

Олена НЕГРЕСКУ

THEORY ANT THEATER

Театральна режисура
в контексті ANT-теорії
Бруно ЛАТУРА та ризоми
Жиля ДЕЛЕЗА

DOI: 10.61718/ant.2025.ukr
УДК: 792.2.071.2:001.8](0.034)
Н41
ORCID: 0000-0002-9507-6918

Негреску О.М.

Н41 Акторно-мережевий театр: театральна режисура в контексті
акторно-мережевої теорії Бруно Латура та ризомі Жюльєн Делеза.
Харків: СГ НТМ «Новий курс», 2025. 335 с.

ISBN 978-617-7886-78-4 (PDF)

Монографія присвячена розвитку дивергентного мислення у театральних режисерів-початківців, залученню формальних методів семіотичного аналізу текстів для театру, та щепленню елементів європейської театральної філософії до сценічного мистецтва України, що є одним з напрямків деколонізації української культури від наслідків імперсько-радянсько впливу.

Монографія буде корисною науковцям, викладачам, здобувачам освіти, а також широкому колу осіб, які цікавляться питаннями практичної театральної режисури.

УДК: 792.2.071.2:001.8](0.034)

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
Протокол №7 від 27 травня 2025 р.

Рецензенти:

О.П. Кужельний – народний артист України, професор
М.М. Барнич – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри акторів кіно КНУКіМ, художній керівник акторського курсу
М.В. Гринишин – заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва факультету музичного мистецтва та хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ISBN 978-617-7886-78-4 (PDF)

© Олена Негреску, 2025 (текст)
© Володимир Харченко 2025 (обкл.)
© СГ НТМ «Новий курс», 2025

*Режисери повинні
опанувати мистецтво
фонтанування ідей —
тільки цьому
й слід навчати(ся)!*

О. М. Нерпеску

ANT

Actor Network Theory

Actor Network Theater

Акторно-мережевий театр

Театральна режисура в контексті
акторно-мережевої теорії Бруно Латура
та ризоми Жіля Делеза

2025

Вельми вдячна Луї Геберту, професору літератури Квебецького університету в Рімускі (UQAR, Канада) за його чудову книгу «Вступ до прикладної семіотики» і фантастичний діалог, що мимоволі підштовхнув мене до написання цієї книги.

A heart felt thanks to Louis Hebert, Professor of Literature at the University of Quebec at Rimouski (UQAR, Canada), for providing the book «An Introduction to Applied Semiotics» and for his valuable time and creative thoughts that inspired me to write this monograph.

ЗМІСТ

INTRO: вікно Овертона українського театру	9
ПЕРЕДМОВА	9

РІВЕНЬ ПЕРШИЙ: що відбувалось у світі, поки український театр задихався в обіймах соцреалізму	13
1.1. Погляд на театр та режисуру через призму акторно-мережевої теорії Бруно Латура та ризоми (rhizome) Жилья Делеза	14
1.1.1. Панегірик Ролану Барту № 1	
1.2. Акторно-мережева теорія Бруно Латура – революція у розумінні природи театру	15
1.3. ANTheater	17
1.3.1. Основні ідеї акторно-мережевої теорії (ANT)	
1.3.2. Новаторські аспекти ANT	
1.4. Занурення в ризому (rhizome)	20
1.4.1. Ризома (rhizome) Жилья Делеза та Фелікса Гваттарі та «Делезівські парадокси сенсу»	
1.4.2. Ризома (rhizome) – чарівність іншої реальності	
1.4.3. Наукові тексти Бруно Латура та тексти для театру	
1.5. Vocabulary	25
1.6. Коротке резюме першого рівня	26

РІВЕНЬ ДРУГИЙ: що відбувалося з нами, поки ми припадали пилом на антресолях театру Станіславського	27
2.1. Креативні методи в театральній режисурі. Хіба це можливо?	
2.2. Замість вступу – секрети творчості та шкільна освіта	28
2.2.1. Панегірик Ролану Барту № 2	
2.3. Конвергентне та дивергентне мислення	32
2.4. Що таке креативність?	36
2.4.1. Розмаїття методів креативності	
2.4.2. Нейрогакінг	
2.5. Дивергентне мислення як основа креативності	41
2.5.1. Визначення дивергентного мислення	
2.5.2. Основні етапи дивергентного мислення	
2.6. Практика	44
2.6.1. Вправа 1	
2.6.2. Вправа 2	
2.6.3. Вправа 3	
2.7. Дві теореми удачі – теорема Баєса і теорема Томаса	45
2.8. Тунельне мислення: чому з ним варто боротися	47

2.9. То що таке креативне мислення театрального режисера?	
2.10. Vocabulary	49
2.11. Коротке резюме другого рівня	49

РІВЕНЬ ТРЕТІЙ: змінена свідомість або зміна парадигми 52

3.1. Від «перевернутого уроку» до «зміненого сприйняття»	
3.2. Перевернутий урок / Flipped classroom	53
3.3. Змінена свідомість / Flipped perception	56
3.4. Що таке режисер?	58
3.5. Терміни, без яких радянський театр чудово обходився:	
концепт, парадигма, епістема та дисциплінарна матриця	59
3.5.1. Концепт / Concept	
3.5.2. Концептосфера	
3.5.3. Парадигма	
3.5.4. Епістема Мішеля Фуко	
3.5.5. Дисциплінарна матриця	
3.6. Концептосфера театру, концептуальні межі, концептуальний арсенал	68
3.7. Еволюція концептосфери театру	69
3.8. Концептосфера сучасного українського театру	75
3.9. Концептуальний арсенал режисера	80
3.10. Нові парадигми українського театру	80
3.10.1. Фабула та сюжет, архітектоніка та композиція	
3.10.2. Контекст чи запропоновані обставини?	
3.10.3. Чи є дія головною зброєю театрального режисера та актора?	
3.11. Пастка ситуації та театральні фокуси	88
3.12. Ситуаційна теорія вирішення проблем і ситуативне сприйняття світу	92
3.13. Ситуативне мислення режисера	96
3.14. Взаємовідносини режисера і глядача	97
3.15. Vocabulary	98
3.16. Коротке резюме третього рівня	98

РІВЕНЬ ЧЕТВЕРТИЙ: театральна семіотика 101

4.1. Те, без чого радянський театр теж легко обходився	102
4.2. Гра в ляльки	103
4.2.1. Складові семіотики: синтактика, семантика та прагматика	
4.3. Греймас та Юберсфельд	105
4.4. Квадрат Греймаса та актантна модель Греймаса – Юберсфельд	
4.4.1. Докладніше про семіотичний квадрат Греймаса	106

4.4.2. Вправи	
4.4.3. «Метелик» Греймаса	
4.4.4. Розширення квадрата Греймаса та епістеміологічні комплекси	
4.5. Нова епістема сучасного театру «взаємодія – гра»	115
4.6. Актантна модель Греймаса – Юберсфельд	116
4.6.1. Шість актантів – три осі	
4.6.2. Актантні трикутники	
4.7. Практика – 4 моделі з тими ж акторами	128
4.7.1. Модель 1 – Сашко хворіє і вередує. Мати хвилюється і хоче його вилікувати	
4.7.2. Модель 2 – Сашко хворіє не вперше і не важко	
4.7.3. Модель 3 – Сашкові набридло валятися в ліжку	
4.7.4. Модель 4 – у Сашка завтра театральний конкурс!	
4.7.5. NB – зауваження, важливе саме режисерам	
4.8. Vocabulary	138
4.9. Коротке резюме четвертого рівня	139
РІВЕНЬ П'ЯТИЙ: аналіз тексту для театру	142
5.1. Читаємо п'єсу	143
5.2. Методики розширення тематичної сфери п'єси за рахунок виявлення прихованих тем і мотивів	144
5.3. Розширення тематичної сфери п'єси за допомогою інверсій, концептуальних схем і тематичних карт	146
5.3.1. Інверсія	
5.3.2. Концептуальні схеми	
5.3.3. Тематичні карти	
5.4. Метод асоціативного пошуку та генерації ідей	154
5.5. Евристичний метод, метод евристичних запитань	156
5.6. Метод фокальних груп Жерара Женета	158
5.7. Режисер – інтерпретатор чи медіатор?	159
5.8. Vocabulary	162
5.9. Коротке резюме п'ятого рівня	162
РІВЕНЬ ШОСТИЙ: конкуруючі актантні моделі	165
6.1. Конкуруючі актантні моделі казки Шарля Перро «Червона шапочка»	166
6.2. Конкуруючі актантні моделі старовинної української казки «Колобок»	172
6.3. Коротке резюме шостого рівня	179

РІВЕНЬ СЬОМИЙ: моделювання смислових рішень та контекстного меню п'єси Марка Кропивницького «Пошились у дурні»	181
7.1. Модель № 1, яку бачать усі – «загальна»	183
7.2. Моделювання смислових рішень методом фокальних груп	184
7.2.1. Модель № 2. Нульова фокалізація, фокальна лінза на авторі	
7.2.2. Модель № 3. Внутрішня фокалізація, ФЛ на наймитах	
7.2.3. Модель № 4. Зовнішня фокалізація, ФЛ на глядачеві	
7.2.4. Модель № 5. Внутрішня фокалізація, ФЛ на багатих батьках	
7.2.5. Модель № 6. Внутрішня фокалізація, ФЛ на наречених.	
7.3. Моделювання смислових рішень п'єси Марка Кропивницького «Пошились у дурні» за допомогою евристичних методів	208
7.3.1. Метод евристичних запитань Квінтіліана – Пойя	
7.3.2. Метод вільних асоціацій.	
7.3.3. Модель № 7 Футур -перформанс «Прекрасне майбутнє»	
7.3.4. Модель № 8. Перформативний квест «Бандитські гроші»	
7.4. Змішаний фокально-евристичний метод	217
7.4.1. Модель № 9. «Стародавня магія»	
7.4.2. Модель № 10. «Амазонія» чи «Жіноча Хортиця»	
7.4.3. Модель № 11. «Зумери проти бумерів», осучаснений сюжет	
7.5. Коротке резюме шостого рівня	221
7.6. Аргументи щодо можливих здивувань, заперечень та внутрішнього опору	222

