістку, твердість і фіксацію, а далі ще глибше, у тонку матерію. Треба усвідомлювати, як відбувається сам процес дихання. Вдих. Де

він зароджується в середині, коли не можеш не вдихнути? В якій точці? Тоді я концентруюсь на цій точці. На потребі виходу. І він сам по собі. Якщо цього імпульсу не буде, то я вмру. Його треба десь там вловити. Загострити ту концентрацію до бажання вдихнути. Тоді включається все тіло, бере участь у цьому імпульсі. Цей вдих збирає тіло. Є така система дихання. Вдих на 4, затримка на 7 і видих на 8. Є різні комбінації, але ця є хитра. Коли її точно виконуєш, то виявляється ти вирівнюєш всі меридіани на затримці. Все стає на місце. І видих на 8 – це зона дії. Все, що ми випромінюємо – слова, текст – на видиху. І коли ми працюємо над мовленням, це робота над видихом. Для мене видих є точкою відліку, бо вдих – це імпульс. Він несвідомий. А видих має бути дуже присутнім, він має взяти домінацію. Хочеш діяти, то дієш видихом. І тоді рух стає усвідомленим. Тоді кожна клітина бере участь у рухові. А не вдих, а потім рух. І це вже є така дисципліна, коли видих стає моїм ведучим. І я тільки з роками усвідомив, що важливим є саме видих. А затримка не є диханням, це є зависання. Кожен твір мистецтва і в акторстві це теж важливо, повинен мати ці зависання. Не все є дія, дія, дія, а є зависання. Паузи, моменти тиші – це затримка дихання. Треба виховувати у собі стан такого абсолютного нуля. Бо коли ми потрапляємо у потребу діяти, постійної активності, тоді ми попадаємо в дурну безкінечність.

Ми говоримо, що нічого живого не існує поза диханням. Але жодна секунда не може бути і поза гравітацією. Бо космос – це є певний рух. Є стремління. Божественний імпульс чи як його назвати. Від одного до іншого. І в цьому сенсі дихання підкоряється гравітації. І є потреба досліджувати в акторській грі сам феномен гравітації, а там є багато роботи. По суті, гравітація це є вага. Тілесність. Сама тілесність є гравітацією. Це не так просто – відчувати вагу свого тіла. І тіло треба відчувати через кожен

сегмент. Актор на сцені не існує, як якась оболонка, у цієї оболонки є якась тенденція, куди вага направлена. Конкретна вага. І ця оболонка є дуже рухомою, весь час міняється. Так само, як вага. Це все ділиться на безліч сегментів, і кожен сегмент має свою вагу. Підкоряється своїй гравітації. Гравітація – це своя частота. Треба усвідомити кореляцію тіла і гравітації. На базовому рівні. Я стою – вертикаль, я падаю – і я ловлю себе, щоб не впасти. І це є натуральний рух. Органічний, не поставлений. Ти себе захищаєш, щоб не впасти. І щоб піймати динаміку дихання, треба усвідомлювати, як рухається хребет. Вдих починається з кінчику хребта. Так прогинається кішка чи собака, є така вправа в йозі. А видих – спина дугою. В копчику є такий вузол нервових закінчень. Імпульс на вдих так починається. Це треба анатомічно відчувати. Там численні нерви. І тоді вдихом ми під'єднуємося до гравітаційного поля. Зазвичай у своїх дихальних вправах, ми затримуємося у м'язах і далі не йдемо, а можемо до кісткового мозку йти. Тоді дихання стає ще універсальнішим, фундаментальною основою нашого існування, бо ми тоді під'єднані до універсального потоку, можемо настроїтися на космічну хвилю... [4].

