

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

О.Г. Левченко

ТЕАТР І ПРОБЛЕМА ОНОВЛЕННЯ

Феномен тривалого життя творів мистецтва, які стали класичними, пояснюється не стільки їхніми особливими художніми чеснотами, скільки (як вже показала, хоча і не пояснила глибинних механізмів герменевтика), особливою здатністю до оновлення в процесі сприйняття. Однак варто доповнити, що у процесі такого сприйняття відбувається не лише оновлення художнього твору, а і відповідне «перезавантаження», оновлення внутрішнього світу реципієнта. Особливо добре це можна простежити на глядачах в театрі чи кіно. Деякі фільми чи вистави, навіть такі, які тримали у шаленій напрузі чи викликали бурхливу емоційну реакцію, забуваються одразу після закінчення. Інші ж (їх одиниці) залишаються з нами надовго. Завдяки чому?

Ми пропонуємо своє бачення проблеми, засноване не на технологічній вправності авторів і навіть не на піднятих ними «вічних питаннях» як таких, а на художній здатності роботи з внутрішньою формою (з проблем внутрішньої форми див. [1], [2], [3]).

І справді, існує досить багато технологічних речей для написання драматичних творів чи кіносценаріїв, а також для їх інтерпретації режисерами і акторами. Наприклад, поширена типова схема сценарію, де шлях головного героя розписується більш-менш детально, але зводиться або до казкової, або до міфологічної структури, де обов'язковим є вихід з дому, перехід через випробування та подолання «дракона» (у поміркованішому варіанті – зустріч з власною Тінню) та повернення додому. Існує теорія актантних

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

моделей А. Греймаса, де збудовані на основі «Морфології казки» В. Проппа шість актантних ролей, об'єднаних у три пари бінарних опозицій, виступають як універсальна наративна структура, що лежить в основі будь-якого тексту. Перевагою А. Греймаса є прагнення показати динамічну модель, збудовану на природній дії певних сил, як то стосунків між суб'єктом та об'єктом, де суб'єкта веде бажання отримати об'єкт.

Однак, ця динаміка торкається зовнішнього, онтичного виміру, так само, як зовнішніми формами виступають і схеми. Збудовані на основі узагальнення міфологічних чи казкових структур, вони, безперечно, несуть потужну наративну динаміку, однак, рівень розуміння проблеми, у такому випадку, вичерпується там, де закінчується влада логічних структур, тобто перед порогом внутрішнього, онтологічного, з якого, власне, і розгорталися наративні структури міфів. Незаперечна сила міфологічних структур у їхній невідповідності, у потужній детермінованості загальними законами буття, які не даються людству безпосередньо, а «промовляють» лише крізь зовнішні форми, готові для сприйняття: міфи, притчі, заповіді.

Зовнішнє і внутрішнє, онтика і онтологія у явищах духовного порядку – це два світи єдиної тотальності, які існують взаємодоповнювано, комплементарно. І саме наявність цієї взаємодоповнювальної цілісності надає і твору мистецтва ознак живого, а отже і здатного до розвитку та оновлення в процесі сприйняття.

Філософ-постнекласик В. Моїсеєв, на базі біологічних знань розмірковуючи про феномен життя, запропонував наступне формулювання: «Життя є сутність, що володіє внутрішнім» [4]. Виходячи з цього, будуючи прообраз постнекласичної онтології, вчений цілком справедливо зауважує, що ця онтологія повинна включати в себе феномен «внутрішнього».

З погляду такої онтології усе, що ми вважаємо живим, має бути описаним і дослідженим у цілісності постійної взаємодії невидимого внутрішнього і явленого зовнішнього. Копіювання успішної структури може забезпечити певну професійну якість драматичного чи кіно- твору. Однак такий твір, як правило, і називають «прохідним», «одноденним». Це симулякр, личина, подоба живого твору мистецтва. Глядача не полишає відчуття «вихолощеності», поганой порожнечі там, де, власне, і має таїтися сокровенна сутність. За наявності усіх формальних ознак мистецького твору і навіть натяків на певну глибину симулякр позбавлений основної ознаки живого – внутрішнього, а отже він не здатен до життя

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

і оновлення.

Як ми вже помічали в попередніх роботах, загальна концепція взаємодії «зовнішнього» і «внутрішнього» у процесі саморозгортання тотальності сформульована в принципі онтико-онтологічної дуальності В. Кізіми [5], [6].

Звертаючись до театру, хочеться зупинитися на двох непримиренних полярних театральних світоглядах, в межах яких, можна сказати, і знаходиться основна територія театру. З одного боку, це поглиблення розуміння його класичних, пов'язаних з драматургією форм, представлене у теорії формули сюжету В.Фомічової, з іншого – радикальна відмова від театральності, представлена у перформативних практиках contemporary dance Л. Венедиктової.

