

*Олена Левченко,
доктор філософських наук,
Національний центр театрального мистецтва імені
Леся Курбаса*

МЕТАФІЗИЧНІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ФОРМУЛИ СЮЖЕТУ

Анотація

У статті розглядаються філософсько-світоглядні проблеми, на яких базується теорія формули сюжету (В. Фомічової, О. Левченко). Зокрема, це проблеми істини, моральнісної природи драматичної творчості, існування онтологічного гаранта смислової цілісності художнього твору, тощо.

Ключові слова

Онтико-онтологічна дуальність, формула сюжету, внутрішня форма твору.

Аннотация

В статье рассматриваются философско-мировоззренческие проблемы, на которых строится теория формулы сюжета (В. Фомичовой, Е. Левченко). В частности, это проблемы истины, нравственной природы драматического творчества, существования онтологического гаранта смысловой целостности художественного произведения и др.

Ключевые слова

Онтико-онтологическая дуальность, формула сюжета, внутренняя форма произведения.

Summary

The article deals with the philosophical and viewpoint issues, on which the theory of the formula of a plot (V. Fomichova, E. Levchenko) is grounded. In particular, these are the problem of truth, the moral nature of dramatic art, the guarantor of the existence of ontological semantic integrity of a work of art, etc..

Keywords

Ontic and ontological duality, the formula of a plot, the inner form of a work of art.

Що змушує нас вважати, що істина існує? Назвемо філософією ту форму думки, яка намагається не стільки розпізнати, де істина, а де омана, скільки збагнути, що змушує нас вважати, ніби істина і омана існують і можуть існувати.

(М. Фуко. Герменевтика суб'єкта)

Погоджуючись з думкою М. Фуко не можна не погодитися і з тим, що усі розмови про «відносність» істини одразу виключають людину з безкінечного процесу самоосмислення, відкидаючи ту основоположну філософську загадку людини, про яку говорить Фуко. Саме ця загадка найбільш співзвучна тим пошукам у царині художньої культури, до яких нас веде осмислення теорії формули сюжету (Див. [1]).

Формула сюжету виражає закон виявлення драматичного змісту і його розгортання за принципом штучного зняття порушення у сфері прихованого (згорнутого) порядку порушенням у сфері явного (розгорнутого) порядку. Якщо коротко, то мова йде про механізм або закон, який би дозволяв найбільш адекватно наблизитися до прихованої глибинної сутності конкретної п'єси, а далі – і самого феномена драматичного твору – його «ембріона», або навіть ДНК (якщо приймати гіпотезу Неллі Корнієнко про існування «ДНК культури»), розгортання якого і створює драматичний зміст.

Однак перші застереження проти теорії формули сюжету лежали не в естетичній, а саме в метафізичній площині. Іntenційно формула передбачає істину, бо апріорі спирається на динамічне ядро драматургічного тексту – його самість, яка робить цей текст саме ним і нічим іншим.

Театр як Інший на шляху до істини

Справді, а що змушує нас вважати, що істина існує? Певна межа між добром і злом, яку інтуїтивно відчуває

наша совість? Тоді *хто* встановив нам цю межу? І якщо вона така важлива для існування людства, то чому весь час вислизає від оприявлення і осмислення?

Запитання не нові, однак, спробуємо помислити про ту *форму думки*, яка може бути іманентною цим запитанням. Вочевидь, *рухливість* і *вислизання* є самою природою істини, яку помітив ще Геракліт.

Як відомо, сам М. Фуко бачив істину у такому динамічному інтерсуб'єктивному процесі, який, насамперед, *змінює* того, хто її пізнає: «Володіння істиною не є невід'ємним правом суб'єкта. Аби її пізнати, він повинен сам перетворитися на щось інше» [2]. Відтак фактично вихідною тезою М. Фуко є твердження, що всі ми у своєму «нормальному» повсякденному існуванні апіорі знаходимося поза істиною.

Що ж з нами у повсякденному житті не так?

Насамперед, це впевненість, що у нас все *так*. Це постійна схильність себе виправдовувати, доведена до такої віртуозності, що правда апіорі на «нашому» боці. Коли ми живемо у святій вірі у праведність вертких постулатів власної егоїстичної логіки, то перебуваємо в постійному процесі не втечі — ні, а саме — ухиляння від істини.

За діагнозом К. Г. Юнга — у стані «хронічної неясності мислення, який ми називаємо «нормальністю» [3, 128].

Тож ухиляння від істини є «нормальним» станом людської істоти.