### **РОЗДІЛ III. КЛІМ. АПОЛОГЕТИКА МОНОВИСТАВИ**

Останні 7 років, як Клім знову поїхав з України до Москви, він працює виключно в жанрі моновистави. Він це пояснює тим, що в соціокультурному просторі відчувається неможливість або штучність діалогу, і театр діагностує це. Людина має розібратися із собою сам на сам. Ці його вистави, всі без винятку, це такі вокальні мандри самотнього Орфея за своєю Евридікою, з усіма конотаціями цих міфологічних образів, у триєдності поезії – співу – мовчання. За словами режисера, він суттєво посунувся за цей час у розвитку свого тренінгу, який раніше був відомий під назвою «нульовий ритуал» і про який я писала неодноразово [5]. Свій тренінг Клім завжди супроводжував розлогіми коментарями, але зараз, здається, сам коментар став тренінгом. На Літньому марафоні у Львові цього року, тренінг виглядав так: Клім стояв у центрі групи і, крім того, що показував певні вправи, які я назвала радше – рухами, годинами розповідав різні історії: про своє життя, про театр, про своє дитинство та інші. При цьому активно жестикулював, а всі мали повторювати за ним його жести, майже, як в дзеркалі. Не повторювати або імпровізувати не те, що не дозволялося – заборонялося. Серед них були акторські «позиції» з «нульового ритуалу», а також звичайні побутові рухи, які теж треба було повторювати. Клім вважає, що таким чином, все, що він говорить, а передає він досвід як такий, не просто влітає в одне вухо, а в друге вилітає, а залишається як пам'ять тіла. Перевірити це, звісно, неможливо, але такий підхід, за всієї його позірної макабричності, дійсно є ефективнішим, ніж пасивне слухання – принаймні не заснеш. Перечитуючи свої нотатки в записнику, відчуваю, як кожна фраза запускає в мені відгук у тілі, моє тіло знає, пам'ятає, про що це.

- Ви спочатку мусите все розібрати (ноги, срака, руки, голова), а потім зібрати

- В м'ясо світло не увійде – тільки в порожнє, дзвінке
- Праворуч – слухати, ліворуч – дивитися
- Тіло має бути ніби підвішеним, на сцені не ходять, а танцюють і співають, підлога – як барабан
- Вся імпровізація – тільки в паузі
- Тіло – раб, що робить, ти – це споглядач, він вільний
- Тіло – це одяг
- В театрі головне – об'єм, неперервність життя, а не слова
- Актор – це людина з поглядом. Голова – камера, порожня і нерухома
- Театр – це атмосфера, простір, в який треба увійти, впустити в себе і з цим щось робить, а не своє приносити і показувати
- Має бути орган всередині, який відчуває, що змінилося у просторі від кожного твого конкретного руху
- Театр – це двома пальцями взяти порожнечу і пересувати її
- Театр – це ритуал, в якому має бути щось неправильним. І ми дивимось і бачимо те, що неправильне. Те, що правильне, ми не бачимо і не повинні бачити
- Якщо тобі потрібні руки, на перший план мають виходити ноги. Головне має бути в тіні і захищене
- Емоція – це, як цукор. Не годуйте глядача цукром, дайте йому працювати самому
- Театр – це щеплення мікроба, але потім у житті у вас буде імунітет [4].

Сам тренінг Кліма, точніше, як він веде свій тренінг – це теж щеплення здатністю займатися акторським мистецтвом. Будучи м'якою і толерантною

людиною в житті, люблячи «своїх» акторів безмежно, на тренінгах Клім виступає таким калібровщиком для входу у вушко голки професії, міфологічним павуком, який випробовує актора на силу його внутрішнього наміру займатися цією справою. Клім може бути безжальним у своєму баченні, може не підбирати слів, кричати і лаятись. Хто не злякається, той виграв. Акторська якість в людині досягається одним «алхімічним» в суті своїй внутрішнім актом – здатністю розрізнати в собі перформера і «виділяти» його в собі для сценічної роботи. Перформер невразливий, це «зомбі» сцени. Це не людина з самолюбством, комплексами і претензіями. Це має бути залишеним за лаштунками. Такий педагогічний радикалізм Кліма є вельми невдячною роботою, але дуже милосердною в суті своїй.

Спостерігаючи за акторами і собою під час тренінгу, ловиш себе на думці: як же люди опираються життю в собі, силі і красі. Їх аж викручує. Можна було б назвати Кліма театральним екзорсистом. Треба вигнати з себе свого демона, даймона, джокера, що паразитує в людській психіці, перетворити його на слугу, актора. «Наша пасивність відносно своєї долі – страшна річ», - бачу запис в лапках у своєму блокноті. Чому ця фраза стоїть в лапках, а інші - ні? Вона важливіша особисто для мене? Загалом, Клім постійно мікшує. То він говорить: не лізьте в гру зі своєю душею, не чіпайте свою душу, вона не хоче страждати... Потім розводиться про те, що все, чим ми займаємося на сцені, безпосередньо впливає на наше життя. Яким чином те, що ми робимо в театрі, коли тренуємося або граємо, допомагає нам не бути пасивним до своєї долі? Треба думати...