РІВЕНЬ ВОСЬМИЙ: моделювання смислових рішень та контекстного меню новели Проспера Меріме «Кармен»	223
8.1. Той самий принцип фокалізації	224
8.1.1. Модель № 1. Фокальна лінза на авторі, нульова фокалізація	
8.2. «Пристрасті за Кармен»	228
8.2.1. Модель № 2. «Корида». Фокальний персонаж – Хосе	
8.2.2. Модель № 3. «Амазонка проти мачо»	
8.3. Трикутник Карпмана: переслідувач, рятівник, жертва	238
8.4. Практика	241
8.4.1. Вправа 1. Короткий сюжет моделі № 4	
8.4.2. Вправа 2. Короткий сюжет моделі № 5	
8.4.3. Вправа 3. Короткий сюжет моделі № 6	
8.4.4. Вправа 4. Короткий сюжет моделі № 7	
8.5. Модель № 8. «Детектив». Зовнішня фокалізація	244

8.6. Тема війни	249
8.6.1. Модель № 9. Війна держави проти порушників закону	
8.7. Практика	250
8.7.1. Вправа 1. Сюжет за актантною схемою	
8.7.2. Вправа 2. Актантні трикутники. Конфлікт, тема, ідея	
8.7.3. Вправа 3. Контекстні фантазії	
8.8. Тема війни. Модель № 10. Війна циган	252
8.9. Практика	254
8.9.1. Вправа 1. Конфлікт, тему та ідею моделі № 10	
8.9.2. Вправа 2. Короткий сюжет моделі № 10.	
8.10. Вигаданий персонаж – незалежний свідок, аналог глядача	
8.10.1. Модель № 11. «Соціологічні дослідження»	255
8.10.2. Усна вправа за пунктами.	
8.10.3. Модель № 12. «Криза Цивілізацій».	
8.11. Практика	258
8.11.1. Вправа 1. Аналіз актантної схеми	
8.11.2. Вправа 2. Аналіз актантних трикутників	
8.11.3. Вправа 3. Контекстні фантазії	
8.12. Модель № 13. «Сутність Кармен»	261
8.13. Модель № 14. «Каверзи Кармен»	264
8.14. Модель № 15. «Колесо сансари»	264
8.15. Коротке резюме сьомого рівня	266
РІВЕНЬ ДЕВ'ЯТИЙ Висновки	267
ПІСЛЯМОВА. Театр, режисер і глядач в епоху ШІ – хто кого перекреативить?	276
OUTRO	279
Список використаних джерел	280
Додаток А. Vocabulary українського театрального режисера	289
Додаток В. Порівняння між VR- / AR- / MR- / XR-реальностями	321
Додаток С. Les cycles Repère або повторні цикли Жака Лесара та деякі інші театральні методології	326
Додаток D. Abstract	332



Рисунок 0.1.

INTRO

Вікно Овертона українського театру

Ця книга призначена для допитливих студентів театральних закладів вищої освіти, які прагнуть вирватися за межі чинних навчальних норм і які не бояться вистромити свій довгий ніс якнайдалі за рамки вікна Овертона навчальної програми та – без ризику для життя – вполювати нові терміни, методики й ідеї: можливо, ця здобич допоможе вам досягти фантастичних театральних успіхів, а можливо, навіть ухопити тонкі нитки минулого, обірвані у 30-ті роки XX ст., і, скріпивши їх міцними вузликami нових ідей, почати плести дивовижне мереживо нового модерного театру України.

З монографії ви дізнаєтесь про:

- 1) акторно-мережеву теорію;
- 2) rhizome Жюльєна Делеза;
- 3) актантну модель;
- 4) метод фокальних груп та інші;
- 5) стратегію безлічі рішень, і почнете гратися з п'єсами.

ПЕРЕДМОВА

Мрія будь-якого театального майстра – весела зграя талановитих учнів, урожайний конвеєр з вирощування Курбасів, які своїми передовими ідеями й неочікуваними рішеннями забезпечать випереджальний розвиток українського театру. Тобто всіх цікавить технологія виховання талановитих театральних режисерів не на основі жорсткої селекції, а на основі нових методологічних підходів до професії.

Ця тема доволі гостра не тільки у театрі, над цим б'ються в усіх галузях людської діяльності, цього вимагає зростаюча ринкова конкуренція і фатум нещадного ШІ.

Творчий потенціал, креативне мислення, нестандартне рішення – боги XXI століття.

Навчання студентів-режисерів – добре налагоджений процес, але в ньому завжди була і досі існує «біла пляма»: чудово проведений, глибоко опрацьований класичний аналіз драматургічного твору – ідейно-тематичний аналіз, аналіз дії п'єси, формально-композиційний аналіз, текстовий аналіз – не підводить закономірно режисера-початківця до народження задуму, тобто до відповіді на питання: про що ставимо? До ключового питання, відповідь на яке безпосередньо виводить режисера до сценічного втілення виявленого ним сенсу.

Із такою ситуацією стикаються і педагоги, і студенти, тож важливо з'ясувати, чому так стається, щоб шукати способи вирішення проблеми.

Традиційне ідейно-тематичне дослідження п'єси зводиться до лінійного осягнення студентом її художнього світу, вирішення завдання глибшого проникнення у світ Автора, дослідження тонкощів ідейно-позиційних зіткнень. «Що, з ким, коли, як і чому сталося?» – ось питання, на які шукають відповіді студенти-режисери.

Дієвий аналіз – це метод, що дозволяє акторам і режисеру теоретично усвідомити і практично організувати на сцені дійовий ряд п'єси, тобто логічну вмотивовану поведінку персонажів у пропонованих обставинах. Як пишуть у підручниках, дійова структура універсальна, вона працює на рівні будь-якого цілісного твору із сюжетом, що розвивається у часі. Кожен автор будує її свідомо та вдумливо, бо саме цей конструкт не дає твору розвалитися.

Формально-композиційний аналіз так само виводить на перший план Автора, творчий задум якого диктує і форму, і композицію.

Таким чином, три вищеназвані методи фокусують увагу студента на постаті Автора, який створив новий всесвіт, конструкцію та зміст якого він – студент – намагається розгадати. Мислення, зайняте таким завданням, неухильно шукатиме ту «одну-єдину правду» (Гілфорд Дж., 1965, pp. 433-456), що загострює і тренує конвергентне мислення. Звідси і пристрасне змагання – хто швидше і точніше збагне, про що думав і мріяв Автор, що він мав на увазі.

У світі сучасних тенденцій переосмислення радянських та пострадянських театральних традицій, повернення до втраче-

них традицій Українського відродження 20-30-х років минулого століття зрозуміла практична необхідність озброєння молодих режисерів новою театральною онтологією, продуктивними інструментами творчого режисерського пошуку.

Для цього монографія намагається розгорнути перед читачами основні навколотеатральні філософсько-світоглядні концепції XX-XXI ст., запровадити такі світоглядні поняття як еволюційно-синергетична (спільна кооперативна інтегративна дія) (Г. Хакен¹) картина світу, акторно-мережева теорія Бруно Латура, а також вводить такі поняття як концептосфера режисури, семіотичний аналіз, актантна модель та багато іншого, чого театральна освіта радянського та пострадянського періоду категорично не допускала, відносячи такі поняття до ідеалізму та вважаючи їх згубним західним впливом. Справді, навіщо ідеологізованому театру з потужним іконостасом ідеалів, нестримна вольниця фантазії? У дискурсі нового режисерського мислення стає зрозумілою необхідність таких термінів метафізики² Г. Сковороди як всесвіт, матерія, мікрокосм, простір, час, які згодом стали основою Курбасівської метафізики: «континуум, механіка, статика, динаміка, кінетична енергія, потенційна енергія, інерція, маса, прискорення, тривимірність, четвертий вимір, релятивізм, причинність, інволюція та еволюція, дедукція та індукція тощо» (Ходаківський Д., 2023)

Синергетичне використання таких методів як актантна модель, метод фокальних груп, вільних асоціацій, ситуаційна теорія вирішення проблем STOPS та нових філософських ідей у комплексі може призвести до інноваційних рішень у театральній режисурі.

Знайомство режисерів-початківців із деякими аспектами європейської театральної теорії, основами театральної семіотики³ і можливостями театральної практики, що впливають

1 Хакен Герман (Hermann Haken) німецький фізик-теоретик, один із засновників синергетики – науки про самоорганізацію. Синергетика (не плутати із синергією, що означає підсилений ефект взаємодії двох або більше факторів) – міждисциплінарний напрям науки, що пояснює розвиток та самоорганізацію моделей та структур у відкритих системах, далеких від термодинамічної рівноваги.

2 Метафізика (грец. *μεταφυσικά*, від *τὰ μετὰ τὰ φυσικά* – те, що після фізики) – філософське вчення про граничні сутнісні принципи і засади буття, пізнання, людини, культури, суспільства та історії.

3 Семіотика – це наука про знаки та знакові системи як засоби комунікації: зберіган-

із цього, а також демонстрація і систематизація низки творчих стратегій, тактик, технік і методик формального аналізу тексту⁴, які тренують у студентів уміння швидко знаходити в п'єсах нові сенси і нестандартні рішення, застосовувати техніку рефреймінгу⁵ – як смислового так і контекстного, і тим самим збагатити професійний інструментарій режисерів-початківців.

При цьому монографія формулює концептологічний підхід до методики навчання театральних режисерів, вводить поняття концепту⁶ у трактовці Н. Плотнікової (Plotnikova N.V., 2020), і більш розширено – в «Сучасній лінгвістиці» О. Селіванової: «Концепт – інформаційна структура свідомості, різносубстратна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості й позасвідомого» (Selivanova O.O., 2008, p. 115). Польська лінгвістка Анна Вежбицька додає до поняття контенту таке: «об'єкт зі світу «Ідеальний», що має ім'я та відображає певні культурно зумовлені уявлення людини про світ» (Wierzbicka, 1996, pp. 336–380), а також поняття концептосфери⁷ театральної режисури.

ня, передачі та переробки інформації в культурі, природі та самій людині. Згідно з Ю. М. Лотманом, під семіотикою слід розуміти науку про комунікативні системи та знаки, що використовуються в процесі спілкування. Засновником семіотики вважають Чарльза Пірса (1839–1914), американського філософа та математика

4 Формальний метод у літературознавстві – теоретично обґрунтована методика, спрямована на вивчення внутрішніх (структурних) закономірностей художнього твору. Всі українські напрацювання у цьому напрямі (наприклад, літературівзавиці Михайлини Коцюбинської у 1931–2011 рр.) були ліквідовані радянським режимом та затавровані як пережитки ідеалізму.