Однак, як доводить Юнг, у цій нормальності й криється небезпека: оскільки індивід є частковим носієм загальнолюдської природи, він є потенційним носієм зла: «Навіть якщо з юридичної точки зору ми не можемо бути визнаними правопорушниками, ми все одно, в силу нашої людської природи завжди є потенційними злочинцями» [3, 129].

Відтак, періодичний вихід із «нормального» стану ухиляння від істини є життєво важливим процесом для людини як істоти, наділеної свідомістю досконалості. Можна сказати, що це процес періодич-

ної кореляції істиною.

Існує ціла низка практик, покликаних допомогти людині вийти з «нормального» стану самовиправдання, адже, як відмічає сам М. Фуко, людина не здатна без сторонньої допомоги (допомоги Іншого) «перетворитися на щось інше» у процесі пізнання Істини.

Вочевидь театр завжди був і залишається таким Іншим.

Найточніше це відчували античні греки, називаючи те, що вони колективно переживали під час театральних вистав, «очищенням».

Про це говорять і сучасні митці, які прагнуть віднайти коріння театру.

Називаючи театр «місцем злочину і каяття», Елен Сіксу, «класик» французького постмодерну і одна із засновниць «Театр дю Солей», висловила з цього приводу точно і радикально: «Театр дозволяє нам прожити те, що не дозволяє жоден інший «жанр»: зло, яке є у нас, як у людських істот. Саме Зло. Те, що відбувається в театрі — це Пристрасті, але пристрасті за Едіпом, за Гамлетом, за вами, за Войцеком, за мною, за Отелло, за Клеопатрою, за Марією, за цією загадковою людською істотою, змученою, злочинною, невинною, якою є я — я, яка є тобою чи вами» [4, 254].

Геніальний польський експериментатор Є. Гротовський вважав, що саме театр, як ніяке інше мистецтво, здатний «темне в нас зробити прозорим», [5, 21], а завданням актора є показати «важку істину» [5, 237].

Чому ж ця істина важка?

По-перше, як вважав сам Є. Гротовський, ця істина неприємна глядачеві, який любить «легку істину» і «красиву брехню». Акторові ж належало витягнути назовні щось традиційно пригноблюване, як неприємне чи некомфортне.

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

[5, 237]). А чому якийсь бік речей залишається невідомим для глядача доти, доки його не «покаже» актор? Чи не тому, що від нього інстинктивно відвертаються у «нормальному» житті як від такого, про який некомфортно думати?

І, по-третє, за Є. Гротовським, «справжня істина відрізняється від загальнопоширеної концепції істини» [5, 237].

Навряд чи Є. Гротовський мав на увазі те, що «справжня істина» заперечує «вічні» моральні норми. Швидше за все, як про істину йшлося про ту зміну внутрішньої оптики глядача, яка сама по собі є *подією* – *внутрішнім вольовим актом до істини*. Коли «темне стає прозорим», за пристойною поверхнею вияснюється те, про що навіть не підозрювалося, чого успішно вдавалося не бачити і не відчувати, особливо, коли цього не бачать і не відчують *всі*.

Здавалося б, це пряма ілюстрація теорії витіснення З. Фрейда. Звісно, досліджуючи людину, ми не можемо не натрапляти на певні базові закони і механізми, тим більше, що З. Фрейд одним із перших заявив про важливість осмислення індивідом свого закритого для безпосереднього спостереження *внутрішнього*, яке живе за власними законами, однак має потужну силу безпосереднього впливу на його *зовнішнє* життя.

Ми досліджуємо силу мистецтв, які, насамперед, розкривають універсальні порушення, тобто колективно і позасвідомо здійснювані людьми за специфічними мало дослідженими німими угодами. Таку «темряву» і робить прозорою магія справжнього театру.

М. Фуко ніби в унісон з Є. Гротовським наполягає на тому, що «істина не може існувати без навернення чи переображення суб'єкта» [2]. Отже, до пізнання істини підходить один суб'єкт, а по завершенню процесу він стає іншим? Яким?

Можна сказати, що він як *не знав* істини, так і *не знає*. Зате він пережив певний стан, який ідеально

увідповіднив його онтичні й онтологічні рівні (Про це див [6]), подарував йому ту саму повноту буття, коли, як писав М. Мамардашвілі [7], людина розуміє, як їй вчинити, відчуває, що правильно, що неправильно, що моральнісно, а що ні.

