

Про кожен із аналізованих текстів можна говорити окремо десятками сторінок. Аби в межах однієї статті продемонструвати своєрідність авторських голосів Лідії Чупіс, Ярослава Верещака і Оксани Танюк, візьмемо до уваги лише один спільний для всіх трьох п'єс аспект — каталогізацію як домінуючий структурний принцип організації сучасного драматургічного цілого.

2. Гончарне коло Айсі

Лідією Чупіс у «Танцях гончарного кола» — п'єсі про долю і творчість відомої танцівниці Айседори Дункан — задіяні та переосмислені структурні компоненти класичної античної трагедії, зокрема, відомі у трагічних хорових партіях парні чергування строфи та антистрофи. Під пером драматурга антична «антистрофа» у тексті п'єси перетворюється на оказіональний структурно-семантичний компонент — «антиколапс». Якщо врахувати, що кризова епоха кінця 1980-х — початку 1990-х ідентифікувалась українською драматургією як «колапс»², то стає очевидним, що Л.Чупіс не лише фіксує суперечності і тріщини у збуреній потрясіннями свідомості своїх сучасників, метафорично втілені у сценічному «колапсуванні» протагоністки, але прагне віднайти в її характері механізми протидії непевному часові, обґрунтувати основи філософського ставлення до глобальних тектонічних зсувів як на особистісному, так і на загальнолюдському рівнях. Тому, якщо

¹ Варто у цьому контексті пригадати, що Я.Верещак навіть жанрово позиціонував свою "Чорну зірку" (1987) як "колапс гравітаційний".

драматургічні герої межі 1980—1990-х років несуть у своїх сценічних втіленнях тягар «колапсу», можна запропонувати їм і можливі шляхи виходу із цього стану заціпеніння і безвиході, скерувати рух їхніх думок в інший, протилежний, бік (Лідія Чупіс, по суті, метонімічно переносить структурний принцип організації сценічної дії у класичній грецькій трагедії, де строфа виконувалася, коли Хор рухався на сцені в одну сторону, антистрофа — навпаки, під час руху в інший бік [5, 48], — на симетричний принцип текстової організації окремих фрагментів драми, коли антистрофа («антиколапс») знімає колосальну напругу попереднього епізоду і виступає його емоційно й поетично сильним, але водночас плавким компенсаторним завершенням). Тим часом звертаємо увагу, що не всі частини тексту мають подібну симетричну архітектуру: «антиколапс» міститься у Пролозі, а також в інверсіях про злиденне дитинство героїні, її «втечу» з Нью-Йорка, відкриття нею найпотемніших глибин прадавнього мистецтва танцю. Цікаво, що ані епізоди, пов'язані з коханням героїні, ані найтрагічніші сторінки її жертвовного життя подібними антистрофами не супроводжуються, адже у першому випадку легка і грайлива тональність текстових фрагментів не потребує зняття напруги, а трагічні події з біографії Айседори, у свою чергу, змодельовані настільки гостро і катартично, що протагоністка взагалі видається наближеною до покордонних станів свідомості чи самоідентифікації — божевілля, марення, скам'яніння, — відповідно, зняти подібні емоційні вибухи будь-яким поетичним фрагментом, тимчасово примирити героїню і світ на подібній трагічній ноті практично неможливо.

Привертає увагу і вишукана прозіметрична організація монологічного тексту п'єси «Танці гончарного кола». Мінімізовані ремарки (за текстом рукопису їх усього шість) лише маркують сценічний простір або зміну інтонації протагоністки: решту тексту відведено чергуванню прозових, поетичних і покордонних між поезією та прозою (поезія в прозі, верліброві вкраплення, спонтанні рими у рядках, наближених до вільного вірша) фрагментів.

Текст драми насичено досконало опанованою драматургом найрізноманітнішою метрикою — від спокійного оповідного мовлення (початок «інверсії першої» — «Моя мама розлучилась з батьком, коли я була ще немовлям...», «інверсії сьомої» — «Всі ці нещастя винесли нас на мілину в Нью-Йорку...») до емотивно забарвленої, сповідальної, афективної прозової інтонаційності (риторичні запитання до матері в «інверсії першій», риторичні звертання до батьків в «інверсії третій», уявні промови до мсьє Вернона, Гордона Селфріджа, Містера Делі, Чарльза Гале, Луа Фулер, Олександра Гроса, Гордона Крега); від ритмізованої прози, наближеної до верлібру («Я... Я — прийшла. Я знову прийшла на прощу прощань і прощення, мій світловолосий жайвір у синьому небі снігової країни...»); «Я — Айсі... Я — сутність вітрів, що танцює в обіймах найлегших сніжинок, я — стихія води, що втікає у землю, танцюючи в путах останнього снігу!...») до магічних заклінальних мелодійних малюнків народного віршування (колискова замовлянка «Божечку мій, божечку...» у «пролозі»), які подеколи сягають рівня катартичних поетичних шедеврів («Боже! Я — вільна! / Я — боже-вільна...», «антиколапс» про «ліг» і «огнь»); від поезій у прозі (перший фрагмент «інверсії восьмої» —

«Кораблі... Нашої суми не вистачило б і на білети в другому класі...», лист уголос «Пане імпресаріо!...», монологи «Я... Я забуду тебе — голубоока Афіно, й довершену красу твого храму на афінському пагорбі...», «Душа моя озивалася на музику Вагнера, розум — на ваші слова...», фінальний монолог «Я — Айсі... Я — Актриса... Я народжена римувати життя і небуття, хаос доріг і гармонію часу...») до щемної ліро-трагічної новели про коханого Лоенгіна і смерть дітей; від грайливих дитячих ямбічних рядків («Маленький чорт — великі ріжки, / Промерз діврявий капелюх...») до версифікаційної гри-перевтілення («Аби повірили — повір, / Що ти є те — про що ти кажеш...»); від поетичних закарбувань розміреного буденного руху гончарного кола, втіленого в однаковий і монотонний чотиристопний ямбічний ритмовий малюнок («Гончарне коло.. Хрест буття...», «Гончарне коло меле гні...», «Елізабет! Ти кажеш — біль, / А я не розумію болю...») до емоційних і щемних прозорих ліричних сплесків («О, мсьє Вернон! / Згадалась бальна школа?...», «Буду тебе любити! / Заздрить земній владоможиці!», «Про що розкажу я тобі — / про дощі...») або зворушливих елегійних мініатюр («Дощі. Тумани. І салони. / І серце в захваті мале!...»); від легкої святкової пісенної настроєвості («Париж! Париж! Ти — європейська Мекка!») або пісенної ж філософічності («Акторські долі — долі трансвестити...») до хронічного божевілля, втіленого у важкі карбовані рядки з вишуканим, технічно важким ефектом містичного відлунювання («Мовчальнику... Чернець печальний... / Безжально вистражданий шлях / розтяг...», «Сивій, Медея — крук чорного свята! / Нап'ято / дірками лахміття вітрило...»).

Як бачимо, версифікаційна та ритмічна палітра твору постає результатом не тільки нечуваної роботи над ритмомелодійним малюнком п'єси, а насамперед засвідчує, наскільки вільно Лідія Чупіс володіла словесною магією, відчувала багатомірні естетичні, подеколи навіть магічні ресурси слів та поетичних чи прозових рядків, а також переконує нас, що авторка «Танців гончарного кола» була наділена особливим даром бачити внутрішній драматизм слова чи фрази і переносити цей драматизм у живу фактуру тексту п'єси. Саме тому словесний малюнок драми, розрахованої на одну реальну дійову особу, по суті моноп'єси, набуває неабиякої сценічності.

Пригадаймо, як ще в античній класичній трагедії внутрішній драматизм дії досягався головним чином через чергування монологічних партій (епізодів) із хоровими (стасимами), а також завдяки наявності комосів — діалогічних партій, що слугували засобом для передачі напружених емоцій, коли «потенціал звичайного слова» (В. Ярхо) був явно недостатнім [6, 6]. Л. Чупіс опрацьовує біографічну колізію, сповнену нетривіальних життєвих ситуацій, які неможливо повноцінно висловити через цей «потенціал звичайного слова». Тому авторка і вдається до пошуку прихованих ресурсів звукопису, слова, фрази, символіки, ритмомелодики, жанрових модифікацій, смислових напластувань, коли віршовані і прозові фрагменти тексту промовляються мовби різними «голосами» (переосмислення чергування класичних трагедійних партій «протагоніста» і «Хору»; інколи навіть гіпотетичний Хор закликається на допомогу героїні трагічного сценічного дійства, як, наприклад, у прозовому фрагменті, який передує спо-

відальній згадці про останній день, проведений Айседорою з дітьми напередодні їхньої загибелі: *«Я знала... І в найщасливіші моменти своєї долі... я передчувала, що там, за днями... Я кричала по ночах і прокидалася від власного крику... / коли я прокинулася на ранок в готелі «Тріанон», серед розкішного парку, всі мої передчуття і страхи щезли, як вранішній туман. О, якби був поруч хор древньої трагедії, він нагадав би, що, втікаючи від нещастя, ми часто напрямки йдемо до них! О, якби я не поїхала до Версалю, рятуючись від пророчих видінь, мої б діти не знайшли б свою смерть на тій же горозі...»*).

Контекстуальний реєстр семантичного наповнення образу гончарного кола також вражає своїм розмаїттям, граючи зоровими, пластичними та інтелектуальними асоціаціями, Лідія Чупіс проводить надзвичайно індивідуалізовані вишукані символічні паралелі: гончарне коло — 1) народження немовляти, чие тіло *«римує простір, танцюючи на гончарному колі землі, переплітаючи сонячне проміння»*; 2) зерно-Діоніс з його містерійним циклом і вакханальною стихією (*«Час перетер і перем'яв, / і знов посіяв проростати — / все те, що нами не було... / та те, що вже не буде нами...»*), екстаз народження і агонія втрати; 3) жертвник, на якому запалено пекучий вогонь спокути; 4) втілення прадавньої магічної енергії з пульсуючими *«незвичними, первозданными»* ритмами; 5) театральний кін у театрику, відкритому братом Августиним, та зненавиджена сцена у театрі містера Делі (*«я йшла на сцену, як на плаху...»*), а також розкішна, тріумфальна сцена Оперного театру Кроля в Берліні; 6) життя-поле, аналогічне семантиці прислів'я *«життя прожити — не поле перейти»* (рефренний мотив *«життя — гончарне*

коло»); 7) циклічна модель «вічних мандрів» і «вічного повернення» — код блукальництва по світах, актуалізація міфу про Агасфера; 8) хрестоподібна подвійна модель «гончарне коло — хрест буття», якою враховано символіку поєднання єгипетського хреста в колі як символу єдності протилежностей, китайської монади Тай-Ді, юнгаїнського тлумачення сполученого з квадратом кола як зв'язку між колоподібною душею («я») та квадратом тіла або реальності, яке співпадає з семантикою геометричних форм у буддистській мандалі, де вписане в квадрат коло символізує перехід із матеріального світу в духовний, та у принципово нерозв'язуваній геометричній задачі про квадратуру кола, яка за часів Ренесансу була алегорією недосконалості божественної досконалості, створюваної із земного матеріалу [7, 177—178]; внутрішній конфлікт «квадратури кола» використано і у просторовому рішенні місця дії як «чорного квадрата сцени — простору поза часом», в якому відбуватиметься рух по колу; 9) модель «заробітків на насущне» («я натацюю вам обід...», — говорить Айсі своїм братам і сестрі); 10) тайнопис химерних знаків долі, «що сплетені в одвічну гру»; 11) прірва, по краю якої танцює героїня; 12) люстерко, що відображає «промені очей» глядачів дивного мистецтва Айсі; 13) сила, якою об'єднані несумісні Субстанції Хаосу і Небуття; 14) своєрідний кордон між світами, «предвічна дорога» на межі Землі та Неба; 15) «діряве сито» акторських долі; 16) «перетліле ласо» часу, не владного над героїнею; 17) оltар смерті, на якому прощається з життям Іфігенія, чий неповторний образ у своєму танці відтворила Айсі під час однієї з життєвих криз; 18) ложе любові, справжність та демонізм якої не в змозі витри-

мати відомі в Європі чоловіки; 19) невинна оргія фанатів неперевершеної танцівниці, «спалахи серцець зачарованого залу»; 20) натхненне і радісне кружляння в танці з дітьми, який насправді виявився прощанням із ними; 21) страшний сон втрати, «що триватиме вічно»; 22) округлий живіт жінки, вагітної новим життям; 23) жахливий парафраз долі; 24) «пастка голодної пустки»; 25) «канчук», у який сплелися всі земні дороги Айсі і т.д. Символічний ореол гончарного кола у даній п'єсі підсилюється ще й за рахунок суміщення традиційних міфологічних та індивідуальних авторських кодів із літературними. Так яскраво простежуються паралелі «Танців гончарного кола» Л.Чупіс та відверто символістської колізії п'єси «Алмазне жорно» І. Кочерги.

Лідія Чупіс значно ускладнює структуру центрального символу за рахунок його стереоскопічної багат шарової наповненості (комплексна, взаємопроникна інтеграція семантико-символічних атрибутів «танцю», «гончарства» і «кола»).

Сама ідея коловороту як світостворювального механізму, запозичена ще з прадавніх язичницьких вірувань, несе на собі відбиток сприйняття прадавнього протознаку кола як універсальної фігури, що навіть у багатовимірному гіперпросторі зберігає власні ознаки при збільшенні кількості вимірів (неподільна на подібні собі та однакова у всіх точках), як одного із провідних елементів міфопоетичної символіки гетерогенного походження і найрізноманітніших конотацій, ключовими з-поміж яких виступають мотиви всеєдності, нескінченності і водночас довершеності творіння, недосконалості [8, 18]. У символічних інтерпретаціях кола прочитуються семантичні проєкції Абсолюту, досконалості, ча-

су у вічності, постійного повернення до самого себе [9, 240—241; 7, 176; 10, 31]. Асоціативні поля кола, створені уявою Лідії Чупіс, корелюють із багатьма міфопоетичними конотаціями, закріпленими за цим символом у різних культурних традиціях. Наприклад, модель центробіжного руху глини на гончарному колі (сотворіння людини або іншого керамічного витвору) є відсиланням до єгипетської емблеми людини як кола із точкою в центрі. За наявності подібної точки коло сприймається як її розвиток, розширення, прирощення смислів через різнопланові циклічні повторення (порівняймо з тиражуванням у п'єсі антиномій «лід» — «вогонь», з циклічністю історій кохання та розривів любовних стосунків, з постійним переосмисленням героїнею себе у танці), як поетапне втілення «проявленої сутності». Буддистській міфології відоме сприйняття триярусної системи концентричних кіл² як єдності внутрішнього та зовнішнього світів, які передають свідомість людини у неперервності її становлення; Лідія Чупіс подібним чином намагається відтворити і концентричну модель життя-танцю своєї героїні на межі Вічності (у буддистській моделі відповідно зовнішнє коло-демон (Мара), що тримає у своїй пащі 12 «недан» одвічних першопричин), душевного світу та станів виходу героїні за межі свого фізичного єства — марення, сну, галюцинації, мрії, духовного польоту, екстазу, кататонії, трансу, агонії, божевілля (середнє коло з картинами шести категорій-царств — людей, богів, демонів, тварин, пекла, страждених духів), зрештою, земного стражденого фізичного життя (символізо-

² Сформоване, очевидно, під впливом універсальної трикомпонентності символіки кола: коловерті життя, циклічності часу і божественного начала.

ваного у буддизмі внутрішнім колом, в якому зчепилися курка, змія та свиня — похитливість, гнів та спохмурілість, якими обтяжується життєвий шлях людини). Масонське сприйняття кола як кінця, граничної межі всіх фігур, у якому заключено таїну творіння, кореспондує з відповідними численними моделями гончарного кола у Лідії Чупіс, які мною вже були названі вище. Але у п'єсі також активовано символічну модель «циркуліс ветиосис» — хибного кола, безвиході, прокручування, де не існує реального повороту і принципового розв'язання ситуації. Саме тому разом із головною героїнею у реєстрі дійових осіб названо персонажа, який за текстом п'єси не має жодної репліки або з'яви у ремарках: цей персонаж Лідією Чупіс маркується як «*ВІН — єдиновладний... недосяжний...*».

Ритуальні рухи по колу (замкнені колоподібні процесії, круговий танець дервішів, танці довкола вогню, капища або ідола, люлька миру, що передається по колу, магічний рух арабських паломників довкола Кааби, буддистів довкола ступи, святеника з кадилом довкола віттаря, коло для медитації тибетських лам, кружляння шаманів), задані архітектонікою та смисловим наповненням драми «Танці гончарного кола», завжди сприймалися як особистісна участь у великому ритмі Всесвіту [11, 210] («*танцюю сонце в колі слави...*»). Водночас Л.Чупіс переосмислює магічні властивості кола як лінії захисту, яка відмежовує нездоланий хтонічними силами простір: її героїню подібна лінія не може захистити від навали розчарувань і втрат. Саме тому у символічному полі п'єси коло, втілене у абрисах жертovníка, сонця, серця, прадавнього танцю, сцени, монети-весни, цноти древлянського неофіта,

жертвовної чаші, нерідко розривається, роз'єднується, долається, одухотворяється, набуває розімкнених метафоричних форм розбитого обруча, розтрощеного серця — розпорошеного на тисячі сердець, підкови місяця, дірявого сита, перетлілого ласо, згоднілих роздягнених очей, втечі від долі, згорнутого сувою часу, безвісти націленої стріли, руйнації, розірваного кола.

Авторка п'єси використовує і фонетичну близькість двох своїх основних концептів — «коло» і «колапс», тому вони виявляють спроможність до взаємоперетікання, інспіруючи ледь вловимий сюрреалістичний модус тексту. Цей модус посилюється і за рахунок дискретного тиражування символу чаші — «амфори з малюнками навскіс», виготовленої на гончарному колі життя, чаші натхненної — *«тієї рушійної сили і єдності, з якої народжуються всі рухи танцю, народжується і вмирає сам ЧАС...»* або Чаші жертвовної, яка *«чекає ... на вино / гарячої палкої крові»*.

Для образу головної героїні характерними є індивідуальна унікальність і водночас своєрідна символічна універсальність (сильна протагоністка, здатна тримати всі удари життя і при цьому нести у світ високе мистецтво), але в той же час — незліченна тиражованість, сегментація (протагоністка названа Лідією Чупіс як *«ВОНА — Айседора Дункан — одна чи двоє їх, чи троє — в гріхах — молитвах — радості — сльозах...»*). Міфологізована унікальність героїні набуває ледь не містичних ознак божественної посланниці, чарівниці танцю, провісниця, здатної завбачити і напроорокувати свою долю, а її тиражованість створюється інтенсивним, ритмічним чергуванням самоідентифікації, яка коливається між фор-

мами статичними (Пенелопа, яка чекає на повернення свого коханого; юна танцівниця, здатна довгі дні чатувати на свою долю біля театру містера Делі; *«річ в собі»*, яка не розуміє болю; митець, що впадає у транс, у кататонію, аби віднайти незвідані глибини власного мистецтва; непохитна у життєвих бурях *«горична колона»*), динамічними (маленька іскорка, дівчинка-танцівниця, мавпочка-принцеса; актриса, ладна безкінечно перевтілюватися у нові образи, Крез, властителька тисяч сердець; Іфігенія, що прощається з життям на оltарі смерті; *«сутність вітрів, що танцює в обіймах найлегших сніжинок»*, *«стихія води, що втікає у землю, танцюючи в путях останнього снігу»*, *«нота найвища прощань і прощення на згарищах мертвого поля, що кличе і кличе до дrevнього Пана, аби повернув той на згаслі жарини життя»*, Афродіта; актриса, що танцюватиме *«на розрив аорти»*) та екстатичними (наздоганяння власної тіні, божевілля, хворобливий жар, відьомство, безневинна вакханалія, розмивання власної сутності між Ніобесею, яка оплакує своїх дітей, та Медеєю, котра власноруч привела їх на жертвник).

3. Мандри роздвоєної душі

Прихильність до жанрового епатажу (у попередньому активі драматурга Ярослава Верещака подибуємо примхливі авторські жанрові дефініції «притча», «драматичний репортаж-попередження», «невинна молодіжна комедія з переодяганням, жартами, боями і лише з одним невеличким скандалом — на дві частини», «проба», «колапс гравітаційний на 2 дії» та ін.) поволі витісняється задекларованим тяжінням

до жанрологічної традиції — одну зі своїх останніх п'єс «Душа моя зі шрамом на коліні» драматург жанрово маркує начебто просто — як «сучасну казку». На її прозору «сучасність» як своєрідний неоміфологічний претекст-код ненав'язливо вказують численні мікромаркери — майже бренд початку XXI століття «сало в шоколаді», нерепрезентативні опитування громадської думки щодо постаті українського президента, кримінальні «розбирання» в серієвих неонуворишів, заручником яких стає протагоніст, шалені гроші, що нині порядкують нищими митцями та їхнім талантом, зрештою — непереборно абсурдні точкові вкраплення комп'ютерного сленгу. Концептосфера п'єси також рясніє сучасними понятійними маніфестантами: «звірячий бізнес», «квартирні махінації», «королівські вечорниці», «наші владні структури», «безбожні олігархи», «мафія», «знаменита авантюра з телесценарієм», «кримінальний авторитет», «шпигунські технології» та багато інших.

Зовні витримано й актуальні параметри дискурсу чаклунської казки, проаналізовані В. Проппом [12]: наявний оповідач, позначений у реєстрі «казкових персонажів» (дійових осіб) як «Я — казкар на прізвисько Слав. Ко-Ко»; у казкового героя, на якого перетворюється наратор, є супротивник-двійник, обидва вони разом виступають як близнюкова пара герой-трикстер з мотивними кодами псевдогероя, підмінної жертви, вирішального двобою; герой мандрує у потойбічний світ, де проходить через низку ініціаційних випробувань і тимчасову смерть (подібуємо виключно казковий архетип тимчасової смерті, який О. Фрейденберг пов'язує з латентною фазою оформлення коду двійництва: «проходження героєм фази смерті та більш пізніше відокремлення цієї

другої функції у часі породило образ двійника» [13, 233]), зрештою, виконавши майже нереальне казкове завдання, чаклунським способом воскресає і починає новий етап життя; казковий герой має наречену, від їх таємних позашлюбних стосунків народжується двійко дітей, на володіння його нареченою зазіхає антигерой-двійник; протагоніста супроводжують «помічники» та «потойбічні дарувальники»; перша ремарка акцентує «казкове освітлення — як у дитячому мультику» і т.ін. Драматургом використано й універсальність потенціалу ініціальної схеми, властивої жанровим моделям чаклунської казки та похідним від них жанровим структурам. При виключному домінуванні подібного традиційного дискурсу сучасний твір навряд чи можна було б поцінувати як новаторський, тим більше якщо йдеться про драматургію. Не випадково крізь химерні псевдожанрові тенета модернізованої чаклунської казки, виткані з багатьох усталених та легко виокремлюваних формальних компонентів, явно чи приховано проступають полівалентні складові потужного комплексу авторської міфології та рухомої жанрової системи Я. Верещака.