Друга частина тренінгового дня присвячена пісні. Клім викликає когось з гурту, той має сісти на стілець і щось розповісти про себе. Потім проспівати пісню на свій вибір. Слухаючи історії молодих дівчат, які зв'язали себе (саме

зв'язали) з акторською професією, чомусь згадуєш Ніну Заречну. Стає страшно за них. І ловлю себе на думці, якби я знала, що мене чекає в подальшому – цей безлад в моєму житті, то ніколи б не вступала до театального. І я ще в більш ошадному становищі – не актриса.

### **3.1 Розбір пісні «Ой, давно, давно в матінки була» (фрагмент)**

Клім: Це ми можемо слухати «Бітлз» і нічого не розуміти. А в народній пісні слова мають дуже велике значення. Слово в культурі, особливо, в давній, має велике значення. Слово – це магічна річ. Пісня – це молитва, замовляння. Щось відбувається з людиною, яка співає. Ми зараз – слухачі. А народна культура цього не знає. Пісня для того, щоб її співать. Це дуже важливе розуміння всього того, що ми робимо. Пісня – це такий лабіринт. Коли ти співаєш, то твоя душа, дух бродить, іде якоюсь дорогою. Ми зараз не уявляєм нічого. Багато речей не уявляєм. Ми живемо в такому раю відносно життя людини ще сто років тому. Але за великим рахунком нічого не змінюється, бо фінал не змінюється. (...) От виходить дівчинка (це про акторку, яка співає цю пісню – прим. Н.Ш.), сідає і я бачу, що їй її життя не потрібне. (...) Ми не знаємо, коли на нас дивиться Бог. Оце головне, що ви повинні зрозуміти. Є такі хвилини в житті, коли на нас дивиться Бог і питає, що ти хочеш. А ти все життя хотів любові. А в той момент подумав: хочу ковбаси. Тільки один раз і сказав, але на нього дивилися якраз в той момент і дали йому ковбаси. Для мене народна пісня не може існувати як якийсь фольклорний елемент. Вона може існувати тільки зараз. Оце бабусі співали і зараз ми заспіваємо. Бабусі співали не для того, щоб хтось її чув, а тому, що душа потребувала. Якщо твоя душа в той час буде думать (про ковбасу), то... Руки мають щось робити, а душа... Звідкись потрібно взяти оцей душевний

«спокій», не спокій, а... Якщо холодно і не колихати воду, то вона замерзне, або алебастр – треба помішувати, бо він застигне...

- Вже давно-давно в матінки була,  
тая доріжка терном заросла.

К.: Що вона сказала?

- Що тужить за мамою.

К.: Ні, ще раз... (дівчина співає) Що сказано? Ніколи не інтерпретуйте. Просте запитання: що вона сказала?

- Давно була вдома...
- На кладовищі.

К.: Де дім? Вона сказала дім? Яке кладовище? Було слово кладовище?

- Відчувається.

К.: Зачекайте, відчувається... Що сказано цими словами: ой давно давно в матінки була тая доріжка?... Я хочу навчить вас бачить те, що є, і не бачить того, чого нема. У матері була якась – тая – доріжка... доля... доля матері і доля дочки одна і та ж... терном поросла... ой не так терном, як калиною... або шипшина – це коли руками взяти не можна... у всьому є велика конкретність... ця доріжка – це терновий вінець долі... в когось тим поросла, в когось – іншим.... доля батьків і доля дітей дуже зв'язана... Ви повинні до пісні відноситися, як до дуже серйозного тексту... якщо ви так не відноситесь, я просто співаєте, то це естрада. Ой давно-давно в матінки була... Є такий смисл? Є. Але він нічого вам не дає. Я повинен чутись щось, ви повинні відкривати мені якийсь інший смисл. Щось повинно бути таке, чого

на перший погляд не видно. А я терен терен стану, висічу... А я зміню долю, розумієте? ... [4].

