

УДК 792.01

КП \_\_\_\_\_

№ держреєстрації \_\_0121U107996\_\_\_\_\_

Інв. № \_\_\_\_\_

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

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

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Керівник установи:

Корнієнко Н. М.

*(підпис)*

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 р.

М.П.

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО-ДОСЛІДНУ ТА  
ПРОЄКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ**

***«Театральний глядач як співавтор художнього змісту»***

*(завершальний)*

Науковий керівник НДПКР:

науковий співробітник

*(посада)*

*(науковий ступінь, вчене звання)*

Шевченко Н.А.

*(підпис)*

2022 р.

Рукопис закінчено *(дата)* \_\_\_\_\_.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від \_\_ № \_\_

## РЕФЕРАТ

*Звіт про НДКПР: 79 сторінки, 19 джерела.*

**Мета.** Дослідити функціональні зміни статусу глядача в сучасній театральній системі в художньо-історичному контексті

**Актуальність.** Квантова реальність ввела поняття спостерігача, який змінює властивості реальності. В цьому контексті феномен глядача є малодослідженим в театрознавстві з точки зору теорії сприйняття як такої. З іншого боку, – невизначеність, відкритість, процесуальність, гібридність (позажанровість) нових сценічних форматів апелює до досвідченого глядача, спроможного до сприйняття складних творчих процесів і артефактів, спроможного працювати не тільки з «картинкою», але і з внутрішньою оптикою. Глядач з пасивного учасника арт-події перетворюється на повноцінного учасника, на автора суб'єктивного художнього враження, яке може претендувати на творчий акт як такий. Процес спостереження входить також в роботу режисера, методологія роботи з актором змінюються. Режисер в інноваційному театрі стає тренером, актор – креатором, спостереження з пасивної функції внутрішнього творчого процесу стає полем активного смислоутворення в грі актора. Процес споглядання претендує на мистецтво і потребує свого осмислення.

**Об'єктом** є сам процес спостереження театрального, ширше – художнього процесу, феномену, а також спостереження за спостереженням як психологічний, нейрофізіологічний креативний процес. **Предметом** – є нова суб'єктність глядача і експертного глядача – театрознавця як такого.

**Метод дослідження:** перформативний

**Новизна роботи.** Уперше здійснюється спроба комплексного підходу до вивчення досвіду країн, де театральне життя є більш насиченим,

різноманітним, де відбувається більше прем'єр, що видається дуже важливим для нас. Оскільки нині маємо можливість зупинитися в певній точці розвитку й детально ознайомитися з досвідом фінансування театральних груп і роботою державних інституцій (якщо такі є) у різних країнах Європи й адаптувати структури, що вже стали успішними для інших країн, саме для себе. У роботі автор зосереджується на декількох успішних європейських моделях театральної галузі, щоб показати, які саме елементи можна було б увібрати, саме такі, які могли би прорости на нашому українському посттоталітарному ґрунті. Також не залишаться поза увагою недоліки, слабкі ланки і проблеми кожної розглянутої моделі.

**Практичне значення роботи.** Така робота сприятиме розширенню аналітичного контексту практичної театральної роботи, закладатиме підвалини нової парадигми сучасної театрознавчої практики. А також сприяє розвитку досвідченого глядача як суб'єкта художньої культури.

**Ключові слова:** глядач, перформативний поворот, суб'єктність, експертність, процесуальність

## ЗМІСТ

1. Реферат.....	3
2. Вступ.....	6
3. Основна частина	
3.1 Феномен глядача (спостерігача, свідка) в театральній системі (історична розвідка).....	7
3.1.1 Opera Lingua. Opera Aperta. Композитори і режисура Ілля Разумейко, Роман Григорів. Національної бібліотеки ім. Вернадського.....	18
3.1.2 «Про що мовчить Заратустра». Нова опера. Режисура – Влада Троїцького.....	24
3.1.3 «30 з 40» site-specific перформанс. Гогольфест. Херсон. Dream. Вересень, 2021. Режисер – Влад Троїцький.....	29
3.1.4 Корисні копалини. Проект Музичної агенції УХО. Концерт сучасної музики, під керівництвом Луїджі Гаджери.....	33
3.2 Метаморфози художнього сприйняття як психофізичний і художній акт	
3.2.1 Театр і феномен дзеркала.....	38
3.2.2 Робота глядача. Рівні сприйняття.....	47
3.2.3 GENESIS. Opera of Memory. Opera Aperta. (Романа Григоріва, Ілля Разумейка). Київ, Музей Варвари і Богдана Ханенків, 1 жовтня 2022 року.....	63
3.2.4 Світоявлення - Давні духовні напиви Різдва – Богоявління. Львівський муніципальний театр «Слово і голос». Автори проекту ІРМОС: Наталія Половинка, Сергій Ковалевич. Київ,	

9 січня 2022 р.....	71
4. Висновки.....	75
5. Список посилань.....	77

## ВСТУП

«Процес сприйняття веде не до спроби зрозуміти виставу, а до спроби зрозуміти себе і власну біографію». Еріка Фішер-Ліхте.

Я сиджу в глядацькій залі. Я – глядач. Можна сказати – професійний глядач. Експерт. Але я так себе не відчуваю. Я так про себе думаю. В глядацькій залі я майже завжди переживаю оце внутрішнє розщеплення на просто глядача і експерта, який ніби то вміє професійно дивитися на сцену і бачити щось таке, що не бачить пересічний глядач. В цьому формулюванні, звичайно, присутня іронія. При чому стосується вона не стільки визначення експертності, скільки самої позиції експерта в театральній практиці. У відчутті це виглядає приблизно так: я відчуваю, що я сама себе дурю, я сама собі заважаю цією експертністю, що сама експертність як лінза – це велика фікція. Бо вона направлена назовні і є радше певним фільтром, який спотворює реальність. Ця експертність, окрім іншого, ніби переконує мене, когось, що я маю право на безкоштовний перегляд вистави, за який я можу розрахуватися професійним аналізом побаченого, який, зрештою, на сам завершений артефакт ніяк не впливає.

А як себе почуває мій «просто глядач»? Просто глядач сидить в червоному оксамитовому кріслі партеру, скажімо, київського театру Франка і чекає на третій дзвоник. Чого саме така картинка виникає в моїй уяві – я не знаю. Бо мій експерт терпіти не може такий театральний антураж та і, що там приховувати, такий тип театру. Маю підозру, що це пов'язано з дитинством. Перший похід в театр, з класом. І пам'ять чомусь підкидує назву «Голубі олені» і невиразне враження, яке вочевидь міцно записалося на підсвідомому рівні: скука, яка мені сподобалася.

## ОСНОВНА ЧАСТИНА

«- Але я хочу збагнути, що є насправді, що лишається, коли розвіються чари.

- Коли розвіються чари, нічого не залишиться». Джон Фаулз «Волхв».

### 3.1 Феномен глядача (спостерігача, свідка) в театральній системі (історична розвідка)

Театр – небезпечне місце. Глядачі приходять туди розважитися, а отримують мітку в книзі долі: «з'явився», місце, ім'я, роль, сюжет... Це тільки здається, що це прерогатива актора. В театрі все побудовано на чарах, все не є тим, чим здається, але є собою. Нічого не приховано, але щоб це побачити і треба мати експертний погляд. Тільки не назовні, а всередину себе. Точніше – «між».

В одній з настільних книг сучасного театрознавця «Естетика перформативності» Еріки Фішер-Ліхте йдеться про те, що хоча «перформативний поворот» прийнято в культурології відраховувати від середини ХХ століття, проте вже з початку століття можна говорити про перформативний, принаймні, здвиг, коли в Германії, з легкої руки Макса Германна театрознавство (як і ритуалознавство, зрештою) визначили в якості нової наукової дисципліни. Театрознавство як наука, починає вивчати не драму (літературний твір) як основу театру, а виставу твір мистецтва: «Драма – це твір словесної творчості індивіда, в той час, як театр – це результат діяльності публіки і її слуг» (Фішер-Ліхте, 2015, с. 53). Проте знадобилося півстоліття, щоб процеси поступового стирання кордонів між видами мистецтва, призвели до усвідомлення театральної вистави не як закінченого твору, який одна група людей презентує перед іншою, а як спільної події, що розгортається між сценою і глядацьким залом. Естетика перформативності передбачає, що театральна дія розгортається на основі того, що відбувається

між акторами і глядачами як між двома суб'єктами художнього акту. Вона не відносить до вже існуючої даності, а створює її в процесі перформативного жесту.

Хочеться задати сакраментальне запитання, а чому теоретикам і практикам театру ХХ століття почало так залежати на активізації глядача в театральній комунікації? Еволюція глядача від пасивного об'єкту впливу до автора художнього висловлювання відбувається в контексті не тільки внутрішньо-театральних процесів (зміна естетики, акторських технологій і режисерських стратегій), а через трансформацію, навіть зняття опозиції «театральність/реальність» в сучасній культурології і соціальних практиках. Тут варто зауважити, що йдеться не про те, що глядач набуває якоїсь якості, якої він до того не мав. Якщо порівняти театр зі складною оптикою, то йдеться радше про зміну моделі відносин між актором і глядачем і створення нової смислової рефракції.

Що це за феномен такий в людській культурі – дивитися на самого себе – через іншого – як в дзеркало? Що відбувається, коли двоє людей «вдивляються» один в одного, об'єднанні спільним наміром, темою, запитанням, бажанням, зрештою – спільним часопростором? Як зауважує Олена Левченко, за культурними антропологами Тернером і Шехнером, «перформативність, тобто здатність демонструвати себе, виявилось сутністю людини як соціальної істоти» (Левченко, 2014, с. 134).

З іншого боку, коли ми говоримо про причини зародження театру, окрім здатності демонструвати себе, варто зауважувати і такий момент, що розвиток людини – це цілковито соціальний процес і побудований він насамперед на спостереженні. Людина – це результат навчання, а не вроджених інстинктів. Людська дитина народжується тотально безпомічною



і залежною від опіки (оптики) дорослих. Проте у людини, на відміну від інших приматів, великий мозок, який, хоч і є енергозатратним органом для всього організму, дає еволюційні переваги. Культура розвиває мозок, мозок – культуру. Однак невідомо, чи культурний стрибок людини з тваринного світу був забезпечений стрімким розвитком мозку (втричі по відношенню до відомого первинного варіанту) чи великий мозок став придатним до фіксації складної інформації. Власне, навик соціального навчання, який і забезпечується великим мозком, його здатністю розбудовувати численні нейронні зв'язки – це складний навик, який уможливив не тільки виживання давньої людини, але й постійну якісну трансформацію виду. Здатність спостерігати і навчатися через спостереження, без методу проб і помилок, на думку біологів, є фундаментальною рисою людини. Згадаймо, скільки інформації всотує дитина в перший рік життя на довербальному рівні тільки за рахунок присутності в певному середовищі (за допомогою дзеркальних нейронів). Люди копіюють точніше, краще, ніж все інші тварини. Плюс до цієї здатності додається безпрецедентний у тваринному світі – дар людської мови. Як тут не згадати міфічних культурних героїв, які принесли людству культурні навички і знання, які настільки перевищують ступень можливості, щоб людина розвинула їх самотужки, що доводиться допустити думку про втручання, якщо не божественних сил, то, принаймні, більш розвинених цивілізацій. Зрештою, сучасна наука, яка досліджує квантові процеси наближається до пояснення цих феноменів через менш сакральні, але не менш дивовижні енергетичні процеси, зокрема, в теоріях поля, що впритул розвертають нас до феномену театру.

Шекспірівська фраза про весь світ – театр сприймається переважно метафорично. Мовляв, люди грають в ігри не тільки на сцені, але і в житті.

Не заперечуючи цієї прописної істини, звертаємо увагу на те, що вона має під собою, так би мовити, нейрофізіологічне підґрунтя. Людина бачить світ через фільтри закладених ще з довербального періоду внутрішніх програм (родових і культурних), які утворюють, говорячи комп'ютерною мовою, «жорсткий диск» і «оперативку» людського мозку. А на них ще записується багат шаровий інформаційний палімпсест прикладних програм, який людина отримує ззовні протягом всього життя, яке вона розіграє як за сценарієм. Власне, фундаментальність феномену театру (те тільки як мистецтва, але й принципу людської свідомості) і полягає в тому, що він має доступ до системного програмного забезпечення мозку людини – двох базових навичок, як дзеркально підтримують одна одну: спостереження і мовлення, що дозволяє проводити всі можливі операції знесення, переписування, лікування тощо всіх видів програм не в польових умовах, але на штучній моделі. Тобто театр – це не стільки мистецтво, скільки матриця, за якою створена людина. Олена Левченко, наприклад, звертає увагу на думку Арто про те, що не театр є наслідуванням життя, а «життя є наслідуванням того трансцендентного принципу, про який театр весь час нагадує» (Левченко, 2014, с. 138). І продовжує здогадом про «нагадування, близьке до платонівського пригадування. Пригадування того, що **споглядала** душа у світі ідей, перш ніж спустилася на землю і оселилася в людському тілі» (Левченко, 2014, с. 138). Причому, театр «нагадує» про це навіть у своїх «деградованих» розважальних формах. І, якщо раніше театр розповідав історії (драми), які треба було ретельно розробляти у своїх деталях, вибудовувати зв'язки, то зараз достатньо натяку, спалаху, щоб у глядача запустився ланцюг внутрішніх асоціацій власної історії або почав «розпаковуватися» потенціально новий сценарій.

Отже, нарешті, з середини ХХ століття, європейські культурологія і мистецтвознавство зосередили свою дослідницьку увагу на фундаментальному принципі людської культури – процесі споглядання, відповідно – на глядачеві, знімаючи з нього ярлик пасивного об'єкту впливу. Адже, як відомо з антропного принципу, присутність спостерігача змінює реальність. Нагадаємо, що перформативний акт (за Остіном) «являє собою (мовленеві) дії, які є автореферентними і тими, що формують дійсність» (Фишер-Лихте, 2015, с. 43), а також здатні дестабілізувати дихотомічні пари понять, навіть руйнувати їх, а саме поняття активного і пасивного, креатора і спостерігача.

Перформативний поворот зрівняв у правах митців і глядачів (як і рівні їх емансипованості) по відношенню до того, що бажає бути побаченим. А це не артист на кону і навіть не твір мистецтва, а сам процес проявлення смислу в спільній інтелектуальній роботі артиста і глядача. «Вочевидь, умови творчої діяльності та сприйняття мистецтва зазнають змін в одному важливому аспекті. Раніше центральне значення у цьому процесі відводилося художньому твору, до того ж, вважалось, що він існує незалежно від його творця та реципієнта і виникає як результат творчої діяльності суб'єкта-художника, який сприймається та інтерпретується суб'єктом-реципієнтом. Тепер ми маємо справу з подією, що виникає, розвивається і завершується завдяки діям різних суб'єктів - художників і глядачів (або, відповідно, слухачів). <...> Будучи подією та володіючи описаними вище характерними особливостями, вистава відкриває для всіх його учасників, тобто як художників, так і глядачів, можливість перетворення» (Фишер-Лихте, 2015, с. 38).