Концепція героя, запропонована драматургом, контамінує кілька міфологічних складових: автобіографічну («Я» — концепція протагоніста вимальовується з розщепленого імені самого драматурга: **Я-ро-Слав(ко)** —> Я + Слав + Ко), жанрологічну (протагоніст, так само як і автор, є не просто письменником, а представлений власне сучасним українським драматургом: «драматург видатний» — звертається до нього Ійсо, королева білих Мишей, «великим письменником» вважає його дівчина Ія, в яку він закохався, як хлопчисько), психологічну (рельєфно

прописана психосоматика героя у стані глибинної душевної кризи, матеріалізовані базові психоаналітичні категорії — бо ж те, що «метафізика називає мислеформами», психолог означає як «нав'язливі ідеї, комплекси, фобії та неврози» [14, 263]), літературно-статусну («герой епохи» як новітній «Герой нашого часу» — переосмислений лермонтовсько-маканінський літературний міф: «*І я, герой епохи, — на цирлах, і я вже на все готовий*» + еволюція (мутація) «героя мертвого часу» М. Віргінської), соціоісторичну («жертва перехідного періоду», «інтелігентна людина в період зміни суспільної формації»), символічну (багаторусна система «двійництва», здатність героя перебувати в різних «світах»), ігрову (протагоніст не тільки «грає роль» у спектаклі, він ще веде неприховану «інтерактивну гру» з глядачами). Цю концепцію екстрапольовано на безліч фольклорних та літературних першоджерел, не названих драматургом жодного разу, але досить прозорих для декодування першосмислу і полікодування підтекстового рівня твору. У Я. Верещака літературоцентричний дискурс виявляє свою «риторичність», ознаками якої Т. Гундорова вважає те, що «автор вибудовує себе знаково і текстуально», оскільки «так чи інакше «зміщуючи», суб'єктивізуючи мову, кодуєючи культурні знаки і символи, він творить багатопланову смислову реальність, дискурсивно маркує свої інтенції, формує певну модель читача, фіксує «порожні місця» і перспективи ймовірних значень, закріплюючи так свою присутність, освоюючи, привласнюючи реальність з допомогою слів, образів, символів, з допомогою дискурсу» [2, 135].

У п'єсі «Душа моя зі шрамом на коліні» досвідчений драматург епатує нас мінливістю та поліварі-

ативністю самого коду двійництва⁴, бріколожним на низуванням на своєрідний семантичний стрижень різних концептів, які піддаються ідентифікації в інших текстах культури, що змушує сприймати формування коду двійництва у тексті як низку своєрідних культурних «реміксів». Раз по разі цей код апелює до різних культурологічних протомотивів, завдяки чому його глибинні структури перетікають одна в одну, семантично перетинаються — в такому випадку «образ позбавляється однозначності та фіксованості», стає «метафорою іншого образу, що входить у дану системну групу, і метонімією всієї системи в цілому» [16, 156], а двійник-антагоніст «вислизає» з-під чіткої ідентифікації і цілком у душі постмодерністської естетики постає новоукладеними «словником», «каталогом», «енциклопедією» кодових іпостасей сучасного «двійника» з їх відповідною претекстовою концептосферою:

- «біологічний двійник» (концепт «клону», тиражований сучасними «мільними операми» ЗМІ);
- «спонсор» = «хазяїн» (антична ідея «меценатства» як контролю за духовними процесами, трансформована постіндустріальним суспільством у концепт «власника» з найширшим семантичним контекстом: власність на авторські права, на визначення тематичного діапазону творчості свого підопічного,

⁴ Л. Залеська Онишкевич має рацію, пов'язуючи увагу постмодерної української драми до коду двійництва з розмитотою самоідентифікацією, «неясністю самого себе», через що «брак особистісного самовираження і самореалізації» матеріалізується через «фізичну розірваність» героїв не тільки у Я. Верещака, а також у п'єсах Л. Лузіної, Л. Чупіс, А. Панчишина, В. Сердюка, А. Крима, З. Сагалова, Н. Нежданой та ін. Дослідниця переконана, що «двійник представляє втрачену або викрадену індивідуальність, яку намагається відшукати головний герой», а «розділеність особистості ще більше підкреслює ізольованість, самотність і безпорадність людини, витиснутої на маргіналії суспільства» [15, 281].

на його душу і ширше — на його життя [тіло, родину, ім'я, імідж]⁴);

- «гравець у бісер» (складне концептуальне плетиво, базоване на класичних претекстах: романі «Гравець» Ф. Достоєвського — боротьба у людському серці Диявола з Богом, ідея «фатальної жінки», мотив «поезії гри» + роман «Гра в бісер» Г. Гессе — двійники, що полемізують про вищі цінності та сенс людського буття, залишаючись супротивниками, але не зятими ворогами, мотив незливності й нероздільності позицій, вербалізованих двійниками, колізія розчинення героя у природній стихії, більш принадливі, аніж сучасний йому світ, залучення читачької аудиторії до «гри» за правилами автора + фразеологічна максима «Метати бісер перед свинями», перевернута в опозиції протагоніст-антагоніст);

- «найближчий друг» протагоніста, його «названий брат» (концепт «підмінної жертви», опрацьований героїчним епосом і трансплантований в естетику сучасних телесеріалів, коли міфічний «двійник» вмирає смертю, призначеною протагоністові, а останній живе лише завдяки цій офірі);

- «брат-близнюк» головного героя (концептосфера близнюкового міфу та його більш пізніх фольклорних і літературних переробок: близнюки наділені протилежними якостями, завдяки чому певний час тримають рівновагу сюжету, а потім один із них морально і фізично витісняє другого, здобувши над ним закономірну чи випадкову перемогу);

- «раб», яким відчуває себе протагоніст, є дуже давньою метафорою смерті, пов'язаною з міфологе-

⁴ Подібним чином у п'єсі А.Панчишина «Без обличчя» двійник також відбирає у протагоніста все, що тому належало, — від його тіла і особистості до дружини і домівки.

мою двійництва (на що вказує О. Фрейденберг у «Поетиці сюжету і жанру»);

- «маска», невіддільна від обличчя (код маскованих поцейбічного і потойбічного героїв-двійників п'єси І. Костецького «Близнята ще зустрінуться», для яких життя є грою, а люди — маскованими акторами, що для них не існує кордону між світами);

- «маска», яка приховує іншу «маску» (модерністська теза про алієнацію особи від свого «я», постульована Ф. Ніцше: «За Ніцше, людина взагалі не має обличчя, маску можна скинути тільки тоді, коли під нею знаходиться інша маска», і навіть «кожне слово є маскою» [3, 361]);

- «псевдонім», «несправжнє ім'я» протагоніста (алюзія на драматизоване оповідання І. Костецького «Ціна людської назви», в якому художники-двійники «живуть абсурдним життям в абсурдному світі», причому «їхній антагонізм деструктивний для психіки обох», до того ж у Костецького, як і у Верещака, події поступово переходять «з реального розламаного світу у світ ще більш розламаного підсвідомості» [3, 355] на тлі спливання на поверхню численних мікроцитат і шифрів з інших культурних текстів. Г. Грабович в аналізі цього твору Костецького появу «двох Павлів» пояснює «табірними обставинами», в яких творив письменник і драматург, «де нібито мертві раптом з'являються..., а живі раптом зникають» [17, 261], потрактовуваними як ключ до шифрованого діалогу інтрасуб'єктивного та інтерсуб'єктивного вимірів героя — порівняймо з навантаженням концепту «зона» у перевернутій моделі Я. Верещака);

- той, хто грає у ребуси, які необхідно «розгадувати» (прихований код роману Х. Кортасара — «62. Модель для складання»);

• замовник «вбивства драматурга» (вибаглива контамінація експлікованого пушкінського «Чорного чоловіка», що у трагедії «Моцарт і Сальєрі» замовляє митцеві «Requiem» напередодні його насильницької смерті, та деструктурованої, обуквальненої вульгаризації деконструктивістського естетичного постулату «смерть автора» — провідної літературознавчої міфологеми кінця ХХ — початку ХХІ століття);

• «віддзеркалення» протагоніста (неіснуючий примарний імпліцитний «Чорний чоловік» С. Єсеніна: «Я в цилиндре стою, / Никого со мной нет: / Я один. / И разбитое зеркало...» — тобто «відображення у люстерку»: «Я злякано озираюся — чи не підглядає за нами Чорний Ангел? Це ж ганьба яка, Господи! Я, відомий... і так далі — і раптом на цирках... перед самим собою! Бо у нього ж моє обличчя і одяг — копія...»);

• «розпорядник» придворного юродства драматурга — героя п'єси, котрий перед першими особами держави — «Хазяїном», «міністром оборони», «міністром юстиції» — грає роль «придворного блазня» (код біографічного міфу Мольєра), ускладнюючи цю роль міфологічними рецепціями «блюзнірства», де блазні є «носіями божественної семантики», а безумство, справжнє чи удаване, виступає сакральним образом [13, 234];

• раціональний «руйнач» внутрішнього світу пантеїстичного інтуїтивного героя, органічно «розчиненого» у Природі (код «Лісової пісні» Лесі Українки — поганство як реанімована «парарелігія модерну» (термін Я. Поліщука));

• одне з «ампула» героя-сповідальника (код «Героя з тисячома обличчями» Дж. Кемпбелла: «основний парадокс міфу — парадокс подвійної точки зору» [18, 216] + код «театру в театрі»);

• «тілесна оболонка», емансипована від Душі вбитого драматурга (код протиставлення «гріховного» тіла та «чистої» душі в «інтуїтивних» моделях культури раннього середньовіччя, бароко, модернізму; спечечання душі й тіла — жанровий простір містерії);

• «чорна сутність» протагоніста (фольклорно-міфологічний код «дводушника» чи то уявлень про «денну» та «нічну» іпостасі людини);

• «внутрішній голос», «совість» героя (цей же код, перевернутий щодо опозиційованих персонажів і ускладнений відсиленням до чеховського «видавлення з себе раба» та більш пізніх ремінісценцій цієї максими: «**Кулай** (на колінах). І тебе, потворо, немає... Не існує тебе, двомовний хлюпичу... *Tu! Tu і такі, як ти, щирі українці продали рідну мову, землю, народ свій... Я все життя... Я вичавлював тебе зі своєї душі, як міг. (Сповзає на землю.) Tu! Tu і такі, як ти, фанфарони зробили мій народ безвольним і сліпим. І тепер хитрі зайди з усіх боків розкрадають серед білого дня...*»; аналогічний прийом раніше був застосований В. Винниченком у психологічній драмі «Брехня», герой якої замість монологу веде діалог з «живим символом» — з собою, а отже, —

• «фарисей», що ладен допустити «лицемірство, срібллюбство, удавану праведність та зневагу до інших людей» [19, 462], на відміну від свого антагоніста — «митаря» — «грішника» та «язичника» [20, 491] (код Біблійних візій Ісуса Христа та євангелістів [Мт.21:31; Лк.7:13, 11:37; Іоан.12:42], запозичення мотиву Ісусової притчі про фарисея і митаря [Лк.18:9] та її несподіваного мотивного резюме про лицемірство першого та внутрішню незайманість другого і відповідне місце для митаря у Царстві Божому, куди не буде перепустки фарисеєві; порівн.

із містерійним сюжетом про митарства душі — «поневіряння» чи «блукання» — в українських язичницьких віруваннях);

- один із «двох Іванів» у численних текстах української культури — від шевченкових близнюків-ворогів із «Великого Льоху» до їх інтерпретації Д. Донцовим у «Незримих скрижалях Кобзаря», від «Похорону» І. Франка до «Двох Володьок» В. Сосюри; причину надзвичайної популярності «міфу про двох Іванів» в українській культурі О. Гриценко вбачає в тому, що одною з «антагоністичних правд» у ній завжди була ідея національної незалежності [21, 145];

- механічний «прилад», синхронізований з протагоністом — аналогічним «коліщатком» єдиного механізму — так, наче обидва «сковані невидимим ланцюгом» (варіація смислового акценту знакової для кінця 80-х — початку 90-х рр. пісні «Скованные одной цепью...» відомої рок-групи «Наутилус Помпіліус»).

Ускладнений код двійництва програмує авторську міфологію Я. Верещака на питому дихотомію, закладену в основу архетипної сфери на всіх етапах еволюції художнього мислення. Зреалізовані в архетипній площині сюжети «космічної гри», спричиненої трансцендентальною дихотомією, Я. Верещак екстраполює на проекцію власної гри з читачами / глядачами, покликаними ідентифікувати ці архетипні форми, сприймаючи органічно виписану через систему двійництва цілісність означеної дихотомії.

У зв'язку з цим окремої уваги вартують концептуальні для жанрового моделювання твору ремінісценції «гри в бісер» (зведеної до омофонічної «гри в бізнес») та «гри в ребус» (запропонованого читачам/глядачам самостійного конструювання містифікованого сюжету і декодування сюжету «справжнього»), що є

насамперед відсилками до романів «Гра в бісер» Г. Гессе і «62. Модель для складання» Х. Кортасара. Саме назви цих романів М. Зубрицька вважає «виразною ілюстрацією візії гри як художнього комунікування, заснованої на інтерактивності, співтворчості, співпричетності й водночас декларацією гри як принципу побудови художнього тексту, гри як технології провокування певних реакцій». Зіставляючи обидві назви, вона виокремлює дві відмінні стратегії гри далекоглядного автора з інтерактивним реципієнтом-співавтором: стратегію «Гри в бісер» — гру, засновану на «переплітанні значень, безконечності їх комбінацій, візерунків, кольорової гами», та стратегію «Моделі для складання», де «той самий образ гри, з незліченною кількістю комбінацій, однак уже на рівні візуальної образності набуває конструкторсько-механістичного виміру монтажності» [22, 241-242]. Я. Верещак творчо засвоює й комплікує обидві стратегії, ускладнюючи гіпертекстове новоутворення ще й інтермедіальним кодом «театру в театрі». На відміну від інших, прихованих, цей код закладений зримо, рельєфно, декларативно.

Муруючи щаблі власної авторської міфології, Я. Верещак секуляризує й значною мірою театралізує поле «космічної драми», в якій, за свідченням С. Грофа, так само як у кіно чи театральній п'єсі, «насправді нікого не вбивають і ніхто не вмирає, оскільки актор по виконанні своєї ролі знову повертається до власної більшої, глибиннішої особистості» [23, 121]. З цієї точки зору п'єса Я. Верещака вповні підпадає під параметри «нової драми» (модерної неміметичної структури), визначені М. Вороним у статті «Драма живих символів» на матеріалі символістських п'єс модерністської стилістики: «Нова драма моделює

боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, докорів, сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скупчується через психологічні концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план» [24, 165]. Антропоморфізовані учасники новоявленого драматургічного дійства про справжнє покликання талановитої людини у драматургічній концепції п'єси «Душа моя зі шрамом на коліні» реалізують у холотропному стані не лише коди близнюкового міфу чи космічної драми, адже у їхньому герці «між світами» знову оживає комплекс жанрових правил чаклунської казки — актуалізується сюжет словесного двобою героя із втіленим у казкову персоналію світовим злом, який має усталену нормативну розв'язку з вирішальною перемогою героя. Зрештою, всі попередні різнорівневі коди зацементовано авторським «міфом України», ключовим для міфосвіту Я. Верещака.

Таким чином, аналізований текст являє собою надскладну структуру інтердискурсивних асоціативних шарів, на тлі чого основним «позитивним героєм» сюжету в драмі Я. Верещака стає не літературний персонаж і не казкова абстракція «добра», персоніфікована в цьому персонажеві, а саме дискурс з усіма його інтертекстуальними хитросплетіннями та риторичністю завуальованої авторської позиції драматурга.

4. Ева чи Авва?

Драматургічного досвіду Оксана Танюк раніше практично не мала, але її тексти важко сплутати з чиїмись іншими — п'єси «Мадам і Єва» та «Авва і Смерть» написано у досить своєрідній творчій манері, так само як і повість «Вість про Феєчку». Останній твір, хоч і не є власне фантазією для театру, проте легко лягає у формат інсценівки або сценарію і, таким чином, потенційно теж виявляє в авторці — драматурга, що має несхожий у порівнянні зі своїми сучасниками погляд на речі буденні й вічні, на сакральне призначення людського буття і на профанні лещата, в які мимоволі затиснута сьогоденна людина, котра втратила цнотливий присмак справжності всього, що з нею відбувається, й у присмерку міленарних та пост-міленарних зсувів у масовій чи то індивідуальній свідомості грається уламками й тінями попередніх культурних надбань. Оксана Танюк вміє тактовно оперувати культурними кодами, з повагою до читача / глядача розраховує на мудрого та літературно обізнаного співрозмовника, і водночас у її текстах мимоволі присутній всезнаючий автор, озброєний загостреним відчуттям самоіронії. Все це робить її п'єси привабливими та відкритими до діалогу.

Хоча у випадку з п'єсою «Авва і Смерть» в принципі йдеться про драматургічний дебют авторки, відчувається, що цей «фактурний» текст визрівав тривалий час, і в процесі його виношування драматург не одноразово подумки зв'язалася зі світовим літературним досвідом. П'єса придатна до найрізноманітніших символічних тлумачень, що одназу свідчить на користь потенційності її тексту. Наприклад, чого вартують лише імена-паралелі Петро та Іван

або Ева та Ляля (Ліліт?)! Ми одразу бачимо певну вибірковість у грі з біблійним номологічним каталогом, включеним у значно ширший семантичний реєстр, яким охоплено різні часи та культурні традиції — від яскраво західних штампів (Барбара, Газетний маньяк, Готесса) до малозрозумілих східних ремінісценцій (Посольство Шиви). Тобто текст драми має колосальні приховані резерви для постійного приращення смислів.

Напрочуд цікавим є втручання авторського голосу і ставлення у маркування дійових осіб — «вчений-егоцентрик з кріогенної медицини», «дружина, що дуже комфортно почувається у ролі жертви», «друг-бізнесмен, альтруїст-екстремал. Як йому вдалося стати багатієм — одному Богу відомо», «антитіло свого чоловіка», зрештою, «Смерть — друг родини». Незрима присутність драматурга відчувається ледь не у кожній репліці п'єси: Оксана Танюк поводить як досвідчений ляльковод, «смикаючи за ниточки» своїх персонажів, вкладаючи в їхні вуста власні роздуми про життя і смерть, про потаємний сенс існування живої та мертвої матерії, про любов і зраду, щирі самовідданість і позірну жертвність. Ось, наприклад, окрема сцена, в якій Готеса «нібито розповідає казку» про Собаку, Час і Хазяїна: «Дім на березі моря / Відкрите вікно / У вікно падає промінь / Годинник падає на підлогу / Собака стереже години, що впали / Хазяїн приносить час у мішку / Вітер відкриває двері / І забирає промінь / Собака злизує хвилини / Море на березі моря / В той момент коли час / Падає у мішок / Хазяїн прокидається / В той момент / Коли собака носить / А час бреше». У цій мікропритчі мовби сконденсовано весь сюжет п'єси, обтяжений авторським ставленням до Собаки як голов-

ного носія вічних цінностей у живому світі, у ній же Собака розглядається як одвічний медіатор між земним і потойбічним світами, як своєрідна еманція вищої сутності, що становить ядро авторської концепції аналізованого твору.

Думаю, що всіх, хто прочитав п'єсу, вразили окремі очевидні сильні позиції, що мають безпосереднє відношення до каталогізації, але на принципово новому рівні — з адаптуванням постулатів поетики абсурду:

- бачення простору через систему модулів, «кліток», у яких проглядається своє життя, здатність його до трансформації — аж до характерологічного навантаження подібних рухливих і водночас конструктивних декорацій;

- унікальна «масовка», що складається з таких нетривіальних персонажів-масок, як Невидимий газетний маньяк, Посольство Шиви, Хор дівчат, Готеса;

- ігрова природа самого тексту, у тому числі образу Смерті, чия присутність у драмі наділена теж неймовірно широким спектром можливих конотацій, які, хоч і прочитуються як дуже різнопланові, проте подаються не у каталоговій формі, а, злиті в єдину цілісність, інспірують гнучкий і пластичний образ всевладної «господині двох світів»;

- унікальна авторська концепція структури «мікросцен», наприклад, «Сцена 20», «Плач» Авви та ін.;

- тактовно порушена проблема «живої душі» та «біоматеріалу», причому введення у дійові особи живого Собаки спрацьовує з вибуховою силою — адже навіть Смерть вступається за живу душу, яку людина сприймає радше як «біоматеріал»; до того ж образ Авви дозволяє багатоярусно розгорнути у межній філософічній ланцюжки чи не кожен з концептив етичних взаємин людей у будинку Петра: завдяки

цьому образіві по-іншому сприймаються поняття, які, здавалося б, давно кожному з нас зрозумілі: любов, дружба, самопожертва, вірність, відданість;

- тонка і настроєва відкритість фіналу, який так і не відповідає на питання про те, по цей чи вже по той бік реальності все відбувається...

О. Танюк вибудовує п'єсу таким чином, що практично кожного її персонажа поставлено у ситуації певного протистояння з іншими дійовими особами — як присутніми, так і відсутніми на сцені. Наприклад, Авва, на відміну від усіх, хто наділений людськими тілами, вмє любити без будь-яких умов і обмежень, причому її здатність розуміти і жертвувати собою виходить далеко за межі земного життя — чи не тому до неї так прив'язується Смерть, яка вже не уявляє свого існування без цієї тварини? Але уважний читач побачить, що це не просто банальна опозиція «тварина / люди»: адже на перших сторінках п'єси від газетного маніяка ми чуємо про інші «взірці» собачої поведінки — наприклад, про пітбуля, котрий покусав свого хазяїна за те, що той з нього знущався. Виходить, що опозиція значно складніша, і йдеться про конкретного собаку, наділеного певною святістю, сакральністю — не випадково ж цей пес носить ім'я «Авва»: не просто ремінісценцію з відомої казочки про Лікаря-Айболить, а своєрідну латиномовну перепустку у світ небесної чистоти і щотливості.

Ще складніше вимальовуються контрастні ореоли такого персонажа як Ева. Вона, на відміну від Авви, у якого ніхто не питає про бажання брати участь у постійних експериментах з криогенної медицині, сама повинна у сценічній дії «дорости» до імпульсивного сплеску облишити цей світ і стати добровіль-

ною жертвою експериментів власного чоловіка. На цьому шляху їй треба здолати чимало протистоянь: жінку гнітить її постійне становище покоївки Петра, по суті його лаборантки, яка мусить забезпечити його всім необхідним для дослідів заради науки, усвідомлюючи при цьому, що ані фізично, ані по-іншому він її не любить: адже фізична його прив'язаність дістається Лялі, моральна вдячність — Авві.