### **3.2 Проба нової суб'єктивності. Рецензія на гру актриси Катерини Леонової. Вистава «ОнаЯнеЯиОна» за п'єсою Кліма «Петербург»**

Ймовірно, треба було десятиліттями розводитися про те, що є театр, щоб одного разу – пережити на виставі все це в одному відчутті. От, для чого існує театр! Щоб відчуті нарешті – саме відчуті і усвідомити це відчуття, що театр відбувається тільки у твоїй голові. А оскільки ти це усвідомлюєш, то ти можеш керувати своїми візіями. І тоді всі сентенції «весь світ театр», «світ – це тільки проекції нашого уяви» стають реальними, втілюються в тебе. Для чого тоді інший? Театр – це такий «костиль», поки ти не вмієш знаходити того іншого всередині себе. Актор, за законом функціонування дзеркальних нейронів, робить цю «операцію» наочною. Хоча я тепер розумію, чому театр – це молодший брат сестри містерії. Хоча, можливо, там якісь інші родинні зв'язки. Он Юхананов вважає, що містерія походить від театру. Зрештою, це може бути і так, бо спочатку я побачила театр, а потім відчула містерію у собі. Театр спровокував містерію в мені. І я підозрюю, що це надто суб'єктивно. Це не є містерія на всіх. Кожен переживає щось своє, на своїй глибині й у своєму інтенсиві. Зрештою, найбільше потрясіння глядач може пережити необов'язково на «ідеальній» виставі. Ніколи не знаєш, коли щось спрацює. Щось збігається в просторах і часі. Як збіглося зараз.

На сцені тільки велике дзеркало і килим на підлозі... Здається, був ще стілець, але я не певна... І жінка... яка грає актрису, яка грає Настасью

Філіповну... Мені взагалі неважливо, про що говорить ця жінка-актриса-настасьяфіліповна. Я дуже добре чую слова і навіть їх розумію, хоч це і дивно – слів дуже багато і вони про все відразу. Так пише Клім. Але я чую голос і все інше стає несуттєвим. Нечасто чуєш голос. Як би це пояснити? Не кожен голос є голосом. Існує невидимий супрематизм простору і людина як мембрана... все її тіло є голосовими зв'язками і гортанню, а психіка – легенями... Як там у поета: пою, когда гортань сыра и в меру влажен взор и не хитрит сознание... Оце «не хитрит сознание» - найважливіше. Тоді відбувається резонанс, і голос людини стає твоїм голосом або просто голосом – для всього і для всіх...

Між мною і актрисою, яка грає актрису, яка грає Настасью Філіповну, в п'єсі, яку написав Клім за романом, який написав Достоевський – ніби укладається якась змова, за замовчуванням. Я відчуваю, що не тільки я бачу її, але і вона бачить мене, яка бачить її. Хоча вона на мене і не дивиться. На сцені надто багато дзеркал, хоча стоїть тільки одне і в ньому нічого не видно. Саме вони, невидимі, замкнули простір на самому собі, як в кришталевій кулі, і може статися, що завгодно. Здається, я переживаю цей змінений стан, що ми є одним цілим, так гостро в театрі вперше. Ось і текст ролі про дзеркало сцени, яке має амальгаму з двох боків. Ми всі підглядаємо тільки за самими собою. Ми всі є глядачами самих себе в різних ролях і функціях. Глядачі в залі і актриса на сцені. І вона мене кудись зваблює, пропонує мені якісь пастки в цій сферичній голограмі смислів і моєї розбурханої пам'яті про чиєсь життя, яке чомусь нагадує моє, зовсім його не нагадуючи. Кудись я йти не хочу або не можу, або мені нецікаво, або я не розумію куди, або навіщо... Щось дратує, я опираюся, а тут я би собі такого не дозволила, хоча даремно... а тут я просто втрачаю контроль і відаюся насолоді зустрічі... І це такий балет наближень і віддалень... ніби до іншого, але, насправді, до самої