5 Слово «рефреймінг» – від дієслова «reframe», що означає «вставити в нову рамку» (ту ж картину), «вставити в ту ж рамку» (нову картину), «заново приладнати». Зміна рамки (обставин) зумовила зміну сприйняття чи ставлення до об'єкта чи суб'єкта, для якого змінювалися обставини. Традиційно розрізняють два основні види рефреймінгу: рефреймінг контексту та рефреймінг змісту. Рефреймінг контексту: у різних ситуаціях це може виявитися або корисним, або шкідливим (як от електричний струм). Рефреймінг змісту: полягає в тому, щоб змінити цінність самого повідомлення: «Це погане, зате...»

6 Концепти – одиниці пам'яті, що групуються за тематичними ознаками (Plotnikova N.V., 2020, p. 92)

7 Концептосфера – це фрагмент концептуальної картини світу, сформований на основі уявлень людини та виражений сукупністю одиниць пам'яті (концептів), що групуються за тематичною ознакою. (Plotnikova N.V., 2020)

РІВЕНЬ ПЕРШИЙ

Що відбувалось у світі,
поки український театр
задихався в обіймах соцреалізму⁸

8 Соціалістичний реалізм (соцреалізм) – головний художній напрямк літератури та мистецтва в СРСР та інших соціалістичних країнах, що є естетичним вираженням соціалістично усвідомленої концепції світу і людини, зумовленої епохою боротьби за встановлення та творення соціалістичного суспільства. Зображення життєвих ідеалів соціалізму зумовлює і зміст, і основні художньо-структурні принципи мистецтва. Його виникнення та розвиток пов'язані з поширенням соціалістичних ідей у різних країнах, із розвитком революційного робітничого руху.

1.1. Погляд на театр та режисуру через призму акторно-мережевої теорії Бруно Латура та ризоми (rhizome) Жиль Делеза

На цьому рівні ми спробуємо усвідомити, як розвивалася європейська навколотеатральна думка XX-XXI ст. Ми покажемо, як два французькі філософи – Бруно Латур, автор альтернативної соціології, і Жиль Делез, автор знаменитої rhizome і книги «Логіка сенсу» (Deleuze, 2011), яку має прочитати кожна мисляча людина, – ці автори відкрили перед режисером нескінченний потенціал творчого пошуку, інтерпретацій і розуміння п'єси через нелінійні, множинні шляхи мислення.

Плетемо мереживо, в'яжемо вузли...

Але спочатку розповімо про іншого французького філософа – визволителя режисерів Ролана Барта та його книгу «Смерть автора» (Барт Ролан, 1989).

1.1.1. Панегірик Ролану Барту № 1

Ролан Барт легко зруйнував концепцію незаперечного авторитету Автора, що панувала кілька століть, і залишив нас вічна-віч із деякими текстами, не давши нам рятівного клубочка, який міг би вивести режисера на надійну дорогу методу. Спроба підійти до п'єси як до літературного твору завжди обертається невдачею. Микола Євреїнов у 1912 році в «Демоні театральності» писав, що «література та драматургія мають стільки ж спільного, скільки, наприклад, живопис та драматургія чи музика та драматургія, тобто між ними – відношення як частини до цілого». (Євреїнов Н., 2002).

Тобто світова театральна спільнота мстиво посміхалася і досить легко погодилася зі смертю Автора, цього непорушного у своїй значимості Колоса. Однак у цьому світовому співтоваристві залишилися недоторкані території – території мертвої ідеології, які успішно прикрилися (припустимо, істинним) генієм Костянтина Станіславського, і спорудили пантеон Автора, до якого, як у мавзолей, ходили всі – від малого до старого. Бували

там і ми...

То що це таке – п'єса? Як ставитися до неї – як до незаперечної святині чи як до будівельного матеріалу на зразок столу цегли? А може це химерного виду личинка, що пройде фазу творчої обробки і перетвориться на іншу, непізнану імаго? Дещо завершене й непорушне чи м'яке гетерогенне середовище, частина соціального, яку можна сміливо назвати частиною нашого сьогодення?

1.2. Акторно-мережева теорія Бруно Латура – революція у розумінні природи театру

Класична соціологія займалася і займається світом людей, людських угруповань (структурами, країнами, групами, класами, інститутами...) та індивідів, закладеними суспільством цінностями та смислами, за допомогою яких і конструюється соціальна реальність.

Акторно-мережева теорія Бруно Латура – ANT – пропонує своє бачення альтернативної соціології, звертаючи увагу і на речі, і на структури, і на поняття.

Акторно-мережева теорія – це сучасний підхід у науці, який досліджує, як різні частини суспільства об'єднуються в один спільний світ.

ANT народилася у 1990-х. Засновниками та методологами ANT є Мішель Каллон (Michel Callon), Джон Ло (John Law) та Бруно Латур (Bruno Latour). Саме ім'я останнього міцно приросло до назви теорії – ANT Бруно Латура.

Це не зовсім справедливо, але про це пізніше.

В основі ANT – припущення про різноманіття зав'язків взаємодії всього суцього: сутностей і предметів матеріального та ідеального світу, які мають рівні права і якимось дивом об'єднуються в один спільний світ. Сутність ANT полягає в різноманітності (гетерогенності) взаємодій матеріальних та нематеріальних елементів, наявних у навколишньому світі.

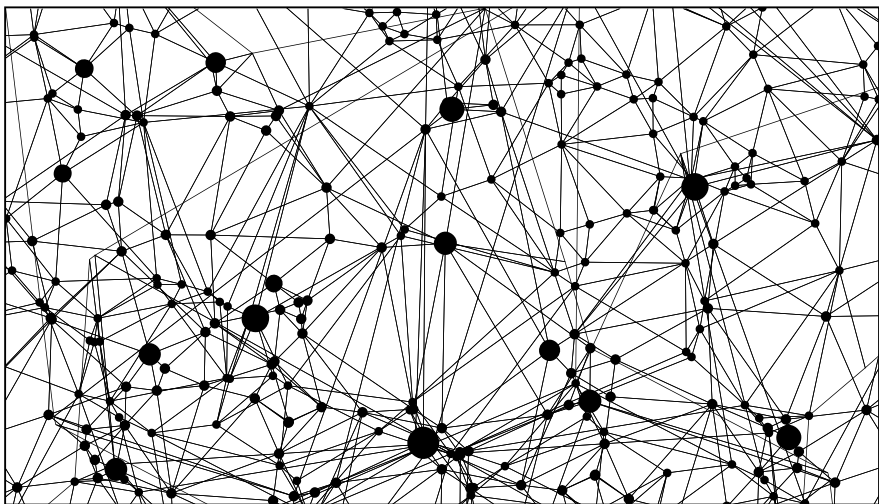


Рисунок 1.1. Акторна мережа

Отже, звичні кордони між тим, що ми вважаємо духовним – ідеї, почуття, думки і мрії, і тим, що вважається матеріальним – речі, живі і неживі об'єкти, включаючи людей, – ці кордони стають розмитими, і все це сплітається в єдину велику мережу, де кожен елемент – чи то людина, чи річ, чи ідея – має однакову важливість. Усі вони взаємодіють і впливають один на одного, створюючи спільну реальність.

Це дуже важливо усвідомити: всі елементи цієї мережі однаково вагомі. Дійові елементи цієї мережі називаються акторами. Актори є рівними сутностями, взаємини між якими регулює звичайна динамічна мережа. Зникнення чи усунення одного з акторів порушує роботу всієї мережі, руйнуючи ансамбль відносин.

Особливо цікаво те, що всі актори є зацікавленими сторонами в єдиному процесі, вони не існують кожний окремо, а існують тільки по відношенню один до одного. Це поняття є фундаментальним в акторно-мережевій теорії.

«Акторно-мережева теорія забезпечує аналітичну основу та методологію, що дає змогу відслідковувати еволюцію проєкту (чи інновації) та характер взаємодії між різними акторами. Таким чином, він пропонує методологічний протокол, який скла-

дається з кількох етапів: проблематизація, інтерес, зарахування та мобілізація. Завдяки цій аналітичній структурі Акріч, Каллон і Латур показують, що успіх інновацій залежить, перш за все, від успіху безпрецедентної асоціації між кількома та різними акторами (акторами-людьми та акторами-неістотами). З цієї активної асоціації, з мобілізації та співпраці всіх може виникнути потенційно конвергентна соціально-технічна мережа, яка сприятиме інноваціям.» (Meier O., 2020)

1.3. ANTheater

Розуміння театру та театральної режисури в контексті акторно-мережевої теорії, аналіз її впливу на переосмислення традиційних ролей та стосунків у театрі.

Як було сказано вище, акторно-мережева теорія припускає різноманіття зв'язків між усіма сутностями матеріального та ідеального світу, які мають рівні права та об'єднані в один спільний світ. Це може бути людина, річ або й ціла система. Знищення будь-якого актора знищує і роботу всієї мережі.

Особливо важливим для студента-режисера є розуміння того, що і речі (стілець, кулькова ручка, лимон, хустиночка), і поняття (логіка, дисципліна, мужність) є рівноправними акторами поруч із будь-якою персоною. Проаналізуйте з цієї точки зору хоча б «Отело»: ви побачите, як логіка руйнується під болісних почуттів, а легка хустинка знищує пристрасну любов.

Радянська доктрина про театр утверджувала його як інструмент становлення особистості (будівника комунізму), навантажувала театр ідейно-виховною роллю, змушувала порушувати різні філософські проблеми, відкрито приписувала йому ритуально-обрядову функцію, тож причетність до театру означала зарахування людини до інтелектуальної та духовно-моральної частини суспільства.

А тепер подивимося на театр з точки зору ANT. Театр як соціальний організм¹ і як мистецтво зі своєю специфічною мовою комунікації є і актором, і елементом мережі

¹ Я відразу ж зазначу, що цей розділ наголошує на соціальній функції театру як інституту, що займається складними взаємодіями між людьми та об'єктами.

відносин у суспільстві. Сам театр – це акторно-мережева система, хто працював у цій системі, одразу вхопить суть.

ANT допомагає зрозуміти, як ці взаємодії працюють.

Ось спробуйте уявити шматочок мережі навколо концепту «вистава» – ви отримаєте виняткове задоволення, коли виявите себе п'яним в оточенні незнайомих людей на якомусь старому баркасі, що пливе у бік невідомої землі в невідомий час. Але повірте, ви не захочете зупинитися – мережа веде вас далі, а привабливі фантазії діють на нас як наркотик.

На перший план вийдуть розважальна, ігрова, компенсаторна та комунікативна функції. З погляду економіки – продаж величезної кількості людино-годин, з погляду політики – чинник благополуччя та душевного достатку, уніфікація мислення (хоча театру тут не зрівнятися з телебаченням, кіноіндустрією та інтернетом). Малюємо мережу, думаємо разом.