Окремі сцени демонструють ледь не тихе божевілля Еви у власному будинку, і, як це не парадоксально, від цього її рятує прихід Смерті. Виявляється, Ева має дуже сильну мотивацію відвідати потойбічний світ — там на неї чекає її ненароджена дитина, якою жінка кілька років тому пожертвувала з всепоглинаючої любові до свого чоловіка, який постійно вимагає тиші і спокою в домі. Маленький епізод з нагадуванням про цю дитинку — лише один із багатьох прикладів постійного ускладнення, ледь не нагнітання проблематики у п'єсі. Багато потенційних колізій Оксаною Танюк лише віддалено марковані, але не розгорнуті у самостійні епізоди, проте драматург намагається діяти небагатослівно, акупунктурно, потрапляючи вістрям голки лише у больові точки, кожним таким дотиком лише загострюючи стан персонажів.

Окремі опозиційні вектори формуються у Еви з Барбарою, ласою до грошей та життєвих задоволень, але більш мудрою у буденних ситуаціях, у Еви з Петром, який усвідомлює свої справжні почуття до дружини лише тоді, коли та опиняється на території Смерті і не дуже прагне звідти повертатися, у Еви з Іваном, який, виявляється, все життя платонічно кохав її, навіть у Еви з масовкою, оскільки жінка постійно прагне порозуміння і тиші у

власній оселі. Вимальовується також яскрава паралель Ева — Смерть: перша прагне догодити Петру, вірить у нього як у вченого, розуміє його як чоловіка і заради нього усе власне життя перетворює на суцільну родинну офіру, друга бавиться з чоловіком Еви, спостерігаючи за його науковими борсаннями на її території, по-своєму симпатизує Еві та вчить Петра побачити і болісно збагнути справжній сенс земного життя. Обидві жінки докладають неабияких зусиль, аби повернути собі Авву: Ева чекає на його повернення після кожного чоловікового експерименту, Смерть чатує на можливість залишити собі собаку під час чергового кріозаморожування, але щоразу зважає на почуття Авви до свого хазяїна, зрештою вирішує торгуватися з Петром за свого чотириноного улюбленця і ставить питання про вибір між Евою та Аввою.

Подібними паралелями п'єсу начинено досить рясно, чим запрограмовано ефект найрізноманітніших можливостей її прочитання та інтерпретації, що свідчить на користь яскравої постмодерної природи цього драматургічного тексту. У відкритому фіналі теж закладено неабиякі потенційні варіанти вибудови та розв'язки сценічних колізій, а сама Оксана Танюк у процесі написання п'єси обмірковувала кілька варіантів фіналу. Зокрема, у її версіях була й така, що Смерть залишається у будинку Петра, ставши другом його родини, але згодом за нею приходить нова Смерть, бо таке місце не може лишатися порожнім, і у кожного мають бути своє життя і власна Смерть...

5. Не тільки екзистенція...

Сучасні драматурги, як і їхні попередники-модерністи, виявляють неабияку схильність до саморефлексії, але на відміну від «вчителів» демонструють зверхність та повну зневагу до міметичних принципів драматургічного письма і декларативно впевнені в істинності власного творчого кредо.

У сучасній українській драмі відбулися системні зрушення, закріпилися численні трансформаційні процеси, скеровані на вивільнення драматургів від нормативної стилістики будь-якого однозначного спрямування, деканонізацію жанрової системи на користь жанрового діалогізму і жанрової модальності, на абсолютність умовно-метафоричного плану творів, зорієнтованих на театральний кін, а зараз численні експериментальні форми при глобальній стильовій нетотожності починають наповнюватися поглибленим змістом. Найширший культурний або літературний дискурс у новітніх п'єсах постає як своєрідна міфологічна система, придатна для гри та інтерпретації через сформованість власного асоціативного поля, а безліч драматургічних текстів починає орієнтуватися на елітарного реципієнта, здатного декодувати ті чи інші ігрові текстові стратегії в опрацюванні культурних кодів. Доробки новітніх українських драматургів демонструють різні постмодерні кризи (суб'єктивності, тілесності, репрезентації), які розгортаються на тлі необарокового театального крою світоустрою, адаптованого до гри й ошуканства.

Новітня українська драматургія у процесі ревізії традиційної структури драматичного твору, жанрових особливостей, типів драматургічного конфлікту і моделей героя все більше віддаляється від формаль-

но-змістового герметизму, частково зближуючись з сучасною філософсько-естетичною есеїстикою, прозою, «мережевою» літературою. Створювані драматургами кінця ХХ — початку ХХІ ст. моделі світу та людської екзистенції в ньому є здебільшого індивідуальними трансформаціями різних аспектів «буденного катастрофізму» доби, за якої людство невідновлювано втрачає вертикальну ієрархію цінностей на користь аффірмативної культурної парадигми і розмитих ціннісних кодів постіндустріальної інформаційної спільноти. Актуальний модус референції у новітніх п'єсах нерідко перетворюється на ігровий, ключові категорії драми (протагоніст, антагоніст, конфлікт, афектація, емоційність, катастрофа, катарсис, сценічна дія, мовленнєва поведінка) підпадають під різного ґатунку розчинні впливи, а провідним полем «гри» стає не стільки сценічний кін, скільки мовна оболонка п'єс.

Література

1. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. — К.: Критика, 2005.
2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997.
3. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999.
4. Руссова С. Н. Автор и лирический текст. — К.: Изд. центр КГЛУ, 2001.
5. Головня В. В. История античного театра. — М.: Искусство, 1972.
6. Ярхо В. Н. Античная драма: Технология мастерства. — М.: Высшая школа, 1990.
7. Трессидер Дж. Словарь символов: Пер. с англ. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
8. Топоров В. Н., Мейлах М. Б. Круг // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. — Т. 2.
9. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. — М.: Локид; Миф. — 1999.
10. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. — М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Торсинг, 2001.
11. Жюльен Н. Словарь символов: Пер. с франц. — Челябинск: УралLTD, 1999.
12. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.
13. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л.: Художественная литература, 1936.
14. Холл М. П. Целительство: Пер. с англ. — М.: Издательство Духовной литературы; Сфера, 2001.
15. Залеська-Онишкевич Л. Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і гендер в українській пострадянській драматургії // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація / За ред. В. Ісаїва: Пер. з англ. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. — С. 279—292.
16. Темиршина О. Р. Мифопоэтика Б. Гребенщикова. К вопросу о креативной семантике // Русская литература ХХ—ХХІ веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. — М.: Изд-во МГУ, 2004.
17. Грабович Г. Недооцінений Костецький // Грабович Г. Тексти і маски. — К.: Критика, 2005. — С. 258—267.
18. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячами лицами. Миф. Архетип. Бессознательное: Пер. с англ. — К.: София, 1997.
19. Нюстрем Э. Библейский словарь: Энциклопедический словарь: Пер. со шведск. — Санкт-Петербург: Библия для всех, 1999.
20. Библейская энциклопедия: репринтное изд. 1891 г. — М.: Свято-Троице-Сергиева Лавра, 1990.
21. Гриценко О. А. «Своя мудрість»: Національна міфологія та «громадянська релігія» в Україні. — К.: УЦКД, 1998.
22. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен. — Львів: Літопис, 2004.
23. Гроф С. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания: Пер. с англ. — М.: Институт трансперсональной психологии, Издательство САТТВА, 2000
24. Вороний М. К. Драма живих символів // Вороной М. К. Театр і драма: Зб. ст. / Упоряд., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 159—168.

Анотація

У статті на матеріалі п'єс Л. Чупіс, Я. Верещака і О. Танюк розглянуто типологічні риси новітньої драматургії, яка в сучасному українському контексті виявляє відчутне тяжіння до екзистенційності.

Аннотация

В статье на материале пьес Л. Чупис, Я. Верещака и О. Танюк рассмотрены типологические черты новейшей драматургии, которая в современном украинском контексте выявляет отчетливое тяготение к экзистенциональности.

Summary

The typological lines of newest drama, that finds out a perceptible gravitation to existentialism at modern Ukrainian context, are considered at the article on the material of the plays of L. Chupis, Ya. Vereschak and O. Tanjuk.

КРИТИКА

Ірина Добронравова
доктор філософських наук

СПРОБА ВДАЛАСЬ

Рецензія на книгу Неллі Корнієнко
«Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика.

Спроба нелінійності».

(Київ: НЦТМ імені Леся Курбаса, 2008, 246 с.)

Я сприйняла нову книгу Неллі Корнієнко подвійним чином: і як фахівець з синергетичної методології, і як прихильниця театрального мистецтва. Та відчуття моє не було подвійним, і виразити його можна одним словом: захоплення. І справа не в тому, що доктор мистецтвознавства бездоганно, хоча й популярно, висловлює синергетичний погляд на світ та мистецтво, базуючись на широкому колі сучасної літератури з синергетики та філософії синергетики. І навіть не в тому, з якою майстерністю аналізує Неллі Корнієнко театральні вистави. Багаторічний досвід та пам'ять дозволяють їй сприймати світовий театральний процес як єдиний симфонічний твір, тобто утримувати в полі зору його тематизм. До слова, колись Теодор Адорно писав, що тільки така здатність забезпечує адекватне розуміння музики.

А якщо зауважити, що контекст розгляду такого тематизму складає увесь загал сучасної художньої культури: і живопис та музику як складові синтетичного театрального дійства, і кіно та телебачення як близькі до нього види мистецтва, - то зрозуміло, якою користю і для митців, і для глядачів було б читати в пресі або чути по радіо чи телебаченню регулярний критичний коментар Неллі Миколаївни до театральних новин країни і світу!

А тепер я спробую обґрунтувати, чому вважаю авторський підхід Н. М. Корнієнко таким вдалим. Звернення мистецтвознавства до природознавства в пошуках контексту розуміння художньої культури може здатись дивним людям, які звикли розводити природознавство та гуманітаристику далеко одне від одного. Згадайте хоча б книжку Ч. Сноу «Дві культури», яка мала великий резонанс в 60—70 роки ХХ століття. Там різними культурами виступають навіть не мистецтво і наука, а саме гуманітарні та природничі науки. Все минуле століття науки про дух та науки про природу протиставлялись не тільки за предметом, але й за методом (спочатку неокантіанцями, а потім аналітична філософія науки, за походженням пов'язана з позитивізмом, взагалі розглядала гуманітаристику як заняття принципово не сцієнтистське). Треба сказати, що й екзистенціалістське розуміння людського буття жодним чином не заохочувало самопізнання людини науковими методами.

Визначний німецький філософ сучасності Карл Апель писав про це протиставлення наукової раціональності, байдужої до людини, та чисто суб'єктивних екзистенціальних засад людської моральності як про головну суперечність філософії ХХ століття. Колективна моральна відповідальність, яка так на часі

в ситуації етнічних та релігійних конфліктів, потребує раціональних засобів для їх розв'язання. Власне тому він і розробляє комунікативну етику.

На наших теренах за всіх марксистських розмов про єдність світу застосування природничих уявлень до суспільних явищ не віталось, оскільки трактувалось як редукція вищих форм руху матерії до нижчих. Це, правда, не заважало трактувати соціальні закони аналогічно законам класичної динаміки, але тут уже давалась взнаки претензія на науковість при обмеженому розумінні останньої.

Треба сказати, що, незважаючи на такі несприятливі обставини, «фізики та лірики» знаходили точки дотику, не обмежуючись посиланнями на ейнштейнівську гру на скрипці. Ми пам'ятаємо цікаві статті Є. Фейнберга з питань культури в центральних філософських журналах, підтримку прогресивних мистецьких пошуків з боку наукових установ: влаштування виставок, перегляду фільмів і таке інше. Як мені стало відомо з наших розмов з Нелею Миколаївною, вона активно спілкувалась з ученими, брала участь у семінарах, де зв'язок науки і мистецтва не тільки не ставили під сумнів, але й предметно шукали і знаходили його. Серед найбільш відомих прикладів таких знахідок було, скажімо, зіставлення живопису імпресіоністів з їхньою грою світла із розвитком квантової фізики, започаткованої визнанням корпускулярно-хвильовим дуалізмом світла.

Цей раціоналістичний погляд, що визнавав історичну єдність людської культури, не залишився поза філософською увагою. Так, відомий французький постструктураліст Мішель Фуко писав про так звані епістемі, тобто історично визначені форми пізнання, що характеризують обличчя культури певної

історичної епохи. Так, у добу Просвітництва панував аналіз, еволюція за Дарвіна розумілась на основі нескінченно малих змін, з якими працювала вища математика і т. ін. Англійський історик і методолог історії Р. Колінгвуд також писав такі ніби самі собою зрозумілі людські бачення, що визначають науку і культуру певних історичних епох. Причини змін таких епістем не є проясненими, але зрозуміло, що тільки про раціонально розглянуті взаємні впливи тут не йдеться.

Хоча саме зараз з раціональної точки зору справи складаються дуже сприятливо. Сучасна глобальна наукова революція пов'язана зі створенням нелінійної науки, що досліджує процеси самоорганізації. А оскільки з'ясувалось, що форми самоорганізації в усіх сферах дійсності схожі і навіть можуть бути описані одними й тими ж математичним моделями, синергетична методологія дослідження процесів самоорганізації працює зараз не тільки в природознавстві. На сьогодні існують вже соціосинергетика, психосинергетика, лінгвосинергетика. Є цікаві роботи, в яких синергетична думка працює у дослідженні мистецтва, зокрема, музики. Таким чином, застосування синергетичної методології в театрознавстві свідчить про обізнаність авторки книги з сучасними науковими поглядами на світ. Всіляко вітаючи ці її, так би мовити, раціональні наукові здобутки, я б хотіла відзначити іншу рису культурних пошуків Неллі Корнієнко, яка не вичерпується рафінованою раціональністю, а є її кредо, яке мені надзвичайно імпонує.

Я маю на увазі впевненість авторки у високій місії художньої культури як рятівника людства в перехідну добу його існування. Так, вона пише: «Гостру чутливість до „безодні невизначеностей“, куди

прямує планетарна цивілізація, спроможна подолати лише культура, яка ефективніше від інших „працює“ саме з невизначеностями та ймовірнісними процесами, характерними, зокрема, й для фази джокера, в якій чи на межі якої існують нині різні „національні“ сегменти європейської цивілізації. У період ускладнення суспільних та цивілізаційних планетарних систем саме культура стає лідером процесу стабілізації Планети (ієрархії середовищ, окремого суспільства, колективного й індивідуального суб'єкта). Іманентне в культурі саме в перехідну добу виривається (вибухає) назустріч трансцендентному, щоб зрушити „прогрес“ в напрямку саморозвитку до абсолютів. В напрямку відновлення цілості» (с. 240). Особливу роль авторка відводить театру як пізнавально-конструктивній силі людства, з його здатністю першим виповідати своїми цілісними засобами про зміни людини і світу. Вона нагадує: «Відкриття, діагнози і прогнози, які здійснюються художньою культурою щодо суспільства, соціуму, історії, — упереджують в цьому відношенні академічну науку на одне-два покоління» (с. 39).

Раціональна ж думка театрального критика має бути озброєна сучасним контекстом розуміння світу, зокрема науковим. Тоді в адекватному контексті театральні відкриття зможуть бути помічені та осмислені, та бути відрізнені від формальних пошуків (які також корисні, але не такі величні) і тим більш від беззмістовного епігонства. Так, Неллі Миколаївна розглядає певні деструктивні моменти в сучасному театральному житті не як свідоцтво смерті театру, а як входження його в стан неупорядкованої складності, тобто хаосу. Знайомство ж з сучасними науковим поглядом на динамічний хаос як на такий, що породжує фрактальні структури, принципово складні,

але впорядковані, дає їй можливість ставитись до театральних пошуків як до конструктивного хаосу та знаходити в них фрактальні структури, якими «в нашому контексті виступають *пошукові системи* художньої культури, що існують на межі, на маргінесах і відтворюють межовий, нерівноважний стан; до них можна віднести експериментальні театр, живопис, новітню літературу, — зрештою будь-який пошук, що може містити у собі інновацію. Або до неї спрямований» (с. 40).

Книжку дуже цікаво читати. Я вже сказала, що вона захоплює і надихає. А головне, вона знайомить з її авторкою, сама персона якої є, на мій погляд, явищем української культури.

Олена Левченко

кандидат філософських наук

ТЕАТР ПІД ОРУДОЮ «МИШКИ»
З ДОСВІДУ РЕАЛІЗАЦІЇ «МЕРЕЖЕВОГО»
ПРОЕКТУ «ХОЗАРСЬКИЙ СЛОВНИК,
АБО РЕКВІЄМ ЗА ТЕАТРОМ»

Коли Ж. Бодріяр писав, що у сучасному світі сцена і дзеркало замінюються мережею та екраном [1, 1], він був правий лише почасти. Річ у тім, що сцена як укорінений в культуру антропологічний феномен впродовж історії змінюється, але поки що не замінюється нічим. Чому сцена завжди повинна *відображати*? Чому вона, згідно з кодами нової комунікації, не може індивідуально *проводити* глядача до певних масивів художньої інформації? Чому, власне, сцена не може бути і мережею?

Навіть не вдаючись до детального історичного екскурсу, ми розуміємо, що простір-космос античного театру, чи сцена театру класичного, чи камерна сцена «інтимного театру» Стріндберга, чи концептуально змінювані сцени вистав Гротовського, де глядачі могли сидіти в оточенні персонажів («Апокаліпсис») або оточувати персонажів і дивитися на них трохи згори крізь отвори, як на хірургічній операції («Стейкий принц») — усе це реакція театрального

організму на зміну самовідчуття людини у світі. Якщо сьогодні людина, як стверджує той самий Бодріяр, відчуває власне тіло і весь оточуючий всесвіт певним контролюючим екраном, коли немає різниці, з ким взаємодієш, коли основною проблемою стає сама комунікація, «безперервний тест на присутність суб'єкта з його власними об'єктами, безперервний інтерфейс» [1, 6], то змінюється і наше відчуття сцени як простору специфічної художньої комунікації (нетехнологічного інтерактиву) — активізуються не споглядальний та самоцінно-художній, а комунікаційний та інтерактивний (обмінний) аспекти.

Але чи поява «всесвіту (тіла)-контролюючого екрану» або сцени-мережі має свідчити про кризу сцени внутрішнього світу людини? Ми швидше за все маємо справу з процесом адаптації людської свідомості до нового цивілізаційного повороту. Бодріяр, зауважуючи, що люди більше не проєктують себе на власні об'єкти (тобто не проєктують на об'єкти власної пристрасті й фантазії), а наша приватна сфера «не є більше сценою, де розгортається драматичний інтер'єр суб'єкта, зайнятого об'єктом як своїм образом» [1, 3], говорить про *критичне руйнування самого простору, який уможлиблював стосунки суб'єкта і об'єкта* в рамках класичної і некласичної раціональності. Той простір, за логікою Бодріяра, набував окремішнього смислу завдяки процесу віддзеркалення, рефлексії. Тобто, дзеркало замикало і унаявнювало його, цим самим відкриваючи для художнього аналізу глибину, об'ємно освітлену, бо відображену. Суб'єкт бачив сам себе у взаємодії з об'єктами, поступово надаючи об'єктам все більш суб'єктних значень.

Вогник свічки переходить у зоряне небо, а її дим у Чумацький шлях — це знаменита філософська

метафора сценографа Д. Лідера («Тев'є-Тевель», Національний академічний театр ім. І. Франка), що виростає з глибокої довіри до трансцендентності дзеркала: всесвіт відображений у душі людини, а людська душа — у всесвіті. А коло, яким рухаються герої у фіналі, означає вічне коло життя, і долі, і світил, які обертаються не ними визначеною орбітою.

Своєрідною сценічною рефлексією з приводу такого простору є сценографічне рішення учнем Д. Лідера С. Коштелянчуком п'єси О. Танюк «Авва і смерть» (НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008 р.). Земля і небо міняються місцями. Зоряне небо стає доріжкою, якою ходять герої і яка веде до таємничого морозильного пристрою, де, можливо, станеться чудо перемоги науки над конечністю життя і смертю. Коли ж у певний момент двері пристрою відчиняються, то очікувана вічність за ними виглядає як нескінченна зоряна доріжка у темряві всесвіту. Але вічність, безмежність лише здаються такими на перший захоплений погляд. Насправді ж таємнича глибина — це зоряна доріжка сцени, *відображена площиною дзеркала*, яке знаходилося за дверима. Насправді далі *нічого* немає. І не буває у просторі-сцени.

Функціональний простір-«інтерфейс» не те що розімкнутий — він просто не грає з власними межами, а встановлює правила взаємодії й дії своїх суб'єкт-об'єктів у певному ландшафті, прокладаючи ці зв'язки-правила там, де вони необхідні, причому так, як це зумовлює ландшафт. Це простір не *рефлексій* та *відображень*, а вибору й руху, який призводить чи не призводить до результату. *Метафора життя таким чином замінюється самим життям*. Це, до речі, у своїй блискучій манері зауважує ще Бодріяр: «...те, що переносилося в план психічного і менталь-

ного, що звичайно виживало на землі як метафора, як ментальна чи метафорична сцена, тепер переноситься в реальність без усякої метафори, в абсолютний простір, який при цьому виявляється простором симуляції» [1, 3]. «Абсолютний простір» породжує гіперреальність. На орбіту виходить наша приватна сфера: «тут, на орбіті ми виявляємося розпорядниками мікросупутника, живучи вже не як актори чи драматурги, а як термінали мереж, що множаться» [1, 3].

Одразу зауважу, що Бодріяр говорить не про масове устояне світовідчуття, а про тенденцію, що існує на вістрі цивілізації, остання ж розвивається так стрімко, що певний тип (чи типи) культури просто не встигають закріпитись як домінуючі, і тому в одному часопросторі поєднуються й співіснують різні парадигми світобачення, світовідчуття. Так само і зміна традиційної сцени (як моделі художнього інтерактивного діалогу) на даному етапі — це виключно проба «на вістрі», яка не претендує на жодну універсальність, а лише використовує дану сучасною ситуацією свободу співіснування та шукає місце театру як гармонізуючої системи в нових світоглядних вимірах.

Як це не дивно, але театр, володіючи унікальною властивістю живого безпосереднього зворотного зв'язку не лише на змістовно-інформаційному, але і на енергетично-інформаційному рівні, іноді (особливо на пострадянських територіях) у освоєнні нових видів мислення і самовідчуття людини, пов'язаних з розвитком цивілізації, виявляється менш мобільним, аніж інші види мистецтва. З одного боку, тут і немає нічого дивного, адже театр як мистецтво, що у XX ст. набуло ознак елітарності, має повне право стверджувати, що турбується не про «нове», а

про «вічне», що сила безпосереднього людського спілкування в полі високої естетики завжди стояти-ме над усіма досягненнями технології, а може навіть викриватиме суєтну природу цих досягнень. Цього не заперечують навіть авангардові експериментатори. Євген Лапін, розробляючи в Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса постнекласичну теорію композиційного театру, яка передбачає «тут-і-тепер» народження *емоції* завдяки увазі як актора, так і глядача до *постійної зміни балансу впорядкованості й невпорядкованості*, все-таки відмічає: «Один з парадоксів театру полягає в тому, що якщо „життя людського духу" відбувається, то воно є самодостатнім, і не має значення, за рахунок яких інструментів воно відбувається. У рамках кожного рівня театру можна досягти неперевершених висот емоційного життя» [2, 9].