себе. А тут я пішла би далі, - ніби кажу я собі, але актриса зупиняється... Хто вона мені, ця жінка-актриса-настасьяфіліповна? Моє друге, третє, десяте «я»? Вічна жіночність, світова душа, оптична ілюзія, яка викликає в мені галюцинації про саму себе, яку я ніколи в собі не переживала вповні, але здогадувалася? Я люблю її, - тільки і повторюю я подумки... Всю її, геніальну і просту, всі її навіженства і сором, її проколи і грубуватий сміх, її беззахисність і красу, яка ніяка й не краса, а... Я люблю всіх, кого вона любить, хто любить її... і тих, хто її ніколи не бачив... Я люблю... Кого «її» я люблю, трясця її матері? Я ніби хапаю руками повітря в невдалій спробі обійняти невловиме тіло, котре існує як запах... Це все аж надто інтимне... Про таке не те, що іншому, собі не наважуєшся говорити, бо туди не варто занурюватися самому та ще й показувати це іншим. Ти це підсвідомо знаєш. Кудись не ходять без провідника або без страховки, коли є хтось, хто тримає інший кінець лінви або шмату, щоб прикрити зад... О, ці чарівні покрови ілюзії! О, це диво здвоєної присутності, яке дарує театр! О, священна жертва актора, котрий щось таке робить із собою, що це все стає можливим! Неймовірний шанс сягнути на таку глибину себе, на яку б ти сам не те, що не відважився, а не спромігся – не вистачило б дихання. І те, що я зараз намагаюся описати, дуже нагадує кохання, яке схоже на любов. Коли з'являється хтось, з ким ти можеш розділити оце відчуття безпеки і прийняття, коли все тільки здвоюється, а не віднімається, і це такий об'єм сили, що його ледь можна витримати. Ненадовго.

Я вже цього майже не чекала. Ні від театру, ні від себе. Таке гостре і, водночас, буденне відчуття життя. Його непроминальності. Відсутності часу і відсутності простору. Ти ніби потрапив у задзеркалля своєї сітківки, оптичне зображення перевернулося, а внутрішнє і зовнішнє помінялося місцями.

Коли я дивилася на жінку-актрису-настасьюфіліповну, я бачила себе, яка може так грати... Ця актриса живе в мені. Я її саме такою в собі відчуваю. І все стало на свої місця. Я побачила себе. Я зустрілася із собою. І звільнилася від самої себе. Правдива містерія [7].

## **РОЗДІЛ IV. Валерій Більченко. Чи може бути еміграція художньою технологією?**

Я вже колись формулювала для себе, що Більченко нагадує мені будистського монаха [8]. В ньому якимось чином гармонійно поєднуються відстороненість і емпатичність. Поруч із ним гостро відчуваєш, чим саме ти наповнений. Ти стаєш ніби випуклий для самого себе, бо поруч знаходиться людина, яка присутня настільки, що відсутня, і дає тобі простір для того, щоб проявитися. Він ніколи не відповідає на запитання прямо. Ніби відходить назад, знову ж таки, щоб дати місце відповіді, яка вже існує, вібрує «в повітрі». Треба тільки налаштуватися на її хвилю. Цікаво спостерігати в публічній розмові, як кожен намагається «дотиснути» Більченка у свій характерний спосіб, щоб таки вивести його на «відвертість», якусь конкретику, метод. Але парадоксальним способом, так кожен проявляє те, чим сам давить на горло власній пісні. Я, наприклад, «бодаюсь», здається, з чистого азарту, навіть, якщо поділяю думку. Щось мені обов'язково треба зробити всупереч, інакше – не заспокоюсь. Більченко мені так і сказав, спокійно і майже лагідно: Лія, перестаньте. Він так це сказав, ніби обійняв. Мовчки. Я так це почула і відчула. І перестала.

### **4.1 Фрагмент публічної бесіди Валерія Більченка на Міжнародному театральному фестивалі «Древо», Львів, вересень 2018**

Самое главное на сцене – актер. Ничего сильнее, богаче, значимее, чем актёр не существует. Это самое важное средство для того, чтобы что-то сообщить зрителю. Но у театра существует такая корневая проблема, которая заключается в необходимости повторения. Каким образом сделать актера живым. И по моему опыту, это структурная проблема, и она никакими

методами не решается. Можно замазать, найти какие-то трюки, которые будут помогать воссоздавать этот факт повторения более-менее правдоподобно, но повторение противостоит природе. Поэтому я подумал, что нужно вообще убрать режиссера, сам факт повторения. Делать все живым – это единственный способ решить проблему кардинально.