Усвідомлення світу в поняттях акторно-мережевої теорії допоможе молодим режисерам швидше досягнути складності соціальних взаємодій і всередині самої п'єси, й між усіма елементами театру та суспільством в особі глядача, критики, влади, матеріального донора, а також в особі транспорту, рівня зарплати, настроїв виборців, ЗМІ, могутніх інтернет-мереж, сарафанного радіо, погоди, футбольних матчів, моди, стану медицини і так далі...

Розуміння основ ANT, бачення будь-якого об'єкта – людини, речі, системи, думки, поняття – у творчій уяві є частиною складної мережі взаємин, що допоможе відкрити нові горизонти в соціології, філософії та практиці театру.

І насамперед полегшить сприйняття п'єси як рухомої відритої ризоми², «личинки», що прагне свого подальшого сценічного перетворення на прекрасну Імаго.

² Ризома (фр. rhizome – корневище) – Вікіпедія тлумачить як поняття філософії постмодерну, що фіксує принципово позаструктурний та нелінійний спосіб організації цілісності, він залишає відкритою можливість для іманентної автохтонної рухливості та відповідної реалізації її внутрішнього креативного потенціалу самоконфігурування. Термін уведений у філософію в 1976 Жилем Делезом і Феліксом-П'єром Гваттарі. Автори руйнують традиційні уявлення про структуру як семантично центровану та стабільно визначену. Ризома стає радикальною альтернативою замкнутим та статичним лінійним структурам, що передбачають жорстку осьову орієнтацію. Це новий спосіб опису співіснування життя та мистецтва. Ризома, за словами Жака Дерріди, означає, що в тексті не може бути центру, а є «вільна гра структури».

1.3.1. Основні ідеї акторно-мережевої теорії (ANT)

Важко не впізнати театр у цих ідеях.

1. **Єдина мережа.** Немає чіткої межі між духовним та матеріальним, предметом та людиною. Усі вони – елементи єдиної мережі, що містить і матеріальні, й нематеріальні елементи.

2. **Об'єкти як актори.** Речі та предмети розглядаються як активні учасники соціальної мережі, а не просто тло для людської діяльності.

3. **Роль матеріальних об'єктів.** Матеріальні об'єкти виконують певну роботу та впливають на соціальну взаємодію. Мережа є постійною характеристикою цієї взаємодії.

4. **Просторові відносини.** Будь-який об'єкт має своє місце та об'єм, впливаючи на просторові відносини.

5. **Ансамблі відносин.** Об'єкти ANT постають як складні, мінливі цілісності, які існують не в якійсь одній площині – фізичній, функціональній чи знаковій, – а відразу у трьох.

Латур уже оселився у найкращому зі світів, але його ідеї досі живуть (Blok A. & Jensen C.B., 2024)

1.3.2. Новаторські аспекти ANT

Докладно про новаторські аспекти акторно-мережевої теорії можна дізнатись і з Літературознавчої енциклопедії Ю. І. Коваліва, але для нас важливе те, що ці новації безпосередньо стосуються театру.

Театр як соціальний об'єкт завжди буде мати предметний, речовий «субстрат» – театр віртуального простору має не тільки «екран», але й цілу мережу виробництва.

Театр як соціальний об'єкт організовує фізичний і функціональний простір навколо себе.

Театр має складну структуру і залишається цілісним, поки не змінюються зовнішні та внутрішні зв'язки його складників.

Театр, безумовно, пов'язаний неструктурованою (гетерогенною) мережею існуючих живих, матеріальних і нематеріальних елементів.

Театр розмиває кордони між духом і матерією, речами та людьми, реальним та вигаданим світами, перетворюючи всіх і все на складові однієї великої мережі сучасного буття і вигадки. Бо що

таке наше уявлення про реальний світ? Це наша індивідуальна вигадка.

1.4. Занурення в ризому (rhizome)

Ці розділи присвячені розумінню принципів ризоми та їх впливу на режисерське мислення та практику використання ризоматичного мислення у процесі фантазування.

1.4.1. Ризома (rhizome) Жюльєна Делеза і Фелікса Гваттарі та «Делезівські парадокси сенсу»

Ще раз із особливим задоволенням згадаю книгу Жюльєна Делеза «Логіка сенсу», яку найчастіше називають «Делезівські парадокси сенсу» (Deleuze, 2011), а поки ми говоримо про ці парадокси, я солодко відтягую розмову про rhizome.

«Делезівські парадокси сенсу»

Усього в цій книзі 34 серії парадоксів сенсу, це короткі есе, в кожному з яких Делез обговорює якусь тему, пов'язану з поняттям сенсу – того сенсу, нового й нестандартного, який ми відчайдушно шукаємо, вдесьте і двадцяте перечитуючи «Фауста». Хочу звернути особливу увагу на деякі з них, із короткими цитатами або без.

Перша серія парадоксів: чисте становлення

...об'єктивна структура самої події, оскільки остання завжди рухається у двох сенсах-напрямах відразу, і розриває частини наступного за ними суб'єкта...

Третя серія: пропозиція

Сенс – це те, що виражене пропозицією, і атрибут стану речей.

Четверта серія: дуальності

Хоча сенс і не існує поза його пропозицією, проте він є атрибутом стану речей, а не самої пропозиції. Подія є в мові, але оживає в речах. Речі та пропозиції перебувають не так у ситуації радикальної двоїстості, як по обидві сторони кордону, представленого змістом.

Сьома серія: езотеричні слова

Восьма серія: структура

Цей феномен можна назвати феноменом Робінзона. Зрозуміло,

що на безлюдному острові Робінзон міг відтворити аналог суспільного життя лише одразу підкорившись усім взаємозалежним правилам і законам, хай навіть їх не було до чого застосовувати.

Десята серія: ідеальна гра

Прочитайте її уважно – вона вся про театр!

Одинадцята серія: нонсенс

Дванадцята серія: парадокс

Двадцять перша серія: подія

Я рекомендую прочитати та вивчити цей розділ дуже уважно! Він про театр, про дивну гру, де справжнє розігрується фізично реально прямо зараз, тут, перед нами. Ось уривок із цієї серії: «Актор не дорівнює богу, скоріше він – «антибог». Бог та актор протилежні у своєму сприйнятті часу. Те, що для людини є минулим і майбутнім, Бог живе у своєму вічному сьогоденні. Бог – це Хронос: божественне сьогодення – повний цикл, тоді як минуле та майбутнє – виміри окремого фрагмента циклу, вирваного з єдиного цілого. Навпаки, справжнє Актора – найвужче, найтісніше, найжиттєвіше і точкове. Ця точка міститься на прямій лінії, без кінця поділяючи її на минуле майбутнє і несучи цей поділ у самій собі. Актор належить Еону³: замість найґрунтовнішого, найповнішого і найпоширенішого сьогодення, що охоплює все минуле і майбутнє, тут виникає безмежне минуле-майбутнє, відображене в порожньому сьогоденні, що має «товщину» дзеркала. Актор представляє. Але те, що він представляє, завжди або ще в майбутньому, або вже в минулому, де воно безпристрасне і подільне, де воно розгорнуте без розривів, не діє саме і не піддається жодному впливу. Саме в цьому сенсі можна говорити про феномен комедіанта. Останній утримує себе в миті заради того, щоби розіграти щось, що постійно очікується, на що сподіваються і що згадують. Роль, яку грає актор, – це не роль персонажа, це тема (складна тема чи смисл), яку задають компоненти події, тобто сингулярності, що взаємодіють, повністю вільні від обмежень індивідуального та особистого» (переклад за (Колеснік О., 2014, р. 166). Вища напруга особистості актора відбувається в момент, який завжди можна дробити далі заради того, щоб відкритися назустріч без-

3 Еон – Бог нескінченного часу, вічності, є покровителем ери (еону) – історії людства.

особовій та до-індивідуальній ролі. «Граючи одну роль, актор завжди розігрує при цьому інші ролі. Роль відноситься до актора так само, як минуле та майбутнє відносяться до миттєвого теперішнього...» (переклад за (Колеснік О., 2014, р. 166), яке відповідає їм на лінії Еона.

Значить актор здійснює подію, але зовсім інакше, ніж подія, що здійснюється в глибині речей. Точніше актор дублює космічне чи фізичне здійснення події своїми засобами, тобто сингулярностями поверхні – і тому чіткіше, різкіше й чистіше. Отже, актор задає межі оригіналу, виводить з нього абстрактну лінію та залишає від події лише її контур та велич, стаючи таким чином актором якихось власних подій – контрздійсненням». (Deleuze, 2011)

Двадцять восьма серія: сексуальність

Двадцять дев'ята серія: добрі наміри завжди караються.

Треба уявляти собі Едіпа як безневинним, а й сповненим прагнення і добрих намірів – таким собі другим Геркулесом, переживання якого будуть такі ж болісні. Але чому добрі наміри обертаються проти Едіпа?

Тридцять перша серія: думка

Думка шукає, але не як людина, що володіє методом пошуку, а скоріше як пес, який, на перший погляд, безладно кидається з боку в бік...

1.4.2. Ризома (rhizome) – чарівність іншої реальності

Але головний подарунок, зроблений Делезом і Гваттарі людству, – це революційна ідея ризоматичної структури і мислення, і буття, яка стала протиположною класичним лінійним структурам класичної європейської культури.

Серед іншого, вони подарували нам особливе уявлення про текст. Усупереч поняттю розвитку літературного тексту, що існував до них як «дерево», вони вели в літературознавство поняття «rhizome». «Rhizome не починається й не закінчується, вона завжди всередині, поміж речей, міжбуття, інтермецо.

Дерево – це спадкоємність, а ризома – союз, тільки союз. Дерево нав'язує дієслово «бути», а ризома виткана зі сполучників «і», «та», «й». У цьому союзі достатньо сили, щоб надломити й вирвати з корінням дієслово «бути». Куди ви йдете? Звідки

ви виходите? Куди ви хочете прийти? Це марні запитання. Повернутися до *tabula rasa* і знову починати з нуля, шукати початок або фундамент – усе цемістить у собі хибну концепцію подорожі й руху (методика, педагогіка, ініціація, символіка...). Але Клейст, Ланц або Бушнер – у них інший спосіб подорожувати: переміщати себе, починати зсередини, проходити посередині, входити і виходити, але не починати і не закінчувати». (Делез Ж. Гваттари Ф., 2010, р. 46)

Rhizome розширює просторове та тимчасове буття п'єси, ламає усталені уявлення про неї, пов'язує її тисячами ниток із колишнім, нинішнім, майбутнім та неіснуючим світами. Гра без правил...