У нашому дослідженні ці світогляди і теоретичні підходи виступають явищами одного порядку, адже вони свідомо і програмно спрямовані на діалог з внутрішнім, хоча обирають для цього діалогу радикально різні підходи. Духовні витоки таких підходів лежать у філософії театру А. Арто. Його думка про те, що мистецтво є не наслідуванням життя, а життя – це наслідування «трансцендентного принципу», з яким мистецтво нас наново пов'язує, відкрила новий вимір, ще і досі не освоєний теоретичною думкою, але активно досліджуваний практиками, які шукають свої шляхи до «трансцендентного принципу». Відтак за А. Арто, мистецтво пов'язує людину з «трансцендентним принципом» наново, іншими словами, будь-яка зустріч з мистецтвом – це певне «перезавантаження», яке долучає до вічного, відновлює «збиті» орієнтири і цим оновлює водночас. Причому у випадку художнього твору ми маємо два суб'єкт-об'єкти оновлення: реципієнта та сам художній твір, який обростає новими актуальними смислами завдяки потенційним можливостям власної субстанційної основи (власного внутрішнього).

Виходячи із засадничої онтико-онтологічної єдності людини, тобто двох її взаємодоповнювальних природ, завдяки яким вона є водночас кінцевою і вічною, локальною і нелокальною, дискретною і континуальною, одиначною і множинною, ми надаємо таких самих характеристик і її духовним, зокрема мистецьким, актам. Мистецькими актами ми називаємо такі акти, які сягають «трансцендентного принципу», тобто внутрішньої форми форм (докладніше про дію принципу в монографіях автора [1], [2]). Зараз лише зауважимо, що під поняттям внутрішньої форми за платонівською традицією, розвинутою в роботах О. Потебні та Г. Шпета, мається на увазі ідея-субстанція, яка потенційно зумовлює певний набір зовнішніх форм.

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

Ідея драматичного тексту як певної послідовності очевидних фактів, яка виникає на основі розгортання внутрішнього, прихованого змісту, виникла у В. Фомічової у процесі аналізу театральної практики.

Теорія формули сюжету В. Фомічової торкається способу виведення «внутрішнього» назовні засобами «зовнішнього». Згорнутий сюжет (внутрішнє), як явище, практично працює в термінах парадигми значення, що розгортається Д. Бома. Видатний фізик сформулював ідею вторинності очевидного порядку світу, як структури речей, які в основі своїй зовнішні один щодо одного. Цей «розгорнутий» (експлікативний), «явний» порядок виникає з більш глибокого «згорнутого» (імплікативного), «прихованого» порядку. Таким чином, будь-яке розгорнуте значення несе в собі код свого розгортання, за допомогою якого тільки і можна пояснити глибинну логіку цього значення.

У співвідношенні явного і прихованого порядків, як ми показали в ряді робіт, зокрема і у згадуваній монографії [2], знаходяться сюжет і фабула. Факти фабули – це зовнішні один щодо одного елементи певної, що розгортається внутрішньою динамікою (сюжетом) структури. Вони виявляються фундаментально пов'язаними не внутрішньоструктурними відносинами, котрі представляють явний (експлікативний, розгорнутий) порядок, а виникають з більш глибокого прихованого (імплікативного, згорнутого) порядку. Саме цей фундаментальний зв'язок і дозволяє встановити формулу сюжету.

Людина – частинка буття – якій від природи дане до рефлексивне «знання» Добра і Зла, має здатність порушувати прихований (внутрішній) порядок буття, а відтак і відчувати це порушення. Відчувається воно тільки тими, хто не втратив дану від природи *інтуїцію* моральнісного розрізнення (емоційне апіорі, за М. Шелером).

У ситуації роботи з внутрішнім, яке за природою, як визначав Д. Бом, є хаосом згорнутих порядків, великого значення набирає кордон між внутрішнім і зовнішнім, адже саме на кордоні з'являються певні «напівзнаки», з якими можна певним чином вступати в діалог. В. Фомічова пропонує вести цей діалог через знаки буттєвих (теж саме, що і моральнісних) порушень, які дані нам у певних предметах навколишнього світу. На них непрямо, а способом «випадкової думки», неясного дискомфорту і реагує моральнісна інтуїція. Коли порушується прихований порядок буття, виникає дисбаланс і починається рух до відновлення балансу, втраченого внаслідок

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

внутрішнього порушення. Так і розгортається сюжет який власне і є рухом художнього матеріалу.