Цікаво до кінця зрозуміти вищепроцитовану думку М. Фуко: «...істина не може існувати без ...». Виходить, коли людина переживає стан переображення гармонією, в цей час і з'являється істина? Без людини та її прагнення до переображення істини не існує? Істина *існує* (тобто виходить з потенційності за межу згорнутого онтологічного стану) лише в інтерактивному процесі зі спрямованим людським зусиллям до неї?

Отже істина досягається в певним чином організованому процесі, спрямованому на таке внутрішнє перетворення суб'єкта, коли він за допомогою *Іншого*, насамперед, має вийти із «нормального» стану підсвідомого самозахисту. Але як?

Як цим *Іншим* може ставати театр?

Формула сюжету і трансцендентальне означуване

У процесі роботи з В. Фомічовою над розробкою теорії «формули сюжету» авторові цієї статті доводилося іноді переступати через власні сформовані десятиліттями теоретичні переконання. І не тому, що ці переконання були хибними. Просто формула відкривала інший, внутрішній, «неєвклідовий» простір аналізу розгортання структури драматичного твору, певним чином аналогічний *внутрішньому* індивіда. У цьому просторі не діють певні закони та постулати, які дійсні для аналізу готової поверхні (тканини) художнього твору, зокрема і ті, які були розроблені в рамках постмодерністських теорій.

Цікаво, що саме у постмодерністській текстології було встановлено термін *трансцендентальне означуване для позначення «позатекстуального референта, який виступає як онтологічний гарант певної*

текстової семантики» [8], іншими словами, певного, прямо пов'язаного з буттям, смислового ядра художнього твору. Але встановлено було цей термін для того, аби заперечити його існування.

Одразу зауважимо, що питання, які торкаються онтологічних (буттєвих) вимірів у сенсі «існує» щось чи «не існує», вже містять мовну похибку, адже «існування» у філософському сенсі протистоїть буттю (онтології). Відтак, поставивши питання у сенсі «існує», ми переносимо розгляд проблеми у зовнішню актуалізовану онтичну площину, де заявлених понять *істина, трансцендентальне означуване* справді *не існує*. Однак річ не стільки у словах, скільки у тому змісті, який ми у них вкладаємо й базового наукового контексту, в рамках якого вирішуємо наукову проблему.

Світоглядно теорія формули сюжету ґрунтується на філософській традиції, що виростає з базових відкриттів сучасних природничих наук, зокрема теорії «значення, що розгортається» (unfolding meaning), одного з найвидатніших фізиків ХХ ст. Д. Бома [9], а також спирається на засади метафізики тотальності, сформульовані сучасним українським філософом В. Кізімою [10].

На переконання Д. Бома, «порядок світу як структури речей, які в основі своїй зовнішні один щодо одного виходить вторинним і виникає із більш глибокого прихованого порядку. Порядок елементів, зовнішніх один щодо одного, буде тоді називатися «розгорнутим порядком» або «явним порядком» [9]. «Згорнуті» або «приховані» порядки ховають багато таємниць, розкриття яких, можливо, як вважає Д. Бом, дозволить відкрити шлях до світогляду, де розум і матерія послідовно пов'язані, тому що розгортаються з якогось єдиного глибшого порядку.

Відтак існують не просто згорнуті порядки, а їх різні глибини, осмислення яких ще чекає на людство. У випадку нашого дослідження, коли ми говоримо про глибинне *буття* (онтологію), то маємо на увазі згорну-

ті порядки (незалежно від рівня) як чисту потенційність, що є основою для можливого розгортання у зовнішні форми. У метафізиці тотальності ця основа називається *субстанцією*, а у специфічному мистецтвознавчому контексті формули сюжету виступає як *внутрішня форма* твору.

Розгорнута, актуалізована *зовнішня форма* належить онтичній царині, тобто царині *існування*.

Теорія Д. Бома послідовно підтверджує вищеведену думку К. Юнга про людину як часткового носія загальнолюдської природи: «Зміст свідомості кожної людської істоти — це, вочевидь, згортання всезагальності існування... Відтак кожна людська істота пов'язана із всезагальністю, включаючи природу і людство» [9]. Отже ігнорування законів *внутрішнього* як законів єдиної людської субстанції призводить індивіда до серйозних екзистенційних проблем.

Неврахування важливості *внутрішнього* художнього твору призводить до того, що у творах мистецтва ми звертаємо увагу на вже оформлений художній матеріал, не дістаючи внутрішніх причин його породження, іншими словами, джерела специфічної енергії розгортання матеріалу.