«Така гра – без правил, без переможців та переможених, без відповідальності, гра невинності, біг по колу, де спритність і випадок більше не відокремити, – така гра, мабуть, не реальна». (Deleuze, 2011, Scene Десятая серия: идеальная игра). І далі: «Значить, така гра призначена лише для думки та для мистецтва. Вона не дає нічого крім перемоги для тих, хто знає, як грати, тобто як утверджувати та розгалужувати Випадок, а не розділяти останній заради того, щоб панувати над ним, щоб ризикувати, щоб виграти. Але завдяки такій грі, яка може бути тільки уявною та яка не породжує нічого, крім твору мистецтва, думка та мистецтво суть реалії, що турбують дійсність, етику та економіку світу». І далі за Борхесом: «Жодне рішення не є остаточним, усі вони розгалужуються, породжуючи інші. Невігласи припускають, що нескінченні жеребкування вимагають нескінченного часу; насправді достатньо того, щоб час піддавався нескінченному поділу, як вчить відоме завдання про змагання з черепахою» (Борхес, 1992, р. 29)

Роже Кайуа у своїй книзі «Ігри та люди» пише про один із видів ігор – *mimicry*: «*Mimicry* виявляє всі характерні ознаки гри, крім однієї: у ній є і свобода, й умовність, і призупинення реального (фізичного – О.Н.) життя, і відокремленість у просторі та часі. Однак у ньому не можна констатувати постійного підпорядкування імперативним правилам... замість цього тут відбувається приховування реальності та симуляція якоїсь вторинної реальності (фізичної – О.Н.)⁴. *Mimicry* – це безперервна вигадка.

4 «Люди схильні плутати реальність із фізичним світом і важко розуміють, чому віртуальна реальність здається їм настільки реальною, навіть якщо вони знають, що це не

У такій грі є єдине правило: для актора – чарувати глядача, а для глядача – піддатися ілюзії, ... в яку йому пропонують на якийсь час повірити, як у якусь реальність, більш реальну, ніж справжня». (Кайуа Р., 2007, р. 60)

Чарівність іншої реальності...

Інше⁵ (otherness) із цим терміном ми ще зустрінемося в іншого автора все тієї ж ANT – у Джона Ло (Ло Джон, 2015, р. 323)

1.4.3. Наукові тексти Бруно Латура та тексти для театру

Як бачимо, Бруно Латур висунув ідею, дуже подібну до ризоми. Але у цьому підрозділі ми говоримо не про його акторно-мережеву теорію (Латур Бруно, 2014), яка представляє навколишній світ як якусь матеріально-семіотичну фабрику, працівники якої – актори – і люди й ні, матеріальні та понятійні, – безперервно взаємодіють, плетуть усе нові і нові мережі та виробляють усе нові матеріальні та нематеріальні об'єкти. Тут поговоримо про його дослідження наукових текстів. (Woolgar, 2022). Вивчаючи їх, Латур помітив одну різницю відмінність наукових статей від літературних текстів – їх читають тільки один раз, вони потрібні тільки для того, щоб врахувати знайдене – і рушити далі, дописуючи, додаючи знання, рухаючись «вниз за течією», до невідомого і неосяжного океану знань. (Латур Бруно, 2013)

От і будь-яка п'єса для театру, як будь-яка наукова стаття, – лише тимчасова зупинка перед безперервним рухом далі. П'єсу, як будь-яку наукову статтю, завжди лише дописують, додаючи до неї дедалі нові сенси, рухаючись далі, вниз за течією до невідомого і неосяжного океану майбутнього.

Каспер Йенсен у своїй статті «Чи не є актантно-ризомна онтологія (ARO) більш відповідним терміном для ANT?» (Jensen, 2019) розглядає взаємозв'язок між акторно-мережевою теорією (ANT) і ризомами Жилья Делеза: усе свідчить про значний збіг між мережами Латура і ризомами Делеза, зокрема і множинність гетерогенних зв'язків, те, що будь-яку сутність можна розглядати як таку, що є складовою зв'язку, або таку, що утворює

так». Роже Кайуа

⁵ Інакість (інше) [otherness] – «те, що не є ні присутнім, ні визнаним чи явленим відсутнім, проте створене за допомогою присутності і бере участь у його створенні. Точніше, це те, що одночасно необхідно присутності, але й необхідно ж пригнічується або витісняється за відсутності». Джон Ло.

зв'язок, і що масштаби реальності є ефектами розширених зв'язків, що виникають. І хоча часто зустрічаються розбіжності, узгодженість із ризомою дозволяє ANT, за словами Делеза, подорожувати «від науки до мрій і назад».

Чи не про театр говорить Делез у своїй дипломній роботі «Відмінність і повторення»: «У той час як думка повинна досліджувати віртуальне до рівня його повторень, саме уява повинна досягнути процес актуалізації з точки зору цих відгомонів або реприз. Саме уява перетинає простори, порядки та рівні, руйнуючи кордони, що існують зі світом, керуючи нашими тілами та надихаючи наші душі, досягаючи єдності розуму та природи; це личинкова свідомість, яка нескінченно рухається від науки до мрії та назад» (Deleuze G., 1994, p. 220).

І rhizome, й ANT, і гра mimicry якнайкраще пояснюють нескінченно зростаючу мережу сценічних прочитань, серце якої міститься всередині самого тексту, але проявляється на стику сьогоденної дійсності і щойно прочитаного матеріалу. Сценічне прочитання, як і rhizome, «перпендикулярні» і до того, й до іншого. «Мережа не має ні початку, ні кінця, але завжди є точка, з якої вона росте і виступає за свої межі» (Делез Ж. Гваттари Ф., 2010).

1.5. Vocabulary

Рекомендую читати ці рядки вголос, бо мозок людини – цікава штука, і можливо, колись підсвідомість продиктує вам щось важливе вашим власним голосом.

ANT – акторно-мережева теорія Бруно Латура, Мішеля Калмона та Джона Ло⁶.

Rhizome Жилі Делеза та Фелікса-П'єра Гваттари

Наукові тексти Бруно Латура,

«Смерть автора» Ролана Барта

Mimicry Роже Кайуа та його книга «Ігри та люди»

Еон – Бог вічності, на противагу Хроносу – Богу емпіричного часу, що ділиться на хвилини, години, минуле, сьогодення і майбутнє

⁶ Я буду достатньо часто повторювати деякі імена і терміни – це, скоріш, педагогічний прийом, ніж неймдроппінг – практика постійного використання імен важливих людей, спеціальних термінів і тому подібних позначень у розмові з метою видатися слухачам більш значущим.

1.6. Коротке резюме першого рівня

«Мережа сценічних прочитань, серце якої міститься все-редині самого тексту, проявляється на стику теперішньої дійсності і щойно прочитаного матеріалу. Сценічне прочитання, як і rhizome, «перпендикулярні» і до того, й до іншого». ..

«Мережа не має ні початку, ні кінця».
(Делез Ж. Гваттари Ф., 2010).

На цій чудовій ноті ми тимчасово розлучимося із творцями rhizome й ANT, все ще не розгадавши секрету, як нам цей скарб використовувати в ремеслі театрального режисера, але отримавши безцінний подарунок, деяку індульгенцію – таємний дозвіл на гру з текстом п'єси. Нехай це буде наш маленький секрет, до якого ми повернемося пізніше.

А зараз на нас чекають інші секрети...

РІВЕНЬ ДРУГИЙ

Що відбувалося з нами,
поки ми припадали пилом
на антресолях театру Станіславського

Готуйтеся!
На цьому рівні ми будемо перетрясати старий мотлох
і позбавлятися від непотрібного.
Це може бути дуже болісно.

2.1. Креативні методи в театральній режисурі. Хіба це можливо?

Ну звісно, неможливо – Станіславський бо вже все сказав! Тепер головне це вивчити та чесно застосувати до заданого. Не сперечатимемося. У цьому розділі ми докладно поговоримо про самих себе – про креативні можливості нашого режисерського мозку, деякі креативні практики та їх придатність для театральної режисури, покажемо їхню роль у пошуку нових смислових рішень п'єси. Пам'ятаєте? «Думка шукає, – але не як людина, що володіє методом пошуку, а скоріше як пес, який, на перший погляд, безладно кидається з боку в бік...»(Deleuze, 2011).

Будьте людьми, допоможіть же псові!

2.2. Замість вступу – секрети творчості та шкільна освіта

Теорією, загадкою, секретами художньої творчості людство цікавилось з часів Платона. У християнській традиції створення нового було привілеєм Бога Творця, людині в цьому було відмовлено. В епоху Відродження людська думка звернулася до людини як особистості, носія творчого потенціалу, і поступово склалося розуміння творчості не як провідника божественного, а як проявів конкретних здібностей окремих людей. Наприкінці XIX – на початку XX століття стали з'являтися науково обґрунтовані моделі творчого процесу (Анрі Пуанкаре, Герман фон Гельмгольц, Ґрем Воллас, Макс Вертхаймер).

Двадцять століття подарувало кілька моделей творчості, дві з яких – модель творчості Ґ. Волласа¹ та модель «Чотири К» (Four C) Дж. Кауфмана², – вони досі не втрачають своєї актуальності.

1 Англійський учений Ґрем Воллас у 1924 році розклав творчий процес на 4 фази: підготовку, дозрівання (ідеї), осяяння (інсайт) й перевірку.

2 У 2009 році Джеймс К. Кауфман і Рональд Бебетто представили свою чотиривимірну модель творчості, що включає чотири рівні креативності «**Four C**»:

mini-C – трансформаційне навчання, що відображає особистісно значимі знахідки;

little-C – щоденні проблеми та творче самовираження;

Pro-C – професійна реалізація, яка не завжди є видатною;

Big-C – значне відкриття в конкретній галузі, важливість якого очевидна усім.

Наприкінці 60-х років минулого століття американський психолог Джо Гілфорд подарував світові поняття про два типи мислення – конвергентний і дивергентний, які є сутнісним для цього дослідження. (Гілфорд Дж., 1965)

Чому це так важливо саме сьогодні? Штучний інтелект бере на себе максимум конвергентних функцій – людина навряд чи може в цьому сенсі змагатися з ним. А ось творче мислення поки що штучному інтелекту не по зубах.

А проpros людству слід поквапитися, бо це «поки що» може змінитись миттєво!

Багаторічні спостереження автора книги показують, що студент-режисер, незалежно від таланту та ступеня навченості, розпочавши «обробку» п'єси з класичного аналізу, неминуче спробує знайти у п'єсі єдину «авторську» істину. Ще сумніше те, що представники однієї школи дають приблизно однакові аналітичні розбори однієї і тієї ж п'єси, буквально «флудять»³ однакові тексти, і перед цією «стіною істини» індивідуальне творче мислення завмирає.