Однак *життя* самого театру як системи передбачає динаміку, рух, взаємообмін із середовищем, яке, у свою чергу, постійно змінюється й *ускладнюється*. Тому театр має входити у постійні зони сталкерського ризику, які Н. Корнієнко називає «топосом надлишковості» [3, 10] — своєрідним «страховим полем» культури для експерименту, який може жити будь-якими ресурсами, у тому числі й масовою культурою з її постійним прагненням до «нового», чи виступатиме воно в низовому варіанті «крутого» чи в авангардному — «актуального».

Один із таких походів у зону відкритого експерименту й ризику і стане предметом розгляду нашої рецензії.

Актриса і режисер-дослідник НЦТМ ім. Леся Курбаса Анна Александрович, обравши для власного театрального проекту «Хозарський словник» Милорада

Павича, здійснила втручання на територію специфічно (чи навіть елітарно) масового — культового. Культове передбачає не просто читачів чи глядачів, а фанів, незалежно від віку чи соціального положення. Видатний сербський письменник, номінант на Нобелівську премію, М. Павич створює своєрідну фан-публіку «інтелектуального культу», яка цікавиться історією, філософською думкою і розуміється на понятті *гіпертекст*. Якраз гіпертекст увійшов у «масовий інтелектуальний» ужиток у вигляді всесвітньої мережі Інтернет. Саме спосіб мандрівки у всесвітній Мережі став основним принципом створення, і відповідно, читання ряду літературних творів, у тому числі й творів Павича, «Хозарського словника» зокрема. Назва не обманює: текст справді являє собою словник, написаний у трьох книгах, які подають три системи тлумачення основних подій хозарської історії та її постатей — християнську, юдейську та мусульманську.

А. Александрович мотивує вибір цього тексту для театального експерименту насамперед тим, що він має варіативність прочитання, і це дозволяє рухатися в театрі якимись новими територіями й реалізувати такі стосунки індивіда зі світом, які ще на кону реалізовані не були.

Крім того, існували додаткові особистісні мотивації, які, виходячи з думки про «топос надлишковості», заслуговують на увагу: «Щоб зрозуміти кіберсвіт, я взяла текст Павича, думаючи, що він допоможе мені особисто з театальної резервації прорватися в сучасну реальність. Адже у нас, людей, що займаються театром, домінує відчуття: ми нікого до себе не пускаємо, тому що ми - елітне мистецтво. Але майже нікого з театральних людей на виставках

сучасного мистецтва чи просто на виставках і в музеях ви не побачите. Тому в мене було бажання вирватися зі свого вузького особистого світу у світ іншої людини» [4].

Що таке «вузький особистий світ» для професійної актриси Александрович, яка жила на сцені і в кіно десятками образів? Це, вочевидь, можна переформулювати як «вузький світ професії», тобто, виходячи з особливостей української театральної освіти та типової практики — вузький світ класичної сцени, далекий від сучасної реальності не тематично чи навіть естетично, а парадигматично. Тому шлях з цього світу лежить через різкий стрибок, прорив. Спроби *прориву* «у сучасну реальність» та «у світ іншої людини» фактично означають одне й те саме. Саме *інша* — нетеатральна (у сенсі професії й консерватизму) — людина може показати спосіб такого прориву, працюючи у більш мобільних видах мистецтва, як, наприклад, Павич у літературі. Тобто на відміну, наприклад, від математика Є. Лапіна, який будує свою театральну теорію, спираючись на природничо-наукове мислення, яке вже закладає парадигму мислення постнекласичного, А. Александрович провокативним підґрунтям театального експерименту обирає експеримент літературний — гіпертекст, аби у роботі з ним відшукати театральні відповідники літературному першоджерелу. Крім того, саме у процесі пошуку вона вирішує особисте завдання — театральний шлях крізь текст повинен змінити її саму, дати їй нове відчуття й розуміння світу, а точніше — допомоги природно адаптуватися до нової реальності. А це означає, що робота має накопичувати і зберігати енергію цього прориву, особливо сильну тоді, коли схоже завдання вирішують усі учасники проекту.

Нове, звісно, тримається на підґрунті особистісної генерології. Колись Анна заявила про своє творче кредо, яке можна назвати «кредо мережевого театру»: «Те, що я роблю в театрі — чи то акторство чи режисура, — для мене — спосіб замаскувати постійне бажання пояснювати, що добро і зло не мають межі та абсолютного виразу для людської свідомості, і все, що ми маємо зрозуміти про ці поняття, існує десь далі по мережі, рухаючись якою, ми весь час робимо вибір. І цей рух може привести (якщо він робився за логікою системи світобудови) або не привести до змістовного результату. Коли людина усвідомлює власну невизначеність, вона уважніша до проявів навколишнього світу».

Цікаво, що коли В. Аршинов, Ю. Данилов та В. Тарасенко ставили проблему описання методології мережевого мислення, вони насамперед звернулися до ідей А. Бергсона щодо ролі інтуїції в процесі пізнання, яке можливе «лише через внутрішню зміну ставлення до світу і до себе, яке вимагає насамкінець певного *свідомого зусилля* (*курсив мій.* — О. Л.), стрибка, «спалаху» [5, 3]. Якраз *свідоме ставлення до народження інтуїтивного, емоційного як до зусилля відрізняє постнекласичний театральний пошук*. Є. Лапін, виходячи з переконання, що перше завдання, яке вирішує мистецтво, — це «склеювання початкової (чи первинної, чи вихідної, чи базової) цілісності психічного ества людини через керовані зміни її емоційного стану» [2, 13], пропонує метод зміни композиції (предметів, персонажів, дій, подій, вчинків, поведінок, реальностей) як спосіб керувати змінами емоційних станів насамперед акторів, завданням яких стає існування «тут-і-тепер», зупинка внутрішнього монологу й постійна увага до всього,

що є на кону і в залі, як до джерела емоцій: «Все, що робиться на сцені, має сенс лише остільки, оскільки змінює наш емоційний стан» [2, 7].

Підхід А. Александрович має власну оригінальність, суголосну з підходами вищеназваних філософів-методологів мережевого мислення, які «засобом ініціації самого спалаху інтуїції» бачать присвячений їй текст [5, 3]. Засобом «ініціації спалаху інтуїції» щодо створення сцени-мережі А. Александрович бачить сам робочий процес створення театрального тексту через рух гіпертексту Павича.

Учасниками проекту Анна обрала принципово не акторів і не людей, що прагнуть стати акторами, а молодих успішних інтелектуалів, здатних до самостійного мислення й *просто зацікавлених* у грі зі смислами Павича. Небажання режисерів пошукового театру працювати з професійними акторами як людьми «заштампованими» загальновідоме, однак мотивація Анни була іншою й, з одного боку, вона визначалася її кількарічним дослідженням «Театр як документ», з іншого — була принциповою саме для створення задуманої сцени-мережі.

Дослідження «Театр як документ» висувало на перший план особистість людини, яка виходить на сцену і таким чином засвідчує своє власне існування як документ. Неважко помітити несподіваний тісний глибинний зв'язок між прагненням до необразності, неметафоричності — документальності — та гіперреальністю (за Бодріярром), де метафора життя замінюється самим життям. Можливо, стався випадковий збіг з тим процесом, який розпочався ще на початку ХХ століття й виглядав як апофеоз гуманістичного пафосу та уваги до самоцінності «маленької людини» століття ХІХ. Лев Толстой передбачав, що

скоро письменники не будуть так, як він, писати про вигаданих персонажів, а описуватимуть життя реальних людей. У середині ХХ століття, позначеній іншим вибухом людськості, пов'язаним із викриттям злочинів тоталітарних режимів, свідомо мотивація загострилася. В. Шаламов, колишній політ'язень, у листі до О. Михайлова писав, що після воєн і революцій, після Хіросіми і концтаборів вже думка про вигаданих людей повинна дратувати читача: «Тільки правда, нічого, крім правди. Документ ставиться во главу угла в искусстве. Даже современного театра нет без документа» [6, 28].

Сучасний театр справді досить активно звертався до документа як на рівні драматургії (найяскравіший приклад — М. Шатров), так і на рівні своєрідного режисерського жанру — так званій «документальний театр», де об'єктом уваги стає звичайна людина з її власним життям. Однак логіка документальності в театрі у А. Александрович дещо інша.

Документ — це матеріальний об'єкт, який містить ту чи іншу інформацію й призначений для передачі її в часі й просторі. На думку А. Александрович, сама людина, що займається театром, є унікальним документом, інформація якого може бути виявлена і передана театральними засобами: «Театр як документ» — це не жанр постановки. Це спроба знайти відповідь на запитання про зміст самого документа. А така робота передбачає під час постановки вистави дослідження *людей*, які зайняті в проекті. Просто спектакль і п'єса є приводом до такої роботи» [7]. Таким чином, сцена виступає не місцем лицедійства, де актор, одягаючи маску і перевтілюючись в іншу особистість, реалізує візії драматурга і режисера, а навпаки — точкою самоусвідомлення людини

і ствердження власної присутності у діалозі з залом через існування у запропонованій реальності.

Перші дослідження Анна проводила у дитячому театрі, вважаючи, що діти найкраще придатні до цього: «Бачили, як іноді знімають дітей, що граються в пісочниці? Вони і є документ. Діти не граються в акторів. Я не граюся в режисера. Я сама для себе, для цього проекту є «документальна». А оскільки це так, то й існування цих дітей в театральному просторі теж намагаюся зробити «документальним», не роздаючи їм ролі, образи, не утворюючи для них іншого — театального — простору з якимись декораціями чи імітуванням» [7].

Треба пояснити, що власне ролі діти отримували, зокрема, з п'єс М. Метерлінка і Дж. Сінга, однак ці ролі своєрідним чином не набували того домінуючого статусу, коли людина (добре чи погано) починає зображувати когось уявленого іншого. Показовим був вибір драматургії: «Тексти Метерлінка символічні й не зобов'язують мене будувати з людини якийсь образ — принцеси, лицаря і т.д., фантазувати, як *вона* має виглядати. Я добиваюся, як від себе, так і від них документального існування», — говорить режисер [7]. Тобто, «документальне існування» передбачає не досягнення «театральної» мети — входження у той чи інший образ, а постійний власний діалог з реальністю через твір, у результаті якого саме *ти* через власний життєвий досвід і власні асоціації у певний момент стаєш *оповідачем персонажа*. Уся ця робота побудована на впевненості режисера в цінності, значущості й цікавості автентичного людського життя, сутнісно виявитися якому допомагає відсторонена площина сцени: «Якщо там буде життя — буде цікаво. Можна годинами дивитися на

звірів, на дітей... Чим доросліша людина, тим вона менш цікава... *Тому театр як документ для мене — це не дзеркало життя, а саме життя.* Якщо там буде життя — буде цікаво. Тому я хочу бути цікавою для глядача, який прийде, *собою*, а не як актриса, не як режисер, який щось наумудрував» [7].

Так, виходячи з власної пошукової практики, спрямованої насамперед на пошук контакту, встановлення прозорого зворотного зв'язку (школярі математичного ліцею «Лідер» відвідуватимуть театральний гурток у випадку не просто зацікавленості, а й своєрідного відчуття «корисності» для себе того, що там відбувається), Анна спонтанно доходить висновку, уможливлено виведеного нами на початку статті: сучасний театр не повинен бути дзеркалом (або точніше — може не бути дзеркалом) й зацікавлювати не метафорою життя, а самим життям, збереженням і виявленням через автентичність акторів.

Результатом стає засвідчений авторитетним журі феномен: у виставах А.Александрович не було жодного штампю дитячого театру. Людська сутність завжди унікальна. Обережно виявлена, вона не потрапляє у штампи, тому завжди несе щось нове, несподіване, невідоме. Зауважимо, що у такому випадку заняття театром набувають дещо іншого психологічного забарвлення: актор повинен існувати в постійному процесі самоусвідомлення та само ідентифікації, говорячи інакше — *самоопису себе як спостерігача персонажу.* У результаті він прагне не до демонстрації того, як має виглядати щось уявлене, а просто до того, аби бути зрозумілим. На це, власне, і спрямована уся репетиційна робота, керована нехитро, але доступно сформульованим Анною принципом: «наскільки розумієш, настільки говориш».

Те, що сучасним дітям, майбутнім глядачам, виявився цікавим саме такий театр, змусило Анну замислитися над процесами в сучасному українському театрі: «Реакція дітей зараз — документ із майбутнього. А сьогоднішній театр у них викликає поблажливу посмішку» [8].

Логічною була спроба реалізувати театральний проєкт, заснований на відпрацьованих у дитячому театрі ідеях, вже з дорослими виконавцями — молодими людьми, зацікавленими дослідженням сучасного мистецтва, в тому числі й можливостями театру у цій царині.

Саме актор-документ, на думку А. Александрович, і може бути «медіумом» чи «медіатором» (так Р. Барт називає оповідача історій, який існував у доавторську епоху). У конкретному випадку «Хозарського словника» такий актор (виконавець) мав стати — провідником для ідей і смислів, що сплітають сцену-мережу, хоча остаточно ідея такої сцени викристалізувалася в процесі колективної роботи.

Відштовхуючись від основних концептів постмодернізму, Анна вирушила в зону, яка відмінняє не лише дзеркало і сцену, а й сам сценічний твір: «Відчуття постмодерністського простору як деконструкції та децентралізації світу, відсутність Героя та Смерть Автора. Хочеться дослідити прояви цих концептів у театрі так, щоб проминути стадію театрального ТВОРУ як посередника. На сцені має бути створений простір медіа у значенні «медіум» — провідник — від авторського тексту до твору глядача. Хочеться дослідити можливості театру як провідника, а не як тупик, те, в що впирається світло, і чим досить часто стає закінчений сценічний твір. Можливо, важливіший Шлях, яким крізь літературний твір глядач іде до чогось

більш значущого для себе, а не результат, запропонований йому режисером» [9]. Неважко помітити — «те, в що впирається світло», тобто те, що відображає, рефлектує, і є специфічно театральною площиною дзеркала, яке створює традиційну сцену.

Анна розрізняє твір і текст за Бартом, доводячи це розрізнення до певної ідеальної форми, що логічно, виходячи з особливостей літературного джерела. «Хозарський словник» за визначенням є текстом (або навіть набором елементів тексту), з якого кожен читач насправді *складає* свій твір. Отже, літературний текст написав автор. Твір — це привілей глядача. У разі постановки літературного тексту на сцені, виникає сценічний твір (інтерпретація режисера), і саме його (а не прешоджерело) глядачі сприйматимуть як театральний текст. Театральне ж дійство «Хозарський словник», за задумом експерименту, повинне залишитися текстом, тобто, не маючи авторської потенції, бути сплетінням, мережею, по якій глядач рухатиметься до тексту Павича, створюючи таким чином власний твір на основі літературного першоджерела. Що ж задля цього потрібно? Відповідь А. Александрович дещо парадоксальна у рамках концепції смерті автора: *задня цього авторство режисера повинно бути замінене своєрідним авторством актора (чи виконавця-неактора)*.

Неважно помітити, як історія цього задуму, крім усього іншого, виходить з глибокої особистої зацікавленості А. Александрович *авторськими можливостями* актора в сучасному театрі. Логіку цього завдання Анна виводить нібито просто: «Якщо п'єсу поставив режисер — помер драматург, народилася вистава. Вистава померла, коли її побачив глядач, створивши власний твір. Я подумала: а чи є такий самий шлях

через актора? І зрозуміла — ні, тому що традиційно у актора немає власного результату, твору, яким у режисера є вистава. Якщо ж грають неактори і вони не об'єднуються струнким концептуванням, кожен має власне ядро (шлях), яке не зливається з іншими. Глядач піде з вистави з історією кожного» [10].

Власне наукова назва цього дослідження «Театр як медіа» виникла у результаті спільної інтелектуальної творчості, спільного авторства всіх учасників проекту, які насамперед шукали цікавий для себе театральний відповідник літературному джерелу. Анна вирізняє два аспекти заявленої теми: суто технологічний (постановчий) та акторський (виконавський).

«Театр як медіа» у технологічному сенсі передбачає ні що інше, як активне використання технологій сучасних медіа для створення сценічного простору: «Театр для мене — зібрання всіх культурних досягнень людства. Тому і виникла спроба зробити театральномедійний проект, використовуючи медіа не у якості чогось допоміжного, а як рівноправний компонент. Адже різні види художньої культури використовуються в театрі рівноправно. Є художник-постановник, режисер-постановник. В ідеальному варіанті — це рівноправні фігури. Тому мені б хотілося, щоб у театрі був науковий постановник, технічний постановник і т.д.» [4]. Коли йдеться про використання медіа-технологій, вже традиційно мається на увазі екран та відео. Однак, усупереч традиції, відео у «Хозарському словнику» не було, зате була безстрашна спроба перетворити сам *плин вистави на інтерактивну (в технологічному сенсі) акцію*. Відбувалася трансляція вистави (за технічних обставин однієї з трьох) *on line* із проекцією чату на білий задник сцени. У чаті спілкувалися і глядачі,

які дивилися виставу вдома, і глядачі з ноутбуками та мобільними телефонами в залі, й учасники акції: один з акторів, який виявлявся вільним у певний момент вистави-акції, сідав за комп'ютер, котрий стояв на сцені й був одним із функціональних елементів сценографії.

Несподіваний, мало не запаморочливий *простір динамічної матеріалізації інтертексту*, хоч і в далекому від літературного, але досить автентичному стилі, надав акції додаткового незвичного виміру, який, щоправда, дещо бентежив глядачів і відволікав увагу від основної дії. Однак варто зауважити, що у цьому випадку завдання ставилося не з точки зору естетичної необхідності, а за своєрідним тяжінням до «топосу надлишковості», про який ми вже згадували [3] і для якого характерні розмитість кордонів, мультисистемність, мультимедійність, відсутність традиційних демаркаційних ліній. Н. Корнієнко називає це «*високим плюшкінізмом*» сучасного неobarоко, яке «втримує різноманітні шкіци і того, що вже є, і того, що буде — *про всяк випадок*» і в якому «закладаються контури театру майбутнього» [11]. Можливо, такий гіперпростір, де від кожної точки діахронії вистави можна поринути в додаткові розгалужувані простори, задовольнятиме, а не бентежитиме якогось індиго-глядача майбутнього.

Можливо, саме така спроба інтерактиву й була театральним відповідником літературного гіпертексту. Хоча від самого початку власне літературний матеріал давав Анні відчуття можливості втілити своє сприйняття часу в театральному гіперпросторі: «Для акторів та режисерів сучасного українського театру, як мені здається, вистава є відрізком у часі, який має вигляд шнура. Для мене

час — це безліч кіл, в які входять відрізки-вистави, а кола хаотично пов'язані моєю сутністю. І сучасний час, як я його сприймаю, теж має вигляд, схожий на структуру молекули. Чи можна зробити так, щоб структура вистави мала такий самий вигляд, який має сучасний час? «Хозарський словник» — літературний текст, вже написаний за таким принципом, тому використання саме його допоможе створити театральний текст-медіа» [9].

Неважко помітити невелику неточність — текст Павича написаний не за таким принципом, а так, щоб його можна було *читати* за таким принципом. Розгортаючи на сцені сам процес читання, коли справді можна було як завгодно рухатися у часових просторах сюжетів, проект не відтворював театральними засобами саме тих особливостей літературного тексту, які зумовлювали можливість і необхідність такого читання. І лише інтуїтивний «надлишковий» вихід у додатковий простір інтерактивного спілкування, коли глядач, хоч і розгубившись перед паралельним до дії простором живого коментаря, все-таки отримав можливість обирати, що, як і у яких обсягах *сприймати*, — цей вихід дав натяк на відповідні театральні можливості.

«Театральний текст-медіа», про який говорить Анна, — не гомолог гіпертексту, а саме втілений сценічними засобами сам *спосіб читання*, за яким, власне, має відкритися текст Павича. Таким чином, сценічна акція відмовляється від самоцінного концептуально-естетичного значення, а бере на себе функцію «медіа» (у значенні «провідник») до якогось іншого смислу, у даному випадку — літературного тексту.

«Театр як медіа» в акторському аспекті для А. Александрович базується на розвиткові ідеї актор-документ і втілюється у парадоксальну, на перший

погляд, ідею про сценічного «медіума» як особистість, наповнену власними смислами («крізь порожнечу нічого не проходить»). Ця особистість має стати своєрідним співавтором тексту, так, аби «головним у проговореному тексті було не «рішення» образу, який його озвучує, а сам текст — зміст, думка» [9]. Особистість має не *інтерпретувати*, а неповторно резонувати з матеріалом, не працюючи на певну загальну концепцію, самостійно «помираючи» в глядачеві й таким чином не створюючи перешкод для спілкування з Текстом у його власній (а не режисерській) цілісності. Так текст виявляється єдиним і головним героєм.

У професійному театрі, на думку Анни, проблема з побудовою такого простору полягає в тому, що «актори практично не можуть залишатися суб'єктами (щоб було чому померти), а відчувають себе об'єктами під час будь-якої роботи режисера з ними, тому будуть прагнути до відтворення Героя поза собою і тягнутися до уявної існуючої парадигми. В актора потрібно «дути» як у духовий музичний інструмент, тобто «надихати» — інакше він мовчить. Адже їх вчили саме «не звучати». А людина *інша* звучить сама по собі. Тому я не натискаю на клавіші, а прислуховуюсь...» [9].

Ідея поєднання актора-документа та актора театру як медіа виникла нібито спонтанно: на основі попередньої роботи й відповідно до нових естетичних вимог, які диктували нові пошукові завдання. Однак, поглянувши на проблему уважніше, можна виявити єдиний інтуїтивний пізнавальний порив, у якого є внутрішня, може, й не до кінця усвідомлювана дослідником логіка та накопичувальний рух.

Повернемося до вищезазначеної роботи російських авторів [5], які стверджують, що задля того, аби пояснити процеси зросту й самоорганізації Мережі (ІНТЕРНЕТ), потрібно визначити з проблемою її *спостережності* (рос. «наблюдаемости»). Тут знову, як і у квантовій фізиці, гостро постає проблема спостерігача — «проблема самоопису, опису, зануреного в опис, такого, що подає в зовсім іншому вигляді проблеми, пов'язані з міждисциплінарністю опису мережі» [5, 11].

Кожен опис особистісний, персональний. А самоопис виконавця як спостерігача персонажа, котрий входить у мережеву систему гіпертексту й, у свою чергу, самоописується через художні літературні коди, передбачає, насамперед, встановлення і засвідчення особистої «документальності» цього виконавця. Звісно, ідея самоопису актора як спостерігача системи-персонажа, що самоописується, зараз формулюється в дуже загальному вигляді.

Аналіз мови і динаміки такого опису може дати певний матеріал для розуміння ролі такої додаткової площини, як художній образ, для самоідентифікації особистості в сучасному світі.