Жак Ранс'єр, який уводить поняття «емансипованого глядача» застосовує його до всіх учасників художньої події. Він заявляє, що бути глядачем – норма для всіх. Дійсно, «що дозволяє оголосити бездіяльним глядача, що сидить на своєму місці, як не заздалегідь задане корінне протиставлення між активним та пасивним? На яких підставах ототожнюють погляд і пасивність, якщо не з припущення, що дивитися означає знаходити задоволення в образі та позірності, ігноруючи істину позаду образу та реальність за межами театру» (Ранс'єр, 2018), - зазначає французький філософ. Активізація глядача – це не ламати четверту стіну, не примусити його виконувати не властиві йому функції актора, провокувати, викликати його на сцену тощо (що було розповсюдженим методом в першій половині ХХ століття та й практикується до сьогодні). Глядач, спостерігач є діяльним у своїй власній роботі, як і в грі актора активована функція споглядання. «Адже в будь-якому видовищі йдеться про те, щоб пов'язати те, що ми знаємо, з тим, чого ми не знаємо; щоб бути одночасно виконавцями, що демонструють свої компетенції, і глядачами, які досліджують те, що ці компетенції можуть дати за нових обставин, серед інших глядачів» (Ранс'єр, 2018). Цей новий спосіб подієвості, проблематизації самого способу бачення «вимагає таких глядачів, які грають роль активних тлумачів та розробляють свій власний переклад, щоб, привласнивши собі «історію», зробити з неї свою власну історію. Емансипована спільнота — це спільнота оповідачів та перекладачів» (Ранс'єр, 2018). Зрештою, цінність в культурі фізичного і інтелектуального труда завжди була відносною, в залежності від часу і суспільної формації. В античності, наприклад, споглядання вважалось вищою формою мислення. А відвідування театру, відповідно, філософською практикою. Кумулятивний ефект, який спрацьовує в театрі, вказує на те, що індивідуальний досвід «привласнення» своєї історії відбувається в рамках

колективного досвіду, що і створює той квантовий стрибок в розвитку людської самосвідомості. Можна навіть наважитися сказати, що бути глядачем означає бути людиною, яка створює сама себе – homo sapiens та homo ludens в одній подобі. І зміна комунікативної парадигми між глядачем і митцем в культурі вказує на те, що людина «дозріла» до спостереження внутрішнього театру в своїй голові, незалежно від того по яку сторону рампи вона знаходиться. «Ця загальна здатність, яка полягає в рівності розумів, пов'язує індивідів, спонукає їх транслювати одне одному свої інтелектуальні пригоди й водночас тримає їх розділеними, щоб кожен міг прокреслити свій власний шлях» (Рансьєр, 2018).

Сучасний театр, як і інші художні практики, перебувають в новій медійній реальності, яка характеризується інформаційною перенасиченістю. Доступність інформації, її різноманітність, гіпердинамічність, надлишковість, що утруднює перевірку достовірності, застосування тощо призводить до того, що будь-який факт відразу потрапляє в такий насичений бульйон інформаційного шуму, що не має шансу стати досвідом, не дає часу на продуктивний сумнів і роздум не тільки по відношенню до предмету, але й до своєї здатності смислового «перекладу». В той же час, останні два роки, що пов'язані з безпрецедентним в цивілізації (принаймні, відомій) глобальним карантинном через розповсюдження COVID-19, все людство перетворилось на глядачів всесвітньої вистави з невизначеним і непередбачуваним фіналом, отже – правдивим перформансом. Те, що раніше було прерогативою тільки художніх перформативних практик – дискурс відкритості і запитальності, – розповсюдилося на повсякденне життя. Кордони між художнім і соціальним вкотре зазнали дифузії. «Не знати» стає соціальною і художньою нормою. І йдеться не про культурне невігластво. Ми

всі, інтелектуали і невігласи – рівні перед невідомим. На перший погляд, невизначеність, відкритість, процесуальність, гібридність (позажанровість) художніх і сценічних форматів культури постдраматичної епохи апелює до досвідченого спостерігача, спроможного до сприйняття складних творчих процесів і артефактів, спроможного працювати не тільки з «картинкою», контекстом, але і з власною внутрішньою оптикою. Іншими словами, вимагає гіперосвіченості. Проте, виглядає, що йдеться про інше. Досвід лімінальності у кожного наповнений своїм змістом, точніше – його відсутністю, відсутністю знайомого, пізнаваного як на рівні смислів, так і оперативних функцій: що з цим всім – невідомо чим – робити? Розробка свого власного «перекладу» передбачає роботу, насамперед, з власними почуттями і власною відповідальністю за свої «інтерпретації». Варто ще раз наголосити, що у такому положенні опинилися не тільки глядачі, але й всі учасники перформативних жестів художньої культури. Фішер-Ліхте на прикладі перформенсів Абрамович, де перформерка шкодила собі фізично на очах у глядачів («Вуста Святого Томи»), і присутні не знали, як чинити в такій ситуації невизначеності: чи це художній задум, в який вони не в праві втручатися, але де тоді межа (і хто її встановлює) в акті публічного самокатування людини? Цього не знали ні глядачі, ні сама Абрамович. Тільки постфактум, коли вибір був зроблений і глядачі припинили дійство. У таких умовах істотним моментом естетичного досвіду є **відчуття нестійкості**, іншими словами, **проміжний стан між двома різними моделями сприйняття**, перебуваючи в якому суб'єкт не здатний жодну з них перетворити на домінуючу, та стабілізувати своє сприйняття» (Фішер-Ліхте, 2015, с. 286). Йдеться про дві моделі сприйняття, які Фішер-Ліхте визначає як: модус репрезентації, пов'язаний з розшифруванням, цілеспрямованим процесом смислоутворення і модус присутності, коли глядач входить в потік

довільних асоціацій, думок і відчуттів не тільки по відношенню до презентації, але й процесу споглядання і самоактуалізації як глядача. Перехід між цими двома модусами теж є доволі спонтанним та індивідуальним. Немає нікого, хто наперед знає, як має бути. Леман зазначає, що такі вистави нагадують своєю структурою сни зі смисловими розривами і відсутністю ієрархії образів, рухів і слів. «Мислення сну» створює текстуру, що нагадує скоріше колаж, монтаж чи фрагментарну збірку, а зовсім не логічно структуроване розгортання подій» (Леман, 2013, с. 135). А логіка сну з його розщепленням знаку і смислу, як і новий, постдраматичний, в термінології Лемана, театр «потребує «знятої» семіотики і «відпущеного» значення» (Леман, 2013, с. 136).

Функція режисера, принаймні в пошуковому театрі, все більше скеровується до «тренера», ініціатора, а не лідера чи вчителя. Сам режисер стає глядачем самоорганізації художнього процесу, який він тільки запустив і відстежує. Так, ще на початку 90-х минулого століття, був запущений містеріальний проект «САД» з його 8 регенераціями Майстерні індивідуальної режисури Бориса Юхананова, безпрецедентний за об'ємом і заявленими там технологіями. Інтерпретаційне поле цього проекту трималося на інтелектуальній харизмі і культуртрегерстві самого Юхананова, і це було, насамперед, не ознакою його самопіару, а оцього «відпущеного значення», яке «відловлювалося» всіма учасниками і глядачами художньої події. Теорія і практика тісно переплітається.

Німецький режисер Гайнер Геббельс, якого так люблять сучасні театрознавці, можливо, не стільки за його вистави, як за те, що він робить їх, театрознавчу, роботу – ґрунтовно, ретельно, «по-німецькі» тлумачить свій театр і метод. Хоча це та робота, яку він робить насамперед для себе, як

глядач процесу, в якому він бере участь як режисер. У своїй книзі «Естетика відсутнього», як і в численних інтерв'ю та виступах, режисер виступає апологетом перформативності, не стільки пояснюючи свій театр, скільки створюючи його ще і в цьому форматі. Він вважає, що нам не слід зводити театр до інструменту, за допомогою якого можна робити якісь твердження про реальність. Театр сам собою реальність в мистецтві, тобто йому притаманна самодостатність, як, зрештою, і всій художній культурі, на чому постійно наголошує, зокрема, Неллі Корнієнко в своїх численних наукових текстах. Геббельс говорить, що «глядач має побачити дещо, що він не зможе класифікувати. Щось, що не потребує класифікації» (Смородинова, Геббельс, 2019). Ця зустріч з невідомим потрібна не для того, щоб щось зрозуміти і повісити на нього ярлик з назвою, а запустити цілий ланцюг об'ємного когнітивного процесу чи синестезійного сприйняття, автором якого є сам глядач. Власне, тут знову ми впритул підходимо до гіпотези, що людина стає автором свого власної трансформації, через розбудовування нових синоптичних зв'язків у театрі свого мозку. Геббельс наголошує, що «драма переміщується в глядацький зал і перетворюється в драму сприйняття, в переживання глядачем сценічної реальності. Його можна назвати і постдраматичним, і драматичним, але на іншому рівні. Я думаю, що театр буде розвиватися у бік музею сприйняття, простору для відкриття, він стане місцем зустрічі з мовами, яких більше немає, або зіткнення з чимось, чого ви ніколи не бачили. Глядачі ставатимуть дедалі важливішими, навіть можуть самі опинитися персонажами» (Тарнопольський, Геббельс, 2016). Йдеться не про ідентифікацію з героєм або активізацію глядача через залучення його до сценічної дії, а про створення простору, де глядач зіткнеться з невідомим і з самим собою як незнайомцем. Не через історію, а через «емоційне вчування», за Леманом. Геббельс, який називає себе «інженером уяви глядача»



(Гёббельс, 2019), описує його як «справжнє художнє переживання, яке ми можемо зазнати як глядачі, ми отримуємо в той момент, коли нам не вистачає слів для опису того, що ми бачимо. В той момент, коли відомих термінів нам стає недостатньо, ми найбільше втягнуті в те, що відбувається. Звичайно, ми хочемо зрозуміти світ. Але мистецтво – це не про зрозуміти. Мистецтво – про те, щоб відчувати, якою може бути відкритість світу» (Гёббельс, 2014).

Наочною ілюстрацією до теоретичних праць з перформативності є опери останніх років Нової опери (зараз Відкритої опери) Іллі Разумейка і Романа Григоріва. Здається, що Еко, Леман, Фішер-Ліхте, Ранс'єр – це текстові партитури для композиторів. Навіть не знаєш, чи варто плести далі цей безкінечний ланцюг герменевтичних інтерпретацій. Зрештою, в операх Відкритої Опері з їх надлишковістю компонентів, які й ніхто не закликає розуміти, є відчуття відкритості, так би мовити, на рівні маніфесту.

3.1.1 Opera Lingua. Opera Aperta. Композитори Ілля Разумейко, Роман Григорів. Національної бібліотеки ім. Вернадського

Вечір. Довкола Національної бібліотеки ім. Вернадського – темрява. Не працює фонтан, розбиті ліхтарі. Доводиться йти навпомацки, дуже повільно, щоб не впасти. Найбільша наукова книгозбірня України стоїть пустою.

Бібліотека знаходиться навпроти моєї школи, в районі, з якого я народилася і звідки завжди хотіла поїхати. З району, міста, країни... Принаймні робила спроби. Те, що я знову тут, означає тільки поразку.

Перед входом до актової зали, де відбуватиметься Opera Lingua лежать програмки. В тьмяному світлі фойє я їх не відразу помічаю, тож змушена повернутися назад від свого місця, коли вже зал майже заповнений. Йду не поспішаючи, думаю, може, хтось мене побачить, покличе, хоч якась знайома душа привітається. Ні.

Встигаю побіжно проглянути «лібрето» з «бібліотечним» штампом: «Музичний театр в семи книгах». Ще там зазначено, що лібрето опери — це метатекст, який вільно фрагментує різні тексти, традиційні і модерні, літературні і музичні. Тобто лібрето є метатекстом метатексту самої опери. Звичайно, я розумію, що у випадку з творами Нової опери чи тепер Відкритої Опери, програмка навряд чи додасть щось до розуміння того, що зараз буде відбуватися. Навіть сама ця спроба «встигнути прочитати, щоб зрозуміти» відчувається анахронізмом. Проте, ти все одно виконуєш цей оперний ритуал – читаєш лібрето. Хоча, сучасна опера – це не про переказування історії музичними засобами, а про створення спільного простору для можливості естетичного і екзистенційного переживання певного досвіду. Якщо

поталанить. В програмці так і зазначено: Дія опери розгортається в просторі бібліотеки ім. В.І. Вернадського. Тобто ми всі – в опері. Всередині неї.

Актовий зал Бібліотеки. Великий мармуровий зал радянського постмодерну з глибоким ярусом і боковими ложами, прикрашений кришталевими люстрами, червоні дерматинові сидіння... Музиканти розташовані в бокових ложах, місце диригента – на бордюрі ложі ззаду залу, в спину глядачам...

Сцена порожня. На ній – препарований рояль без ніжок на коліщатах. Згори ярусу виглядає, як ляльковий. На екрані blow up нутрощів музичного інструмента... Рухаються молоточки клавіш... Тук-тук... Дрібно так, як дощ, хоч звук більше нагадує роботу друкарської машинки... Проекція «розбухає» і починає виступати за рамку екрана, за портал сцени, ще мить і здається, що ці молоточки почнуть стукати вже по головах глядачів... Далі на екрані зі звуком починають проявлятися літери давніх алфавітів, ніби народжуються з піни інформаційного шуму... спалах і анігіляція... а, можливо, це не народження, а вмирання, зникання смислу, священної мови Бога, який вмер вже давно...

Потім на сцену поволі виходять три постаті в чорному, схожі на шахові фігури. На голові в них фехтувальні шлеми. Вони картинно зупиняються і... спочатку ти навіть не розумієш, звідки і що це за звук... починають шкребтисся руками по сітці шлему, створюючи звук, схожий на клекіт птахів. Вони і схожі на великих птахів... їхні голови в шлемі віддалено (а як іще?) нагадують силует птаха ібіса, символ Тота Трісмегіста, давньоєгипетського бога культури/писемності, магії і провідника померлих... в трьох іпостасях... Це вже я прочитала потім, відшукуючи в гуглі підказки щодо цих образів.

Потім вони ще будуть шаманить над утробою роялю. як три відьми з Шекспірової «Бурі».

Я пишу в теперішньому часі, так, ніби те, що я бачу, відбувається в глядацькій залі. Проте, це така фігура мовлення в репортажному стилі. Я збираю цю виставу не в процесі її розгортання, а у її відгомоні в часі, тобто в її мабутньому, яке є вже минулим. За всієї кучерявості цієї фрази, яка нагадує «кротову нору» – вона намагається вловити речовину, з якої замішана *Орега Lingua*. Ніби образ, який приходить невідомо звідки і незрозуміло, чи він – сопгад чи передчуття? Моя пам'ять, як та вигадана Вавілонська бібліотека, наповнена фікціями і фейками, і реальними образами, які виникають тоді і зараз, граючись з часом. Каталогів немає. Карточки вискакують довільно. І чи це змінює щось, де саме я переживаю той чи інший досвід – в залі чи перед комп'ютером? В опері був такий яскравий образ на екрані: оголена жіноча спина, яка еротично-змійними рухами намагалася протиснутися в отвори відсутніх шафок бібліотечного каталогу. Жага розуміння руйнує предмет жаги, інструмент розуміння, саме розуміння? Всі ці забави з часом і простором тільки на перший погляд виглядають постмодерними іграми в каталогізацію. Культура, втомлена від надлишку інформації, систематизації та контролю, увійшла в активно прогресуючу стадію Альцгеймеру. Ніякі карточки і каталоги їй вже не допоможуть. (До речі, можна відмітити велику кількість фільмів останнього часу, знятих про цю хворобу. Зокрема, оscarоносний «Батько» з Ентоні Гопкінсом і однойменна вистава в Театрі на Лівому березі з Олегом Стефаном в головній ролі).