Як відомо, до руху, у нашому випадку до розгортання, певну систему приводить дисбаланс, порушення рівноваги. Який же дисбаланс може виникати у згорнутих порядках? На думку В. Фомічової, людина може вносити в ідеальний порядок буття певні порушення, які внаслідок неочевидності, згорнутості дуже важко, або практично неможливо виправити.

З одного боку, якщо порушення згорнуті, то нам їх і годі шукати. З іншого ж — а чи не можна знайти у нашому зовнішньому матеріальному світі певних знаків таких порушень?

Саме відповідаючи на це запитання, В. Фомічова висунула ідею існування предметів «з порушеннями», які створюються людьми тоді, коли ті намагаються позбавитися від викликаного буттєвим порушен-

ням психологічного тиску. Теоретично ця думка засновувалася на роботах Л. Виготського, зокрема, на теорії «психологічного зняття», яка розкриває здатність культурного індивіда позбавлятися незадоволених (внаслідок культурних заборон) бажань за допомогою здійснення цілеспрямованих дій, внаслідок яких психічна напруга переноситься в предмет.

Ці предмети входять у наш життєвий простір непомітно й існують поряд з іншими, а наш предметний світ, являючи собою історію культури і цивілізації, водночас є німим, але зримим зберігачем прихованих і закорінених у соціумі буттєвих порушень.

Відчути предмет з внутрішнім порушенням, відгукнутися на нього під силу лише великому таланту або генію, що володіє потужним моральним «інстинктом». Адже складність у розрізненні таких предметів полягає ще й у тому, що вони зав'язані не на особисту емоційну пам'ять людини, а на універсальні порушення, які приховано існують у соціумі, і зовні часто виглядають як норми.

Предмет з прихованим порушенням, представником якого є головний герой, і виглядає в п'єсі як норма. Однак у драматичному творі існує ще й очевидне порушення, яке вибудовує факти фабули, і очевидний предмет з порушенням. Динаміка — розгортання драматичної дії виникає тоді, коли енергії явного і прихованого порушень починають взаємодіяти, ніби скручуючись при цьому в пружину, процес «випрямлення» якої відновлює — шляхом актуалізації прихованого порушення — порушений на початку п'єси баланс. Однак відбувається це не очевидно, сприймається виявлене далеко не однозначно, частіше воно «неясно відчувається».

Можливо, через певні духовні практики можливий прямий резонанс з порядками буття. Драматичному ж мистецтву властивий підхід «від супротивного»: ми відчуваємо порядок буття у його *становленні*, у *процесі*, коли виправляється порушення. Важливо пам'ята-

ти, що поняття внутрішнього порушення не тотожне порушенню зовнішньому, очевидному, яке зриває існуючий досі зовнішній баланс у житті головного героя. Адже вже там, де все очевидно, розгорнуто, виявлено буттєва (онтологічна) природа усувається, «ховається» у власну ідеальну згорнутість, відтак справжнім носієм внутрішнього порушення є головний герой, який майстерно маскує його навіть від самого себе: всіма силами, як і ми в «нормальному житті», він ухиляється від зустрічі з істиною. Але, на відміну від нас, має силу в певний момент визнати це порушення. Власне, героєм і є той, хто знаходить силу не ухилитися.

У цю мить вся прихована пружина сюжету розгортається, аби швидко згорнутися у ідеальний порядок буття. Глядач, який зумів пережити цю мить разом з героєм, вочевидь і зустрівся з «важкою істиною», про яку говорив Є. Гротовський. Він стає тією «можливою людиною», яка «може зблиснути на якийсь час, промайнути, встановитися в просторі якогось свого власного зусилля» [7].

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

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

Якщо розглядати проблему існування «онтологічного гаранта» смислової єдності драматичного твору виходячи з засад метафізики то тальності, де природа

онтологічного комплементарно доповнювана до природи онтичного, стає очевидною марність самих пошуків певних структур в онтологічному. Трансцендентальне означуване як *внутрішня форма* лежить в природі того порушення внутрішнього буттєвого порядку, розгортання і «виправлення» якого закладається у формулі сюжету.

«Інстинкт» моральнісного розрізнення

Якщо у читача цієї статті виникло запитання, або ж активний протест проти того, що сутність художнього генія ми пов'язали з моральнісним «інстинктом», то тут немає нічого дивного — це викликає протест або запитання у багатьох. Нам неодноразово радили замінити термін «моральнісний» на якийсь інший — занадто багато зла було вчинено художній культурі під її знаменами. Відверто кажучи, ми б охоче це зробили.