Таким кроком для того, хто спостерігає Мережу, є повідомлення про спостережене комусь іншому, таким чином, «принцип спостережності вже в квантовій механіці включає в себе і принцип міжособистісної комунікації», а «синергетика добудовує принцип спостережності до принципу узагальненої перцептивно-лінгвістичної комунікативності» [5, 12]. Тому, виходячи із заявленої ними методології, автори дають визначення ІНТЕРНЕТ «через постулювання глобальної комп'ютерної мережі як синергетичного зв'язку комунікацій, поєднаної з актами пізнання і створення механізмів когерентності особистості смислоутворюючих систем» [5, 12].

Тобто у термінах нашого дослідження, засвідчення власної «документальності» для створення мережі вистави є тими самими актами пізнання, які мають дати матеріал для побудови міжособистісного комунікативного простору, принципи впорядкування якого визначаються особливостями і змістом у даному випадку літературного першоджерела.

Крім того, не можна не погодитися з тими ж російськими авторами, що методологія опису глобальної комп'ютерної мережі буде неповною, якщо не врахувати *принцип доповнюваності*, зокрема, на підкреслюваному як Н. Бором, так і І. Пригожиним трактуванні принципу доповнюваності як інструменту кроскультурного діалогу, коли передбачається можливість багатьох мов описання реальності.

Однак існування кожного актора на сцені як окремого людського атома, хоч і пов'язаного з іншими, але з власною неповторною мовою описання реальності (навіть сценічної) має базуватися на механізмах збалансованості, які уможливають такий діалог. Їх ми спробуємо розглянути нижче. А зараз сформулюємо проблему, яка постає з вищеописаної ситуації:

Як можна концентруватися на ідентичності власної особистості й водночас так інтегруватися у багатоманіття світу, щоб стати провідником цього багатоманіття? Приблизно так можна сформулювати проблему актора для сцени-мережі. Ця проблема, власне, і поєднує «театр-як документ» і «театр як медіа».

Звісно, це не суто театральна проблема: *неоднаковість* (не критична, узгоджена) колективного прочитання і розуміння тексту людьми з різним науковим, професійним і життєвим досвідом, коли, тим не менше, це прочитання підкоряється єдиним правилам функціонування певного віртуального світу, — така

позиція базується на принципах, схожих з принципами етики того простору, який називають сучасною «ІНТЕРНЕТ»-ноосферою і «які дають основу для гомеостазу людського суспільства» [12, 52].

Задля розуміння того, як створювалися механізми збалансованості, розглянемо спосіб розгортання цього проекту в часі. Двоє аспірантів-філософів, двоє працівників телебачення, архітектор, програміст та школяр — таким складом формулювалася остаточна версія (шлях) читання «Хозарського словника». Учасники проекту розмірковували про нього доти, доки не склався такий спосіб читання (руху гіпертекстом), від якого вони отримували задоволення. За їхнім визнанням, саме задоволення від тексту було сигналом до початку його сценічної реалізації.

Згадаймо Барта. Що являє собою людина, яка отримує задоволення від тексту? Це індивід, який «знищив у собі всі внутрішні бар'єри, всі класифікаційні категорії, а разом і всі виключення з них — причому не з потреби у синкретизмі, а тільки з бажання позбавитися від давнього привида, чиє ім'я — *логічна суперечність* [13, 462].

Усі три версії хозарської історії лежали як лінії долі на єдиній долоні, не сперечаючись, не претендуючи на першість, і тільки всі три разом складаючи візерунок буття тексту.

Актори-«документи» мали виконати роль каналів-медіумів, аби провести глядача крізь цей візерунок.

Що ж до власне організаційно-режисерської роботи, то насамперед треба зауважити, що А. Александрович, і це логічно як для задуму театру-мережі, відмовилася називати себе режисером, замінивши цей деміургічний класично-некласичний концепт

дрейфуючим постмодерновим «керівник проекту», поставивши свідоме завдання послабити в процесі роботи будь-яку сильну центруючу роль: «Здавалося, що процес творення такого «дійства» може бути і без яскравого лідера, генератора, ведучого, що вистачить лише «модератора» групи, що *відповідальність та бажання дослідити свій час, життя, хвилюючу тему і буде тим «цементом», що з'єднує різні частини колажу*» [14].

Однак, окрім організаційної роботи, режисер як автор виробляє концепцію, яка, власне, й втілюється у виставі. Зрозуміло, що театр-мережа має відрізнитися принциповою, «концептуальною» відсутністю тієї концепції сценічного цілого, яка зумовляє авторський твір режисера. Сценічний текст мав «нести суто думку, не інтерпретуючи її». Це однаково стосувалося як керівника проекту, так і його виконавців: «Існує моє «Я», крізь яке треба провести думку, не чинячи опору. Коли пробуєш розуміти, ти чиниш опір, накопичуєш матеріал. Тому ми говорили про текст (з чого складається, що значить те чи інше ім'я тощо) як про тіло — матеріал — як про потік без витоків, коли не має значення, якої він сили у цю мить і яким іде курсом» [10].

Таке бачення цілком відповідає протиінтерпретаційному пафосу другої половини ХХ ст. Так, у театрі одним з найяскравіших «антиінтерпретаторів» упродовж багатьох років є англійський режисер Пітер Голл. Утім його прагнення ставити п'єси так, «як вони були написані», все одно веде до *розуміння* того, як вони були написані, тобто, до відтворення, щонайменше, концепції драматурга і певних елементів естетики того театру, для якого писав драматург. Такі спроби, особливо з класикою, відрізня-

ються від живої вистави як речі в музеї від звичайних речей, вже не говорячи про те, що *в принципі* неможливо відтворити публіку античного чи шекспірівського театру, для якої ці п'єси писалися і пульсуюча енергія якої надихала вистави життям.

Робота ж з матеріалом недраматургічним, тобто позбавленим сценічної концепції, дає більшу «свободу неінтерпретації».

Однак з приводу свободи у Анни виникають застереження. Учасники проекту не можуть, як актори, весь час відтворювати знайдені чи запропоновані їм форми (головним чином, пластичні внутрішні). Тому якесь місце мало б залишитися для імпровізації. Та місця для неї у проекті театру-мережі якраз і немає: «Не імпровізація (імпровізація — акторська територія, комп'ютер не імпровізує), а варіативність. Себто різна система виборів. На мій погляд, «система виборів» зумовлює відсутність свободи вибору. Тому що вчинок, не передбачений системою (свобода вчинку) призводить до неправильного вибору в логіці системи і, як наслідок, — недосягнення результату. Якщо ми робимо вибір «за системою», то результат отримаємо у будь-якому випадку» [9].

Іншими словами, можливість різними шляхами прийти до однієї сутності говорить не про свободу руху, а про правильний рух у певній системі виборів. Свобода може полягати лише у виборі тієї чи іншої системи, і то не завжди — іноді якусь систему обрати не хочеться (точніше, «не можеється»), а детермінованість іншою системою вже не дає вийти за її межі. Безсмертний Венечка Єрофеев ніколи не побачить Кремль, незалежно від того, яким рухатиметься шляхом: «...это у меня всегда так: когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал» [15, 17].

Проблема видимої свободи у творчому процесі, де кожен учасник не підкоряється загальній художній концепції, проте працює на досягнення результату, закцентована А. Александрович не випадково, й до цієї проблеми ми повернемося трохи далі.

Якщо зберігати інтерсуб'єктивну, нецентралізовану природу проекту повністю вдавалося на стадії спільної роботи з текстом і складання власного варіанта прочитання, то процес сценічної реалізації вже мав свої складності: «Я не підходила до роботи з готовою концепцією. Боюся фантазувати у себе дома на кухні — придумати щось, а потім з цією придумкою прийти до живих людей. До акторів так і приходять. Але тут я прийшла, маючи те ж саме, що й вони — текст Павича. Без варіантів. Ми більше читали, ніж займалися візуальністю. Текст був героєм. Заради нього збиралися. Тому у нас не випрацювалося такого, як у акторів — «проти кого дружимо», «проти глядачів ми команда». Ми стали усі разом, але не стали частинами. Залишилися кожен зі своїм життям — суб'єктами. І це була одна з найбільших складностей в організаційних речах. Тому що актори стають частиною тебе, частиною концепції. А тут — ні» [4].

Про «складності в організаційних речах» треба пояснити окремо. З початком практичної роботи над побудовою власне акторських візерунків і злагодження сценічної дії несподівано виявилася ситуація енергетичного вичерпання, зупинки. Далося взнаки те, що в задумі виглядало як перевага: люди, які могли цікаво працювати з текстом і в той самий час не прагнули стати акторами, не мали мотивації до рутинної сценічної роботи. «Доносити концентровану думку раз від разу ставало складніше — лінь

робила учасників млявими та нецікавими на сценічній площадці. Здивувало те, ЩО НАВІТЬ ПОЯВА РЕКВІЗИТУ ТА ЕЛЕМЕНТІВ КОСТЮМУ НЕ СТИМУЛЮВАЛА ЦЕЙ ПРОЦЕС. Моя емоційна реакція на цю несподіваність була істеричною — я, образно кажучи, взяла в руки палку, щоб загнати «людство у рай». Несподівано моя реакція була сприйнята, криза подолана» [14].

Хочу особливо звернути увагу на цю обставину: у вільних, молодих, незалежних інтелектуалів, які працювали з власної волі й особистого зацікавлення, виникла потреба сильної руки. Це сталося на етапі побудови спільної узгодженої дії, яка сама собою не складалася лише на основі спільного тексту, а пізнавальний та комунікативний інтерес, який був стимулом на етапі роботи з текстом, культурними смислами і асоціаціями, втратив русло на незнайомій території сценічного майданчика, де працюють інші правила комунікації. Далася взнаки і відсутність спільного резонуючого простору, який у театрі є витвором переважно режисера. Тим, хто в цей момент все ж таки не залишив проект, потрібна була певна надволя як зовнішній стимул, як «прокладач русла» і як специфічна сила, котра стимулює утворення і підтримує існування якогось спільного простору.

Спостерігаючи за учасниками, які прийшли до проекту пізніше, саме на цій стадії, А. Александрович бачить досить парадоксальну річ: «Вони одразу сприймають мене як безумовного лідера і тільки це примушує їх до прояву вже своєї волі. Але у «проритому» мною руслі. Ми спільно вирішуємо, який хід будемо використовувати у тій чи іншій сцені, а потім я пропоную форму цього» [13]. Воля лідера, спрямована не на «відображення», а на постійний рух у

прокладеному шляху, теж своєрідно свідчить про принципову відсутність «дзеркала». Адже зазвичай ми стосунки з іншою людиною добудовуємо антиномічно (конфліктно), тобто дзеркально: чиясь сильна воля викликає покору, страх — агресію, любов — егоїзм і т.д. Однак їх можна вибудовувати й синергійно (неконфліктно) шляхом збудження у певному полі схожих вібрацій. Тоді сильна воля викликати волю, любов — любов. Це своєрідний енергетичний мімесис, на якому, власне, будується мистецька емпатія. Що є умовами прояву такої емпатії в житті? Шляхетна мета, відчуття єдності світу, прагнення спільного простору, сильна внутрішня свобода, свідоме прагнення до синергії?

Напевне, беззаперечним є те, що насамперед повинна бути «природна», традиційна (як в описуваних Рут Бенедикт племенах) чи набута мотивація до існування за законами синергії. У випадку «Хозарського словника» йшлося навіть не про існування, а про постійне *відтворення догатового простору існування* в і без того напруженому житті (нагадаю, що учасники проекту — досить успішні люди у своїх професійних галузях діяльності).

У цьому сенсі несподіваною підтримкою і неабияким енергетичним поштовхом до вивершення роботи стала поява ді-джея, що виступив у ролі «неотапера» (Н. Корнієнко). Він створив «живий» звуковий фон ді, «дихаючи» музикою разом з учасниками проекту. Ді-джея привабила власне сама можливість творчості у рамках його професії, коли засобами готової музики він міг створювати власну музичну мову, адекватну простору «Хозарського словника».

Якраз роботу з виявлення мотивацій (бо лише наявність якоїсь власної мотивації зумовлювала участь лю-

дини в проекті) А. Александрович формулює як *практичне завдання проекту*: «Необхідно знайти чіткий «провокатор», щоб збудити бажання передати свої ставлення до інформації кожного учасника проекту. У актора, в тому числі самодіяльного, провокатором є бажання вийти на сцену. А у неактора мотивації якісь інші. Є два варіанти, і тільки з часом можна буде зрозуміти, який буде обрано: а) віднаходження спільної мотивації; б) мотивація для кожного індивідуальна» [14].

Спостерігаючи за своєрідним «дрейфом мотивацій», Анна дійшла висновку, що на початку проекту, коли заявлялися різні індивідуальні мотивації, за цим фактично стояло дещо спільне — пошук спілкування. І на середині шляху, коли відчувалося, що «індивідуальні мотивації знаходяться на неподоланій відстані одна від одної», існувало дещо спільне — «бажання закінчення (фізичної реалізації проекту)» [14]. Аналізуючи анкету, заповнену в цей час учасниками проекту, Анна встановлює: «Не дивлячись на зближення під час роботи (багато проведеного разом часу, підтримка один одного у вивчення тексту, часте спілкування увечері та вночі в Інтернеті, просто фізична підтримка під час важких репетицій, обізнаність з проблемами особистого життя один одного, індивідуальні вимоги до «творчої» частини проекту все більш відокремлюються та набувають кардинального особистого характеру» [14].

Отже, мотивації виявилися індивідуальними, більш того, з плином часу спільної роботи відмінність мотивацій лише посилилася, хоча, як помічає Анна, завжди існує певний спільний мотиваційний субстрат, який формується досить загально й *договотно* до «творчої» частини проекту — бажання спілкуватися, бажання закінчити роботу, щоб побачити результат. Варто від-

мітити, що як головну мотивацію учасники називають бажання додатково самореалізуватися на цікавому («масштабному») матеріалі. Однак якраз з неї і виростають суто індивідуальні зацікавлення. Хто не бачив можливості для такої саморелізації — кому було *нецікаво* — залишали проект.

Повертаючись до заявленої Анною проблеми своєрідної відсутності свободи у творчому рухові по мережі, враховуючи вимушену необхідність сильної (хоч не домінуючої, а *синергізуючої*) волі, хочеться повернутися до своєрідного застереження Бодріяра з приводу нової незалежності людського існування: «Немає більше трати, споживання, представлення, але замість цього — регуляція добре темперованої функціональності, солідарності між всіма елементами тієї самої системи, контроль і глобальне управління єдиним цілим» [1, 3].

Можливо, у випадку з проектом «Хозарський словник» ми отримали своєрідну модель такої ситуації, коли розмитий дрейфуючий центр у певний момент виявився центром управління — *навіть сильнішим, ніж це буває за режисерського театру*.

Підтвердженням цього феномену може бути оцінка проекту глядачами. О. Балабан, режисер, у якого А. Александрович працювала як актриса (останнє важливо, бо режисери важко визнають режисерські можливості за своїми акторами, а тим більше актрисами), погодився, що для обраного жанру постановки необов'язкова режисерська концепція — «як в міраклях — вони ставилися так, як були написані». Однак річ не в концепції, а в тому, що «тут задані певні умови гри — і все те, що відбувалося, аж до того, що вони зараз отут сидять — це залізна режисера — *залізна!* Я б так не зміг» [4], — визнає режисер.

Цікава і варта уваги рефлексія з цього приводу, висловлена глядачем середніх років: «Анна производит впечатление жесткого человека, человека жесткой режиссуры. Но это наше восприятие. На самом деле жесткость происходит от того, что она знает, куда идет. В наше время очень мало людей, которые знают, куда они идут» [4]. Зауважу, знає *куди*, хоча свідомо не знає *як*, разом з іншими послідовно роблячи кожен крок, спостерігаючи результат і усвідомлюючи «власну невизначеність», адже результат кожного вибору впливає на вихідну ситуацію. У такій ситуації логічно, що спільний простір організується керівником проекту не як передавальний механізм (М. Фуко) чи за принципом зваблення, коли влада набирає подоби зваблених (Ж. Бодріяр), а за *синергійним принципом збудження полів за певним типом резонансу*.

Цей самий глядач сказав, що прожив тут якийсь відтинок життя у відчутті *дому* і вважає це відчуття найціннішим. Можливо, так на суб'єктивному рівні переживається долучення до продукту синергійної комунікації. Варто зауважити, що переважно за синергійним принципом будується діяльність Центру взагалі, й досить часто люди, які приходять сюди вперше, говорять про атмосферу *дому*, яка тут панує. Проект «Хозарський словник» дуже точно потрапив у суть простору, підсиливши його власними творчими енергіями.

Отже, як видно з наведених думок, глядачі досить точно відчули особливості самого проекту. Однак чи вдалося їм безпосередньо підійти до смислів Павича й стати авторами власних концепцій тексту?

Згадаймо, що дослідниця свідомо відкидає парадигму сцени-«дзеркала», а сценічному дійству надає

ролі своєрідного інтерфейсу й не бачить у цьому загрози для самоідентифікації глядача, а навпаки, пропонує йому теж своєрідне активне «документальне» існування: «Глядач не повинен ідентифікувати себе ні з ким, тільки з собою. Як людина, яка «плаває» у мережі, або розгадує кросворд. Вона має знання, отримує інформацію та систематизує. З кожним кроком це набуває форми та змісту і стимулює бажання робити це далі. Емоція глядача може виникнути в результаті «ефекту смислу» — задоволення від заповнення лузи (наприклад, літерами у кросворді, або вдалий вибір «кліка», в результаті якого він отримує потрібну інформацію)» [10].

Отже, джерелом глядацьких емоцій має стати відчуття правильності руху запропонованою мережею, яке з'являється в результаті осяяння смислом, котрий виникає як власне відкриття.

Публіка, яка безпрецедентно активно (як для Центру) усі три вечори штурмувала його невеликий зал, була переважно молодіжною, тою, яку можна побачити на перформенсах чи лекціях з сучасного мистецтва. Основною рисою такої публіки є яскраво виражена потреба активного пізнання-творчості, задіяння власних конструктивних можливостей для побудови певної естетичної реальності. Це відбувається на фоні просто постнекласичного толерування будь-якої іншої особистісної побудови, більше того, іноді обмін такими побудовами може перетворитися на другу частину перформенсу. Поява такої публіки свідчить, що в *театральному інтертексті активність глядацької сторони зміщується від рівня очікувань та інтерпретацій до рівня власних конструктивних функцій*. Тому іноді мистецький твір повинен йти на певні жертви, показувати навіть не верхівку айсберга,

а зміну руху хвиль, які можуть свідчити про цей айсберг, а можуть свідчити і про щось інше.

Показовим у цьому плані є обмін думками в чаті після перегляду «Хозарського словника». Назagal емоційно захоплена розповідь переривається прик-рим, як на автора, враженням. Річ у тім, що у лако-нічному щодо виражальних засобів проекті був певний принцип — залежно від того, з якої книги — червоної, жовтої чи зеленої — гралася сцена, з'явля-лися відповідні незначні кольорові елементи у світлі, деталях одягу, що мало допомагати глядачеві краще втримати події в полі уваги. Автор з чату назвав цей принцип «як в американських фільмах, як для тупих». Тобто така публіка не пробачає навіть найменшої, суто інформативної підказки.

Взагалі увага залу, реакція, відгуки на кшталт: «Тепер я краще зрозумів Павича», а також те, що деякі глядачі приходили вдруге, свідчить, що уста-новка на «ефект смислу» в цілому спрацювала.

«У моїй виставі Павич не помер, — вважає Анна. — Ніхто не говорив про мою концепцію чи постановку, а всі глядачі говорили по Павича. Ніхто не зауважу-вав, що, наприклад, Оля чи Марта гарно зіграли роль Атех — про них говорили як про людей, що цікаво працювали в проекті. Отже, їм вдалося *пропустити* героїв крізь себе» [10].

Однак такий фахівець з проблем нелінійного мис-лення, як І. С. Добронравова, одразу зауважила невідповідність структури вистави та структури тексту Павича, на яку ми вже вказували вище: «У вас вийшла досить послідовна версія. Майже детек-тивна. У Павича багато творів побудовані на тому, що людина обирає варіант як електронну версію — через посилання. А ви не намагалися зробити якусь

нелінійну ситуацію, щоб ви задавали питання, а глядач обирав варіант? Наприклад, ви даєте йому два яблука — червоне й зелене, а він обирає одне, тобто червону чи зелену книгу. Таким чином ви мали б таку ж нелінійну виставу, якою є книга» [16]. Зауважу, що Ірина Серафимівна бачила проект не тоді, коли він транслювався *on line* (і виник натяк на ефект гіпертесту), а під час його спеціального запису для телебачення (що теж, як побачимо далі, наштовхне І. С. на можливість нелінійних варіантів).

«Ми думали, — відповіла Анна, — як можна зробити, щоб глядач міг впливати, щоб він міг пройти так само, як крізь книгу, крізь нашу виставу. Але поки що ми запропонували варіант, коли глядач може подивитися і розгадати наш хід» [16].

Звісно, ситуація з обранням варіантів глядачами досить складна технічно, тим більше для людей, які працюють над проектом у вільний від роботи час. Тому вони й показували ту версію, котрою рухалися самі — тобто, свою концепцію читання, але не тесту. Мотивація Анни: «Мені ще цей текст нагадав про «людину, що клікає», тобто людину, яка сидить за комп'ютером. Коли я сьогодні сіла — я сіла один раз. Тому ми його і не повторюємо, бо це перетворилося б на виставу. Я один раз сіла — тому пройду один шлях. Те, що ми показуємо — це той один раз і один шлях. Якби ми придумали ту конструкцію, про яку ви кажете, тоді, можливо, грали б не раз» [16].

Однак, як ми вже відмітили, несподівано робоча ситуація зйомок для телебачення із зупинками і повторами викликала у зацікавленого у нелінійності театрального тексту глядача додаткові ідеї: «Можна з одним текстом по кілька разів виходити, як сьогодні, коли були дублі. І з цього місця люди б поба-

чили інший варіант. З цим можна було б пограти. Тим більше, що сьогодні ви іноді повторювали текст, а він такий, що повтори його не псують» [16].

Крім того, глядачі, безумовно, відчули у ситуації *проведення* до смислу певний ритуал, що візуально забезпечувалося, насамперед, своєрідною знаковістю.

Однак ритуальність вистави не мала характеру відстороненого естетичного прийому, а, можливо, й просто не переслідувала естетичної мети: «Коли раніше люди збиралися біля вогнища, вони не навчалися акторству, а щось виконували — і виконували так, що на них було цікаво дивитися. Вони робили щось дуже потрібне — ритуал, який вони як ритуал не усвідомлювали. Так само, як і ми не заявляємо про якусь ритуальну суть нашого дійства. Ми виконуємо текст» [16]. Тобто, на думку, А. Александрович усвідомлення людиною того, що вона виконує ритуал, передбачає її входження у певний стан, чого категорично не передбачав проект.