В опері є відео-ряд, в якому пластиковими картками грають на ручках шухлядок шаф бібліотечного каталогу. Шухлядки не відкривають. В цьому немає потреби. Досвід, зібраний у друкованій цивілізації, стає непотрібним.

Він стосується цивілізації, яка на наших очах добігає кінця. Так, все ще існують різні мови, тексти, музика й експерименти зі звуком, ностальгійні мелодії і красиві картинки. На сцені стоїть телевізор, який раптом вмикають, але там вже нічого не показують, і нестерпний шум неналаштованого телевізору на межі психічної витривалості, радше викликає відчуття якогось радіаційного опромінення. Добра погана дівчинка знищує останній музичний інструмент – скрипку – прямо на сцені. Метафора? Цитата? Немає ніякого контексту. Кожен жест в актуальній культурі самореферентний.

В опері 7 книжок і 7 жінок. Кожна – річ в собі. Вони всі навіть мають назви і імена. Дарма їх тут перераховувати. Але я перерахую їх в якомусь давньоримському імпульсі на кшталт Ave, Caesar, morituri te salutant! Отже, Homo Ludens, Motherland Songbook, Books of the Sky and Netherworld, Bel Canto Futuro, Good Girl Gone Bad, Wind from Podil, The Seven Angels. На кожну можна створити окрему оперу, оперу-привид, бо у всіх цих книгах видерто безліч сторінок. Схоже, іноді це тільки сторінки, окремі аркуші. Дивно, що збереглися назви. Всі вони з Netherworld - потойбіччя, вони вже не складаються в історії... та в ній і немає потреби... історія надто болісна... і нічому людину не вчить...

Книга «Вітер з Подолу» розповідає історію про орган Олександрівського костелу в Києві. В лібрето зазначено, що його замовили у Львові в 1895, розібрали у Києві 30-х, а трубами з органу потім гралися єврейські діти, які потім опинилися в Бабиному ярі. Чи грали на трубах інші, неєврейські, діти – лібрето (чи історія?) замовчує... як і те, що труби, які використовують в самій опері (не історії) – виявляється не київського походження, а від якогось австрійського органу. І цей вітер з Подолу зміг долетіти до Австрії, то, цікаво, чи знають автори цієї «книги», що бібліотека

Вернадського, де відбувається ця опера, знаходиться в районі колишньої єврейської слобідки, точнісінько навпроти колишньої першої єврейської жіночої гімназії, яка потім стала школою №85, в якій я вчилася, а також трохи далі від неї знаходиться будівля – колишня синагога Баришпольського, згодом будинок культури ім. Фрунзе, а тепер будинок дитячої (!) творчості? А в самій синагозі в 20-х роках минулого століття поляки вчинили погром, а в 20-х роках нашого, а саме – в рік створення Opera Lingua, сталася пожежа в польському костелі Городецького, яка знищила орган, трубами якого, ймовірно, теж можна було б гратися... Історія і вигадка давно переплелися в химерних дифузних комбінаціях. Але напруга смислотворення лежить не в площині: правда/вигадка. Все правда. І все вигадка. Як і богиня Нут, яка вковтує назад мови (співачка Назгуль Шукаєва, яка співає на вдиху). Хоча, може, це нова мова, яка заощаджує повітря, як ми тепер – воду? Власне, нове і старе співіснує, як вдих і видих. Перефразовуючи Фішер-Ліхте, процес сприйняття веде нас не до розуміння чогось зовні, а до спроби зрозуміти себе і власну історію. А Еко писав, що автор хотів сказати тільки те, що ви зрозуміли.

До речі, про Еко. Та назва, що прийшла мені серед ночі, після перегляду Opera Lingua «Що в імені твоєму, Роза?». Чому Роза, якщо в переліку імен були тільки Nona, Decima, Morta, Nut, Alma, Fabia, Viola? Перші три – парки, що плетуть долю. Нут – єгипетська богиня. Три інші – мені невідомі.

Це реквієм культурі, дух якої зникає на наших очах. Все ще б'ється її серце, як коливається струна на відео з опери, довго, м'яко, гіпнотично... може дотягне, коли вигадують в новій, що гряде, *regretium mobile*...

А музика? Музика існує як тло, як повітря, як дихання. Вона здатна на таке жертвоприношення.

Загалом, слід зазначити, що за всієї нелегітимності використання поняття «жанр» в перформативній культурі, жанр опер і різноманітних її гібридів посідає чи не провідне місце в сучасному театрі. Музика – це місток до нової мови не тільки мистецтва, але й культури, проводячи через ритми і тональності нові смисли, принаймні – їх передчуття.

3.1.2 «Про що мовчить Заратустра». Нова опера. Режисура – Влада Троїцького.

Можна читати Ніцше в оригіналі, перекладі, в переказі Ошо чи Кліма... Або знати напевне лише одну його фразу: «Бог помер», без жодного контексту чи з контекстом... Тракувати його ідею надлюдини на багаточасовій лекції для студентів факультету філософії чи використовувати як мем в інстаграмі... Щось пам'ятати про його сакраментальну трійцю: верблюд – лев – дитина як ідею еволюції людської свідомості... Або не знати нічого і від цього не втрачати, проте тоді навряд чи шляхи приведуть на виставу «Про що мовчить Заратустра». Хоча, нічого не можна знати напевно.

Жарти – жартами, але сучасний театр давно перестав бути просто місцем розваг чи директив, принаймні, для розумного глядача. У Курбаса був актор – Розумний Арлекін, здається, настав час увести поняття «розумного глядача», тобто глядача, свідомого того факту, що його художні враження залежать нього самого, від міри його творчої співучасті в театральній події. Зі сцени не вчать, не розважають, не пояснюють, не закликають. Тобто це продовжують робити, радше за інерцією, але не це є головним сучасним трендом. Тепер театр запрошує до дива спільного творення нових смислів. Тим більше, що Заратустра мовчить, тож думати і «говорити» доведеться глядачеві. Розумному глядачеві.

Режисер Влад Троїцький так працює з театральною субстанцією, що виникає образний світ, настільки відкритий і неоднозначний, що його вистави перетворюються на різновид ворожіння художнім простором. І з часом ця тенденція в його режисурі тільки посилюється. Головне, через несподіване поєднання контрастів, знайти і означити точку живого, з якої



органічно проростають смисли суголосні настроєві кожного конкретного глядача.

Великий кіноекран. Перед екраном вздовж сцени – офісні столи з комп'ютерами, планшетами, телефонами. За ними сидять виконавці: вокалісти, музиканти і композитори, які створюють оперу тут-і-зараз. Звісно, існує партитура, але. Кожен робить свою роботу: вони співають, грають, мікшують електронні звуки і паралельно знімають себе на телефони. Ці візії тут же обробляються в редакторі і через певні фільтри транслюються на великий екран. Раніше, в часи німого кіно, перед екраном за піаніно сидів тапер і задавав відповідну атмосферу подіям, що відбувалися на екрані. Тепер на екран транслюється саме створення і виконання музики, тобто змістом стає сама робота, умовно кажучи, «тапера». І образ виникає на стику часу (звуку) і простору (образу), в щілинах віртуальних зависань голографічних, накладених одне на одне зображень. Власне, оцей секундний технічний незбіг між реальною дією на сцені і її ретрансляцією на екрані і є тою лакуною, паузою, порожнім простором, з якого народжується світ. Яким граються, який беруть до уваги. І ти розумієш, що технічна затримка, яку ми вважаємо погрішністю і, можливо, несвободою (актор бачить себе на великому екрані, синкопою до самого себе і не може не враховувати, як проміжний результат свого ж руху), насправді є неунікною умовою, простором людської творчості. А кінотеатр може бути не тільки будівлею для показу фільмів, а сценічним жанром. І ти знаходишся при народженні його.

На великому екрані риси, зигзаги, точки, геометричні фігури, хвилі... Музика пунктирна, схожа на якусь невідому сигнальну систему... І крізь всі ці шуми на екрані час від часу проступає людський образ, точніше – його абрис, і вчувається ледь вловима мелодія. Ніби народження, мелодії і

людини. Все народжується немов би з піни художнього океану, який шумує на білому полотні.

Людиною не народжуються, людиною стають. Ця сентенція в філософії ще ХІХ століття була виразно і водночас метафорично артикульована саме Ніцше. Людина – це парадокс, відкритий проект, це динаміка і постійне перетворення властивостей. Всупереч, крізь хаос і закостенілий порядок, крізь погрішності, поміхи, нашарування, уривки, деталі, шматочки численних пазлів з різних світів... Знайти свій тон, звук... Людина шукає свій образ, як свою музичну хвилю, як свою радіо-станцію...

Парадокс в тому, що все дійство виглядає надто складно влаштованим і розум відразу кидається розшифрувати цей музично-візуальний ребус. Проте, це тільки рамка, адекватна сучасна рамка для доволі простої ідеї, яку нелегко здійснити: проявлення людського образу. Через вчування в себе, в свої відчуття і думки. Довіряти тим образам, що виникають на твоєму власному внутрішньому екрані. Вони тільки твої і для тебе. Ніхто не має над ними влади і примусу: як дивитися і що бачити, що відчувати і які робити висновки.

На перший погляд, щоб розуміти сучасне мистецтво, треба багато знати. Проте надмір інформації вже призводить до іншого результату – до втрати чутливості і нездатності до свого власного творчого процесу. Театр завжди був демократичним мистецтвом саме в силу того, що образ і смисл збирається в голові того, хто дивиться, а зробити це можна тільки з «матеріалів» своєї власної психіки. Можна знати, а можна і не знати. Головне – довіряти своєму баченню. Особливо, коли означення і означники міняються місцями, відсутній сюжет, чіткі правила. Це, як поле чистих можливостей. Де

немає фігуративності, визначеності. Твоя уява, як гладача, може відгукнутися на лінію, окремий звук, точку, спалах світла...

Можливо, нічого не розуміти – є умовою гри. Утриматися від інтелектуального зусилля. Це незвично. І першою реакцією є розгубленість, дискомфорт, можливо, роздратування. І це нормально. Я все це відчуваю і дозволяю цьому бути. А потім приходиться розпруження і задоволення від того, що тобі, як глядачеві, нічого не нав'язують і вільний зазирнути трошки вглибше в себе.

Ще хочеться згадати Курбаса, який у виставі «Джиммі Гітінз» одним з перших в європейському театрі ХХ століття використав на сцені кіно для відображення крупним планом підсвідомих порухів і думок головного героя, який знаходився тут же на сцені. Тепер вже і глядач напряму працює зі своєю підсвідомістю через екран.

Глядач збирає не тільки картинку, але і музику. Музика самодостатня сама по собі, проте неоднорідна за фактурою і збирається вона не стільки лінійно, в партитурі. За рахунок того, що музична тканина багат шарова і створюється постійним перемиканням тумблера з хвили на хвилю, відбувається паралельний процес її збирання на додатковій записуючій доріжці в голові слухача-глядача, який на щось відгукується, а на щось ні. Якась музична фраза може буквально прорости в тобі цілим сюжетом або спалахом емоції, або залишити байдужим. Ти переключаєшся з почуття на почуття, як зі радіо-станції на радіостанцію, разом з шумами і тишами. Тобто на одній ти слухаєш, а на іншій – ніби працюєш, як звукооператор, мікшерами і висотами. Вирівнюєш, балансуєш, занурюєшся чи занурюєш сам... працюєш з дистанціями, векторами, підтягуєш на той рівень звучання, який суголосний твоїй внутрішній тональності, де голосу вистачає дихання і

акорду. Де ти впізнаєш себе, де ти можеш бути суголосним своєму внутрішньому образу.

А до чого тут Ніцше чи Заратустра, говорить він чи мовчить?! Окремі фрази все-таки виринають з позірної какофонії звуків. Деякі повторюються, деяких не розчути. Знайти себе в цьому космосі невизначеності – це квест, проте хороша новина полягає в тому, що невизначеність – нейтральна. Ніхто не нав'язує непритаманну тобі модель сприйняття і не вабить чужими смислами, «божками». Ніхто не має над тобою влади. Незвично? Незручно? Хочеться вийти? Лишитися? Здивуй себе своїм вибором.

Такі вистави – різновид медитації, створення цілісного об'єму, який розчиняє розподіл на сцену і зал, кіно і театром, між звуком, образом і настроєм, між спогляданням дійства ззовні і всередині себе. Ти не просто пасивний глядач, який споживає готовий продукт, а креатор свого сприйняття, дорощуєш свою чутливість, помічаєш свої блоки, розподіляєш увагу, розвиваєш вміння гратися зі своєю власною уявою. Ти не відволікаєшся на готовий сюжет, історію, ти створюєш їх сам. І виходиш з залу не з месиджем, а з відчуттям оприсутнення. Чи не тому мовчить Заратустра?

3.1.3 «30 з 40» site-specific перформанс. Гогольфест. Херсон. Dream. Вересень, 2021. Режисер – Влад Троїцький.

Частина 1. Impression.

Чомусь постійно тягне називати Олешківські піски – пустелею. Звучить драматичніше, а драма – наше все. Хоча пустелею зараз тут і не пахне – повно людей, метушаться, фотографують і селфяться. Стоїть непустельній гвалт і веселіє. Настрій більше пляжний.

Смеркає, край неба палає. Цитата, але так і є. Люди вмощуються на пагорбах і стишуються. Освітлюється сцена і різнокольорові промені софітів починають обережно, ніби довгі ноги верблюдів, торкатися піщаних барханів. Розпочинається шлях. Радше – продовжується...

«30 з 40». Хочемо чи ні – наші українські чумацькі шляхи пересікаються з маршрутами біблійних метафор. 30 років незалежності, 30 років нашого виходу з рабства з тих заповіданих 40. Спочатку звучать труби, мотив нагадує клейзмерські варіації, а може – балканські, а може, гуцульську трембіту... Звукові міражі різних культур... Земля постійних міграцій...

«Поїхав чумак та й у Крим по сіль, та воли його захрамали, ще й чумак заслаб...» – перша пісня ДахаБрахи луною звучить над пісками, так схожими на жовту сіль, звук ніби легенько відбивається від неба, туди, де Чумацький шлях, звісно, і вертається назад...

На одному з піщаних пагорбів троє чоловіків починають копати лопатами пісок. Довго копають, іноді спиняються перепочити чи думу думати... Хто його знає, що вони роблять... Шукають в пустелі воду, копають могилу, шукають скарб? Чи це каторжна робота без смислу, чи це різновид медитації над своєю долею? Кожному своє...

Колись мені припав до вподоби вираз «черпати ложкою море» щодо прогресу у власному психоаналізі. Тож мені відгукнувся цей образ: вичерпати заступом пустелю... Тобто доволі безсенсовна робота, якщо налаштуватися на якийсь сталий чи кінцевий результат. Чи можливий цей сталий результат, взагалі, і для нас, зокрема, враховуючи специфіку нашої історії, соціальної географії, культури, національної вдачі тощо?

«А вже з мене й усі люди сміються...»

Білі промені прожекторів проорюють темне небо: чи то тривожно визирають якусь підказку з неба, чи то шукають ворога, чи подають комусь якийсь сигнал...

«Да ніхто ж його не питає, що ж в його болить...»