Если посмотрите на западную живопись, она тщательно выписана. Много раз переделывается, доводится до совершенства. Восточная (я имею в виду Японию, в первую очередь) построена по другим принципам. Западная возникла из идеи красоты, украшения, декорации. Японская росла в дзене, это один из способов, которым человек может прийти к дзену, осуществить свое предназначение. Классическая японская живопись пишется один раз. Человек год рисовал круг, чтобы довести процесс до автоматизма. А потом брался холст, и художник одним махом писал сразу всю картину. На полотнах видны кляксы, потому что он пишет и кляксы возникают. Законченное произведение не должно выглядеть как законченное. Это эстетические принципы. Сразу и набело. И такой же принцип был положен в основу театра без режиссера. Есть какие-то структуры, которые выучиваются, в идее, до автоматизма. С этим ты выходишь на сцену, а дальше, как пойдет. Это такой фри-джаз, там нет формализованных точек. Внешних, касающихся формы. Там есть внутренние точки, которые связаны с понятиями, которые обеспечивают известное всем понятие или идею «здесь и сейчас». Есть моя техника, как войти в это состояние. А дальше все свободно.

Никакой темы нет. То есть она есть, но для меня она не в совсем стандартном понимании понятия тема. Темой является сам процесс взаимодействия с темой. Как человек воспринимает эту тему, как на нее

реагирует – это и есть тема. Например, все мы знаем, что мы умрем. Мы стараемся об этом не думать, потому что это страшно, и делать все, что угодно, чтобы забыть этот страх смерти. Спорт, искусство, деньги, шоппинг, секс... только бы не думать. Ваша реакция по этому поводу для меня является предметом. Не сами ваши мысли, а как вы реагируете вообще. Вот есть тема. Такая архетипическая, библейская тема ожидания. Все мы живем, ожидая Годо. Два человека непонятно где, зачем. Базовая такая ситуация. Мы вообще живем ожидая, когда все закончится. Когда вырастут, урок закончится, каникулы, институт, женюсь, своя квартира, поедem в отпуск, дети вырастут... Мы живем не в том моменте, который сейчас, а в прошлом и будущем. Это экзистенциальный факт нашего существования. И как мы к этому относимся. Как мы реагируем. Что для нас эта тема. Может она их вообще не касается. Это тоже ответ. Или есть война. Это реальность. И как человек относится к этому факту и есть предмет. Не сама война, не человек, а отношение. Ведь для многих войны просто нет. Для подавляющего большинства украинцев. Для кого-то есть и в разной степени есть и нет.

Вопрос актерской игры был для меня всегда решающим и самым главным. Придумывать очень легко. Но я всегда был очень ограничен в форме тем, как играют актеры. Актер – это тот якорь, который не дает мне двигаться дальше, как козе на колышке. Качество актерского существования было для меня единственной главной проблемой. Как-то упаковать спектакль – это не проблема. А вот сделать, чтобы актер играл, это действительно трудно. Поэтому я пришел к этой идее театра без режиссера, потому что я не очень люблю режиссуру, честно говоря совсем не люблю. Вообще. Неизбежно появится нережиссёрский театр. Как в свое время неизбежно появился режиссерский. Как альтернатива к не режиссёрскому. Появился

Станиславский. И это решало многие проблемы не режиссёрского театра. Но теперь на мой взгляд. Театр переживает кризис. Может, он всегда переживает кризис, это правда. Но сейчас это такое повсеместное явление – порвалась связь времен. Старая культура ушла и нет передачи. Причем нигде. Передача оборвана. Возникает новая культура. Она уже возникла и живет. И этой новой культуре возникнет нережиссёрский театр, потому что режиссерский – это видение одного человека. Я прихожу на концепцию или видение одного человека. Если он мне интересен, я посмотрю всю его партитуру, я прочитаю его версию через свет, мизансцены. Но эти рисунки и личное творчество мне лично не очень интересны. Потому что никакая придумка, концепция не сравнится с самой жизнью. Это всегда слабый и формализованный отпечаток любой жизни. Жизнь настолько больше и тотальнее, что не уместается в концепцию. Мы на нее наклеиваем концепции, как ярлыки. Магнитики на холодильник. Нельзя же в театре пускать детей и животных на сцену. Убьет любое действие. Пока живого на сцене нет – эта мертвечина воспринимается нормально. Ваш интерес как зрителя всегда уйдет к живому. Можно бесконечно смотреть на море, огонь и работающего человека. Это действительно так. Живой актер – это тоже самое. Он может нравиться или раздражать, но в любом случае, если на сцене живое, то вы резонируете живым. Дальше врубаются ваш интеллект и взгляды эстетические, ваше, что есть хорошо-плохо. Высокое-низкое. Искусство и они начинают корректировать ваше восприятие. И тогда вы решаете: это скучно, это не интересно. Потому что не соответствует вашему представлению. Вы можете считать пошлым голую женщину, но вы будете на нее смотреть. Вот в чем дело. Живой человек на сцене - это единственный способ вернуться к человеку. Все мы люди, и у всех нас одинаковые проблемы: как жить, кто я, как состояться в жизни, как вырастить детей. Как