Це свідчить, по-перше, про те, що більшість студентів пострадянського періоду привчені мислити конвергентно – тобто підсвідомо вважають, що існує лише одне правильне рішення, яке вони намагаються знайти за допомогою вже наявних знань, методів та логічних міркувань. А по-друге, свідчить про хибність самого педагогічного прийому: у радянській педагогіці, спадщину якої ми на словах намагаємося витіснити, сформувалися певні дидактичні прийоми, які призначені для розвитку динаміки свідомості, але вони не відповідають завданням розвитку дивергентного мислення.

Принципи науковості, доступності та цілеспрямованості не вписуються в індивідуальну картину творчої фантазії. У літературному творі, у п'єсі немає однієї істини – то що ми тоді шукаємо? Системність, наочність, зв'язок із практичним життям – усі ідеї виховання та освіти Яна Коменського (1592-1670)⁴, що

Важливим є розвиток компетенцій для досягнення Big-C, і пошук можливостей прискореного переходу з mini-C до Big-C. «Ми сподіваємося, що така модель допоможе у формуванні майбутніх досліджень творчості та може підтримати подальше дозрівання сфери творчості». (Kaufman & Beghetto, 2009)

3 Флудити – породжувати безглузді потоки інформації

4 Ян Амос Коменський (1592-1670) – чеський теолог, мислитель, педагог, письменник

базуються на розвитку конвергентного мислення і так зручно вписалися в педагогіку радянської школи, зазнають краху, як тільки перед студентом постає завдання – ВИГАДАЙ! Ба більше, за певних обставин виникають ситуації непримиренного протистояння конвергентного та дивергентного мислення.

Це особливо очевидно у такій складній творчій професії як театральна режисура.

Практика театру доводить наявність нескінченної множини сценічних рішень будь-якої п'єси, і студентів-режисерів необхідно вчити виявляти цю безліч «правильних» сценічних рішень будь-якого твору. Такий «множинний» результат є ознакою та наслідком саме дивергентного мислення, що сприяє народженню оригінальних театральних вистав.

Серед статей збірки «Культура України» мою увагу привернула стаття В. В. Медведєвої «Семіотичний аспект мистецтва гриму» (Медведєва В.В., 2014). Авторка стверджує: «у театральній системі кожен елемент окремо і всі театральні елементи загалом мають знакову природу. Дослідження мистецтва гриму в контексті семіотики, що інтенсивно розвивається, надає гриму можливості вважатися не тільки прикладною дисципліною, а й стати самостійним видом мистецтва, що вимагає глибокого і детального вивчення». Категорично погоджуючись зі змістом цитованого уривка і всієї статті в цілому, я запитую: про яку «театральну систему» говорить авторка? Про театр як соціально-культурне явище та систему виробництва? Навряд чи. Медведєва має на увазі, скоріше, безліч «ликів» у нескінченній безлічі конкретних мистецьких всесвітів, кожен із яких є конкретним спектаклем. Цей конкретний Всесвіт, конкретну «Театральну знакову систему», «Театральну модель світу» замислює та народжує у своїй творчій лабораторії конкретна людина, яку прийнято називати режисером.

Режисер, а не Автор! Автор помер.

менник, автор праць «Велика дидактика» (Коменскій Я. Амос, 1893), «Материнська школа» (Коменскій, Ян Амос, 1947), «Світ чуттєвих речей у картинках». Ян Коменскій зібрав і систематизував усі відомості з педагогіки, а також розробив революційні на той час ідеї, до яких, зокрема, належить ідея класно-урочної системи.

2.2.1. Панегірик Ролану Барту №2

Сама ідея десакралізації Автора має довгу історію, яка тягнеться з того моменту, коли ідея Автора виникла у свідомості людської спільноти, але вперше цю думку чітко сформулював Ролан Барт у своєму есе «Смерть автора»: «У середостінні того образу літератури, що існує в нашій культурі, безроздільно панує Автор, його особистість, історія його життя, його смаки та пристрасті; для критики зазвичай і донині вся творчість Бодлера – у його життєвій неспроможності, вся творчість Ван Гога – у його душевній хворобі, вся творчість Чайковського – у його ваді; пояснення творів щоразу шукають у людині, яка його створила, ніби зрештою крізь більш-менш прозору алегоричність вигадки нам щоразу «сповідається» голос однієї й тієї ж людини – Автора». (Барт Ролан, 1989)

І далі: «Для тих, хто вірить в Автора, він завжди мислиться у минулому стосовно його книги; книга та Автор самі собою розташовуються на загальній осі, орієнтованій між «до» та «після»; вважається, що Автор виношує книгу, тобто передує їй, мислить, страждає, живе для нею, він також передує своєму твору, як батько синові. Що ж до сучасного скриптора, він народжується одночасно з текстом, він не має жодного буття до писання і поза ним, він зовсім на той суб'єкт, стосовно якого його книга була предикатом; залишається лише один час – час мовленнєвого акту, і всякий текст завжди пишеться тут і зараз». (Барт Ролан, 1989, pp. 384–391)

Монографія не містить крамольної для багатьох жителів пострадянського простору думки про непотрібність Автора, про знецінення кола його думок, морально-етичних цінностей, бажань і мрій. Звісно ж, ні. Але «Присвоїти тексту автора – це означає ніби застопорити текст, наділити його остаточним значенням, замкнути писання» (Барт Ролан, 1989), а нам потрібно зламати лінійну структуру конвергентного мислення, не шукати абсолютного сенсу, а вийти в багатовимірний простір виробництва, куди смисли надходять щодня. І справа не у тому, як завтра почати відтворювати фантастичні проекти і рішення, вона містить інформацію, від якої навряд чи можна відмовитися – допитливому розуму завжди тісно між рамок шаблону).

2.3. Конвергентне та дивергентне мислення

«Режисери повинні опанувати мистецтво фонтанування ідей!»

А як це зробити?

«Сучасність ставить перед творчою лабораторією режисера створення нових...»

Нових – чого?

«Нових прочитань п'єси»? «Створення нових моделей світу»?

А «нових» чи «не схожих на попередні»?

А чи розрізняємо ми у театральній творчості «нове» та «не схоже на інше»?

Питання!

Американський психолог Джой Пол Гілфорд розробив структурну модель інтелекту, в основі якої поклав теорію креативності⁵ (Гілфорд Дж., 1965)

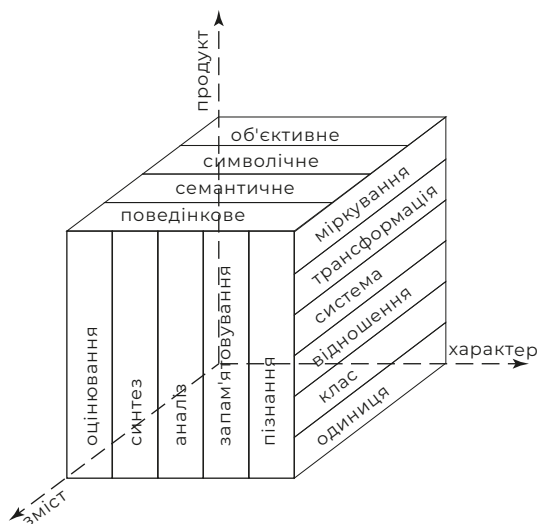


Рисунок 2.1. Тривимірна модель інтелекту за Дж.П.Гілфордом

Людське мислення, за Гілфордом, може бути спрямоване на традиційне, одноваріантне вирішення проблеми за чітким, виробленим за певними інструкціями алгоритмом. Це і є конвергентне мислення. Водночас мислення може орієнтуватися

⁵ Креативність (від лат. creatio – творчість) – уміння людини відступати від стандартних ідей, правил і шаблонів при пошуку рішень поставленого завдання

на багатоваріативність розв'язання однієї проблеми, що отримало назву дивергентного мислення. Розробляючи теорію креативності інтелекту як основу дивергентного стилю мислення, Гілфорд виділив такі її риси як точність, гнучкість, оригінальність та швидкість думки.

«У наші дні часто наголошується, що серед студентів які закінчують університети, поменшало тих, хто має творче мислення. Наскільки це правильно порівняно з іншими часами, я не знаю. Можливо, цей недолік став помітним у зв'язку з вимогами до творчості, що значно зросли в наш час. У будь якому разі, на основі розуміння того, що найбільш помітним чином творчі здібності концентруються, мабуть, у категоріях дивергентного мислення і певною мірою в категорії перетворень, ми можемо поставити питання про те, чи використовуються зараз відповідні можливості для розвитку цих здібностей». (Гілфорд Дж., 1965)

Створювати нові моделі світу, нові всесвіти можна лише маючи добре розвинене дивергентне мислення, яке на першому етапі вивчення п'єси (я усвідомлено не використовую поняття «аналіз») може ефективно продукувати нові смислові рішення обраного твору.

Чистота дослідження вимагає уточнення: «дивергентне мислення» не є синонімом творчого чи креативного мислення – воно спрямоване не на пошук нового, а на пошук якомога більшої кількості різних, не обов'язково нових рішень, але є достатньо надійним зачином для останнього.

Дивергентному мисленню приділяли увагу багато дослідників, але автор у цій монографії спирається на наукові досягнення сучасного американського психолога Марка Рунка (Runco M.A., 2017, pp. 529–532), – найпомітнішого у цій галузі автора, роботи якого отримують все більшу популярність. У своїх дослідженнях М. Рунко наголошує на цілеспрямованих тактиках, які дозволяють людині контролювати своє мислення, тобто підвищувати рівень креативності. Він виокремлює дві принципово відмінні тактики: тактику «Нехай це станеться» і «Тактику створення».

Якщо взяти модель творчого процесу Г. Уоллеса з його чотирма стадіями – підготовка, інкубація, осяяння та перевірка, – то стратегія «Нехай це станеться» зосереджена в стадії інкубації (підсвідомість, передчуття, бачення, осяяння), а ось «Тактика

створення» найбільше підходить до стадії підготовки. До речі, ці дві тактики відповідають людям із різними типами пошукової активності – імпульсивне відкриття або тривалий планомірний пошук.

Оскільки імпульсивність більше належить до сфери підсвідомого, то в запропонованому дослідженні ми займатимемося стадією підготовки, тобто «Тактикою створення».

До стадії підготовки належить і академічний аналіз п'єси: аналіз і порівняння фактів, аналіз подій, мотивації вчинків і створення на цій основі деяких концепцій ідейно-тематичного «відкриття автора».