На пагорбі з'являється хвилястий потічок людей в білому... Люди несуть картаті господарчі сумки, нехитрий скарб «човників», біженців, кочових... Ти тут «тільки перехожий межисвітів», – писав Стус. Племя людей поступово розміщується на видимих пагорбах невеличкими групками, запалюють вогники, сумки перетворюються на маленькі білі хатки... здається, що це «сім'я вечерея коло хати»... Затишно і чомусь тривожно водночас.

«... оплакала мати сина на жовтім пісочку...»

Все непевне, не визначене однозначно, ніби ніщо і все, як білий колір, ніби межова земля, твоя і не твоя... чия? людська? божа?

Біля невеличких «поселень» виростають дивовижні білі конструкції... ніби гриби, квіти, істоти, вежі... сторожові вежі... Знову з пам'яті вириває:

«моя хата с краю... першим ворога зустрічаю чи нічого не знаю?»...  
Неясно...

«... пливе човен води повен...»

Ті, що спостерігають за цієї зміною образів ззовні і всередині, – глядачі, теж сидять ніби своїм табором, трайбом на інших пагорба... А над всіма – куполом – зоряне небо, яке не загасити навіть світловою грою художньої акції. Діти міст, загублені в кам'яних і електричних джунглях, що ми знаємо про це відчуття причастя до безкінечного простору!...

А троє чоловіків все копають...

Пустеля в цивілізаційному плані радше асоціюється з екологічною катастрофою, в культурному ландшафті – це місце очищення, переходу, зміни смислових парадигм, місце усамітнення і медитації про сокровенне, глибинне і ще непрявлене.

«Не знав монах, де подіться, зайшов у кабак погріться, скинув свій мундір...»

І наперед невідомо, в яку саме мить ця, ніби то марна праця чи бунт, чи ритуальний чин зрушить якийсь наріжній камінь, радше піщинку і почнеться необоротний процес перетворення пустелі на сад, дійсності на мрію і відкриє реальність життя, в його незбагненності і красі, парадоксальній милості та ізобиллі...

Раптом пагорби засипає світловими білими плямами, пелюстками, порошинами, ластовинням... Сніг чи дощ у пустелі! Мана небесна! Кружляє, завихрюється спіралями і хорородами, як на весіллі неба і землі... Здається, все зрушилося, переміщується, переміщується, хочеться рухатися самому, не

сидіти на місці... Це відчуття здвигу з'являється неочікувано, воно якоїсь незнайомої природи, звідкись, де рух – це життя, природна агресія до проявлення, здійснення заповіту про себе самого...

Ось і «строжові вежі» зрушили зі своїх місць і опинилися на місці, де копали троє чоловіків... І стали на місці цьому чимось небаченим раніше

... І сім білих кульок ніби сім білих місячних повнень скотилося з гори... І котили їх хлопчики... аж до нашого табору, до пагорбу, де сиділи глядачі, які вже схоплювалися на ноги, і ритми вже несли людей у танок...

І ось над пісками, над українською пустелею звучить різдвяна щедрівка, як сподівання дива, момент містичного позачасся, запорука постійного оновлення життя...

І читаємо у пророка Ісаї: «І світло місяця стане, немов світло сонця, світло ж сонця усемеро буде ясніше, як сімох днів, у той день, як Господь перев'яже зламання народу Свого та загоїть поранення вдару Свого!». Амінь.



3.1.4 Корисні копалини. Проект Музичної агенції УХО. Концерт сучасної музики, під керівництвом Луїджі Гаджеро.

Мелодійна музика схожа на кохання молодості – ми бранці вибухового коктейлю гормонів та наївного ідеалізму. Складно опиратися почуттю, яке захоплює зненацька, цілковито і безапелювано. Сучасна музика з домінуванням структури, атональності та інтелектуалізму – це пригода зрілих. Почуття не владарюють, вони плекаються, дорощуються. Людина керує своїми станами, сама вирішує, чому віддатися і наскільки. Така музика – це особлива гурманська насолода художнього добудовування свого внутрішнього об'єму за допомогою звукових цеглинок.

Складність цієї музики – це тільки двері, які треба переступити. Це крок за межі знайомого і усталеного. А далі починається сталкерство звуками, у відкритий простір уяви, почуттів та образів. «Справжній авангард пов'язаний зі свободою», як вважає Валентин Сильвестров. Проте така музика не суцільне бездоріжжя і хаос, навпаки. Вона – плетіння звукової канви, міцне і надійне, базові елементи, з яких складається орнамент музики у кожного окремого слухача.

На загал ця музика дуже делікатна, навіть у своїх кресендо. Так пробують кінчиками пальців зимну воду, шрифт Брайля, стіни в темному незнайомому просторі... За легким дотиком – глибина тиші, непроявленості звуку. Прихована глибина присутня в цій музиці майже сенсорно, вона її об'єм, джерело і смисл.

Концерт від музичної агенції «Ухо», що відбувся 16-17 жовтня в київському Будинку Архітектора, відкриває музичну програму виставкового проекту «Корисні копалини: виставка опер у павільйоні спогадів», який

заснований на оперному циклі 2016-2018 рр.. Проте, це не оперні твори композиторів, що входять до цього циклу, а твори, які створюють додатковий контекст і новий ракурс. Камерна музика композиторів Карміне Челла, Семюела Андреева, Тосіо Хосокави, Стефано Джервазоні та Сальваторе Шарріно укладена саме в такій послідовності.

«La mémoire de l'eau» («Пам'ять води») Челла присвячений дружині композитора – «за всі слова, які вона не промовляє». Це мовчання жінки і води тривожне і надто, даруйте за каламбур, промовисте. Прихована, неприборкана пристрасть водоспадів і штормів змінюється на нетривкий спокій, схожий на штиль. І, як будь-яка велика вода, її потужність і непередбачуваність – це її суть, і нашого психічного життя, зрештою.

Секстет у двох частинах Семюела Андреева. Ця музика схожа на самотню прогулянку чужим незнайомим містом, прогулянку, сповнену несподіваними відкриттями і такими ж несподіваними алюзіями пам'яті. Як в комп'ютерній грі, – миттєво змінюються локації, масштаби, перспективи, фокуси і дистанції. І це «місто» будується в уяві почуттями, які мають властивості каменю, дерева і скла, пластмаси і безплідної землі. Ніби навмання перебираєш клавіші, окремі звуки і акорди, музичні фрази, аж раптом з цього всього довільного набору, проступає цілком дозрілий стан. Перебираєш стани, як клавіші, окремі звуки і акорди. Можна скласти з них історію, але на це немає часу. Всі ці історії, що ніби згорнуті в складках часопростору, наче з життя емігранта чи безпритульного. В них незатишно і невтішно. І стрімке завершення – музика і місто раптово зникають ніби водоверть в підземному аквадуці.

«Жодного руху, окрім розширення» – зазначено до твору «Animato» Стефано Джервазоні. Як каже композитор, його зачарувала щедрість

природи, рослинного світу. І він обрав для передачі свого зачудування звуки високого, майже пограничного спектру, рух вгору, за клавіатуру, до світла, до максимального проявлення, за межі – в ультразвук. Музика передає безліч рослинних і звукових фактур – шерхкість стовбуру, гнучкість чи кострубатість гілки, трепет листя, блиск глянцю на сонці, ворущіння коренів, наливання соками плодів... Бал рослинного світу. І фінально, коли вітер звуків стихає і, здається, завмирає життя, окремі ноти надають, наче падають перші краплі дощу... ні, наче зерна в землю... і ти розумієш, що це заділ на пновий початок... життя не має кінця...

«Drawing» («Малюнки») Тосіо Хосокави (в лютому Ухо-ансамбль отримав нагороду Академії французьких музичних критиків Charles Cros за «Gardens» («Сади») – монографію Тосіо Хосокави як один з найкращих записів року). Японська авангардна музика звучить середньовічно. Як і давня музика класичного театру Но, вона кінематографічна, настроєва, містична. Чомусь на згадку приходить фільм Кендзі Мідзогуті «Казки туманного місяця після дощу». Марення і реальність, потойбічний світ, духи і люди – все змішалось у вареві життя. І, як з казана відьми, проступає на поверхню окремими, незрозумілими, але чомусь дуже пізнаваними душею образами. Життя людини – це тільки сплеск на поверхні безмежного океану поколінь. Кожне лице складене з рис безлічі людей, голос – відлуння долі багатьох перед і після. І всі ці звуки і образи плетуться, плетуться і раптом зливаються в крещендо, крик, який ніби здирає всі ці образи, а вітер музики далі підхоплює їх, як пожовклий лист, тоненький, прозорий, безборонний, вже чужий... І він відлітає ген... Залишається тільки вітер, дихання, вдих, видих... Дихає оркестр, дихають інструменти і замовкають. А ти чуєш тільки своє дихання в повній тиші залу... Воно триває, триває... Життя відлітає,

життя триває... І коли врешті розплющеш очі, ця жест повік збігається з фінальним рухом диригента, що теж тримав цю тишу на кінчику смичка.

«Introduzione all'oscuro» – твір Сальваторе Шарріно, автора опери «Моє зрадливе світло», презентованої «Ухом» кілька років тому. Вступ до темряви – так перекладається назва і перегукується з дантовим «темним лісом», до якого вступає герой на початку «Божественної комедії». Власне, мова йде про інтроспекцію, розвертання погляду зовні всередину себе. Це інтроспекція у внутрішній простір почуттів і відчуттів свого власного тіла. Зрештою, всі звуки світу ми чуємо всередині свого тіла. І ніхто не довів, що є чіскою проекцією. з його звуками, синкопами серцебиття, течіями і запрудами, завмираннями, прислуханнями, пульсом, по колу, по колу... Присутність у собі, де ти не хазяїн і не раб... а хто? хто? де ти? внутрішній простір має межу? Простір взагалі?

Інтроспекція, власне, не тільки прийом, але і центральна ідея авангардної музики – за позірної високочолості, вона – демократична, вона лишає свободу присутності чи відсутності в діалозі з нею. парадоксальний діалог глибини і легкості.

Ця музика не захоплює, а вона проводить тебе траєкторіями твоєї уяви, вона ніби містом над безоднею, з чого все народжується, музика, почуття, доля, життя. Простір – дихання, повітря, вітер – це фундаментальне, базове, порожнеча, саме в ньому можливе життя, музика після Другої світової. Світ знову збирається з першоелементів, стихій, дихання, вільний простір, звільнений від тягаря спомину, минулого. Сучасна музика повертає в точку тут-і-зараз, витягнути з фантазії, ретравматизації болісними споминами. Навіть, якщо і задіяна уява, вона не заволодіває людиною, бо існує проміжок, рятівна дистанція паузи. Проявлення і розчинення. І оці фінали – зникнення,

віддалення музики, ніби буддійський монах стирає мандалу, яку створював багато днів. Простір залишився чистим, за собою прибрави. Музика не займає місце раз і назавжди, не має адреси, вона транзитна, з нікуди в нікуди. Вона не наполягає на собі, вона радше говорить про те, звідки прийшла.

## 3.2 Метаморфози художнього сприйняття як психофізичний і художній акт

### 3.2.1 Театр і феномен дзеркала

*В яке дзеркало ти вглядаєшся тепер, цар Едип?*

Цей епіграф до роботи не є цитатою. Ця фраза народилася зненацька. Чому виник образ царя Едипа в темі про художнє сприйняття і психічний процес сприйняття як такий? Чи може бути сам факт пророцтва фіванському царю його долі – аналогом дзеркала, в яке заглядає душа героя? А здійснення рокованого – алгоритмом уловлення свідомості в сюжет людського життя, який необхідно проявити, втілити? Недаремно Едип розгадує загадку Сфінкса про людину! Здійснювати пророцтво, уникаючи його – це ніби потрапити в задзеркалля, повірити відображенню і вступити в нього, прожити досвід персонажа цього задзеркалля – царя Едипа, щоб прийти до кульмінаційної точки сюжету – самоосліплення і відкриття внутрішнього зору. І тим самим – вийти з сюжету, вийти з ролі з царя Едипа, вийти з долі у внутрішнє дійство споглядання. Хто тоді дивиться? Хто бачить? Власне, перипетії життя Едипа демонструють петлю зміни зорової перспективи – метаморфозу, яка може відбутися в самосвідомості людини.

Дзеркало, за всієї своєї ужитковості, – найсакральніший і наймістичніший з культурних предметів. В більшості міфів народів світу проявлений світ виник як результат розділення, подвоєння за допомогою дзеркального відображення. Синтоїстську богиню Сонця – Аматерасу, до того ж – патронесу японського театру, виманили з гроту, куди вона заховалася, за допомогою танців і дзеркал, в яких вона відобразилася. За іншою версією, вона сама народилася з полірованого мідного дзеркала. Слід звернути увагу, що первинна дія, яка започатковує культуру як таку – це акт

повернення, обернення і відбувається вона через подвоєння відображенням у дзеркалі.

«Дзеркалом Просвітленого Духу» називається трактат Хуан Фань-чо про естетику китайського класичного театру (Серова, 1979). В давніх неперервних традиціях, як то китайській чи індійській, виникнення театру безпосередньо пов'язано з діями богів або сучасною мовою – з фундаментальними законами, викладеними в духовно-філософських ученнях, зокрема, в ученні про Дао. За ним, первинна реальність – це сфера Духу, а він має якості непрявності та пустотності. Як його вхопити, визначити? У самому цьому формулюванні запитання є підказки – в словах «вхопити», тобто зафіксувати і «визначити», тобто назвати. Власне, ці процедури і описують сам процес відображення через фіксацію і впізнавання. Отже, світ проявлений може бути тільки відображенням і нічим іншим.

Проте, відображення як таке – це тільки частина складнішого процесу. В європейській міфологічній традиції теж є загальновідомий образ, пов'язаний з відображенням. Це Нарцис, що закохався у своє відображення у воді. Сучасні психологи використовують цей образ для маркування певного психологічного симптому, коли людина зациклена на собі, точніше – на своєму фіктивному або ідеальному образі, який потребує постійного підтвердження ззовні. В психоаналітичній парадигмі Лакана, зокрема, в його програмній роботі «Стадія дзеркала як та, що утворює функцію Я, якою вона розкрилася в психоаналітичному досвіді» (Лакан, 1999, с. 508-516) – це стадія соціалізації і суб'єктивації Я у дитини від 6 до 18 місяців і відбувається вона у взаємовідношенні з іншим. Без іншого самоідентифікація неможлива, навіть якщо цей інший – це ти сам, розчеплений внутрішньо на субособистості. Дитина не тільки вперше бачить себе цілісно у дзеркалі, але

й отримує підтвердження, що це вона і яка вона у авторитетного дорослого. Це підтвердження може бути хибним або, взагалі, його може не бути. Тоді людина потрапляє в капкан фіксованих (часто – хибних) самоідентифікацій, в тунель фрактальних самовідображень замість відкритого діалогу зі світом як іншим. Тобто людина постійно взаємодіє зі світом, як зі своїми проєкціями і усвідомити це можливо за допомогою психотерапії, творчості, саморозвитку. Отже, якщо визначити напрямок «нарцистичної» уваги, то він скерований назовні і зафіксований там. Людина ототожнює себе з уявним відображенням або з думкою про себе когось іншого. Але з фокусу уваги випадає той, хто дивиться.