Річ у тім, що Анна вписує свою виставу до своєрідних ритуалів переходу, які як ритуал часто не усвідомлюються. Ситуація розповіді біля вогнища — ритуал переходу від буденності до світу уяви, вранішня чашка кави — ритуал переходу від сну до бадьорості, проект «Хозарський словник» — ритуал-перехід від буденності до тексту Павича.

Однак якраз відчуття ритуальності допомагало глядачам переводити текст Павича у власний *твір*, тобто, концептувати й інтерпретувати Павича: «Мені здається, що ця вистава є ритуальна дія, з одного боку... Як математик скажу, що кожен задачу легше вирішувати у загальному вигляді. Цю виставу можна розглядати як спробу ритуального вирішення релігійного протистояння. Вона у такому ви-

падку стає релігійно важливим актом. Я вважаю, що у вас не вистава, а своєрідне релігійне дійство, яке впливає на те, що відбувається в сучасному світі, на ауру сучасного світу. Ваші актори дуже концентровані, мають різну енергію, й те, що у вас відбувається, дуже реальне» (О. Козловська) [16].

Одразу видно, що глядачка концептує способи вирішення релігійного протистояння як основний пафос тексту. Цікаво, що вона вказує як на безумовну перевагу те, що актори «мають різну енергію». Вочевидь йдеться не про силу (акторська енергетика), а про *якість* — збережену індивідуальну унікальність, життєву автентичність, завдяки чому те, що відбувалося на сцені, й було «дуже реальним».

Концепція І.С. Добронравової теж торкалася схожої теми: «Мені здається, у вас прозвучало те, що було закладене Павичем: ми не можемо зібрати Адама у кожній релігії зокрема, ми зможемо його зібрати лише з усіх релігій» [16].

Керівник проекту, який концептуально не мав концепції, тобто не думав про ідею, закладену Павичем, так і не наважився на неї: «У нас поки питання, а не відповіді. На цю тему теж». — «Але якщо ви втримуєте питання, то можете втримати й варіанти відповідей...» [16].

Втримати варіанти відповідей справді можна, але сьогоднішній глядач з ноутбуком, втомлений від американських фільмів «для тупих», буде вдячний саме за цікаве, «справжнє» питання, а також за можливість самостійного пошуку та отримання варіантів відповідей. Як свідчить досвід проекту «Хозарський словник», у театральному інтертексті сце-

ни-мережі привілей відповідей, навіть варіативних, активно зміщується в бік глядача.

Література

1. Бодрияр Ж. Экстаз коммуникации. — Доступно з: <http://ivanem.chat.ru/extaz.htm>.
2. Лапін Є. Що і чому нас емоціонує? Тези до концепції композиційного методу. — Науковий звіт (рукопис). — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005.
3. Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір // Курбасівські читання. — 2006. — № 1. — С. 5—35.
4. Розмова режисера та акторів із глядачами після прем'єри вистави «Хозарський словник» 7.12.2007р. — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.
5. Аршинов В.И., Данилов Ю.А., Тарасенко В.В. Методология сетевого мышления: феномен самоорганизации // <http://ncdo.levcha.ru>.
6. Михайлов О. Реквием // Рукописи не горят. — М.: Молодая гвардия. — 1990. — С. 3—30.
7. Інтерв'ю А. Александрович «Театр як документ», дане О. Левченко (1 червня 2005 р.). — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.
8. Бєсїда О.Левченко з А.Александрович «На теми театру як документа» (квітень, 2007 р.). — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.
9. Александрович А. Театр як медіа: Проект наукового дослідження: Рукопис, 2007. — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.
10. Інтерв'ю А. Александрович, дане О. Левченко (25 березня, 2008 р.). — Зберігається в архіві автора.
11. Інтерв'ю Н. Корнієнко, дане О. Левченко (14 березня 2008 р.) — Зберігається в архіві автора.
12. Коняев С.Н. Реальная виртуальность: границы наблюдателя в информационных пространствах искусственно созданных миров // Концепция виртуальных миров и научное познание. — СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. — С. 30—55.
13. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М: Прогресс, Универс. — 1994. — С. 462—518.

14. Александрович А. Науковий звіт про проект «Театр як медіа». — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.
15. Ерофеев В. Москва-Петушки и пр. — М.: Издательство «Прометей» МГПИ им. В.И. Ленина, 1990.
16. Беседа з глядачами після запису для телебачення проекту «Хозарський словник» (січень, 2008 р.). — Зберігається в архіві НЦТМ ім. Леся Курбаса.

МАЙСТЕР-КЛАС

Олег Драч

НОТАТКИ ПРО ТВОРЕННЯ ЯК ПРОЦЕС

Прагнення окремих представників людства зрозуміти *процес творення*, методи його провокації та організації, природу його протікання, механізми, якими він керується, триває впродовж чи не всього часу існування самої людини: адже вона виступає не лише свідком, а й активним учасником природних процесів на Землі, тож органічно до всього, що її оточує, ставить свої запитання.

Упродовж історії існування свідомості найпотаємнішим і нерозгаданим питанням залишаються таємниці процесу *творення*. Очевидно, що однозначної відповіді на це питання не існує, проте ми бачимо окремі, доволі несхожі практики у спробі пізнання цієї теми і, що важливо, ці наближення відбуваються не тільки у різних філософських школах чи теолого-езотеричних дебатах — вони надзвичайно активні серед носіїв наукової думки, мистецьких пошуків, навіть більш того — на різних теренах повсякденної людської діяльності.

У наш час спостерігається дедалі чіткіший і впевненіший діалог між людьми бізнесу і представниками науки та мистецтва у питаннях розвитку особистості, творчого потенціалу індивідуума і колективу, організації тривалих тренінгових процесів удоскона-

лення кадрів, пошуків творчого підходу до процесів діяльності людини не тільки у виробництві, а насамперед у житті суспільства в цілому.

Автору цих рядків довелося бути активним учасником організації й проведення багатьох тренінгових процесів у роботі з творчою молоддю, студентами театральних шкіл — як вітчизняних, так і за кордоном. Тож органічно, що під час керівництва процесами навчання акторському мистецтву велику зацікавленість викликала першопричина, через яку відбувається активізація творчої думки, ведення діалогу розумозбагненого з інтуїтивним, провокація стану спонтанно-креативного проникнення в сутність теми чи питання, які підпадають творчому осмисленню з моментальною корекцією реалізації самого матеріалу.

Так виникла ідея спробувати обґрунтувати й апробувати власну методику роботи у майстер-класі, який отримав умовну назву «Територія Творення. Метод Креативної Імпровізації» (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса).

Творчість — це діяльність, яка породжує те, що нове, що до цього не існувало.

Философская энциклопедия: В 5 т. — М., 1970. — Т.5. — С. 185.

Під час проведення майстер-класу я розглядаю творчість як взаємодію, визначаючи її терміном *творення*. Не результат взаємодії, а саме взаємодію. Творення за своєю природою є процесом не настільки простим, як це видається на перший погляд. Во-

но уможлиблюється лише за умов зміненої свідомості, яку ми називаємо Станом Натхнення. Для мене подібний стан — це активна робота людського духу, в якому вібрація особистісних якостей індивідуума провокує тонкий світ ідей до взаємодії. Вміння викликати в собі стан натхнення свідчить про людину творчу. Творити — значить взаємодіяти. Природа творення полягає у взаємодіях Людини з одного боку і Всесвіту з другого.

У процесі творчої взаємодії людина перетворює інформацію одного виміру на інформацію іншого. Оскільки будь-яка ідея по суті своїй, як і будь-який твір, є інформацією, то і творення можна визначити як процес свідомого зусилля волі індивіда, під час якого відбувається матеріалізація ідей у твір. Наведу кілька хрестоматійних визначень творчого процесу, з якими всебічно погоджуюся.

Творчість являє собою вихід із суб'єктно-об'єктного стану боротьби, із нез'ясованості сенсу власного життя та поєднання з Єдиним, хоч би на мить, яка залежить від рівня свідомості, висоти духу індивіда, надає можливість поєднання з трансцендентним, з тим, що ми називаємо Богом.

Індивідуальна свідомість, готоркнувшись до надприродного, змінюється, набуває можливості бачення істини без суб'єктно-об'єктних дилем; тут відсутній стан питання-відповіді, і знання відрізняється своїм невербальним характером.

Згідно з християнським вченням про продовження творіння, акт божественного творіння є неперервним, він не тільки створює світ, але й тримає його в

бутті. Людина здобуває творчу потенцію та перетворює її в актуальність формуючою діяльністю духу.

Творчість являє собою такий стан свідомості митця, за якого не тільки досягається висота духу індивіда, але через результат творчості (твори мистецтва) відбувається сходження духу в матерію, у фізичний план, що є відбитком світу надприродного в природному світі.

Доповнюючи одне одного, Людина і Всесвіт ведуть креативний (творчий) діалог, унаслідок якого народжується нова реальність — естетична дійсність, або ж твір. Тобто йдеться насамперед про діалог матеріального і тонкого світів. Видимого з невидимим. Знаного з незанимим.

Якщо людська думка є не просто формою, а передусім енергією, то кожна думка у своїй конкретиці виступає реальною, себто матеріальною. Отже, коли ми мислимо — то вчиняємо дію у Всесвіті.

Взаємодія зі Всесвітом у творчому акті може розпочатися як від провокативного випромінення ідеї (інформації) самою людиною, так і від сприйняття (пеленгації) ідеї (інформації), яку їй посилає Всесвіт. Кожна ідея знаходить той канал і ту особистість, що втілить саме її. Процес творення, таким чином, — це процес постійний, без початку і без кінця. Як і сам Всесвіт. Як саме життя. Як прагнення людини щомиті шукати певних форм взаємодії зі світом: навіть коли людина спить чи перебуває у якомусь покордонному стані (кома, шок, сп'яніння, марення), її мозок практично не припиняє своєї діяльності, даючи у такі моменти надзвичайний простір її підсвідомості.

Відповідно, можна припустити таке: те, ким ти є, і спричиняє те, що ти можеш почути, сприйняти, а

значить, створити, і навпаки, — ти є саме таким, бо те, що ти створив, у результаті створило і продовжує творити тебе самого. Постійна взаємотрансформація і спричиняє розвиток індивідуума.

Те, що ми творимо, проходить розумонезбагненну трансформацію з небуття в буття, з несвідомого у свідоме, і це може відбуватися через актуалізацію. Тобто ще на рівні ідеї предмет творення стає актуальним для автора, точніше, актуальним стає сам початок, щось відчутне, певна конкретність — назвімо це для зручності об'єктом, що актуальністю свого ества у свідомості індивідуума провокує його до взаємодії. Провокація постає у формі запитання — що це є?

Саме формулювання питання вимагає відповіді. Індивідуум, усвідомивши сутність питання, шукає цю відповідь, отже, розпочинає процес.

Справжнє творення завжди відбувається через гру. Чи пишете ви літературний твір, чи малюєте, ліпите, музикуєте, — ви бавитеся з цим, ви граєтеся з цим. У процес гри людина входить, як «човник», і так само легко й невимушено виходить з нього, тому і кожен перехід від не-гри до гри і навпаки практично не є для неї відчутним (гра — органічна властивість взаємин людини і Всесвіту). Так і відбувається пізнання (що ж там усередині?) й аналізування (як воно виглядає ззовні?).

Людині для цього потрібно було створити певну систему координат у просторі, в якому вона існує, певну територію. Театр є саме такою територією. Територією гри, найяскравішим втіленням цієї природи. Театр якось найточніше передає цю природу.

Можна відкидати майже всі абстрактні поняття: право, красу, істину, добро, дух, Бога. Можна відкинути серйозність. Гру — неможна.

Й. Гайзінга

Ми часто говоримо — **яку роль вігіграє** те чи інше поняття, явище, знання, уміння у нашому житті, маючи на увазі саме взаємодію чи вплив. Однак ми, по суті, міркуємо про гру. Колись великий Шекспір висловився, що увесь світ є театром, а ми всі лиш акторами: справді, ми фактично граємо в усе, з чим маємо справу.

Тільки замислитись, що життя — це гра, і стає якось прикро на душі, бо за грою ми звикли розуміти щось несправжнє, фальшиве. Можливо, в цьому є певний сенс: коли пригадати, що ми робимо в житті і як ми це робимо, то стають очевидними певний примус, певна умовність і певні правила поведінки. Соціум, який ми створили, пропонує нам нові рольові правила у взаємодії один з одним, як у діловому аспекті, так і в приватному. Хтось грає роль начальника, отже, відповідним чином поводяться ті, хто грає роль підлеглих, так само чоловік — жінка, батьки і діти, президент і народ, людина і Бог...

Зосередимося на грі та внутрішньому наповненні цього поняття. Пропоную імпровізований діалог на тему ГРИ. У моєму випадку це спроба вести розмову з інформаційним полем *Всесвіту*. Отже, АКЦІЯ!

— Чи можна розглядати усе, що зі мною відбувається, як ГРУ?

— Саме так. Вселенська ГРА. Ти граєш в життя, бо життя і є грою.

— Але ж чому саме гра і чи лише тільки гра?
— Добре, давай розберемося з цим. Що таке гра?
— Це дія за певними правилами.
— Не завжди. Ось поглянь, як бавиться кішка мишкою. Де ти бачиш правила? Або — ось дитина бавиться іграшкою і раптом зумисне ламає її, де тут правила?

— Але ж є якісь мотиви, що провокують цю саму гру?

— Мотиви забавити себе.

— Стривай, ти вживаєш слово «бавиться». Хіба забава є грою?

— Можна так сказати, що ЗАБАВА Є ГРОЮ, однак не кожна гра може бути забавою. Забава як поняття ближче до розваги. Розвага — є приємною взаємодією будь-кого з будь-чим і будь-ким задля задоволення, приємності, цікавого проведення часу, однак водночас є і грою. Втім, тут є важливий нюанс — ПІЗНАННЯ.

— Отже, Гра є Пізнанням?

— Може бути пізнанням.

— Не розумію, так є чи не є?

— Питання самому собі.

— Тобто?

— Перш за все погляньмо на Гру як на дію, що спонукає нас до ВЗАЄМОДІЇ.

— Ясно, Гра — це взаємодія!

— А взаємодія призводить до чого?

— До досягнення певної мети, до відкриття чогось...

— Тобто до творення чогось необхідного, конкретного. Отже, у грі ми щось створюємо, відкриваємо, пізнаємо.

— Так.

— Тоді чому не піти далі і не сказати — Гра є процесом, у результаті якого взаємодія між учасниками призводить до появи нової реальності?

— Себто ТВОРУ?

— Саме!

— Отже, Гра — це взаємодія когось із кимсь, і ця взаємодія покликана народити щось нове?

— Так. Гра — це взаємодія ПАРТНЕРІВ. І Партнером для нас є все, з чим ми маємо справу: людина, річ, поняття, явище і т.д. і т.п.

— Навіть Ідея?

— Звичайно. У процесі творення ми тримаємо контакт з ідеєю твору. Ідея — як Полярна зірка, що допомагає утримувати курс першопроходцю. У взаємодії з нею він бачить своє місцезнаходження і визначає напрямок руху. Так само і в творенні — ідея освітлює дійсність і перспективи. Все, що нас оточує, є наслідком, результатом наших взаємодій з простором, часом та ідеями, далеко більшими і глибшими, ніж вони здаються на перший погляд.

— Отже, йдеться про взаємодію зі ВСЕСВІТОМ?

— Всесвіт наш найперший і основний партнер у цій житті. І саме у взаємодії з ним ми перебуваємо весь час, навіть коли думаємо, що взаємодіємо лише з тим чи іншим конкретним партнером, — ми не перестаємо взаємодіяти зі Всесвітом, і більше того, взаємодія партнерів і є взаємодією зі Всесвітом.

— Це щось на кшталт піраміди? «Всі ми під Богом ходимо», — говорить прислів'я.

— І творимо цього самого Бога. Бо взаємодія, окрім твору, змінює самих партнерів, тобто вони трансформуються залежно від суті твору — прогресують або регресують.

— Зрозуміло. Але звідси виходить, що Гра не є первинною.

— Так. До неї, до Гри, є місце для того, що ми зevamo Ціль, чи Мета.

— І Ціль вибирає Засоби?

— Засоби вибираємо ми з тобою, тобто партнери, і, вибираючи їх, засвідчуємо наш РІВЕНЬ СВІДОМОСТІ. Цей Рівень Свідомості і взаємодіє із Всесвітом, який відкриває нам доступ до інформації, тобто до ЗНАНЬ, підказує, як і чим взаємодіяти.

— Отже, мої і твої знання не є головними у процесі Взаємодії?

— Я б уточнив, — під знаннями мається на увазі нова інформація та відкриття, що ми їх отримуємо у ПРОЦЕСІ ТВОРЕННЯ.

— А чим відрізняється Творення від Взаємодії? У Взаємодії що — нічого не народжується?

— Творення є процесом народження нового, а Взаємодія не завжди є Творенням. Наприклад, у разі погодження партнерів щодо ситуації чи використання уже відомого, тобто штампу, кліше.

— Отже, коли ми з тобою у взаємодії застосовуємо вже випробуване рішення, тоді ми нічого не народжуємо?

— Лише у момент прийняття рішення про застосування знаного, тобто штампу. Однак у нашій взаємодії з відомими поняттями між партнерами ми часто творимо нове і невідоме.

— Не розумію. Унаслідок чого і яким чином?

— ІНТУІЦІЄЮ.

— А що, на твою думку, є Інтуїцією?

— Можна назвати це відчуттям, проникливістю, слухом, чутливістю... Одним словом — Здатність

сприйняття інформації поза логічним наслідково-причинним форматом. Інтуїцію часто називають ОСЯЯННЯМ. Однак Осяяння — це короткотривалий імпульс отримання докладної інформації, необхідної для *творення твору*. Інтуїція ж є процесом, що веде свідомість до інформації про твір. Тому те, що ми інтуїтивно схоплюємо, ми відчуваємо раніше, аніж усвідомлюємо.

— Чи не виходить з вище сказаного, що інтуїція і є поводитирем усіх процесів взаємодій у творенні?

— Добре сказано — поводитирем! Інтуїція веде за собою ще один процес, без якого неможливе творення, — ІМПРОВІЗАЦІЮ.

— Імпровізація?

— Так, імпровізація, це — забава інтуїції. Свято гри і танець твору. Імпровізація — це карнавал проб нового і повторень відомого у пошуку змісту і тіла твору. Саме імпровізація і є живою суттю будь якої гри. Але для того, щоб процес інтуїтивного пізнання через імпровізацією тривав, необхідно свідомо наперед відмовитися від упередженого погляду на сам цей процес, тобто — від ОЦІНКИ.

— Як же без Оцінки?

— Оцінка зупиняє будь-яку імпровізацію і загає процес творення у залежність штампів і шаблонування відомими й перевіреними засобами та методами, які призводять на світ ЗВИЧНЕ й ОЧІКУВАНЕ.

— Як позбутися Оцінки?

— Змінити точку погляду на процес. Відмовитися від оцінювань і АНАЛІЗУВАТИ опісля. Оцінка зупиняє. Бо природа її гостро відбивається на ЕГО творця. Незалежно від того, негативна вона чи позитивна, ЕГО реагує однаково, воно замикається на собі

і стає глухим та сліпим до суті твореного. Аналіз же, навпаки — сканує процес, досліджує досвід, відшукує аналоги для прослуховування перспектив співпраці, отже, взаємодії. Аналіз — це творчий процес, оцінка — ні.

— Але ж будь-які твори виставляють для поцінування на суд людства.

— На щастя, серед них є такі, що не мають складеної ЦІНИ. Бо вони є справжніми ВІДКРИТТЯМИ.

Написано: «Було в почині Слово!»
А може, переказав я зразу помилково?
Зависоко так слово цінують!
Інакше треба зміркувать,
Так внутрішнє чуття мені говорить.
Написано: «Була в почині Мисль!»
Й.— В.Гете, «Фауст»

Слово, кажуть, було спочатку. За логікою, слову передує думка. Отже, щось тут не так? Що тоді є думкою? Слово є початком для того, хто не замислюється над процесом власного мислення. Адже доволі відомо, що ми мислимо словом внутрішнього простору, але все ж таки — словом. Це результат пристосування до життя. Коли тобі кажуть — «Подумай!», ти відразу словотвориш подумки.

Отже, ти випереджаєш процес, ти не вловлюєш чисту мисль, а добираєш шаблон слова, що найбільш зрозумілий тобі самому і здається відповідним відчуттю змісту думки. Але доторку до самої думки не відбувається. І щораз частіше і більш від-

ірване слово внутрішньомовлене від суті мислі, від того імпульсу, спалаху чистої інформації у твоїй свідомості. Як це може бути?

Щоб зрозуміти механізм цього процесу, мало поглянути на слова, промовлені нами вголос. Вони, слова, начебто самі по собі промовляються, так, наче відбувається незрозумілий паралельний процес — калейдоскопом міниться слово на інше, при цьому часто зміст того, про що мовиться, лежить далеко, навіть дуже далеко. У цьому криється проблема спілкування між індивідуумами, ми не тільки не чуємо одне одного, а ще й не розуміємо, що, власне, промовляємо. Суті пробитися через такий «шум» дуже не просто...

Слово, яким ми користуємося повсякчас, має декілька вимірів.

Перший — це словомисль, тобто думка, поняття, або ж організована енергія інформації у формі.

Другий вимір — слово мовлене — артикульоване, тобто, звучна форма.

Третій вимір — слово писане — знак, ієрогліф, каліграфічна форма.

З цих трьох вимірів найтонша форма — словомисль.

А що передує формі словомисль?

Ось тут ми зустрічаємося з найскладнішою територією вивчення природи слова. Територією народження слова як такого.

Процес народження слова надзвичайно тонкий і вимагає особливого, не буденного, медитативного підходу.

Очевидно, що існує певна «територія», у якій несформований потік інформації оприсутнюється на «екрані» свідомості людини і у взаємодії із накопи-

ченим досвідом (логікою) та знаннями, ініціює народження змістовності у формі словомислі.

У цьому процесі зустрічаються *Хаос і Форма*.

Ідея є сутнісним потенціалом вільної інформації, тобто хаосу, а зміст є сутнісним потенціалом форми, її понятійною перспективою сприйняття. Власне їх зустріч і є початком образу *словомислі*, і спричиняє цю зустріч — Людина.

Людина, висвітлюючи свідомістю те чи інше поняття, уже перебуває у процесі мовлення. Спершу вона формує *образ, словомисль*, що, вступаючи у взаємодію з іншою, вибудовує конкретне поняття. Це поняття позиціонується стосовно *теми і мети* таким чином, щоб *зміст* проектувався у протилежні перспективи:

- а) першопричина, задум;
- б) намір, завдання.

У взаємодії цих перспектив народжується імпульс слова мовленого, тобто креативиться нова звучна форма.

Наступним етапом є взаємодія щойно народженої словомислі із словом мовленим, що народжує нове слово мовлене, і розпочинається процес промовляння, розмова.