Л. Венедиктова пропонує вести діалог з буттям безпосередньо – через тіло, яке теж у певному сенсі є кордоном між внутрішнім і зовнішнім.

«Трансцендентний принцип», вочевидь, не може належати кінцевому світу зовнішнього, адже не може бути вичерпно записаний у тому чи іншому формулюванні. Але саме він є і джерелом і нових мистецьких форм. Тож театр, який втрачає це джерело, покладаючись на професійну майстерність міметичного наслідування зовнішніх форм як основу театрального мистецтва, мистецтвом бути перестає. Як бачиться, внаслідок цього майстерність міметичного наслідування, яка завжди була важливим елементом акторської професії, починає взагалі заперечуватися радикальним авангардом.

Мистецький авангард прагне не до «одномірності», як вказують певні його дослідники, а якраз до втраченої трансцендентності, шукаючи саме *форми форм*, які вже за природою належать світу внутрішнього (Напевне, поки що найвіддалішою авангардною спробою залишається «Чорний квадрат» К. Малевича).

Варто зауважити, що у авангарді не може використовуватися будь-яка кодифікована мова, адже вона вже належить світу зовнішнього, відтак, на відміну від теорії формули сюжету, внутрішню форму не можна розгортати за допомогою вже існуючої мови. Йдеться про пошук способів її, наскільки це можливо, автентичної, прямої передачі.

Однак, так само, як і у випадку з формулою сюжету, робота з внутрішнім відбувається на кордоні, яким, у цьому випадку є тіло. Зупинимося на одній технік. Португальський перформер Ж. Фіадейро називає це композицією в реальному часі, Л. Венедиктова «розтягуванням зяяння» («растягиванием зазора»).

Специфічний стан, який, як пояснює Л. Венедиктова, виникає у ситуації «відмови від наміру», тобто відмови від автоматизму певних дій дозволяє досягнути певного «розтягування» часу. Як автор вже зазначав раніше [1], [2], на його думку, ця ситуація описується гіпотезою Б. Лібета [7], який в результаті серії дослідів встановив, що час, у якому ми живемо, відстає від реального на півсекунди, тобто на той проміжок, за який фізичний сигнал перетворюється на психічний. Тож потрапляючи до «реального» часу, ми потрапляємо до тілесно-інтуїтивного дорефлексивного стану людської природи. Ще К. Г. Юнг писав: «... не ви здійснюєте інтуїцію – навпаки, це вона завжди до вас приходить. У вас є передчуття, воно саме в вас трапилося, а ви його

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

просто вловлюєте, якщо достатньо розумні й проворні» [8; 154].

Розум і проворність, зауважмо, мають бути неабиякі, аби не просто вловлювати передчуття, а перетворити цей процес на мистецьку техніку.

Одразу зауважимо, що людська природа, у ці півсекунди, здатна керувати людиною за глибинними інстинктами, які, на переконання, певних дослідників мають коріння в тому, що можна назвати внутрішньою цариною моральнісного, де діють закони 10 заповідей (див. [9]), або ж його формою форм. Смирненне підкорення логіці світу, власне, і веде до відчуття «трансцендентного принципу»

Однак досліди Б. Лібета зчинили певне замішання в наукових колах, адже вони доводили, що свобода волі – це, певним чином, ілюзія [10]. Як ми можемо відповідати за рішення, яких навіть не усвідомлювали до їх прийняття?

Для Л. Венедиктової традиційна проблема свободи волі у творчому процесі вирішується просто за законами «реального» часу. Відтак індивідуальну свободу волі вона називає «творчим свавіллям». І це не дивно, адже існування у «реальному» час передбачає існування за його законами, в яких ми весь час *вже* опиняємося (за Л. Венедиктовою – «смирненне с миром»).

Відтак традиційне поняття *творчої індивідуальності* не просто знецінюється в перформансі – воно знімається як атрибут «нереального» часу, іншими словами того часу, коли отримані від світу сигнали встигають не просто перетворитися на психічні, а ще й пройти процес цензури, внаслідок якого вони фільтруються і в результаті до нашої свідомості доходять лише ті, які ця свідомість налаштована сприймати: «Світ не входить до нашого тіла цілковито таким, як він є: світ постійно виробляється і конструюється нами» [10; 1].

Аби вступити у діалог зі світом у «реальному» часі, на переконання Л. Венедиктової, треба володіти технікою зняття захисного механізму фільтрації сенсорної інформації, і техніка ця передбачає жорсткий свідомий контроль за процесом.