В китайському трактаті про театр говориться, що посередником між актором і Дао є дзеркало. А засадничою характеристикою дзеркала є ясність, незамуленість, непорушність поверхні. Але про яке дзеркало мова? Фізичний предмет, перед яким може тренуватися актор і відточувати майстерність рухів, чи внутрішня природа, магічне око звільненого від пристрастей серця, що тільки воно здатне проглядати суть речей і явищ? Щодо фізичного дзеркала все зрозуміло, а от щодо очей серця... «На небо очі пуцаю серця мого», – співається в духовному ірмосі. Сакральні тексти мають таку семантичну природу, що раціональність туди не підступитися. Небо, очі і серце знаходяться в яких співвідношеннях? Очі серця чи небо серця, чи все разом? Відповіді тільки в досвіді, не в словах.

В традиційному японському театрі Но (Анарина, 1984, с.128-129), в облаштуванні сцени є спеціальна дзеркальна кімната – кагамі-но ма, яка знаходиться перед виходом на поміст, що веде на сцену. Існує думка, що ця кімната – просто вбиральня, де актор в масці нібито налаштовується на гру, споглядає своє відображення у дзеркалі, щоб повніше увійти в образ. Проте,



існує практика дзен-медитацій з дзеркалом і саме вона напштовхує на думку, що техніка, яку практикує актор в дзеркальній кімнаті, полягає в іншому. Актор налаштовується на образ, який має грати, і так калібрує внутрішню оптику, щоб вловити ефект, коли саме образ у дзеркалі почне дивитися на нього, актора, а не навпаки. Це називається зміною перспективи погляду або зворотною перспективою, як в іконографії. Як відомо, персонажі театру Но, здебільшого, є неприкаяними духами або божествами. Ця середньовічна театральна традиція застановляється не на удаванні і навіть не на перетворенні в образ, а на втіленні духу. Готовність до втілення духу в персонажа маркується моментом, коли людина може побачити себе очима духу (свідка) через очі відображеного у дзеркалі. І де тоді знаходиться дзеркало, в яке вдивляється сам Дух?

Дзеркало або те, що ми наділяємо якістю дзеркальності, вже дане нам в психічній структурі сприйняття. Ймовірно, це дзеркальні нейрони нашого мозку (виявлені та описані в 1990 році Джакомо Ріццолатті, Вітторіо Галлезе і Леонардо Фогассі; за новітніми дослідженнями всі нейрони є дзеркальними), які активізуються при спостереженні і відповідають за когнітивне та емоційне розуміння (за емпатію, за навчання, за відчуття спорідненості тощо). Дзеркальні нейрони є і у тварин. Проте вміння користуватися дзеркалом в прямому і переносному сенсах – це прерогатива людини. Тварина не самоусвідомлює себе у відображенні. Вона реагує (якщо реагує) на відображення як на цілковито Іншого. Людина здатна не тільки впізнати себе у дзеркалі за допомогою Іншого (дзеркальна стадія Лакана), але й розвинути розуміння, що вона і її відображення не одне й те ж. Спочатку Я дорівнює Інший. Потім Інший – в мені, але не Я. В середньовічній японській поезії ренга, яка суголосна ідеї наслідування в театрі Но, є метод

входження в образ або перетворення (обернення) – гон'ї. Він описується як вміння з «незамуленою свідомістю і чистим серцем» спуститися в глибини образу і досягнути його суті. «Це особлива напруга волі, зосереджено-споглядальний стан, котрий слугує передумовою спонтанного виходу поетичного образу. Могутній вольовий акт самозосередження викликає ніби витік творчої енергії. Акт творчості уподібнюється акту зачаття в органічному житті» (Анарина, 1989, с. 33). Дзеркало як предмет, відображає проявлені феномени. Свідомість як внутрішнє дзеркало, проявляє почуття, які єднають всі внутрішні феномени. Відчуття дозволяє не тільки засвідчувати феномени різної природи, але й ті пустоти між ними, які й можна потрактувати як дзеркало, середовище, яке уможлиблює їх існування, надаючи простір для їхнього розрізнення і проявлення. Спуск в глибини (себе, образу) перетворюється, обертається на проявлення образу – це єдиний процес.

Театр – це «сплеск в порожнечі», – так сказано в трактаті «Дзеркало Просвітленого Духу» (Серова, 1979, с. 48). Нема більш таємничого визначення театру. Сплеск як бриж кіл на поверхні космічного океану, спалах світла в бездонній темряві, хвиля звуку з глибокої тиші. Проявлений світ виникає у формі театру. У відчутті цього опису виникає театр як щось, що можна назвати домом людства. Це його сокровенна суть. Можливо тут лежить відповідь на запитання: що первинне – символічна реальність чи буденна, життя чи театр? Що відображає що? А якщо театр – це ейдос, прасуть людської свідомості в іпостасях актора, персонажа, автора і глядача? Їх позірне розділення в театрі і фактичне з'єднання в одній особі?

Людина не народжується функціонально довершеною, як тварини. Людина – це незавершений проект. Її природа двоїста у своїй суті: тварна і

культурна. Ті механізми психіки, які ми розділяємо разом з тваринами, слугують нам для фізичного виживання як біологічних істот. Без культури, без закладених вихованням і освітою оперативних програм іншого (вищого) порядку, людина лишається твариною. Хто заклав їх у нас – завжди лишиться без відповіді. Міфи говорять про культурних героїв, які принесли первісним людям знання. Хто ці герої? Боги, прибульці? Чи вони дотепер серед нас? Міфи і здогадки. Але погодьмося, що амплітуда в розвитку людини від печерних людей до створення нею культурних і цивілізаційних шедеврів вражає. Як і те, що в базових налаштуваннях вона лишається незмінною і незмінно амбівалентною. Отже, людське сприйняття обумовлене, з одного боку, фізіологією – спектром сприйняття, який істотно відрізняється від сприйняття інших живих істот (кота, собаки, кажана, бджоли тощо), а з іншого, суто людськими фільтрами – культурними установками, які накладаються на людську свідомість генетичними програмами, вихованням, середовищем, освітою.

Польський філософ, отець Юзеф Тішнер, який розглядав інтерсуб'єктивні досвіди, послуговуючись категоріями театру, називав землю – сценою, а людину як таку – драматичною істотою. Тобто бути людиною – це вже нести в собі драму, розкол. «Отже, що таке драма? Це поняття вказує на людину. Життя людини полягає в тому, що вона бере участь у драмі – є драматичною істотою. Інакше жити вона не може. Її сутністю є драматичний час і дві відкритості – інтенційна відкритість до сцени та діалогічна відкритість до іншої людини. Бути драматичною істотою – означає існувати в певному часі й у певний спосіб відкриватися до інших і до світу – сцени» (Тішнер, 2019, с. 12). «... сцена життя – це передусім площина зустрічей і розставань, простір свободи, в якому людина шукає свій дім, хліб, Бога й у

якому знаходить кладовище. Сцена лежить під ногами людини» (Тішнер, 2019, с. 10-11). Ці роздуми дуже суголосні нашим здогадкам про театральне підложжя світу як такого.

В подальших роздумах, ми спираймося передусім на буддистське вчення, в якому ґрунтовно розроблена картографія людської свідомості задовго до відкриттів сучасної нейрофізіології і західної психології та філософії (Йонге Мингьюр Ринпоче, Ерик Свонсон, 2015). В йогачарі, одній з буддистських філософських шкіл махаяни, людську психіку описують через 8 рівнів, що утворюють цикл сприйняття (Лысенко, 2011, с. 337): свідомість зору, свідомість слуху, свідомість дотику, свідомість нюху, свідомість смаку, свідомість ума, де відбувається ментальне розпізнавання за допомогою перших 5 свідомостей, підсвідомість як сховище попереднього досвіду, джерело карми (причинно-наслідкового закону) і его, тобто свідомість присвоєння як результат впливу всіх попередніх. В цьому колесі сансари і крутиться людське сприйняття за допомогою 3 базових операцій ведани (приємно-неприємно-нейтрально): притягнення до себе корисного (в максимумі – жадібність) і відштовхування шкідливого (в максимумі – ненависть, бридливність), а також ігнорування, невідання або хибного знання (невігластво). В буддизмі зазначається, що ті ж механізми, які призначені для збереження життя, одночасно є і причиною страждання (дукхи) живих істот. Власне, страждання виникає в результаті зацикленості цих процесів і сприйняття феноменів, з якими ототожнюється свідомість, як постійних, відокремлених і незалежних. Тоді закріплюється фіксована картина реальності і певний діапазон сприйняття. Це можна простежити особливо у тварин, коли їх досвід або програмування людиною в дресуванні, «впаюється» в першу сигнальну систему. Пам'ять на певний досвід, що був

пережитий, стає зерном, яке проростає і проростає в коловороті життя. Якщо знову звернутися до образу Нарциса, то ми маємо справу з замороженістю своїм відображенням. Іншими словами, одним зі смислових шарів цього міфу є тема самого феномену ув'язнення в матерії, в формі через фіксацію погляду, розуму, свідомості на відображенні. Існує такий буддистський термін як «папанча», який має об'ємне трактування. Це і стріла в серці, яка приносить біль, а потім перетворюється на страждання, бо людина невмілими діями намагається її витягнути. Інший аналог цього поняття – це об'єктивація, фіксація того, що є за природою своєю мінливим і невичерпним. Якщо об'єднати ці дві трактовки, то парпанча означає фіксацію на трагедії буття. Чи не про це ж йдеться в маніхейській доктрині про ув'язнення душі в матерії? Чи не про це ж говорить і давньогрецька трагедія як перший європейський театральний жанр! Вочевидь, театр можна розглядати і тлумачити як розгорнуту модель того, що відбувається в згорнутому, тобто непроявленому просторі людської свідомості – як ми своїми діями створюємо коловорот страждання. Власне, страждання обумовлене самою природою проявленого світу – він проявляється об'єктивацією, розділенням на об'єкти, що здаються одиночними, незмінними і незалежними, розділенням людської свідомості в процесі самоусвідомлення на я і ти, я та інший. Базова природа проявлення, як і сприйняття цього проявлення – у відчуженості. Але цей механізм може стати й інструментом звільнення.

Парадокс культури полягає в тому, що вона, з одного боку, виводить свідомість людини-тварини на рівень людини-людини і розвиває другу сигнальну систему, а з іншого вона робить це за допомогою фіксації (цікавий відгомін до слова фікція!), опису, історії. Для того, щоб вижити, людині

треба спочатку навчитися фіксувати навколишній світ (новонароджена дитина не вміє фокусувати погляд), визначати його функціональну користь чи шкоду для себе, називати його і цим об'єктивізувати. Невипадково слова «річ» (мовлення) і «рiч» (предмет) є омонімами. Культура накидає на світ те, що називається картиною світу, завісою трактування, фільтрами сприйняття. Ці описи, історії, якщо вони трактуються як незаперечні, незмінні й абсолютні істини, є як завіси, як мутне скло – нечисте дзеркало, про яке говориться в Писанні. «Тепер ми бачимо, як у дзеркалі, неясно, тоді ж – лицем до лица. Тепер я знаю почасти, тоді пізнаю так, як і я пізнаний», – говориться в Посланні I апостола Павла до Коринтян (13:12). Так, це допомагає людині орієнтуватися в оточуючому світі, виживати не тільки серед природи, але і серед інших людей через розділення на свого/чужого, користе/шкідливе, добре/погано тощо. Але разом з тим, з цього джерела виникають зерна конфлікту як такого. Конфлікт, який лежить і в основі театру, власне, створює сюжет і рухає історію як тіло і наратив культури. Проблема виникає тоді, коли відбувається зацикленість мислення на фіксації, на конфлікті як такому, категоризація мислення, звуження горизонту сприйняття до сприйняття себе тільки «персонажем» сюжету свого життя, а не актором чи автором. Або – глядачем.

### 3.2.2 Робота глядача. Рівні сприйняття

Отже, якщо взяти за висхідну тезу, що людське сприйняття як таке, не є досконалим (нечистим, замуленим, як кажуть традиційні вчення), а є таким, що треба постійно налаштовувати знову і знову, то важливим завданням людського життя є навчитися направляти цю внутрішню оптику. Як вже зазначалося вище, фільтри сприйняття – це установки, твердження, які формуються з дитинства, є багат шаровими і засадничо допомагають людині орієнтуватися в оточуючому її світі, але потребують постійного перегляду, з урахуванням моменту і досвіду. Є кілька рівнів «програмування»: базовий, типологічний та індивідуальний. До прикладу, дві людини однаково бачать те, що перед ними – кінь (базове), але кожен зверне увагу на різні аспекти коня (колір, форму, погляд, тактильні відчуття тощо) (типологічне), а також персональний досвід, який з конем пов'язаний, і опишуть коня у свій спосіб (індивідуальне). Якщо людина не помічає в собі запрограмованості (хоч на якомусь рівні), то можна сказати, що вона здебільшого перебуває в режимі знайомого і не виходить за ці рамки, отже – не розвивається, якщо за розвитком розуміти розширення горизонту сприйняття. Вона живе життям персонажа, обумовленого обставинами, які виглядають як такі, що сформовані ззовні, а не внутрішніми установками, але цього не усвідомлює і взаємодіє, по суті, не з реальністю тут-і-зараз, а з власними ілюзіями, спричиненими минулим досвідом чи мареннями про майбутнє. Тобто людина має справу тільки зі своїми проєкціями. Внутрішня робота пробудження самосвідомості починається з того, що людина починає хоча б допускати думку, що те, що вона бачить, і те, що є насправді – може не збігатися. Наше сприйняття – це оптика, яке потребує налагодження не тільки для виживання, але й для творення. Від якості цього налаштування залежить, як ми бачимо

світ і відповідно, вступаємо з ним у взаємодію, залежить наскільки ми можемо виступати творцями того, що бачимо. Ми можемо реагувати на зовнішній стимул реактивно або через петлю сприйняття – через відповідь, тобто через відповідальність за те, що відбувається. Налагодження сприйняття і є базовою функцією театру.

Які головні функціональні компоненти театру? Драматург (автор), актор, персонаж і глядач. Власне, наявність глядача – того, хто сприймає – входить в базову характеристику феномену театру і цим відрізняє його від інших мистецтв. Наявність глядача – обов'язкова умова цього мистецтва. Чому глядач такий важливий в театрі? Не після акту творчості, як в інших мистецтвах, а під час? Це так, ніби вимагалось би, щоб художник писав картину обов'язково в присутності глядача. Хоча перформативність сучасного мистецтва дозволяє і це. З іншого боку, театр ХХ століття експериментував з відсутністю глядача в театрі-ритуалі, перетворення глядача на свідка чи учасника дійства або навіть головного героя. Але мова зараз не про це.

Сам процес сприйняття, безпосередність присутності в спільному просторі споглядання, а також симультанність споглядання і дії робить театр театром – місцем спостереження за розгортанням театру життя. Театр називають універсальним мистецтвом, не тільки через те, що там задіяні майже всі види мистецтва, але й стадії сприйняття.

Перше, на що ми звертаємо увагу – це знайоме, відоме з попереднього досвіду. Спрацьовує такий механізм: виявлення, розрізнення, ідентифікація та впізнання. Так підтверджується вже знайома картина світу. Для того, щоб побачити незвичне, незнайоме або побачити знайоме під іншим кутом зору, потрібно докласти зусилля. І це пов'язано з роботою мозку, якому треба



активізувати додаткові синапсичні дуги. Це дуже енерговитратний і поступовий процес. Звідси той первинний дискомфорт, який відчуває людина, коли стикається з чимось для себе новим. Що це? – ніби запитусь людина і не знаходить відповіді. Знайома картина світу починає плисти. З'являється відчуття небезпеки і безсилля. Хоча незнайома і є тим місцем, куди варто рухатися за «дарами», бо там розвиток, там відкриття нового. Запитальність, невизначеність, модус незнання – підтримує свідомість у відкритому, незаангажованому, пробудженому стані. У передчутті Таїни. Оце відчуття таємниці, зацікавленості і дає об'єм, який у підсумку і дає відчуття безпеки і опертя, а не сталі відповіді, які тільки підтримують ілюзію стабільності.