Отже, слово промовлене має свою природу, що передусім проявляється у звуці. Будь-яке слово, народжуючись, звучить у звукосполученнях. Пропонуємо невеличку екскурсію у фізичну природу слова мовленого, як її розуміють лінгвісти;

Звуки і фонемі. Фізичних звуків, які використовує мова, є безліч. У цьому легко переконатися, вимовивши по-різному, наприклад, слово так — ragic-

но або кризь зуби, протяжно або швидко, пискляво або басом і т. д.

Як би воно не звучало, ми завжди його сприймаємо як те саме слово, тобто розрізняємо в ньому три звукотипи т, а, к і ніколи не сплутуємо його з іншими словами: тук, тик; там, таз; мак, рак, лак, гак, бак.

Отже, безліч фізичних звуків, які чуємо від різних мовців, ми якимось чином зводимо до невеликої кількості звукотипів, упізнаємо їх і завдяки цьому сприймаємо слова, речення, а відтак і закодовану в них інформацію. Таких звукотипів в українській мові є 38. З них побудовані всі слова, що є в ній.

Основна одиниця фонології — це звукотип, або фонема, — найкоротша неподільна уявна частина мовленнєвого потоку, яка слугує для творення, упізнавання й розрізнення морфем, слів та речень.

Однак повернімося до суті питання — народження слова твореного.

Тут я хочу заважити вельми цікаву, на мій погляд, і дуже важливу річ. Будь-яка творчість є трансформацією процесів голографічної природи ХАОСУ у лінійну.

Людина, як призма — світло, перетворює голограму Хаосу у лінійні структури. Чому це трапляється? Через те, що ми живемо у світі лінійності часу і простору.

Нашому фізичному Я звично, комфортно існувати у цьому вимірі, ми ж приречені на це до тих пір, доки наша свідомість тримається цих координат. Хоча ми маємо відчуття того, що існує інший вимір,

де все протікає одночасно і єдиномісно, тобто тут і зараз, про що все частіше лунають свідчення дослідників не тільки мистецького чи езотеричного простору, а й науково-філософського, та все ж стереотипи надто сильно тримають уяву і процеси мислення, тому, щоб звільнитися від них, потрібно не просто знайти методу, але щонайменше зрозуміти власну необхідність цього звільнення.

Відчуття Людиною реальності контакту з простором ХАОСУ проектує конкретні перспективи для взаємодії Людини з цим самим Хаосом, утворюючи у свідомості точку перетину двох просторів, котру можна визначити як Рівень Свідомості. Тому ми так ретельно пробуємо пробитися у нові Рівні Свідомості, розуміючи, що саме ця точка дозволяє не тільки нам, творцям, а й іншим присутнім зазирнути у простір Божественного.

Ми з вами триваємо у «всепроникливому потоці» постійного інформаційного хаосу, у позачасовому вимірі якого вічно існують неполічені суті речей. Людина являє собою унікальну істоту, що здатна трансформувати ці суті з простору Божественного у поняття, відповідні світові, поняття людські. Цей процес і є ТВОРЕННЯМ.

*KLIM*ШЛЯХ ДО НОВОГО ТЕАТРУ: АВТОРСЬКИЙ
ПРОЕКТ

Серцевинний вектор напрямку досліджень:

«ГРА
ЯК «ДО»
І «ПРА»
РЕЛІГІЙНО — ФІЛОСОФСЬКА
ТЕХНОЛОГІЯ І ПРАКТИКА
ПІЗНАННЯ»

Дослідницько-освітній проект:

«ФІЛОСОФІЯ
І ПРАКТИКА ТЕАТРУ
ТА МИСТЕЦТВ В ОСНОВІ ЯКИХ ЛЕЖИТЬ
ТЕХНОЛОГІЯ І ФІЛОСОФІЯ ТЕАТРУ
І ОСВІТА
ЯК ЄДИНА
НЕРОЗРИВНА
І НЕПОДІЛЬНА
ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНА
ТЕХНОЛОГІЧНО-НАУКОВА
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-РИТУАЛЬНА
ЛАБОРАТОРНО-ОБСЕРВАТОРНА
ІННОВАЦІЙНО-АКАДЕМІЧНА
ПРАКТИЧНО-ПОШУКОВА

СИСТЕМА

ЩО БАЗУЄТЬСЯ НА СПОКОНВІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ
ВИХОВАННЯ МАЙСТРА -
ТОГО КОМУ БУДЕ ПЕРЕДАНО
СЕКРЕТ МАЙСТЕРНОСТІ
ЯК КАЖУТЬ «З РУК
В РУКИ»

ЦІЛЬ

СТВОРЕННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ СИСТЕМИ
ФІЛОСОФСЬКО-ТЕАТРАЛЬНО-МИСТЕЦЬКОЇ
ОСВІТИ
В ПРОСТОРИ МИСТЕЦТВ
В ОСНОВІ ЯКИХ ЛЕЖИТЬ ФІЛОСОФІЯ
ІДЕОЛОГІЯ
І РИТУАЛЬНО-ІГРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТЕАТРУ
ТЕАТРУ ЯК ОСОБЛИВОЇ
НЕРОЗРИВНОЇ І НЕВІДДІЛЬНОЇ
ВІД САМОГО ФЕНОМЕНУ ІСНУВАННЯ ЛЮДИНИ
ЗАКЛАДЕНОЇ В СЕРЦЕВИНУ
В ЗАКОН
ЇЇ ІСНУВАННЯ В ЇЇ СУТЬ
ЗДАТНОСТІ ЯК ЖИТТЄВОЇ НЕОБХІДНОСТІ
ДО ТОГО ЩО КУРБАС НАЗИВАВ ЗДАТНІСТЮ
ДО «ПЕРЕТВОРЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ»
ЗДАТНОСТІ БЕЗ ЖИТТЄДАЙНОЇ ЕНЕРГІЇ ЯКОЇ
УНІВЕРСУМ
І ТИМ БІЛЬШЕ ЛЮДИНА
ЯК МАКСИМАЛЬНО СКЛАДНА
ІЗ ВІДОМИХ ЇЇ СИСТЕМ
ІСНУВАТИ НЕ МОЖЕ
НЕ ТІЛЬКИ ЯК ЦІЛЕСПРЯМОВАНА
МИСЛЯЧА

ЗНАЮЧА ПРО СМЕРТЬ
 ДУХОВНОЗАРЯДЖЕНА СИСТЕМА
 А І ПРОСТО ЯК БІОЛОГІЧНИЙ ВИД
 НА РІВНІ ЕЛЕМЕНТАРНОГО ФІЗИЧНОГО
 ВІДТВОРЕННЯ
 ЦЯ ЗДАТНІСТЬ ДО ПЕРЕТВОРЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ
 І ПЕРШ ЗА ВСЕ ВЛАСНОЇ СВІДОМОСТІ
 Є ЖИТТЄВИМ ШЛЯХОМ ЛЮДСТВА
 ЗАВДЯКИ ЯКОМУ ЛЮДИНА
 ОТРИМУЄ УНІКАЛЬНУ ЗДАТНІСТЬ
 ВСТАНОВЛЮВАТИ З УНІВЕРСУМОМ
 І ЙОГО ЧАСОВО-ПРОСТОРОВИМ
 ЕНЕРГЕТИЧНИМ ПОЛЕМ
 ОСОБЛИВІ ЗВ'ЯЗКИ
 ЯКІ ДОЗВОЛЯЮТЬ ДОСЯГАТИ
 ОСОБЛИВОЇ ТОЧКИ ЗОРУ
 І ОСОБЛИВОГО КОНТАКТУ
 З ДЕМІУРГІЧНОЮ СУТНІСТЮ ЕНЕРГІЇ
 ПЕРЕТВОРЕННЯ
 І ПЕРЕТВОРІННЯ
 ГОРИЗОНТАЛЬНОЇ ЕНЕРГІЇ БУТТЯ
 В ОСОБЛИВУ
 ВЕРТИКАЛЬНУ
 ПРИХОВАНУ ВІД СТОРОННЬОГО ОКА СХОВАНУ
 В ЛЮДСЬКУ ЛИЧИНУ СОЦІАЛЬНОГО
 ПЕРСОНАЖУ
 СОЦІАЛЬНОЇ МАРІОНЕТКИ ДЕМІУРГІЧНУ СУТЬ
 БОЖОГО НАМІРУ
 УНІВЕРСУМУ ВІДНОСНО СЕБЕ
 ЯК ЖИВОЇ
 ЦІЛЕСПРЯМОВАНОЇ СИСТЕМИ
 І ВІДНОСНО ЛЮДИНИ
 ЯК ЦІЛЕСПРЯМОВАНОГО ТВОРІННЯ
 ЦІЄЇ СИСТЕМИ ТВОРІННЯ

ЗА СВОЇМ ОБРАЗОМ
 І ЗІ СВОЇМ НАМІРОМ
 ВІДНОСНО ЛЮДИНИ
 І ЇЇ ЖИТТЯ

ТЕАТР
 ТЕАТР ЦЕ ТЕХНОЛОГІЯ ВЕРТИКАЛЬНОГО
 ЧАСОВО-ПРОСТОРОВОГО РУХУ ТОЧКИ ЗОРУ
 ЛЮДИНИ В ПРОСТОРИ І ЧАСІ
 ЧАСІ ЯК БАГАТОМІРНОМУ ПРОСТОРИ
 ТЕАТР ПОВИНЕН ПОВЕРНУТИСЬ ДО БОЖОГО
 ЗАМИСЛУ ВІДНОСНО НЬОГО
 І СВОЄЇ СУТІ ЯК ТЕХНОЛОГІЇ
 ОСОБЛИВОГО СИНТЕЗУ
 ОСОБЛИВОЇ ПЕРШОМУЗИКИ
 ПЕРШОГАРМОНІЇ
 ВСІХ РІВНІВ ЛЮДСЬКОЇ СВІДОМОСТІ
 ТЕАТР
 ЦЕ «ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ»
 ДО ЗАКОНУ
 І ТЕХНОЛОГІЇ ТВОРЕННЯ
 ОСОБЛИВОЇ МУЗИКИ СФЕР
 БОЖОЇ СУТНОСТІ ЛЮДИНИ
 ДО ЇЇ ВМІННЯ ЧУТИ
 БАЧИТИ
 ВСТАНОВЛЮВАТИ ГАРМОНІЧНИЙ РЕЗОНАНС
 З УНІВЕРСУМНИМИ ЦИКЛАМИ
 ЯК ГЛОБАЛЬНИМИ
 ТАК І ПОДІБНИМИ ГЛОБАЛЬНИМ В СОБІ
 І З ПОДІБНИМИ СОБІ
 ТЕАТР
 ПЕРВІСНА ТЕХНОЛОГІЯ РОЗВИТКУ ІНТЕЛЕКТУ
 ГОВОРЯЧИ ТЕРМІНАМИ АКОПА І ЕМЕРІ
 ІНТЕЛЕКТУ ЯК «ЗДАТНОСТІ»

ДО НАВЧАННЯ
 І САМОНАВЧАННЯ
 В ПРОЦЕСІ ЦІЛЕСПРЯМОВАНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
 ТЕАТР ЦЕ ТЕХНОЛОГІЯ
 ВІДКРИТТЯ В СОБІ
 ПРИХОВАНОГО В СОБІ
 ЗНАННЯ
 ПЕРЕТВОРЕННЯ СЕБЕ
 В ЖИВИЙ РИТУАЛ СЛУЖІННЯ
 ЕНЕРГІЇ ПЕРВІСНОГО ЗАМИСЛУ ТВОРІННЯ
 І БЕЗКІНЕЧНОГО ПЕРЕТВОРІННЯ
 ЯК ВЕЛИКОГО ПРИНЦИПУ ЖИТТЯ
 ЖИТТЯ ЯК ШЛЯХУ ПІЗНАННЯ
 І ПІЗНАННЯ ЯК ТЕХНОЛОГІЇ ВІДКРИТТЯ
 ШЛЯХУ ПІЗНАННЯ
 СУТНОСТІ ПЕРВІСНОГО РИТУАЛА ТВОРІННЯ
 НЕ ТІЛЬКИ ЯК ВІДТВОРЕННЯ
 А І ЕВРИСТИКИ РОЗВИТКУ
 НЕ ТІЛЬКИ СУТНОСТІ ЛЮДИНИ
 ЯК ФЕНОМЕНА
 ГОВОРЯЧИ ТЕРМІНАМИ ТЕЯРА-ДЕ-ШАРДЕНА
 «БОЖОГО СЕРЕДОВИЩА»
 А І САМОГО «БОЖОГО СЕРЕДОВИЩА»
 НА ШЛЯХУ ТВОРІННЯ
 БІЛЬШ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ВИТОНЧЕНИХ ЖИВИХ
 ЕНЕРГЕТИЧНИХ СИСТЕМ
 ЯК БОЖОЇ ЦІЛІ

Основні напрями науково-дослідницької і практичної діяльності:

- I. Дослідницько-наукова.
- II. Практично - театральна.
- III. Освітня.

Наукова:
 ОБСЕРВАТОРНО-ЛАБОРАТОРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.
 «БОЖА МАРІОНЕТКА».
 НУЛЬОВИЙ РИТУАЛ.
 Продовження досліджень у зоні так званого «нульового ритуалу», або простір обсерваторно-лабораторних досліджень феномену людини як унікальної біокомп'ютерної технології Універсуму.
2.
 ТЕОРІЯ БАГАТОМІРНОСТІ ЧАСУ.
 ТЕАТР ЯК ТЕХНОЛОГІЯ НАДПРОСТОРОВОЇ СВІДОМОСТІ.
 ГЕНОМ ЕВОЛЮЦІЇ.
 ТЕОРІЯ ЕВОЛЮЦІЙНОГО ВИБУХУ.
3.
 ЧАСОВО-ПРОСТОРОВІ ЛАБІРИНТИ.
 ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ МІФУ ЯК ЗАКОНУ.
 ДРАМА ЯК ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИЙ ЛАБІРИНТ
 «ЧУДЕСНОЇ КАЗКИ».
 Дослідження академіка В. Проппа і практика творення драми.
4.
 ТЕАТР ЯК «ДАО»
 «ДАО» ЯК ТЕАТР.
5.
 КОСМОС МОВИ .
 Мова як еволюція фрагментів «великого вибуху» генома мислення

«до вавилонської» свідомості. Пошук первісних мовних кодів. Антропологічні дослідження космосу «невідомої» мови. Театр, як технологія вивчення іноземної мови, як системи еволюції первісних психофізичних кодів свідомості.

Практично-театральна.

I. ПРОСТІР «ТРАДИЦІЯ»

1.
КУРБАС ЯК ТЕАТРАЛЬНИЙ ТЕХНОЛОГ.
Дослідження і створення підручника.
2.
ТЕХНОЛОГІЯ ТАК ЗВАНОВОГО «ЗАСТОЛЬНОГО ПЕРІОДУ» І ПРОСТІР П'ЄС А.ЧЕХОВА.
Постійно діючі відкриті майстер-класи.
3.
«МІЖ НІЦШЕ І ОСТРОВСЬКИМ» —
РЕАЛІСТИЧНА ТРАДИЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ
КОРИФЕЇВ І СУЧАСНІСТЬ.
Пошук шляху подолання так званої «тимчасової часової прикметності».
4.
«...ОЦЕ ПОКЛАВ КАМЕНЯ Я ...КАМЕНЯ ВИПРОБУВАНОВОГО, НАРІЖНОГО, ДОРОГОГО, МІЦНО ЗАКЛАДЕНОГО. ХТО ВІРУЄ В НЬОГО, НЕ БУДЕ ТОЙ ЗАСОРОМЛЕНИЙ» (Книга пророка Ісаї 28:16)
Леся Українка. «Кам'яний господар».
Загадковий шедевр в основі, у фундаменті храму

української театральної традиції.
Пошук шляху втілення.

5.
ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ДРАМА. ПОЧАТОК.
М. Горький «На дні».
6.
ТВОРЦІ ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ І ДРАМА.
ДОСЛІДЖЕННЯ.
Т.Г. Шевченко — «Кобзар».
О.С. Пушкін — «Євгеній Онегін»
7.
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР - ТРАДИЦІЯ І
НАДІЯ.

II. ПРОСТІР ТЕХНОЛОГІЙ І ПРАКТИКИ

1.
БАЛЕТ — ДРАМА.
ШЛЯХ ДО СЛОВА.
Драма як шлях продовження творчого життя актора балету в театрі.
2.
ТЕХНОЛОГІЯ НУЛЬОВОГО РИТУАЛУ І ТАНЕЦЬ.
3.
СМИСЛ СЛОВА — ЯК ТАНЕЦЬ ГОЛОСУ.
ГОЛОС ЯК ДАО СЛОВА.
ТЕХНОЛОГІЯ СПІВУ І ЕВРІСТИЧНИЙ ТАНЕЦЬ.

4.
КІНЕМАТОГРАФ І ТЕАТР.
АКТОР В КІНО.
ГРА ЯК ТЕХНОЛОГІЯ І ФІЛОСОФІЯ ДРАМИ.

5 .
ДРАМАТУРГІЯ.
ТЕАТР. КІНО.

6.
«ТЕАТР ДЛЯ ЛЮДЕЙ». СТРАТЕГІЯ ТВОРЕННЯ
ТЕАТРУ.
Проект, присвячений Джорджо Стрелеру і спрямо-
ваний на створення реально існуючих у просторі
реальної театральної дійсності успішних незалеж-
них проектів, якості кращих світових зразків, здат-
них повернути до театру інтелектуальну публіку.

7.
«ЛЕОНАРДО».
ЖИВОПИС — ТЕАТР — КІНЕМАТОГРАФ.

Освіта

ЦЕРКОВНО-ПРИХОДСЬКА ФІЛОСОФСЬКО-
ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА.

Основний стратегічний принцип:
Освіта як єдина філософсько-релігійна
технологічно-наукова
експериментально-ритуальна
лабораторно-обсерваторна
інноваційно-академічна
практично-пошукова

система
що базується на споконвічній традиції
виховання майстра —
того кому буде передано
секрет майстерності
як кажуть «з рук
в руки»

Освітньо-інноваційно-академічні принципи:

1.
Школа принципово відкрита у часі і просторі.
2.
Існує як науково-дослідницький центр.
3.
Вступаючи до неї, претендент, перш за все, прохо-
дить шлях виконання індивідуальних принципово
творчо-дослідницьких завдань з різних зон і напяр-
мів єдиного філософсько-технологічного простору
театру і мистецтв, філософсько-технологічно-риту-
ально пов'язаних з філософією, ідеологією, методо-
логією і практикою театру.
4.
Швидкість руху в цьому просторі, на цьому шляху
принципово індивідуальна.
Перехід з одного рівня на інший є результатом ін-
дивідуальних досягнень, а не системно-фіксованим,
як це існує в нині діючій державній системі теат-
ральної освіти.

5.

Це може бути заочне спілкування, і на перших етапах воно має бути основною формою, яка виявляє здатність людини до саморозвитку і захищає від передчасного впливу індивідуальності майстра, який може заблокувати можливість свідомого вибору учня.

6.

Це не стосується професії актора, де очевидність стартових жорстких умов потребує індивідуального контакту.

7.

Умовою навчання є здатність до освіти і самоосвіти як творчого наукового процесу, що існує в претенденті як природна даність і життєва необхідність, яка і дозволяє йому перехід на інший рівень більш близького спілкування і входження до системи школи як науково-філософсько-технологічного простору театру.

8.

Умовою для людини, яка мріє присвятити своє життя режисурі, є здатність бути лідером. Іншими словами, людина має створити театр до початку навчання, а не мати надію, що з часом... колись... по закінченню освіти... за певних умов...

Ця здатність повинна бути в людині від самого початку.

9.

Освітньо-творче спілкування драматургів, кіносценаристів, дослідників простору сучасного театру, фі-

лософів та істориків театру і кіно, пов'язаних з магією слова, баченням образу, філософією і технологією театру, має привести до створення філософсько-дослідницького простору театрального слова. (На першому етапі — у віртуальному Інтернет-просторі, у подальшому — до видавничої діяльності.)

10.

Коли подальший шлях претендента стає об'єктивним і стає очевидним, що технології не будуть набором мертвих ритуалів, не знищать його індивідуальність, і майстри не можуть підсвідомо чи свідомо впливом своєї харизми повести людину в інший бік від дійсного простору її таланту — коли її вибір буде підтверджений часом як свідомий і правильний, бо дає реальні очевидні результати, і людина свідомо приймає театр, як свій ідеально-можливий для неї в цьому просторі і часі життєвий шлях, який приносить очевидні прояви — вона вступає з центром філософсько-театральних досліджень у більш конкретні стосунки: відповідальності школи за неї, і її — за розвиток і збереження ідеї театру, як основи храмово-ритуальної технології, що лежить в основі всякої науки релігії і віри.

11.

Процес навчання — це конкретна творча робота у напрямку, який закладений у природі самого претендента, і на даному етапі співзвучний зі шляхом розвитку самої школи, або породжує новий напрям, що є великою вдачею і однією з основних, якщо не основною, радістю, бо школа — не набір мертвих догматів, а реально діючий науково-мистецький простір.

12.

Основні професійні напрямки освітньої діяльності школи філософсько-театральних технологій:

- > Актор (кіно-театр)
- > Режисер (кіно-театр)
- > Сценографія (пов'язана з принципами театру, головним рушієм якого і основою є актор — драма, опера, кіно-драма)
- > Драматургія (кіно-театр)
- > Філософія і часопис сучасного театрального процесу
- > Філософія ідеологія і практика мистецтва куратора і продюсера

13.

Церковно-приходська школа філософсько-театральних технологій існує за регіональним принципом, що дозволяє проводити дуже важливі для ідеології школи нульові цикли в регіонах. При виникненні реального художнього поля у тому чи іншому місці школа вступає з цією художньою реальністю в більш складні творчі відношення: як по підтримці унікальної художньої ситуації в регіоні, так і налагодження і створення поля художників однієї «художньої групи крові», що дозволить творити нові, реальні, живі, здатні до саморозвитку і реальної практичної творчості театральні структури.

Це перші необхідні і дуже важливі кроки на шляху створення єдиного всеукраїнського незалежного театрального простору. Єдине театральне поле дозволить талановитим людям з регіонів створювати незалежні проекти з акторами і режисерами з інших регіонів і являти їх в інших регіонах. Що, у свою

чергу, призведе до створення регіональних театральних центрів, які будуть існувати не як центри супротиву засиллю поп-культури, а як живий організм з власною системою художнього кровообігу, власними художніми, інтелектуальними і філософськими центрами, власними унікальними школами, що дасть молодим людям можливість реального вибору і руху в тому напрямку розвитку своєї художньої особистості, який принесе максимальні і реальні плоди.

14.

Особливе місце в цій системі має займати сакральний простір Театральної школи на острові Хортиця. Острів Хортиця має повернути собі статус споконвічної зони особливої відірваності, часу і місця інтенсивного духовного руху, центру ритуальної духовної посвяти.

15.