мне жить с моим мужем или женой и т.д. Все мы боимся одиночества, все хотим любви. Мы все одинаковые, и когда появляется непридуманное на сцене, то как бы он не играл, поскольку он такой же, как вы, то у него гораздо больше шансов, чтобы произошло то, ради чего человек приходит в театр. Встреча с другим человеком. Гротовский после возвращения из Индии сказал, что театр будет местом встречи между людьми. Это такая необходимая базовая функция человеческого живого существа. Мы социальные животные. Нам нужно встречаться с другими, прикасаться. Мы же каждый в своей скорлупе, в своем маленьком мирке безопасном, который построили, но мы попадаем в ловушку, мы становимся одинокими. И это совершенно не правильное состояние. И театр может восполнять эту функцию – потребности во встрече. В понятие живого актера также входит незащитность. Если убрать сторону развлечения и говорить о человеческой составляющей, то это и есть смысл театра. Неважно в какой пьесе, форме, концепции. Происходит то, что **я вижу на сцене себя**. То, о чем я молчу, я вижу на сцене. Кто-то вместо меня говорит о том, о чем я молчу. Тогда мне становится легче.

Метод всегда вторичен. Потому то он существует для чего-то. У тебя есть какая-то модель театра, которая соответствует твоим представлениям, тебе и то, что ты хочешь сделать в театре, - ты ищешь метод. Зависит от того, что ты хочешь. Могут все. Вопрос количества работы. Все есть музыка. Музыка – это единственный вид искусства, который занимается рассмотрением, работой изменения энергии во времени. Это зал сейчас и пять минут назад – они уже поменялись. Жизнь, бытие, да с зайн за Хайдегером, здесь бытие – всегда сейчас и меняется. Первое – музыка, а второе – пространство. Что ты должен делать – это быть в этом пространстве.

Ты же не на улице и не на большой сцене, а здесь. А здесь другое пространство. И через пространство мы воспринимаем пространство. Мы же живые существа. И пространство это самое первое, что входит в мозг. Связь сознания с пространством самая плотная. Эволюция побеспокоилась. Осознано вспомнить то, что в тебе есть всегда – это пространство. Пространство и музыка – базовые категории. На самом деле, метод можно придумывать, и он придумывается под идею. Нет методов. Метод – есть воплощение твоей мечты о чем-то. Главным является «зачем». Если ты ответишь на вопрос зачем, ты найдешь методы и возможности. И возможно жизнь твоя изменится. И в менее комфортную сторону, чем до того, как ты задавал себе этот вопрос.

Я говорю о музыке не как о математике, не как о законе, а о течении жизни. Потому что, если я скажу «будь в потоке жизни» - ты ничего не сделаешь. В театре вообще нельзя ничего делать напрямую. Так театр устроен. Представьте, что это зеркало и здесь стоит стакан. Вы хотите передвинуть стакан или взять стакан. Формальное движение – я просто беру стакан. В театре это не так. Для того, чтобы взять стакан, я должен увидеть этот стакан в зеркале, а потом взять стакан. Я беру стакан, глядя на него в зеркале. Это природа театра. Потому в театре для того, чтобы пройти из точки А в точку Б, нужно идти через точку С. И чтобы сделать человека живым, ты не можешь ему сказать будь живым, ты даешь ему какую-то цель, которая совершенно левая, и через эту левую цель он попадает туда.