Чим відрізняється сприйняття художньої реальності, наприклад, в театрі від нехудожньої? Тим, що людина знає наперед, що це штучна реальність. Вона це знає, але все одно театральне дійство втягує в себе і відбувається ніби повторне або здвоєне засинання в ілюзії. Досвідчений глядач може спостерігати цю своєрідну втрату себе на початку вистави. Фокус уваги спочатку фіксується на знайомому, впізнаваному, що можна побачити на сцені. Насамперед, це є історія. Глядач здебільшого наперед розуміє, на яку п'єсу (історію) він прийшов. Коли відкривається завіса, відбувається первинне співвіднесення очікування і картинки на сцені. Звісно, картинка на сцені залежить від типу театру, від естетики. Переважно, тип театру, на який прийшов глядач, це теж зона відомого, хоча можуть бути винятки і несподіванки. Далі увага рендомно або свідомо зосереджується на мистецтві виконання, символізмі сценографії, на розгадуванні замислу режисера тощо. Це вже залежить від досвідченості глядача.

Отже, в театрі спочатку відбувається захопленість дійством (емоційна, ментальна, інтерпретаційна), а потім звільнення від цієї захопленості (катарсис). Про це писав ще Аристотель, хоча його теорія катарсису інтерпретується по різному, зокрема, як очищення від пристрастей, що зрештою, не суперечить звільненню. Чи можемо ми зазирнути в кухню цього звільнення? За рахунок чого це відбувається? За рахунок свідомої роботи глядача чи стається якимось автоматично, якщо дійство зроблене авторами «правильно», з врахуванням законів людської психіки, за допомогою мистецької маніпуляції емоційними гачками?

Пересічний глядач в традиційному театрі життєвої подоби займає переважно пасивну позицію. Це театр, де глядачу не пропонують нове, а максимально пізнаване, «як в житті», щоб глядач міг ототожнитися з сюжетом й емоційно розвантажитися. Саме звідси пішло театр розваг. Театр – як місце зняття напруги. Ця функція, звісно, в театрі є теж. Глядач ототожнюється з кимось з персонажів або через симпатію, або через роздратування. Відбувається перенос, проживання і звільнення. До речі, на цьому механізмі побудована робота в наративній психотерапії, а також в театрі участі.

Але театр – це не тільки сценки з життя, розіграні для розваги, як здається на перший погляд. Хіба що під розвагою розуміти вільний час для спостереження, навчання і філософствування, як це було в античності. Театр – це погляд на розігрування життя як тканину життя, з якою пересічна людина зазвичай має справу в режимі «я-персонаж». У просторіччі, коли хочуть підкреслити якусь нещирість в житті, кажуть: це, як в театрі. Але ж у театрі як раз і показують життя таким, яким воно є насправді з певного ракурсу спостереження: безперервним розігруванням сюжетів і ролей! Тобто

життя розігрується позірно на сцені, тому що воно розігрується в житті, тільки не так явно. І еволюція глядача якраз і полягає в тому, щоб поступово починати помічати розриви, дистанцію між своїми почуттями і колізіями, зображеними на сцені, між життям як воно є і як воно представляється не тільки на сцені, але й у житті, помічати нетотожність актора і персонажа. Не тільки на сцені, але й у житті, на сцені життя людської психіки. Бо коли людина це помічає, вона має шанс стати гравцем свого життя – вже не гра веде тебе, а ти – гру. Людина перестає бути лялькою, персонажем і стає актором – діячем. До речі, протягом ХХ століття відбувалися різноманітні технологічні проби роз'єднання актора і персонажа в акторській грі, виникали нові акторські сценічні техніки. Так виглядає, що чим більше в театрі проявляється додатковий порожній простір між художніми елементами, іпостасями учасників і рівнями смислу, створюючи об'єм, але і утримуючи все це разом, тим вищий рівень мистецтва. Власне, оце повітря МІЖ, атмосфера театру і є його сутнісною есенцією.

Для того, щоб схематично окреслити еволюцію глядацького сприйняття, скористаємося програмним твором Умберто Еко про читача, еволюцію читача (Еко, 2004). Є три рівні читання: читач, який поринає з головою у перипетії сюжету і ототожнюється з ним; читач, який інтерпретує, коментує, погоджується чи заперечує, критикує і насолоджується стилем; і той, хто складає свій текст ніби «між рядками», тобто зустрічається з контекстуальним та інтертекстуальним навантаженням тексту. Проведемо деякі паралелі.

Фокуси спостереження глядача:

-рівень сюжету (це стосується, насамперед, театру життєвої подоби, а не символічного, авангардистського, де присутній експеримент з формою тощо);

-сама гра (окрема велика тема, як можна «оцінювати» гру актора), її закони, акторська технологія;

-режисерські інтерпретації, ключі, коди (сценографічне рішення, музичне);

-спостереження за спостереженням;

-присутність.

Прийmemo за постулат, що мета формує сприйняття (свідомо чи несвідомо). Людина бачить те, що хоче бачити, те, на що налаштовані її фокуси уваги. В буддизмі є така практика роботи з увагою, яка називається «ведана». Суть її в тому, що увага переводиться з об'єкту на об'єкт, причому об'єктом може виступати все, що проявляється у свідомості за допомогою 5 органів сприйняття + внутрішні відчуття, емоційні стани, думки. І необхідно маркувати ці «об'єкти» як приємно, неприємно, нейтрально. Це не оцінювання, це констатація. Власне, всі різновиди практик такого роду скеровані на те, щоб спочатку відпрацювати механізм розрізнення і спостереження: як змінюється загальна атмосфера, відчуття при переході з одного об'єкту на інший. Тобто відбувається відслідковування не тільки плинності «об'єктів», особливо, відчуттів, з яким можна працювати за допомогою вибудовування внутрішньої проксеміки – гри з дистанціями, але і накопичення досвіду безоб'єктної присутності, вміння утримувати внутрішній об'єм, в якому всі ці переживання відбуваються. Саме в цій площині присутності відбувається досвід усвідомлення усвідомлення, спостереження за спостереженням, споглядання споглядання і досвід

безоб'єктної співприсутності. Власне, на буддистських медитативних практиках шамадхі (спокійний стабільний стан ума) і віпаш'яни (стан активного сприйняття) відбувається дослідження сприйняття на різних рівнях зосередження. Цей досвід допомагає людині «відстебнутися» від об'єктивації своїх переживань і переключитися на переживання суб'єктності. Тобто перемінити погляд, обумовлений фільтрами сприйняття: від підглядаючого в щілину за собою «я» на об'ємний погляд звідусіль, який дозволяє бачити світ і себе як своє авторство і спалахами вловлювати того, хто це спостерігає. Оце очищення фільтрів сприйняття досягається не вибірковістю зору (на це хочу/буду дивитися, а на це не буду/його для мене нема), який обтяжений суб'єктивним смаковим контекстом (не зміщуємо суб'єктність і су'єктивність), а вмінням дивитися спокійно і неупереджено на все, що з'являється в полі уваги, зміщувати фокус сприйняття (точку збірки реальності) і утримувати її в безоб'єктному режимі. Оці пустоти безоб'єктності, по суті, і виконують роботу налаштовувача внутрішньої оптики. Тут варто знову згадати поняття «метанойя», який перекладається як зміна погляду або обернення. Цей внутрішній процес стосується зміни перспективи погляду. В іконографії це принцип оберненої перспективи, коли фокус, який збирає всю картину, знаходиться за картиною, а не перед. В практиці споглядання ікон це досвідчується людиною як ефект того, що ніби ікона дивиться на тебе, а не ти – на ікону (згадаймо, актора театру Но в дзеркальній кімнаті). Отже, є два різноскеровані потоки сприйняття. В символі – це маген, який належить не тільки іудейській культурі як зірка або щит Давида, а існував з первісних часів, зокрема, в індуїзмі і який зображений на індійському прапорі або зірка Алатир в язичництві. Цікаво звернути увагу, що в християнстві закріпився образ магену з оком посередині, оком Вседержителя світу. Чи не є цей символ схематичним

зображенням алгоритму людського сприйняття, дзеркальної дуги двох направлених одне на одного дзеркал і всюдисущим оком посередині? Уроборос. Вічний двигун. Ти сам. Енергія всередині. І виявляється, що неможливо кудись прийти, бо ти з цього і не виходив. Не можна стати кимось, бо ти ним вже є.

Отже, коли глядач займає місце в глядацькій залі і гасне світло (хоч на мить) – це символізує початок творення, утробу світу або його початкову непроявленість. Першою проявляється освітлена пляма сцени – вся або сфокусованим променем. Проявлення сцени сфокусованою увагою світла. Духу? Увага глядача теж суціль віддана сцені (перша позиція). Далі погляд рухається дзеркалом сцени. На чому зупиняється? На кольорі костюму? На формі предмету? Загальній атмосфері? На персонажі? На улюбленому акторі? Відбувається захопленість, зачарованість видовищем. Не кожен глядач в цьому стані здатен (та і чи потрібно це!) повертати фокус уваги собі: що я відчуваю, коли дивлюся на сцену? Чому це викликає в мені саме такі почуття? Що в мені виникають такі думки? Всі ці питання з'являються пізніше. Прояснюється не тільки те, що відбувається на сцені, а паралельно відкривається завіса і всередині: що приховується за першою реакцією? Що мене впіймало? І чому? Або мозок відразу починає шукати ключі для інтерпретацій, заховані на... видноті? Те, що в «Формулі сюжету» Фомічової і Левченко називається зовнішнім або внутрішнім порушенням (Левченко, Фомичева, 2011). Власне, здатність помічати порушення, незбіги (візуальні, семантичні тощо) – ознака «ідеального» театрального глядача. Бо порушення – це і є ті щілини, куди може «провалюватися» увага в пошуках символічної порожньої сцени, на якій тримається дійство. Або глядач може потрапити в пастку інтелектуальних напруг в намаганні відразу розшифрувати задум

режисера. Об'єм глядацької уваги набирається в утриманні не тільки об'єктів уваги, але й цих зазорів між ними. Бо ці зазори і утримують цілісність дійства, а також є поворотними точками і в грі актора з персонажем, і в спостереженні за грою і за своїм спостереженням. Цей порожній простір МІЖ є спільним, як для актора, так і для глядача. Весь глядацький зал – це той об'єм, з якого дивишся на щось конкретне на сцені, як на точку. Хоча здається зовсім навпаки: ти – точка, що дивиться на сцену як площину. Сенси не передаються через нарацію, а слова проживаються по обидва боки рампи, бо їх не тільки промовляють і чують, а промовляють і чують спільною енергією присутності, хоч і поділеної на дію і споглядання. Поділеною умовно, бо актор не тільки діє, а глядач не тільки споглядає.

Перша позиція – це глядач мелодрами, детективу, трилеру, шоу. Глядач настільки захоплений перипетіями сюжету чи видовищем, що «губить» себе в цьому.

Друга позиція – це позиція досвідченого глядача, який починає працювати зі своєю увагою.

Третю позицію я проілюструємо враженнями від двох вистав, які полярно розведені естетично і технологічно. Перша – це складновлаштована, багатовимірна виставі, яка була влаштована так, щоб спеціально викликати у глядача «широкоформатне» когнітивне сум'яття – своєю гіперконтектуальністю, мультитекстуальністю, самоорганізацією дійства, багатожанровістю і поліфактурністю ігрових об'єктів чи то пак – суб'єктів. Це була вистава «Голем» Бориса Юхананова, глядацький досвід від якої докладно описаний в статті (Шевченко, 2010). Це режисер, який багато років створює і досліджує складні, відкриті, процесуальні театральні проекти. Мульти-, полі-, багато-, гіпер-, само-. Ця наскрізна невизначенність для

фокусів глядацької уваги на сцені, що закладалася авторами вистави спеціально, подібна до лімінальної стадії будь-якого перехідного стану, коли стара якість вичерпана, а нова ще не настала або попередні домовленості не працюють, а нові не вироблені тощо. І, відповідно, відсутня стала ідентичність, з якою можна себе ототожнити. Цей доволі некомфортний психологічно стан (лімінальний стан описують як наблизений до сакруму) може призвести або до глядацької фрустрації, або підштовхнути до творення вистави на майданчику своєї власної свідомості. «Что видит зритель? (За основу я беру, естественно, свои непосредственные ощущения, сентябрь 2008). Зритель видит некое многослойное действие, которое напоминает репетицию какого-то спектакля и одновременно его же последующее обсуждение. Режиссирует этой «симфонией» активный персонаж Мегамарагал, узнаваемо персонифицирующий Б. Юхананова, который сам обязательно сидит тут же в зале и иногда включается в происходящее, причем непонятно, происходит ли это по сценарию или спонтанно (даже для людей, которые близко знают режиссера и его методы работы). Потом зритель осознает (допустим, что этот так), что он этот же, только репетируемый и сам себя обсуждаемый спектакль, уже и смотрит, поражаясь странному внутреннему ощущению схлопывания времени и пребывания вне времени или в любом времени одновременно (простите, за тавтологию). Это спектакль, который искусно изображает репетицию, которой... и является в своей глубинной сути! Зритель видит не репетицию спектакля, а спектакль репетиции спектакля, который им не является (даже для передачи зрительского ощущения мысль описывает круги смысловых наслоений).

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



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

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

Чего ты все же не понимаешь – как это сделано. И почему для тебя это, в конце концов, так важно? Твой мозг работает на холостом ходу. Спектакль, который сам себя и описывает, закольцован, как гладкая отвесная поверхность, за которую невозможно зацепиться привычными приспособлениями. Зритель мог бы даже в исследовательском исступлении «вломиться» на сцену (тем более, что такие двусторонние миграции через «рампу» постоянно осуществляются актерами и зрителями). Но это не сделает зрителя автоматически «причастным». Здесь должны включиться какие-то другие механизмы. Возможно, зрителем не становятся самим фактом «сидения» в зале с открытыми глазами. На что смотрит зритель в театре?, – переформулируем вопрос из нашего эпиграфа. На что смотрю я, зритель на спектакле «Голем»? Я слежу за собой, за сменой своих же эмоциональных реакций, мыслей, чувств и бесчувствий в состоянии познавательного коллапса (иронию, что это может напоминать «внутреннюю полицию», по Пелевину, опускаем). Настоящий театр происходит не на сцене, а внутри твоего сознания. Да, это мистериальная формула театра как такового. Но в проектах Юхананова она технологически обостряется до концентрированной реальности. Театр – это всплеск в пустоте, как говорили древние китайцы. Качество двойной «пустотности» очень важно для того, чтобы магическое действие состоялось. Два пустых зеркала, направленных друг на друга. Сознание человека и сознание спектакля как некой сферы, настроенной на улавливание тонких мыслеформ, спектакль как хрустальный шар для визионерских практик. В «Големе» нет привычного психологизма, линейной истории, даже персонажа (!), с которыми зритель может отождествиться, т.е. перейти на автоматический, щадящий режим восприятия. В спектакле «Голем» много воздуха, того соединительного эфира, который не дает распасться клеткам, телам и галактикам, и в процессе

разворачивания спектакля становится более осязаемым, чем физическая реальность. И зритель вглядывается в этот разреженный только зарождающимися смыслами воздух, хотя вынужден «играть» обычного зрителя, ведь он и даже его реакции уже включены в текст пьесы и спектакля» (Шевченко, 2010, с.154-157).