Подібні постійно діючі і ритуально-часові центри повинні виникнути і в інших місцях в Україні. Як в місцях природного силового поля (Крим, Карпати, Закарпаття...) так і в традиційних місцях інтелектуальної і духовної діяльності людини (Авангарду - в Харкові. Інтелектуальної і художньої витонченості Львова, Одеси як особливого простору співіснування різних культур). Ціль повернення унікальності і чистоти енергії кожної такої зони і посилення зв'язків між ними.

16.

Цей процес призведе до створення інноваційної, паралельної існуючій системи театральної освіти, і ви-

никнення необхідності її ліцензування. Процес створення необхідної для цього інфраструктури необхідно розпочати вже зараз. Останнє важливо не лише для системи інноваційної освіти - виникнення здорової конкуренції спричинить зміни та розвиток системи нині існуючої офіційної театральної освіти.

17.

Ідеальним координуючим центром і серцем цього процесу може стати Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса.

ПРЯМА МОВА

Олег Драч

БЕСІДИ З МАЙСТРОМ

Дякую за запрошення до розмови.

— Це не запрошення, це обставина, яку ти собі сам запропонував, отже, тепер справа за вірою в цю обставину.

У мене відчуття сум'яття від несподіваної реальності того, що відбувається, і хоча тема моя — мистецтво, а точніше театр, а ще точніше — акторська природа творення, я відчуваю набагато глибший процес занурення у гру, ніж при роботі із запропонованими обставинами актора.

— А хіба справді існує різниця у цьому процесі взаємодій? Для тебе вже достатньо відкрито з того, що ти називаєш природою творення. І справа тут не в тому, як ти це назвеш, чи пропишеш яко методологію, справа в тому, що єдиної правильної методології не існує. Процес творення обов'язково буде оригіналом кожного досвіду особистості.

Тобто, ти кажеш, що методології як такої годі шукати, бо кожен творящий має свою особисту методику, — чи так я зрозумів?

— Не будемо забігати далеко. Давай поглянемо на речі, які стоять поруч. Пропоную взяти те, що найближче, з чим ти зараз працюєш у студії, роботу з поезією. Чому ти запропонував цю роботу?

Мені так чулося правильним кроком — дати змогу моїм учням взаємодіяти з «вертикалями» поетів, а точніше — з їхніми рівнями свідомості.

— Чудово, ось із свідомості і почнемо. Ти правильно учуваєш суть питання — СВІДОМІСТЬ. Коли людина замислюється над питанням власної творчості, тоді вона, ревізуючи свій рівень свідомості, запускає процес самоусвідомлення. Оскільки ти, як і всі інші творчі люди (а нетворчих людей просто не існує, бо інакше який був би сенс у їхньому існуванні), прагнеш творити нове, ти виростаєш з власного дійсного рівня свідомості. Виростає спершу промінь перспективи твоєї сутності, душа твоя вчуває новий досвід, а ще точніше, душа твоя згадує свою божественність. Розум твій має здатність пеленгувати промені душі і проявляти у вигляді мислі на екрані уяви. На екрані уяви, як на робочому столі компа, ти маєш можливість детально розглядати все, що там розмістиш, щоб аналізувати. Ось і почався процес осмислення, що призводить до усвідомлення своїх координат буття і перспектив нового кроку, який ти врешті-решт робиш, творячи дію. Ти твориш нову реальність, яка змінює твій Всесвіт, відкриває розуміння нових перспектив, виносячи тебе на новий Рівень Свідомості. Те, що пригадує твоя душа, захоплює тебе, і ти твориш твір і себе. Твориш тому, що усвідомлюєш себе

Творчою Особистістю, цей Рівень Свідомості ти вже маєш.

Отже, найперше, що потрібно, — це усвідомити себе як Творчу Особистість?

— Так, саме тим ти і займаєшся з твоїми учнями, ти організуєш процес їхнього самоусвідомлення Творчими Особистостями.

Так, це правда, не проста робота і не завжди можна побачити свідчення їх зростання. На рівні розмов — це одна річ, але мені відчутно, що пробудження є процесом непростим.

— Пробудження є процесом невідворотним, коли він почався.

Отже, все-таки є надія, що моя робота не надарма?

— Надія завжди є, бо надія є чуттям реально можливого.

Так, я це розумію, тому і роблю те, що роблю.

— Добре, тож вернімося до Рівня Свідомості.

Вернімося. Чи Рівень Свідомості є константою, що приречена на рух до розвитку?

— Пропоную не вести інтерв'ю, бо це звужує простір розпочатої теми, нехай тема випросториться природно, адже ти сам любиш природність у творчості.

Саме так.

— Отже, процес спілкування з твором того чи іншого автора є процесом взаємодії Рівнів Свідомості. І від глибини занурення у цей процес залежить його активність і якість взаємодії. Людина відчуває потребу спілкування з вищими Рівнями Свідомості, бо це є природним для неї. По суті, це і є змістом ЖИТТЯ. Тому ви серцем чуєте необхідність знайти Вчителя. На перших кроках зросту вашої Свідомості ти шукаєш людину, а зі зростанням власного усвідомлення ти шукаєш людей як варіативність досвідів, і згодом знаходиш у собі того, хто з тобою був завжди і є тут і зараз, — ти знаходиш Майстра.

Так, я читав Ніла Дональда Уолша «Бесіди з Богом», не думав, що робитиму те саме...

— Думав, не говори неправду.

Пробач.

— Сам собі пробач.

Добре, я сам собі пробачив.

— Пробачити — значить прозирнути крізь умовності того життя, яке ти маєш до тої частини себе, яку ти зреш Душа. Душа є Мною, як і всі Душі у цьому світі. Тому, пробачаючи, ти об'єднуєшся з Божественною природою всіх і кожного зокрема і з Майстром, котрий насправді є Богом. Майстер завжди живе у тобі і усвідомити його — значить отримати Рівень Свідомості.

Ух!, аж дух захопило.

— Але ми продовжуємо. Навчання, як ти вже розумієш, не є процесом нав'язування, тобто дресурою. Дресура — це автоматизація навичок, далека від усвідомлення сутності того чи іншого діяння. Творення неможливе без усвідомлення того, що ти робиш, чому і заради чого. Рівень Свідомості визначає Буття. Одвічне питання «Бути чи не бути?» є основоположним, бо запускає процес самоусвідомлення. Ти сам вибираєш, ким і чим ти є. І від того залежать діяння твої. Поглянемо на формулу Буття — Дія — Знання. Коли ти усвідомлюєш себе істотою невідпадковою у цім Всесвіті, тобі відкривається перспектива діяння, діючи, ти обов'язково приходиш до знання, тобто розуміння смислу сьогоного і усвідомлення нового досвіду щодо розуміння, ким ти насправді є.

Що значить усвідомити себе?

— Це значить — вчинити думку, позиціонувати себе таким, яким ти себе вважаєш, тобто запропонувати собі обставини і взяти їх на себе. Запропоновані обставини визначають перспективу дії, отже, це те ж саме, що й Буття, визначене Рівнем Свідомості. Ти сам робиш себе. Ти сам ініціюєш себе. Ти сам креативиш себе, бо коли ти визначаєш себе тим, ким ти хочеш себе бачити, ти створюєш Запропоновану Обставину, тобто реальність, у яку ти віриш і в якій пізнаєш перспективу дії, що стає твоїм шляхом до знань Но-

вого Я. Кожен Рівень Свідомості знає свою місію, однак і цього недостатньо, бо необхідною є ВОЛЯ.

Точно, творення є Свідомим Актом Волі!

— *«Чи не казав я вам, що ви є вільними?». Вільним бути — значить мати Волю. Воля — це енергія перспективи. Невільники її не мають. Ось чому ви так прагнете Волі! Ви прагнете енергії, без якої життя не є життям, лиш існуванням.*

Я в шоку. Так все просто. Майстерно, я б сказав.

— *Ти ж бо говориш з Майстром.*

Так, тепер я розумію глибше поняття — МАЙСТЕР-КЛАС.

— *Про це пізніше, добре? Свідомий Акт Волі означає сутність того, хто називає себе митцем. Завжди видно присутність креативної енергії у діяннях ваших.*

Що відбувається у роботі з Авторськими текстами? Відбувається взаємодія. Якщо ти звертаєшся до твору автора, ти звертаєшся до особистості, до конкретного Рівня Свідомості. Він є тобою вибраний, запрошений до ГРИ. З іншого боку, ти теж є вибраним і запрошеним до гри. Автор є ГОЛОГРАМОЮ. Це — СТРУКТУРА: не тільки твору, текстового аспекту, а структура Особистості. Тому правильним є такий підхід у роботі з автором, у якому ти знайомишся з усім доробком автора, з усіма його творами, зосере-

дившись на одному з них тут і зараз. Тому що даний конкретний твір є структурою, що з'явилася у результаті взаємодії Особистості автора з конкретикою теми, яку він чув у мить Акції Творення. Взаємодія є природою творення. Ти ж, коли знайомишся з автором через його твори, заявляєш у просторі свою власну структуру, стаючи видимим і чутливим до інформації голограми автора.

Що робити мені з цією голограмою автора, тобто, як взаємодіяти?

— *А як ти сам мислиш?*

Думаю, що мушу спробувати увійти у нього, тобто взяти на себе обставини його твору і вслухатися у себе, яку перспективу я побачу, почую, відчую, — туди і ступати крок за кроком.

— *Кожен крок є зустріччю з новим аспектом у взаємодії. У Станіславського «Крючечок — петька».*

Я тобі — ти мені. Як і в нашому діалозі.

— *Так, взаємодія двох начал творить нову реальність — ТВІР. Твір є самотнім об'єктом, що з'явився унаслідок співпраці його батьків, — актора і автора.*

Саме в такому порядку, актор — а потім автор?

— *А хто ініціює процес взаємодії?*

Зрозуміло, це справді не так важливо — хто ініціатор, головне, що процес розпочався?

— Все є важливим. Якщо ти ініціюєш процес взаємодії з автором через його твір, значить, ти зробив крок назустріч, значить, ти засвідчив свій Рівень Свідомості.

Іншими словами, — ти сказав у простір: «Я Єсмы!» Ти привів свою ВОЛЮ в активність, і Взаємодія почалася. Це є важливим для усвідомлення того, що ти чиниш і чому. Автор свою роботу звершив — він створив твір у текстовій природі. Автор створив ТЕКСТ. Текст — це конкретика, з якою ти працюєш, але ж ти працюєш і в іншому діапазоні: ти промовляєш текст автора, тобто ти трансформуєш тіло твору автора у тіло власного твору, природа якого інша, звучна. Ти не просто озвучуєш текст, ти перетворюєш одну природу в іншу і пред'являєш Світові нову реальність — поетичний твір у просторі і часі. Стаючи автором нового креативу, ти трансформуєш і себе, і власний Рівень Свідомості. Ти визначаєш новий аспект власного Я, засвідчуючи дією власне Буття тут і зараз. В цю ж мить тобі відкривається знання нової перспективи у творчому діалозі з автором тексту, що свідчить про поступ твоєї свідомості, і тоді ти робиш такий крок.

І знову все спочатку...

— Так, кожен крок є новим перетином координат, тому в кожному перетині координат реальність побудови твору вибудовується наново. Ось чому нічого не можна повторити, але можна

створити наново. В житті ви часто не усвідомлюєте цього принципу, тому тупцюєте на місці, міняючи види діяльності і території, залишаючись (за власним міркуванням) самими собою — незмінними. Жити — значить творити себе щоразу у новій реальності. Що вже говорити, коли мова йде про життя митця. Митець є свідомий миті, яку проживає, бо він засвідчує її власним твором.

Мені часто доводиться проговорювати проблеми, пов'язані з штампами і кліше, стереотипністю у мисленні під час творчого процесу. На рівні розмов це зрозуміло, а от практично справа часто стоїть на місці. Як тут зарадити студенту, студійцю, акторові?

— Якщо твоїй учень засвідчує звичне у творенні, значить, робота не організована повною мірою. Персона розототожнена з наміром вчинення дії відносно власного питання: «Ким Я є?». Це позбавляє енергії азарту в роботі, а невдачі відлякують від намірів.

Значить, необхідна психотерапія?

— Необхідно більше працювати з тим чи іншим учнем і виставляти глибші вимоги у конкретиці того, з чим виникає проблема. Часом людині достатньо сфокусуватися на суті предмету, щоб тривання процесу було органічним. Непросто утримувати себе в процесі свідомого протікання творення. На це потрібна ВОЛЯ. Слабовільним простір не піддається, яким би він не був, зов-

нішим чи внутрішнім. Тому тут обов'язково буде і аспект психотерапії. Ти ж працюєш з конкретикою структур особистості. Тому природа взаємодії з цією конкретикою подібна до взаємодії у творчому процесі митця. Вона по суті своїй та ж сама, просто тема інша. Ти взаємодієш з творчістю людини так само, як з власними процесами, і реалії, що презентуються в процесі творення цією особистістю, є конкретними. Кожна конкретика висвічує власні перспективи людини. Ввести учня у діапазон свідомого існування у процесі творення можна лише за добровільним спрямуванням його власної волі. Тут — що вже Ти вибереш як особистість, котра чує спільну мить реалії — «тут і зараз». Будь відкритим у цю мить, і тобі відкриється конкретний шлях у роботі. Віра спирається на довіру, і на цьому зростає вірування, тобто шляхом руху свідомості. Що ще нового тобі сказати?

Мені лишень встигнути записати за тобою. Я сповнений вдячності за мить, яка дарує це одкровення. Я розумію, що без практичного аспекту ці слова, що я записую, залишаться лише белетристикою. Це стається і з текстом. У цьому парадокс любого тексту.

— Це не парадокс. Це дійсність. Текст є запрошенням до взаємодії. Яким би він не був — це імпульс, що чекає свого продовження. Читаючи літературу, ти продовжуєш цей імпульс власним мисленням, проникаючи у простори образів, ти вчиняєш дію, ти креативши свій власний і неповторний світ ілюзії, що справді є новою реальністю, автором якої ти і стаєш. Текст не є конеч-

ним. Твір не є конечним, тому що твориться з перспективою взаємодії з іншою голограмою свідомості. Так і цей текст: він має більшу перспективу, ніж просто ганість.

Так, це зрозуміло мені. Що ж робити, коли я не в змозі пробитися у свідомість учня? Коли не вдається сподвигнути його на рух?

— Відкинь саму гумку, що тобі це не вдається. Прозирни у суть взаємодії — і побачиш, чого не вистачає. Скільки не говори, а практично нічого не пізнаєш, доки не спробуєш. Варіантність уяви безмежна, а практична конкретика дії точна фактом і баченням перспективи нового. Якщо ти наполягаєш на заздальгідь визначеній меті, куди саме ти хочеш привести учня, тоді ти сліпнеш від невідповідності твоїх бажань і його реалії. Тоді в тобі зростає досада і зріє гумка: я нездатний на цю місію. З'являється відчуття, що далі продовжувати просто немає сенсу, ти не бачиш ані своєї перспективи, ані тим більше перспективу в учневі. В тобі щораз частіше бринить Претензія, але це не є виходом, це є лише свідченням зупинки твоєї роботи. Талант — це включеність (від наявності ключів) багатьох складових природи особистості, це — широка перспектива реалізації. Ви часто кажете: «Талановита людина є талановитою у всьому, а обдарована людина проявляє свій дар у вузькому спрямуванні». Все залежить від усвідомлення СЕБЕ ЯК ПЕРСПЕКТИВИ — тоді лише збагнеш суть необхідності власної реалізації в дії. Талановита і водночас бездієва людина нічого не пізнає, нічого не тво-

рять, отже, нічим свій талант не проявляє, тому перестає бути талановитою людиною:

*«... як мовчанням душу упокою,
то який же в біса я поет?»*

Ліна Костенко.

Якщо людина працює тайм ту тайм, то така і реалія її буття — тайм ту тайм. Аматори залишаються аматорами. Професіонал означає процесуальність.

У твоїх словах бринить категоричність.

— Ні, в моїх словах зміст точності.

В мене часто з'являється думка, що мої майстер-класи не мають системності: що заняття — то інший погляд на предмет природи митця.

— Ти говориш про тотальну імпровізацію і думаєш про систему?

Я так відчуваю, так логіка підказує, що повинна бути систематизована структура твору, який називається «Майстер-клас».

— Системою є сума різновидностей, що спрямована на оптимальне досягнення цілі. Ти проводиш заняття, вводячи учасників у процес кожного разу через інший портал свідомості митця. Куди ти їх приводиш?

Я думаю, що на територію, де вони зустрічаються з власною перспективою.

— Це відголоси твоїх досвідів системного існування в процесах тренінгових практик. Тренінг тому і є тренінгом, що він працює у проекції переходу кількості в якість. Але це не єдиний вірний шлях на стезі пізнання. Структурність часопросторового твору (вистави, гепенінгу, концерту, майстер класу і т.д. і т.п.) народжується щоразу наново, і в такій справі, як майстер-клас, чим об'ємнішим є внутрішній простір майстра, чим більш варіативними елементами він послуговується, тим більш значимим і неповторним є момент творення. Майстер-клас має природу, що організовує процес пошуку власного знання індивідуума про предмет. Система твоєї майстерні — у повторенні входження у стан пошуку, що є стрижнем імпровізації. Якщо ти помічаєш живий процес, значить, ти присутній, а присутній не має часу на думки, котрі не стосуються суті твореного.

Очевидно, що я оцінюю себе в процесі роботи.

— Всі люди не безгрішні.

Ще кілька місяців до тої миті, як я розпочав записувати цей діалог з тобою, у мене було багато думок щодо власного оригінального уявлення про процес творення. Я відчував неабияку гордість за свою мудрість, чи як тепер модно висловлюватись — продвинутість. Це було основою моїх імпульсів щодо проведення майстер-класу «Територія творення, метод креативної імпровізації». І от коли процес набув реальності, у мене відбулися зустрічі з текстами, котрі мене вразили своєю вертикальною вібра-

цією, це і поетичні твори митців, що їх я потім запропонував студійцям до роботи (Іван Драч, Василь Стус, Ліна Костенко, Василь Симоненко), і езотеричні тексти Ошо, Дональда Уолша, що їх я скачав з Інтернету, та інші, що так само потрапили мені на очі, серед яких присвячені ДАО, синергетиці. Я став зустрічати, чи точніше сказати, помічати довкола себе людей, котрі висловлювались якимось подібно до моїх думок. Але і це не так важливо, як те, що майстер-клас я організовував як акторський, а процес випростався значно об'ємніше — територія творення як територія творення особистості.

— *Ти, як завжди, висловлюєшся орнаментально: в одному пориві декілька думок.*

Це, певно, важко сприймати? Я помітив цю природу власного формування мислєпоток, якимось колами виписую тіло, яке і темою не завжди назвеш.

— *Це ознака об'ємного слуху. Голограма не має лінійності у вираженні власної природи. Тут багато зигзагів, котрі проявляють несподівані сутності речей, бо несподіваність їх — у непередбаченості. Імпровізація, природу якої ти пробуєш пізнати, не піддається логічному прогнозуванню. І народжується у тотальній довірі до того, що ти чуєш, відчуваєш, що бачиш зрештою. Стосовно того, що ти зіткнувся з перегуком Рівнів Свідомості, зазримивши певну закономірність у тематичній спорідненості думок чи висловів авторів поезій і текстів, то це органічно вибудовується твоя дійсність силою твоїх же думок і переконань.*

Це і є славнозвісне творення власного Всесвіту?

— *Ти твориш не тільки те, що бачиш, на чому зосереджений тут і зараз, ти твориш і решту всього. Це твій світ, і ти в ньому не є гостем, ти автор цього світу.*

Часом приходять на думку думки про божевілья.

— *Божевілья є вищим проявом свободи особистості, звільненням від власного уявлення про себе самого. Питання лиш у тому, в чому саме, в яких сутностях змістовних ти перебуваєш у божевільному стані, адже геній, за Ч. Ломброзо, — теж своєрідна божевільність.*

Часом собі признаюся, що те, про що говорю, чим оперую в процесі роботи майстер-класу, свідчить чи не про геніальність змістів. Однак соромлюся цих думок.

— *Знову оцінка. Просування у тонкі ефіри Свідомості вимагає від тебе сміливості і сили волі у самосприйнятті власного єства. Ти щомиті інший у роботі, і природа Божественного, що завжди присутня у тобі, в таку мить домінує над людською, і тому це особливі й рідкісні відчуття. Розумом цього не збагнути. Бо територія ця є серцежною. Щодо авторів тих текстів, то ти сам є частиною тих знань, і твої спостереження цих випадковостей є закономірними усвідомленнями чуття єдності природи голограми Всесвіту.*

Зрештою, ти маєш рацію, бо природа божественно-го, що у мені, — є моїм Генієм. Привіт усім геніям!

— Хочеш бути генієм — будь ним. А сьогоднішня твоя розмова з Олександром Чайкою про марнотність змагань митців на фестивалях, конкурсах, представлення творів театру як результату досягнення якихось там глибин свідомості, котрі не в змозі пролити світло й на мікронну часточку того, що відкривається митцеві у мить творення... Це теж знак того, що світ, у якому ти перебуваєш, змінився. Розумієш, це є нормально, коли на кожному Рівні Свідомості людина бачить Світ цілісно Іншим.

Тоді як же нам порозумітися поміж різнорівневими особистостями? Адже кожен Рівень співає своєї.

— Співати співає, але розриву немає, ти завжди чуєш протилежну вібрацію. Чим тонша організація, тим більш глибоке розуміння попередніх рівнів. Особистості, котрі пробиваються у найвищі Рівні, дуже сильно чують найгрубіші вібрації. Про це говорять як про спокусу. Чим сильніша спокуса, тим глибше проникнення у божественність людини, і навпаки: чим тонша вібрація, тим чутливіше її ество до співчуття. Ти ж чув про Єдність Протилежностей.

Так, я про це часто говорю на заняттях, і мені зрозумілими є суперечності території мистецтва. Я так багато говорю. Добре, що став записувати власні монологи-лекції.

— Це і є твоя робота зі структуруванням власних думок і висловів щодо теми майстер-класу «Територія творення, метод креативної імпровізації». Адже тепер ти це робиш впевненіше і лаконічніше.

Мені треба запитати тебе про стільки, що справді гублюся в думках.

— Може, я допоможу тобі виструктурувати цю розмову, ти довіряєш мені?

Так, звісно, буду справді вельми вдячним, якщо ти допоможеш.

— Пропоную розбити на головні питання і другорядні. Що ти сам вважаєш головним і першочерговим у висвітленні головної теми нашої бесіди?

Перш за все, проясни мені принцип творчого процесу.

— Творчий процес, як ти це називаєш, не є виокремленням з природи усього ВсеСвіту. Власне, Всесвіт і є творчим процесом. Нічого не стоїть на місці, все перебуває не просто у русі, а саме у процесі творення. Рух не є процесом виконання, а творення. Ти перебуваєш постійно у цьому процесі, питання лише у тому, чи є цей процес тобою усвідомлений і керований. Ніщо у Всесвіті не може відбутися випадковим. У всьому є свій глибокий зміст і призначення: зіткнення планет, падіння астероїдів, вибухи супернових космічних тіл, формування молекули, народження чи поділ клітини, пробудження думки, вчинення