Самое главное, что можно было сказать, что нет никаких методов, нет эстетик, нет ничего – есть только вы и театр. Если вы поймете или придете в результате погружения в себя или разговора с собой честно, зачем вам театр, если вы воспримете театр как свою абсолютно личную проблему,

которая вообще больше никого не касается, то вы найдете метод. Конечно, это требует обработки, творческих мучений, но это норма. Такая работа. Каждый найдет как. Расхожее базовое клише (мы все так живем): если я чего-то не знаю, то я ищу знания и ищу его вовне. Я прихожу на семинар, мастер-класс. Я читаю книги, я ищу ответы где-то. И по моей правде, по моему опыту и как я знаю жизнь и человека, это ошибочный ход. Все ответы в тебе. Все, кто находится наверху культуры, искали ответы в себе. Потому что все ответы внутри вас. Все ответы. На все абсолютно. Вы не получаете эти ответы, потому что вам не нравятся эти ответы.

Вам кажется, что я не отвечаю на вопрос, а говорю о каких-то вещах далеких, философских, которые не практичны. На самом деле, я говорю о самых практичных вещах. Нужно понимать, что ничего другого, кроме того, что можете сделать вы, вы не можете. Никакие знания, ничего, не дадут вам возможности сделать роль, сыграть спектакль, написать пьесу лучше или по-иному, чем это можете вы. Все, что вы будете делать, всегда будет адекватно вам. Ты всегда будешь адекватен себе.

Одна из болезней, фурункулов украинского театра – это разговоры о духовности, кафедре, о боге. Я тут, как Геббельс. Когда я слышу культура, я хочу снять с предохранителя свой браунинг. Иллюзии плохи тем, что они уводят тебя от реальности. У нас и так слишком много иллюзий. Мы страдаем от того, что воспринимаем себя и мир совершенно ошибочно. Для украинского театра это очень плохо, потому что видно, как падает сама профессия. Театр сливается с ситкомом.

Все ответы в тебе. Ты не можешь делать другой театр, чем ты есть. Когда ты поймешь, что такое для тебя театр, ты найдешь свои инструменты, как достичь его. Нужно понять, что это иллюзия, что кто-то может решить

твои вопросы. Поэтому, что такое театр – решаю я. Как мне добиваться живого, решаю я. Кто я – тоже решаю я... [4].

## **ВИСНОВКИ**

Ця робота є початком пошуку нової театрознавчої азбуки. Те, що в представленому тексті майже відсутні аналітичні коментарі (або, принаймні, кожен конкретний текст є коментарем до іншого), і все побудоване на трикрапках, різних ракурсах, свідомих і випадкових комбінаціях текстів, а відтак і смислів, які відкриваються перед тобою, дослідником, саме на стиках, в паузах і недомовленостях – є принциповим. І я не хочу забирати цей досвід одночасного проживання і осмислення, ні у себе, ні у читача.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корнієнко Н.М. Самосвідомість: гра в театр на межі тисячоліть. Соціологічний портрет сучасника. – К.: КМЦ «Поезія», 2003. – 96 с.
2. Електронний архів Інтенсиву «Актор без прикриття».
3. Гладій Г. Полювання на дихальне тіло (запис, упорядкування – Н. Шевченко) // Курбасівські читання: Наук. вісн. / Держ. центр театр. Мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006 – №1: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації] / Ред. -упоряд. Т. Бойко. – С. 168-177
4. Комп'ютерний архів автора – Н.Ш.
5. Апологія запитування // КЛІМ. Тексти для театру / Автор передм. Н. Шевченко; упоряд. В. Собіянський. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2009. – С.3-7
6. КЛІМ (Володимир Клименко) // Курбасівські читання: Наук. вісн. / Держ. центр театр. Мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006 – №1: [Театр: континуум, коди, парадокси інтерпретації] / Ред. -упоряд. Т. Бойко. – С.178-186
7. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=2156151224397155&id=100000068957914](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2156151224397155&id=100000068957914)
8. Валерій Більченко «Коментар до гри» (підготувала Н. Шевченко) // Просценіум. – Л.: ЛНУ ім. І. Франка, 2004. - № 1-2 (8-9). – С.73-79