Другий глядацький досвід – це моновистава «ОнаЯнеЯиОна» за п'єсою Кліма «Петербург» (актриса Катерина Леонова). Дійство граничного аскетизму. На сцені дзеркало (!) і стілець. «Ось звучить і текст із ролі про дзеркало сцени, яке має амальгаму з двох боків. Ми всі підглядаємо тільки за самим собою. Ми всі є глядачами самих себе в різних ролях і функціях. Глядачі в залі і актриса на сцені. І вона мене кудись зваблює, пропонує мені якісь пастки в цій сферичній голограмі смислів і моєї розбурханої пам'яті про чийсь життя, яке чомусь нагадує моє, зовсім його не нагадуючи. Кудись я йти не хочу або не можу, або мені нецікаво, або я не розумію куди, або навіщо.... Щось дратує, я опираюся, а тут я би собі такого не дозволила, хоча даремно... а тут я просто втрачаю контроль і відаюся насолоді зустрічі... І це такий балет наблизень і віддалень... ніби до іншого, але, насправді, до самої себе. ... Коли я дивилася на жінку-актрису-настасьюфіліповну, я бачила себе, яка може так грати... Ця актриса живе в мені. Я її саме такою в собі відчуваю. І все стало на свої місця. Я побачила себе. Я зустрілася із собою. І звільнилася від самої себе. Правда містерія». (Шевченко, 2020, с. 142-143).

Важливо розуміти, що все, що ми бачимо зовні є в нас самих. Зрештою, цей поділ на зовнішнє/внутрішнє існує тільки умово. Ми це бачимо тільки тому, що знаємо про це. Колись нам це показали і сказали, а це називається так. Це стосується, як зовнішніх об'єктів, так і внутрішніх (почуттів, емоцій, тверджень). Ми ототожнюємося з тим, що знаємо і що прийнято в нашій

культури за позитивне, корисне, допустиме і витісняємо те, що забороняється і засуджується. Так формується «я» і «ти», «я» і «він», «воно» (інший, чужий). Де «він/воно» – це такий традиційний цап відбувайло давніх трагедій, на якого навішуються «всі гріхи» спільноти. Його або виганяють поза межі ойкумени, або приносять в жертву в ритуальних діях. Те, що затавроване з точки зору культури, так звані тіньові аспекти цілого, витісняється у позасвідоме, стає нерозрізненим, а відтак – незасвоєним, або ж переносяться на іншого. Нас бісить в інших те, що ми приховуємо в собі від самих себе, ми заздимо тому, на що самі не можемо зважитися тощо. І саме в театрі, людина може безпечно ототожнитися з будь-якими своїми аспектами через героїв, персонажів всього психічного спектру. Через співчуття або інші емоції, наприклад, роздратування. Або скуку. Помічання своїх реакцій є другою позицією глядача, коли погляд спостереження може належати почергового сцені і внутрішнім реакціям на побачене. І поступово може відбутися ефект, коли вже, фігурально мовити, не глядач дивиться на сцену, а сцена на нього. Вона «вдивляється» у його власні почуття. Відбувається зустріч двох поглядів: вони впізнають один одного. Впізнати – це побачити, це термін дзеркального контексту. До речі, більш точний переклад загальновідомого сократівського виразу – це «впізнай самого себе». Впізнання – це зустріч, це особливий трепет розділення спільного простору і долі, співпричастя цілого. Впізнати – це прийняти те, що піднімається зсередини, через провокацію ззовні. Прийняти наявність іншого, як себе - «нероздільно і незлианно» за євангельською формулою. Це тривання в процесі споглядання і вдивляння в себе, будь-якого. Повернути себе собі іншого. Розставити по своїх місцях. Дати речам їх власні імена. Допустити, пропустити через себе і відпустити. Театр це дозволяє. Він спеціально для цього створений. Глядач починає бачити себе у всьому, збирає себе (як

шматки розтерзаного Бога Діоніса), повертає собі цілісність. Для цього необхідно мати всередині себе оцей порожній простір сцени, оце внутрішнє відчуття, що ти не обмежуєшся, не описуєшся тільки якимись сталими якостями, сюжетом і своїми персонажами-субособистостями. Ти той, хто грає і той, хто дивиться. Одночасно. Фокус уваги збирається до власних емоції, почуттів, станів, думок, розрізняється їх мінлива природа, їх взаємопов'язаність, а потім їх окремішність розчиняється у спільному просторі присутності. Така магія театру. І в якусь благословенну мить ці два простори внутрішній і зовнішній встановлюють динамічний баланс між собою (третя позиція). Тоді може відбутися новий рівень інтеграції, коли простір вже не ділиться на внутрішній і зовнішній, набуваючи єдності. Але при тому, людина не втрачає своєї суб'єктності (глядач не уявляє, що він – актор, а актор – що він персонаж тощо). І саме це переживання єдності в Присутності інших і є тим екстраординарним станом, який неможливо культивувати, але який може статися як Диво, якщо глядач дозволяє вести себе, віддається переживанню завдяки культивуванню тієї особливої базової пасивності, яке робить споглядання найвищим ступенем пізнання законів світу. В театрі ми проглядаємо в ту символічну реальність, з якої наскрізно складені, створені як людські істоти.

Коли глядач вловлює, що «сцена дивиться на нього», це означає, що все, що він бачить на сцені, відображається на внутрішньому дзеркалі його свідомості. Десь, дзеркало йде хвилями, десь незворушне. Людська свідомість як дзеркало. Його природа – всеприймаюча, пасивна. Це записуючий пристрій, на який накладається символічна реальність. І саме вона є нашою людською природою. Засадничою якістю свідомості є спокій, незамуленість. До-зріти, зрілість, про-зріння і узріти (побачити) – слова

одного кореня. Пізнати так, як і я пізнаний, слова з апостола Павла, можна переформулювати в нашому контексті: побачити так, як і я бачений. Впізнати, як і я впізнаний. Зорова петля закільцьовується.

Я той, хто дивиться. На все. Все дивиться на мене.

3.2.3 GENESIS. Opera of Memory. Opera Aperta. (Романа Григоріва, Ілля Разумейка). Київ, Музей Варвари і Богдана Ханенків, 1 жовтня 2022 року.

Писати про досвід чування на опері Генезис краще поночі. Темрява огортає, стишує, дозволяє знову проявитися образам. Самі спогади, що виринають в пам'яті, складатимуть нову канву дійства. В місті, оточеному війною, немає світла і доводиться користуватися свічкою чи ліхтариком. Що виникне в колі тьмяного світла першим? Другим?

Першим з'являється відчуття утроби, лабіринту і позачасся, яке огортає в темряві великого дому – музею. Ти знаєш ці зали, переходи, але зараз дещо деозієнтований. Простір змінився. Музей затемнений і оголений. Вся експозиція захована. Війна. Вона надовго? Чи завжди?

Стіни цього музею пам'ятають не одну війну. За понад століття свого існування – численні зміни влади, окупація, нищення і пограбування, вивезення шедеврів, забуття імен. Це музей-дім меценатів Варвари і Богдана Ханенків, який попри всі трагічні перипетії своєї історії, зберігає дух, який неможливо знищити ні часу, ні людині. Проте, де перебуває дух, коли валяться стіни від ракетних ударів?

Зараз, під час війни, музей перетворився на порожній простір. А з порожнього простору виникає театр. Сплеск в порожнечі. Звуку, кольору, плоті. Всі учасники театрального дійства – артисти і глядачі – ніби оживили герої, персонажі, що зійшли зі стін музею й зібралися на своєрідний жур-фікс, карнавал народження Genesis. В цьому паломництві в країну пам'яті і початків присутні й інші гості: Рея – богиня-деміург, мати всіх верховних олімпійських богів, дружина Кроносу – бога часу, Іштар – богиня війни і родючості одночасно, андрогін, вона ж – богиня любові Венера, богиня

народження як такого. Хто тут присутній ще під масками своїх земних тіл та імен?

Глядачі можуть вільно пересуватися всіма кімнатами, залами, переходами і сходами, де всюди відбувається симультанне дійство і «створювати власну драматургію опери», як зазначено в програмці. Вони перетворюються на невеличке братство у пошуках початків в контексті переконливих соціальних фіналів. І хоча своєрідна базова композиція Опери, звісно, існує і має свої звукові та перформативні кульмінації, можливість вільного і повільного пересування глядачів простором музею і опери, можливість вибору проксеміки, перспективи, кута зору, можливість вийти з потоку дійства і зайти знову, можливість взагалі не змінювати локацію тощо – перетворює глядача не тільки драматурга, що складає історію, але й деміурга власного досвіду проживання цієї історії. Ти відчуваєш себе одночасно автором і виконавцем, і персонажем своєї і чужої гри. Як тебе звати? В кого ти зазвичай граєш? Яка твоя маска?

Кожна кімната в синопсисі має свій номер і назву. Але в процесі дійства наряд чи вдасться скористатися цими підказками. Це простір подібний зараз на портал в будь-який музей чи збірку світу і те, кого і що ти побачиш, залежить тільки від твоєї уяви, страхів, бажань, снів. Кого ти боїшся найбільше? Чого прагнеш?

Кімната 1. Preludia. Екран з тестовою заставкою, інтерференція, шуми. Кіна не буде. Тут ніхто не затримується. І ніхто сюди не повертається.

Кімната 2. Postludium. Піаніно зі снарядом в клавіатурі. Як коментар до прелюдії. Постгра, постлюдство. Безлюддя.



Початки і кінці зхлопуються. Сувої згортаються. Часу немає. Далі починається простір містерії.

Кімната 3. Ishtar. В темній залі – темна богиня на троні. Вона ж – Венера в іншій традиції. Або Інанна. Боги любляють гратися іменами і ролями. Співає. Космічну пісню любові – обертонним звуками, гортанними шерехами, клекотаннями, свистом, хрипом, стогоном... *L'amor che move il sole e l'altre stelle*. Іноді біля її трону грає на гучжені чоловік. Хто він їй? Те, що рухає проявленим світом, завжди приховане.

Кімната 4. Void. Порожнеча. Відмова від значення виразу (мова комп'ютерного програмування). Відмова від проявлення? В цій кімнаті – зашклені вітрини, в яких раніше були експонати музею, а зараз – представлені музичні інструменти, переважно – різноманітні духові інструменти. Пізніше перед ними на колінах будуть «молитися» музиканти, тримаючи в руках і граючи на таких же. Навіщо їм це – молитися до того, що вже маєш з собою? Тут також знаходиться дивна споруда у вигляді великого листа якогось металу, схоже на велике неполіроване дзеркало, в якому нічого не видно. На початку Дійства біля нього знаходилась людина, яка шкреблася у його задзеркалля.

Кімната 5. Limbo. Місце перебування душ немовлят і нехрещених благочестивих дорослих, які після смерті не потрапили ні в рай, ні в пекло, ні в чистилище, тобто в нікуди. Місце ніде. Прохідна кімната між двома проходами і сходами на галерею центральної зали. В ніде стоїть арфа. За струни смикає стомлена дівчина. Вона робить це вічність.

Кімната 6. Rhea. Зал богині-праматері богів. В порожньому залі грає механічне піаніно. *Deusa ex machina?* Цей зал майже завжди порожній.

Кімната 7. Rayuela. Гра в класики. Три жінки сидять нерухомо за круглим столом, за який їм служить великий бубон. На столі розкладені яблука. Ймовірно, жінки ними «грають». Хто вони? В програмці зазначено, що це музи. Але вони схожі на трьох мойр, які не плетуть нитку долі, а грають долями, підкидуючи героям яблука спокус і розбратів. Над столом на стіні висить великий гонг, який іноді виблискує в промені прожектора, як кривава повня. В повню б'ють, як в набат, у фіналі збираючи всіх до центральної зали.

Кімната 8. Scriptorium. Невеличка кімната, в якій на підвищенні, яке відіграє роль, мабуть, письмового столу скрипторіуму, лежить контрабас. Його протягом дійства розпилюють. Скрип пилки по скрипковим в скрипторіуму. Рівень сучасної інтепретації божественного?

Кімната 9. Theater of Memory. Це центральний зал музею і Дійства, хоча воно складається, стікається, перекочується сюди з усіх інших майданчиків. Дійство ніби проходить через умовний центр проявлення і розходиться колами по периферії. Знову і знову. Тут знаходиться частина змішаного оркестру. Тут завжди зосереджено більшість слухачів-глядачів.

Кімната 10. Katabasis. Сходовий майданчик. Сходження в пекло. Червоне світло. Вхід стороннім заборонено. «Архангели» з трубами скочують сходами вниз тіла грішників. Дивом можна опинитися свідком і анабазису, повстання мертвих з пекла. Рай поруч.

Кімната 11. Eden. Рай. В музеї це найзатишніший зал італійського мистецтва з каміном і вітражем колишньої домашньої каплички Ханенків. З цього залу два виходи – в Kanabasis і Amour. В центрі – рама з «розтяжкою»:

на мотузках висять різноманітні види снарядів і бубон, поруч стоять народні музичні інструменти – кобза, цимбали. Актуальний український іконостас.

Кімната 12. Amour. Це прохідний зал з вікнами, розчехнутий на інші боки. Він щільно заставлений різноманітною музичною, переважно, перкусійною апаратурою, залишаючи вільними бокові проходи. Це ніби велике серце, яке б'ється звуками всіх просторів.

Кімната 13. Genesis. Золотий кабінет з дзеркалами і фламандськими гобеленами. Зараз він нагадує комп'ютерний хаб з безліччю електроніки і дротів, які ведуть до платформи з оголеною жінкою. Це Єва. Тіло лежить на золотій термоковдрі (до речі, в музеї на камінній полиці в цьому залі був золотий годинник з жіночої фігурою, що лежить), дроти обплітають його. Алюзії з капсулами з «Матриці». Не зрозуміло, чи тіло живить комп'ютери чи навпаки. Синя пігулка чи червона? Кінець, він же і початок. Народження Єви чи народження Єврою світів?

Це така загальна архітектоніка Дійства, яку можливо було скласти тільки згодом. Під час опери важливим було не стільки впізнання чогось відомого наперед, а саме зависання в невизначеності просторовій, семантичній і символічній. Ходиш майже навпомацки, серед натовпу між музикантами і учасниками, між інструментами і експонатами, обережно, покладаючись більше на свої відчуття, довіряючи просторовому і слуховому чуттю, переживаючи себе сталкером в огромі таємниці, яка розгортається на твоїх очах. Що пізнаєш ти в сутінках позасвідомого, який звук, який образ? На що відгукнеться твоя душа, де затримається, де сковзне недбало, що не зауважить? Власне, що ти шукаєш в цих присмеркових лабіринтах? Чи не самого себе, загубленого в безпам'яті? Тобі, пошукачу дивовижного, надана повна свобода вибирати, на що дивитися впритул і в деталях, від чого

відвертатися, яку вибрати перспективу погляду, місце і час участі, попадати в ноти биття свого серця, чергувати рух і зупинку, ракурс, тишу і звук.... Бути в моменті, бо саме так можна потрапити в перехрестя світів, проявлених і прихованих. Бути в об'ємі, бо саме так можна потрапити одночасно в одночасність участі і споглядання. Ці збіги маркуються спалахом інсайтів, що здатні підсвічувати в темряві і вказувати шлях.