Але якщо Автор нам заважає, замикає своїм авторитетом фантазію режисера-початківця – підемо за Роланом Бартом і не будемо зосереджуватись на Авторіві або, як пропонує Бруно Латур у своїй акторно-мережевій теорії, «винесемо Автора за дужки» (Латур Бруно, 2013).

Повернемось до Джоя Гілфорда – існує два типи людського мислення: перше – конвергентне, спрямоване на пошук одноваріантного вирішення проблеми за чітким, виробленим за певними інструкціями алгоритмом, та друге – дивергентне мислення, спрямоване на пошук безлічі варіантів рішення. Основою другого типу є креативне мислення, тобто вміння знаходити нестандартні рішення для простих і складних завдань та ситуацій.

Дивергентне мислення (від лат. *divergere* – розходитися) – це тип мислення, у якому створюються альтернативні способи розв'язання проблеми. В інтуїтивному мисленні воно відбувається спонтанно, вільно та нелінійно. По суті, це вигадкування ідей, дослідження різноманітних можливостей.

Конвергентне мислення – це лінійне, логічне прийняття рішень.

Це частина процесу, де ви більш рефлексивні, де ви більш аналітичні.

Ці два види мислення притаманні кожному з нас, іноді домінує один, іноді – інший, але ми здатні до обидвох, тож повинні навчитися їх використовувати.

Придумувати нові ідеї і приймати рішення з їх урахуванням – це абсолютно різні процеси, але зазвичай люди намагаються робити обидва одночасно.

Недоведена, несформульована ідея буквально відразу зустрічає в голові людини розумне заперечення, газ і гальмо на-

тискаються одночасно!

Отже, ви повинні навчитися спочатку витратити певний час на генерування ідей, і якими б божевільними вони не були – не судити їх, не стримувати, і тільки потім, свідомо й чітко відокремлюючи їх від решти, оцінювати і аналізувати.

Наука довела, що мозок мислить шаблонами (De Bono, 2007), що перешкоджає новим рішенням. Шаблони формують лінійне мислення, засноване на логіці та словесних формулюваннях. Вони допомагають розпізнавати ситуації та автоматично реагувати, забезпечуючи стандартні відповіді на повсякденні завдання. Тому мозок просто не може вигадати нічого нового, тому що для цього потрібно вийти за межі звичних інтерпретацій і поглянути на ситуацію по-іншому. Основна складність у розвитку креативності полягає у необхідності припинити звичне дискурсивне мислення⁶. Але саме ця зупинка і є основною проблемою.

Неусвідомленість певних етапів творчої діяльності виникла у процесі еволюції, щоб протистояти консерватизму свідомості. Інтуїція робить творчий процес відносно вільним. Повна усвідомленість творчості та її свідоме регулювання унеможливили б саму творчість.

Проте думка Гінфорда про те, що хоча дивергентне мислення і не є синонімом творчого чи креативного мислення, воно спрямоване не на пошук нового, а на пошук якомога більшої кількості не обов'язково нових рішень, але є досить надійним «зачином» для останнього – надихає самим словом «зачин», бо за ним стоїть переможна команда «Allons! We must not stop here, However sweet these laid-up stores»⁷.

6 Дискурсивне мислення (від лат. *discursus* – міркування) – опосередковане минулим досвідом мислення людини (словесно-логічне, вербально-логічне, чи абстрактно-понятійне мислення). Виступає як процес зв'язаного логічного мислення, у якому відбувається послідовне перебирання різних варіантів вирішення завдань, частіше на основі логічного зв'язку, де кожний наступний крок є результатом попереднього. Підсумком такого процесу є висновок. Основні форми дискурсивного мислення – дедукція та індукція.

7 «Пісня про відкриту дорогу» Волта Вітмена: «Алонс! Ми не повинні зупинятися на цьому, якими б солодкими не були ці переповнені крамниці»

2.4. Що таке креативність?

Креативність є важливим аспектом людського життя, що проявляється у мистецтві та науці. Вона дозволяє знаходити нестандартні рішення та інновації. Креативність не є привілеєм обраних, а може бути розвинена кожним.

Цей складний психологічний процес складається з кількох етапів: визначення проблеми, аналіз контексту, генерація ідей, вибір та реалізація найкращого варіанту.

Серед перешкод для креативності – страх порушення звичних шаблонів.

Для розвитку креативності використовують методики, як-от мозковий штурм та вільні асоціації, які стимулюють нові ідеї.

Креативність має велике значення в сучасному світі, адже сприяє інноваціям, розвитку суспільства, самореалізації та особистому задоволенню.

Таким чином, креативність заслуговує уваги та розвитку. Кожен із нас має потенціал створювати нове і незвичайне. Не бійтеся виходити за межі стандартів і відкривати свої можливості.

2.4.1. Розмаїття методів креативності

Людство у всі часи намагалося відкрити секрети креативності, відшукати ті прості алгоритми, які дозволили би перевести створення нового в системний, постійний процес, і зараз накопичило чимало теорій креативності, методів і технік, які пробуджують креативне мислення.

Ось деякі з популярних креативних методів, проаналізуємо їх і зрозуміємо можливий ступінь їх застосування в театральній режисурі:

1) Метод ментальних або інтелект-карток Тоні Бьюзена.

У центрі аркуша пишеться ключове поняття, а на гілках – корисні асоціації, що йдуть від головного слова. Кожна наступна асоціація обростає своїм колом нових асоціацій, що розширює можливості створення нових ідей.

З погляду народження нових ідей щодо «старого» драматургічного твору, метод просто безцінний: він буде використаний при пошуку нестандартних змістових ракурсів та постанов-

чих прийомів на Рівні сьомому при розборі «Пошились у дурні»
Марка Кропивницького (Рис.2.2.).

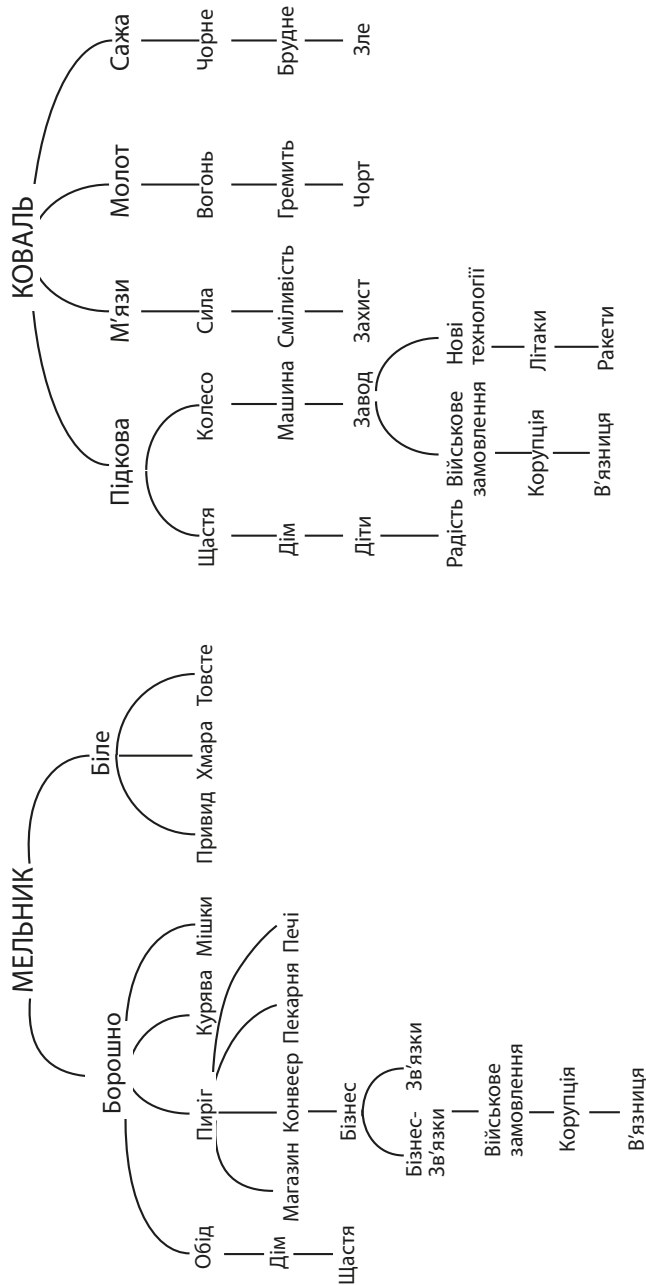


Рисунок 2.2.

2) **Знаменитий метод шести капелюхів** – мислення шістьма різними способами, візуалізованими шістьма головними уборами різних кольорів: у білому капелюсі людина орієнтується на цифри та факти, у чорному – налаштована скептично, у жовтому – аналізує позитивний досвід, у зеленому – створює нові ідеї, у червоному – виявляє емоції, а всиньому капелюсі – підбиває підсумки. Якщо вам не вистачає цікавих ідей з погляду розвитку якоїсь сценічної ситуації, пропоную надіти на акторів кольорові капелюхи – подивитись, наскільки цікавими стануть їхні пропозиції вже на другому колі! Ну а про подібне заняття з підлітками годі й казати – говоритимуть тільки вони!

3) **SCAMPER** – методика креативності, що пропонує список змін, які можна здійснити у роботі над певним об'єктом. Дуже цікаво працює у сценографії та костюмах, але не тільки. SCAMPER – це:

Таблиця № 1

S	Substitute	Замінити все, що можете – від кольору до людей
C	Combine	Комбінуйте з чим завгодно!
A	Adapt	Додавайте що завгодно!
M	Modify	Модифікуйте в міру фантазії
P	Put	Спробуйте застосувати для чогось зовсім іншого
E	Eliminate	Видаляйте непотрібне, добирайтеся до суті
R	Reverse	Перекрутіть все, уявіть, для чого це може знадобиться?

4) **Веселий спосіб «Автобус, ліжко, ванна»**. В його основі лежить думка, що нові ідеї часто відвідують нас у найнесподіваніші моменти та при найнесподіваніших обставинах. Я запропонувала б кожному режисеру написати список місць і положень, в яких він ніколи не бував. Не треба сушити голову – йдеться про легко доступні місця. Їх кількість неймовірна!

От почнімо – поліція, міське звалище, найдорожчий готель

чи ресторан міста, приватна сауна, Національний банк, птахофабрика або м'ясокомбінат. Продовжуйте, продовжуйте!