Тоді виникає запитання: ХТО самозасвідчується у перформансі? Якщо людина своєю найглибшою дорефлексивною природою, то чи є там певна автентика перформера? Іншими словами, чи існує неповторна автентика цієї неоформленої субстанції – внутрішньої форми індивіда, яка пов'язана з його тілом, як кордоном, здатним вловлювати і транслювати сигнали внутрішнього? Чи його індивідуальна автентика здійснюється в якості самого перформативного акту, де засадничим критерієм, як ми вже і

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

зауважували, є поняття *чесності із собою*: дорефлексивного «несебе» діяча із собою *спостерігачем*?

Запитання залишаються, відкриваючи подальший простір для осмислення проблем людської природи. Однак, що продуктивного це приносить на полі виконавських практик? Вочевидь ми бачимо процес свідомої відмови від театральності як від штучності та умовності заради перформативності як найглибшої природності та безумовності. Виникає наступне запитання: для чого?

Відповідей авторові бачиться декілька. І всі вони лежать в просторі існування в «реальному» часі. Насамперед, як ми зауважували раніше, це прямий шлях дотику до буттєвої істини – «трансцендентного принципу», по-друге, це пошук технологій оновлення, у тому числі і театральної мови, і власної особистості.

Звернімо увагу на один збіг. Усе, що ми пишемо про перебування у «реальному» часі, дуже схоже на опис лімінального (порогового) стану в ритуалі. Як підкреслює В. Тернер, лімінальна фаза ритуалу існує поза часом, і натомість встановлює свій «ритуальний час» [11]. Учасники ритуалу втрачають свій доритуальний статус, але ще не переходять до того статусу, якого вони набудуть після закінчення ритуалу, вони стоять на порозі між їхнім колишнім способом структурування власної ідентичності, часу чи своєї спільноти, та новим способом, який буде встановлено ритуалом.

Як відомо, ритуал був і, напевне, є одним із потужних інструментів роботи театру, який можна назвати «живим» чи пошуковим. Перформанс працює поза ритуалом як певною структурою чи технікою, однак пропонує мистецтво існування у стані, дуже схожому на лімінальний. І поки що, напевне, не так важливо, що відкривається виходом із нього, скільки те, що відкривається там, всередині.

Повертаючись до гіпотези Б. Лібета, важливо зауважити, що вона працює не лише в перформансі, але й у теорії формули сюжету. Більше того, автор статті вийшов на вищезгадану гіпотезу саме працюючи над обґрунтуванням формули. Дуже схоже, що саме «випадкова думка», неусвідомлюваний «клік» на предмет з порушенням приходиться до митця з півсекундної миті чистої інтуїції, коли регулюючими принципами виступають закони буття.

Відтак, розглядаючи художній твір як тотальність, що саморозгортається і самодетермінується на основі принципу онтико-онтологічної дуальності (де поняття внутрішнього, виступає базовою засадою для розгортання зовнішнього), ми йдемо шляхом побудови постнекласичної «онтології» і художнього твору, і творчого процесу як

III. Прикладні аспекти інноваційної парадигми

такого. Перевагою такої онтології є її «прозорість» для розуміння механізмів оновлення.

Посилання:

1. Левченко О. Театр в системі філософської антропології / О. Левченко. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. – 296 с.
2. Левченко Е. Фомичова В. Формула сюжету. Філософія. Теорія. Практика / Е. Левченко, В. Фомичева. – К. : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. – 230 с.
3. Левченко О.Г. Розвиток концепції внутрішньої форми як шлях до глибинної семіотики / О.Г. Левченко // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України. – 2012. – № 28. – С. 38–49.
4. Моисеев В.И. Витомерные образы постнеклассической онтологии // Постнеклассические практики: определение предметных областей. – М.: Макспресс, 2008. – С. 92 – 119.
5. Кизима В.В. Тоталлогия (философия обновления) / В.В. Кизима. – К. : ПАРАПАН, 2005. – 272 с.
6. Кизима В.В. Начала метафизики тотальности / В.В. Кизима // Totallogy -XXI. Постнекласичні дослідження. – К. : ЦГО НАН України. – 2007. – № 17/18. – С. 35–129.
7. Libet В. Mind Time: The Temporal Factor in Consciousness (Perspective in Cognitive Neuroscience) / В. Libet. – Harvard University Press, 2004. – 248 p.
8. Юнг К.Г. Психология и религия / К.Г. Юнг // Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. – С. 129–202.
9. Вольф А.Ф. Сновидящая вселенная. Расширение сознания, или Там, где встречаются Дух и Материя / А. Ф. Вольф – М: Постум, 2009. – 346 с.
10. Marchetti G. Commentary of Benjamin Libet's Mind Time / G. Marcetti // www.mind-consciousness-language.com/ ...
11. Turner V. The ritual process. Structure and Anti-structure / V. Turner – London: Routledge and Kegan Paul, 1969, 135 p.