Але на який?

Коли Є. Готовський говорив акторам: «Серцевина нашої роботи — моральність» [5, 238], то одразу зауважував, що має на увазі не моральність у загальноприйнятому сенсі: «Якщо ви вбили людину, то це ваша етична проблема ... Для мене моральність — це висловити у своїй роботі всю істину». Фактично, для Є. Готовського, моральнісне = істинне = естетичне і навпаки.

Якщо ми згадаємо, що Є. Готовський бачив завдання актора в тому, щоб показати невідомий бік речей, то чим же в моральнісному сенсі (!) невідоме може відрізнитися від відомого? Напевне, невідоме тому й невідоме, що воно чомусь невиявлене, приховане, — воно неочевидне. Можливо, сенс мистецтва полягає в такому дієвому виявленні істини, коли в її світлі явленням стає раніше невідоме, неочевидне стає очевидним.

Логічно вписуючи ці думки у наш світоглядний базис, де глибинне буття (онтологія) виступає як «середовище» згорнутих порядків, *внутрішня форма*,

потенційність усіх можливих форм, М. Мамардашвілі вважає, що стан занурення в буття — це і є стан істини, в якому кожна дія стає моральною, тому що відповідає порядку буття, який неможливо досягнути розумом, адже ми весь час знаходимо себе всередині цього порядку: «Моральнісний закон — справді диво в тому сенсі слова, що у вигляді деякого простого й саме достовірного відчуття або сприйняття може бути дано те, що в принципі можна було б знати і мати, тільки пройшовши нескінченний ланцюг причинних зв'язків і опосередкування, охопивши весь світ і потім прийшовши до необхідності — дії тут. А воно дане у вигляді простої і примусової моральнісної очевидності» [7].

М. Мамардашвілі збагнув не лише прекрасний метафоричний, а сутнісно філософський зв'язок між кантівським «зоряним небом над нами» та «моральнісним законом всередині нас», вважаючи, що «моральнісний закон — це і є чудо, на яке здатна тільки людина. Це диво — поява і результат вторгнення в космос людської форми, яка вказує на зв'язаний з нею елемент, на — свободу. Людська форма — це канал, через який в космосі існує феномен волі або вільної дії, явища, для якого причинні зв'язки можуть залишати лише порожній простір» [7].

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

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

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

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

Закономірно виникає питання, а чи не пов'язана магія становлення художньої реальності з якимось фундаментальним законом, де совість виступає як пусковий механізм становлення не тільки художньої реальності, а й антропної цивілізації, загального людського єдиного-множинного, з болю якого народжується множаться різноманіття людської реальності?

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

Література:

1. Левченко Е. Фомичова В. Формула сюжета. Философия. Теория. Практика / Е. Левченко, В. Фомичева. — Киев: НЦТИ им. Леся Курбаса, 2011. — 230 с.
2. Фуко М. Герменевтика субъекта [Электронный ресурс] / М. Фуко — Режим доступа до ресурсу: www.twirpx.com/file/488422/.
3. Юнг К. Нераскрытая самость / Юнг К. / Избранное / К. Юнг. — Минск: Попудри, 1998. — С. 65—140.
4. Sixous H. Le lieu du Crime, le lieu du Pardon // Hélène Sixous. L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves. — Théâtre du Soleil, 1987. — P. 253—259.
5. Grotowski J. Skara Speech // Grotowski J. Towards a Poor Theatre — A Clarion book, 1969. — P. 225—243.
6. Левченко О. Г. Театр у його функції буттєвого еволюціонування / О. Г. Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження (Загально-українська наукова конференція «Дві пост-некласичні картини світу: світ — це єдність; світ — це тотальність»). — Київ: ЦГО НАН України. — 2012. — № 27. — С. 275—284.
7. Мамардашвили М. К. Полнота бытия и собранный субъект [Электронный ресурс] / М. К. Мамардашвили. — Режим доступа до ресурсу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/MaM/04.php.
8. Можейко М. А. Трансцендентальное означаемое / М. А. Можейко // История философии. Энциклопедия: составление и научн. Ред.. А. А. Грицанов: Минск: Интерпрессервис, Книжный дом, 2002.
9. Бом Д. Развертывающееся значение [Электронный ресурс] / Д. Бом. — Режим доступа до ресурсу: gtmarket.ru/laboratory/basis/5119.
10. Кизима В. В. Тоталогия (философия обновления) / В. В. Кизима. — Київ: Парапан, 2005. — 272 с.