Мені постійно хотілося повертатися в зал Іштар. Там майже завжди було безлюдно. І нічого не відбувалося. Окрім постійного звукового коливання повітря, що перекочується в ультразвукові хвилі. І рептильний мозок з часом уловлював цю наповнену порожнечу. Цей простір був максимально насичений невидимою Присутністю, Смыслом, Милістю. Чомусь з нього було важко повертатися до активної подієвості інших просторів. Тут ніби виставлявся оптичний нуль. Кілька разів Іштар або Інанну, з зав'язаними очима водили за руку залами Дійства, мабуть, через 9 брам богині. Я зауважила, що дві стрічки її шлейфу спочатку були зв'язані, а іншого – розв'язані. Чи має це якийсь сенс?

П'ятигодинне перебування в такому просторі подібне на участь в мистецькому ретриті, медитативний досвід присутності на творенні, буквально на Genesis`і. Це робота не скільки з дешифровки зовнішніх образів, творів та інсталяцій, скільки робота з власним сприйняттям: як працюють фокуси, як увага збирає через естетичний і одночасно тілесний досвід свій власний світ, як вона його творить.

Це Дійство створене за законами мистецької гармонії і самоорганізації живого. Тут існує алгоритм, а міф, нарація створюється з гри, а не навпаки. Ти не завжди з упевністю можеш сказати, що спонукає тебе рухатися в певному напрямку: внутрішня інтенція чи наявність помічників, які своїми

постійно пульсуючими траєкторіями, скеровують тебе звуками, шумами, зміною швидкості в бажаному для здійснення замисленого ініціаторами керунку.

Немає страху щось пропустити. Там, де ти є і є центр Дійства. Хоч завжди опиняєшся там, де відбувається чергова кульмінація. Принаймні, для тебе. Ось звучить повітряна тривога, і всіх просять вийти в укриття, а ти сидиш в своєрідній медитації поруч з Іштар, а це найближче до виходу... Виходиш на вулицю, а там вирує життя, ніхто не ховається і сигнал тривоги сприймається як продовження містерійної гри. Можливо, як попередження? Адже зараз, коли пишеться цей текст, вже відомо, що тиждень по тому, якраз перед музеєм впаде ракета і пошкодить всі вікна будинку.

Чому театри, музеї, церкви і бібліотеки зараз переживаються сховком, хоча фізичні стіни не захистять ні від ракет, ні від бомб, ні від руки вандала. Це тому, що ми переживаємо культуру як захист від варварства? Ймовірно, в таких місцях ми налаштуємося на ті доцентрові опори культури, які є в нас самих.

Ось вздовж стін, на яких ще лишаються таблички з назвами картин, стоять мальовничими групами люди, ніби персонажі жанрових сценок, що зійшли з двомірності картин в плоть Дійства, з простору культури в життя. Або навпаки глядачі увійшли в плоть культури. Слухають предсмертний плач Дідони, з проханням пам'ятати її. Над хором співачок витає херувим, що ожив з комп'ютерної проекції. Він її пам'ятатиме.

Театром пам'яті називається центральний зал Дійства. Саме тут відбуваються кульмінаційні ритуали, танки, гімни і ритуальні марші. Саме тут збираються всі присутні для урочистої меси, утворюючи коло з учасників

і глядачів для спільного виконання Кіріє елейсон. Традиційно ця молитва трактується як прохання помилування. А що таке помилування? Чи має це стосунок до милування? Чи прощення? А, може, до порятунку? До пам'яті? Як відчутти, що ти прощений? Прийнятий? Милість – це елей душі. І вона не ділиться на тих, хто прощений і на тих, хто прощає. Це Милість, яка на всіх і для всіх. Це єдність, яка можлива, коли всі частини множини злагодженні, змащенні елеєм спільної причастності. І спільної відповідальності. Чи це заклик до Всевишнього, щоб пам'ятав про нас?

Opera of Memory GENESIS, тобто Опера Пам'яті Народження. Це пам'ять про народження? Чи народження в пам'яті? В пам'яті про що? Про кого? Серед «тіней міфологічних персонажів», які розігрують цю містерію легко згубитися в численних інтерпретаціях. Що це для мене? Якщо уявити собі траєкторію свого руху протягом Дійства згори як таку собі мантичну практику, найгустіша сітка моєї присутності була б в переходах між залами, особливо на сходовому майданчику залу Канабазису. Саме там я пережила найбільше потрясіння, коли замість повторюваних актів спуску в пекло, свідком яких я неодноразово чомусь опинялася, я потрапила на неочікуваний акт сходження вгору, який супроводжувався громогласним звуком труб. Це було подібним на повстання з мертвих – на Воскресіння і... моя пам'ять потужно відгукнулася саме на цю Подію.

3.2.4 Світоявлення – Давні духовні напиви Різдва – Богоявління. Львівський муніципальний театр «Слово і голос». Автори проекту ІРМОС: Наталія Половинка, Сергій Ковалевич. Київ, 9 січня 2022 р.

**«Єдині усти, єдине серце, єдин глас»**

«Станьте хором всі собором,

Веселітеся, яко з нами Бог!

Сковорода

Середньовічним одноголоссям співали в українських церквах ще в XVII столітті. Потім з Європи прийшов багатоголосний партесний спів, і церковні служби все більше почали нагадувати концерти.

Спів, що лунав в Андріївській церкві Києва в ці різдвяні дні, можна було б назвати концертом тільки за формою. Це була справжня літургія, не конфесійно, а в чистому, необумовленому значенні цього слова як служіння, спільна справа, де «святими дарами» було переживання глибокого відчуття Свята. Не тільки християнського Різдва, а Свята як особливого піднесеного стану душі.

Золото і пурпур іконостасу в м'якому присмерку. Перед Царською брамою сім жіночих постатей в червоному і чорному вбранні. Таке суголося кольорів створює смислову вертикаль від чорного землі до золота неба. Людські голоси проявляються з глибокої тиші простору – густиною, теплом. Торкаються ікон, людей делікатними звуковими хвилями. Вони не линуть відразу стрімко вгору, а спочатку ніби вітаються шанобливо один з одним, з усім простором, розширюючи його за видиме...

Якщо в європейському мистецтві вокальна практика одноголосся або монодія не переривалася і дотепер відома як григоріанський наспів, в Україні відродження традиції монодійного богослужбого співу припало аж на початок ХХІ століття. І розпочався цей процес, хай як це дивно, в театрі. Монодію взялися досліджувати у Львівському театрі ім. Леся Курбаса за ініціативи актриси і співачки Наталії Половинки. Це був відкритий мистецький проект, в якому спочатку брали участь не тільки актори театру, але й всі бажаючі.

Спочатку ця робота нагадувала своєрідні акторські тренінги, адже богослужбовий спів вимагає навичок зосередженості, споглядання, утримання внутрішньої тиші, роботи з енергією, з тілом, з зовнішнім і внутрішнім просторами. Пізніше виконання ірмосів включали у вистави, наприклад, у «Благодарний Еродій» за Сковородою та інші. Далі, вже поза театром Курбаса - незалежний проект "Майстерня Пісні" (2003-2010). Паралельно були спроби відродити цю традицію в церкві. А згодом, вже в Львівському муніципальному театрі «Слово і голос», виокремився цілий дослідницький напрямок монодійної вокальної практики – проект «Ірмос» (автори Наталія Половинка, Сергій Ковалевич).

Хоч одноголосся може співати і одна людина, сенс його – в медитативному налаштуванні саме на спільній роботі, коли співають в унісон ніби одними устами, одним серцем. Власне, навіть не співають, а розспівують. Адже монодія є своєрідним (художнім) різновидом «умної молитви» православної містичної традиції. Можливо, такий спів уступає партесному багатоголосся в пишноті звукової палітри, проте ці дві вокальні традиції не варто порівнювати. У них різні завдання, навіть відмінні філософії виконавського мистецтва, інший спосіб звуковедення. Монодія



застановляється не на вираженні почуттів і показі вокальної майстерності, а на проявленні і передачі особливого стану присутності невидимого світу символів через звукові форми. Монодія не має виразних вокальних прикрас і технічно є простою для вокалістів, проте не для перформерів. Це навіть не мелодія, а запис звукового сліду, яким рухаються співаки як один голос, який працює на зміну сприйняття, веде за межі розділення, до відчуття єдності світу в його проявлених і непроявлених формах. Це не спів в традиційному розумінні, а дія.

Чим цікава і важлива ця практика сучасному митцеві, сучасній людині? Виконання простої вокальної партитури, насправді, вимагає років кропіткої роботи іншого порядку, не музичного. Це один з методів самозаглиблення, медитації, як би зараз сказали. Бо принцип одноголосся не стільки в злагодженні голосів, що є похідним, а саме в злагоді станів. Викшталтування себе до особливої внутрішньої прозорості задля того, щоб оприсутнилися змісти, про які співається в напівах – реальність іншого порядку, прихована за завісою буденності. Для такої роботи, перерваної колись у церкві, в сучасному пошуковому театрі ХХ століття вже були напрацьовані акторські інструменти підготовки до гри, до взаємодії з простором та ігровими образами.

Назва виступу: Світоявлення. Богоявління. Як це? Про що це у досвіді? Чи здатні на такі досвіди чуття сучасної людини? І не тільки в церкві? В мистецтві? В проживанні життя як дива? Як чогось, що належить реальності, більшій за можливі уявлення?

Людський голос здатен прокласти звукову доріжку в ту реальність, про яку ми тільки здогадуємось. Ми зазвичай не маємо туди безпосереднього доступу. Ритмічно, поступово набирається густина ледь вловимої чуттями

присутності додаткового виміру. І раптом фізичний простір довкола починає набувати іншої якості, більшого об'єму, він ніби розкривається, як завіса, і надає видимому глибини, насиченості, особливого кшталту плинності, а почуттям – пронизливості.

Монодійний спів, мов тиха, але широка ріка. В якусь мить цей потік Світоявлення і Богоявління, проявлений людськими голосами, стає більш реальним, ніж Дніпро внизу за стінами Андріївської церкви. І ти усвідомлюєш, що Небесна Ріка всюдисущої милості, необумовленої нічим зовнішнім, тече завжди, поруч, всюди. Ти відчуваєш її своїм сповненням любов'ю і радістю серцем. І внутрішнім зором бачиш, що те, про що співається в напівах – цей простір блаженства і благодаті – проявляється довкола тут-і-зараз. Проступає, ніби мирро з ікон. Разом з усвідомленням, що благодать нікуди і ніколи не зникала, бо вона є основою світу.

## ВИСНОВКИ

Досліджуючи феномен сучасного театрального глядача, его «герменевтичну розгубленість» перед хаосом художніх форматів і стратегій, вочевидь, що такий стан переживають не тільки пересічні глядачі, але й експерти. Звісно, можна продовжувати послуговуватися старими шаблонами театральної аналітики і рецензування, проте чи потребує цього сучасний театр і глядач? Експертність як здатність дивитися і бачити, суб'єктивний погляд є відкритою відповіддю на ці виклики.

Спираючись на твердження, що без глядача театр неможливий як такий, отже, той суб'єкт багатоскладового організму, який позірно перебуває на маргінесі цього мистецтва, виявляється, його кульмінацією. Без глядача – свідка процесу, який впливає на нього своєю присутністю і надає додаткового об'єму, дія як така втрачає фундаментальний смисл, людський вимір. Чи не тому людство протягом свого існування постійно вигадує різноманітні образи Бога як патрона, наглядача, суддю, спасителя, а по суті, відводячи йому роль, функцію свідка. Того, хто бачить. Хто надає смисл самим існуванням додаткового простору, інших вимірів, в присутності яких відбувається людське життя. Бо що є краса і трагедія світу, якщо її нема кому споглядати?

Пізнавати світ за допомогою театру – це пізнавати те, що відбувається МІЖ просторами в часі, тобто у взаємодії всіх елементів цілісності тут-і-зараз: між персонажами, між персонажем і актором, між сценою і глядацьким залом, між п'єсою драматурга і режисерською інтерпретацією, між часом і почассям.

Думка про те, що головною фігурою театру є глядач, може комусь видатися театрознавчою ерессю, зневажливим для інших фігурантів цього мистецтва. Як це не парадоксально, але здатність споглядання передує

здатності діяти. Діяння без виміру споглядання (символічного світу і світу феноменів), без дистанції спостереження і творчої відповіді, людське життя залишається боротьбою за виживання.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Анарина, Н. (1984). Японский театр Но. Москва: Наука.

Анарина, Н. (1989). Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля: (Фуши кадэн), или Предание о цветке: (Кадэнсё). Москва: Наука.

Бирюкова, Е., Гёббельс, Х. (2014, Ноябрь 14). Я отказываюсь показывать очевидное. *Colta*. Відновлено з [https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/5353-ya-otkazuyvayus-pokazyvat-ochevidnoe](https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazuyvayus-pokazyvat-ochevidnoe)

Гёббельс, Х. (2019, Октябрь 31). Драма должна происходить в зале, а не на сцене. *Ваш Досуг*. Відновлено з <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2568722/>

Еко, У. (2004). Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис.

Йонге Мингьюр Ринпоче, Свонсон, Э. (2015) Радостная мудрость. Принятие перемен и обретение свободы. Издательство: Ориенталия. Відновлено з [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=55832](http://loveread.ec/view_global.php?id=55832)

Лакан, Ж. (1999). Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте. Доклад, прочитанный на XVI международном конгрессе по психоанализу в Цюрихе 17 июля 1949 г. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. Семинар. Книга 2. (1954-1955). Москва: Гнозис/Логос.

Левченко, О. (2014). Театр за межами театральності. *Курбасівські читання. Науковий вісник НЦТМ ім. Леся Курбаса*. Київ, 9, 138.

Левченко, Е., Фомичева, В. (2011). Формула сюжета. Философия. Теория. Практика: монография. Киев: НЦТИ им. Леся Курбаса.

Леман, Х.-Т. (2013). Постдраматический театр. Москва: ABCdesign.

Лысенко, В. (2011). Йогачара. *Философия буддизма: Энциклопедия*. Москва: Восточная литература.

Рансьер, Ж. (2018). Эмансипированный зритель Нижний Новгород: Красная ласточка. Відновлено з <https://ru.scribd.com/document/473298068/%D0%AD%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B8-%D0%B7%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C-pdf>

Серова, С. (1979). «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-Чо и эстетика китайского классического театра. Москва: Наука.

Смородинова, Е., Гёббельс, Х. (2019, Ноябрь 22). Зрители ответственны за то, чтобы осмыслить, что они видят. *Ведомости*. Відновлено з <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/11/21/816893-hainer-gyobbels>

Тарнопольский, В. (2016, Март 18). Искусство — это встреча с неизвестным. *Хайнер Геббельс о своих режиссерских и композиторских кредо*. Colta. Відновлено з <https://www.colta.ru/articles/theatre/10438-iskusstvo-eto-vstrecha-s-neizvestnym>

Тішнер, Ю. (2019). Філософія драми. Київ: Дух і літера.

Фишер-Лихте, Э. (2015). Эстетика перформативности. Москва: Канон-ПЛЮС.

Шевченко, Н. (2010). Игра с неИЗвестным Исходом. *Курбасівські читання. Науковий вісник НЦТМ ім. Леся Курбаса*. Київ, 5, 141-146.

Шевченко, Н. (2020). Три рецензії. Проба нової суб'єктивності. *Курбасівські читання. Науковий вісник НЦТМ ім. Леся Курбаса*. Київ, 15, 146-161.