Ви не повірите, яке розмаїття ідей з приводу замовної п'єси народиться у вашій голові. Особистий мозковий штурм – занотувати все, що спаде на думку – все підряд! Це дуже ефективно, тільки я не пригадаю режисера із записником, геть списаним ось такими «випадковими дурницями». А ви спробуйте!

5) Колективний мозковий штурм – також записуються всі ідеї без винятку, не відкидається ніщо. І тут же аналізуються, розвиваються, з'ясовуються недоліки та переваги. Хоч особисто я не вважаю метод колективного мозкового штурму вдалим для режисера. В акторському колективі – можливо. Режисер же, особливо у студентському колективі, дуже чутливий до чужої домінанти, його творчий імпульс може погасити навіть гучніший голос сусіда. Я не ризикувала б – завдані самолюбством рани можуть назавжди загасити творче джерело сумом.

2.4.2. Нейрогакінг

Нейрогакінг – це методики, спрямовані на підвищення пам'яті, уваги, концентрації та креативності, а також зниження стресу та підвищення загального рівня енергії та продуктивності. Вони створені (і продовжують удосконалюватися) за допомогою передових відкриттів у галузі нейрофізіології – вчені починають краще розуміти особливості функціонування мозку та покращення його продуктивності.

За відкриттями у нейрофізіології вам треба буде слідкувати все життя – цікавих очікує багато дивовижного, не відставайте.

В основі нейрогаків лежить експеримент американського нейробіолога Бенджаміна Лібета¹, присвячений прийняттю довільних рішень. Експеримент показав, що мозок приймає рішення приблизно на 6–10 секунд раніше, ніж наше усвідомлення. А в цьому розділі я розповім для початку тільки про три нейрогаки, які пов'язані з маніпуляцією між оперативною і довготривалою пам'яттю.

1. Робіть два діла одночасно.

Коли ви вчитеся, вам здається, що треба зосередитися на

1 Докладний опис цього експерименту є у книзі Сема Гарріса (Harris S., 2012)

матеріалі. Дійсно, під час концентрації формуються зв'язки, але вони можуть бути не дуже сильними, оскільки ви фокусуєтеся лише на вузькій темі. Щоб закріпити цю інформацію в довготривалій пам'яті, потрібно або зробити перерву і зайнятися чимось іншим, або робить щось паралельно – мийте посуд чи збирайте квіти. Ваша «вузька тема» буде сприйматися мозком як частина ширшого полотна. В цей час ваша свідомість ніби переключається з однієї проблеми на іншу, «забуваючи» на цей час то одну, то іншу. Але мозок таких перерв собі не дозволяє – він уміє працювати без участі вашої свідомості!

Ось цікавий експеримент зі шведськими студентами: психологи поділили їх на три групи і запропонували вибрати наймане житло за дев'ятьма параметрами. Першу групу попросили зробити вибір відразу після прочитання списку. Другій групі дали п'ять хвилин на обдумування. А третя група за ці ж п'ять хвилин повинна була вирішити складне математичне завдання.

Виявилося, що студенти з третьої групи зробили найкращий вибір. Це показує, що коли їх оперативна пам'ять переключалась з однієї задачі на іншу, їхній мозок зміг краще обробити інформацію, яка на той момент начебто «забувалася», і в результаті при переключенні уваги перша інформація переходить в довготривалу пам'ять, і ви можете бачити картину світу в цілому: вузька частина (вибір житла), над якою ви працювали або яку намагалися запам'ятати, пов'язується з більш панорамною картиною світу.

2. Періодично повертайтеся до базових знань.

Якщо ви не засвоїли базових понять, ваша картина світу буде розсипатися. Поверніться до базових знань у вашій професії, пройдіться по них дуже легко, щоб свідомість не брала участі й не напружувалася при цьому, і все саме стане на своє місце. Але як це зробити? Як – щоб свідомість не брала участі і не напружувалася? Дуже просто: перечитайте матеріал через годину після проходження. Просто перечитайте. А потім через добу – теж просто перечитайте. Після цього можна перейти до вивчення чогось нового, взагалі з іншої сфери. Інформація, яку ви отримали спершу, перейде у довготривалу пам'ять, і буде дуже добре поєднуватися з новою. Наш Всесвіт багатовимірний, і щоб побачити повну картину, потрібно багато знати.

3. Залишайте більше місця для імпровізації

Боксер на тренуванні відпрацьовує конкретний удар, витрачаючи години, щоб перевести навичку із свідомості в підсвідомість, з оперативної пам'яті у довготривалу. Але він повинен застосовувати цю навичку природно, імпровізувати в бою, а не просто відтворювати прийоми.

Те ж саме можна сказати про водіння автомобіля: спочатку свідомість активно працює, але з часом функції переходять у підсвідомість. І зрештою, мозок керує автомобілем, поки ви, наприклад, розмовляєте по телефону. Але непередбачувана ситуація може призвести до аварії, на нестандартні обставини може реагувати лише свідомість, оперативна частина пам'яті.

Так і все у нашому бутті схоже на водіння автомобіля: багато дій ми робимо автоматично, оскільки в дитинстві чи під час навчання багато разів повторювали базові речі. Щоб імпровізувати і бачити стратегію, потрібно, щоб кілька осередків в оперативній пам'яті залишались вільними.

То ж потрібно дещо довести до автоматизму, щоб вони злилися в єдине ціле і не займали оперативну пам'ять тяжкою працею згадування.. Щоб творити вільно, потрібно прибрати з свідомості базові речі, не думати про них, вони мають виходити природно.

Про деякі методи гри з театральними текстами, які відкривають досліднику несподівані сторони їх змісту, я розповім нижче.

А зараз докладніше поговоримо про дивергентне мислення.

2.5. Дивергентне мислення як основа креативності.

Зупинимось докладніше на важливості дивергентного мислення для театральної режисури, наголошуючи на його здатності долати стандартні традиції та формувати інноваційні рішення. За більш як 60 років від часу появи самого терміна, наука з різних боків намагалася вивчити цей феномен, вивчаючи когнітивні механізми творчого мислення. Було доведено, що дивергентність слабко пов'язана з IQ «піддослідних», а також з багатьма іншими видами інтелектуальних підсистем (флюїдним

інтелектом, кристалізованим інтелектом², робочою пам'яттю, семантичною пам'яттю³). Але було показано, що якість дивергентного мислення безпосередньо залежить від здатності мозку отримувати інформацію із довготривалої пам'яті, швидкості обробки інформації, володіння мовою, широкою ерудицією структурної організації узагальнених знань про світ (Miroshnik et al., 2022).

2.5.1. Визначення дивергентного мислення

Дивергентне мислення Дж. П. Гілфорд визначав, як, мислення, спрямоване в різні боки, і саме воно є основою креативності, бо сприяє виникненню новаторських ідей через використання уяви та безлічі варіантів відповідей на одне запитання.

Гілфорд спочатку дав 16 інтелектуальних здібностей характерних для креативного мислення, потім скоротив їх до 6:

- «- здібність до виявлення та постановки проблем;
- плинність думки (кількість ідей, що виникають за одиницю часу);
- оригінальність (здатність продукувати ідеї, що відрізняються від загальноприйнятих поглядів, відповідати на подразники нестандартно);
- гнучкість - здатність продукувати різноманітні ідеї;
- здатність удосконалити об'єкт, додаючи деталі;
- здатність розв'язувати проблеми, тобто здатність до аналізу та синтезу, а нині для визначення рівня креативності вимірюється лише 4 показники - швидкість, гнучкість, оригінальність і ретельність». (Довгань Л.Є & Ситник Н.І., 2014, р. 38)

Це так звані Тести Торренса - тести оцінки творчого мислення. Їх легко знайти в інтернеті.

Що ж стосується самої моделі інтелекту, то зараз найбільш просунутою і найбільш валідизованою вважається модель ін-

2 Відповідно до теорії психолога Раймонда Кеттела, інтелект умовно можна поділити на рухливий (флюїдний) та кристалічний. Перший відповідає за логічне мислення, він дозволяє людині видертися за межі чуттєвого досвіду чи накопиченої кількості знання. А кристалічний інтелект, це вміння користуватися саме накопиченим знанням.

3 Семантична пам'ять - це сховище узагальнених знань про світ, які вже маємо. Робоча пам'ять - це щось короткочасне. Вона дозволяє зберігати та маніпулювати інформацією прямо зараз, щоб виконати завдання, після чого інформація може бути або забута, або переміщена у довгострокову пам'ять.

телекту Кеттелла - Хорна - Керролла - психологічна теорія про структуру пізнавальних здібностей людини.

Вона охоплює дуже широкий спектр інтелектуальних здібностей людини і добре демонструє структуру пізнавальних здібностей людини. Кеттелл і Горн розробили модель рухомого і кристалічного інтелекту, а Керролл - трирівневу теорію пізнавальних здібностей людини: обмежені здібності (1 рівень), широкі здібності (2 рівень) і загально інтелектуальні здібності (3 рівень).(Flanagan & Dixon, 2014)

2.5.2. Основні етапи дивергентного мислення.

Основна особливість дивергентного мислення - здатність поєднувати різноспрямовані процеси та критично оцінювати результат.

У класичній моделі стадій мислення згаданого вище Ґрема Волласа передбачалася послідовна зміна 4-х стадій: підготовка - інкубація - інсайт та верифікація(Wallas Graham, 1926).

Сучасне уявлення про механізми творчого мислення згідно з поведінковими та нейрофізіологічними даними, передбачає опору на асоціативні процеси та функції когнітивного контролю. Асоціативний механізм як би грає кубиками пам'яті, складаючи з них нові комбінації, народжуючи таким чином нові креативні ідеї.

Чим контрастніше і віддаленіші ці ідеї, тим креативнішим буде знайдене рішення. Поєднує ці «непоєднувані» ідеї семантична пам'ять, яка зберігає узагальнені знання людини про світ.

Звідси найпростіший висновок: чим ширша семантична пам'ять режисера, чим ширше його уявлення про світ, тим цікавіші комбінації народжуватиме його мозок.

P.S. рекомбінація вимагає від мозку тверезого контролю за процесом вилучення та обробки інформації.

P.P.S.Все у цьому світі тренується! Ось дві вправи для розвитку асоціативних процесів

2.6. Практика

Але перш ніж почати, введіть свій мозок до Альфа-стану. У цьому нема нічого таємничого.

Альфа-стан мозку – це коли ми відчуваємо радість, як діти, які сміються, коли щось кажуть не так.

2.6.1. Вправа 1. Друдли.

У кожному doodle закладено варіативність її інтерпретації.

Що зображено на цих картинках? Домалюйте максимальну кількість можливих варіантів для кожної картинки.

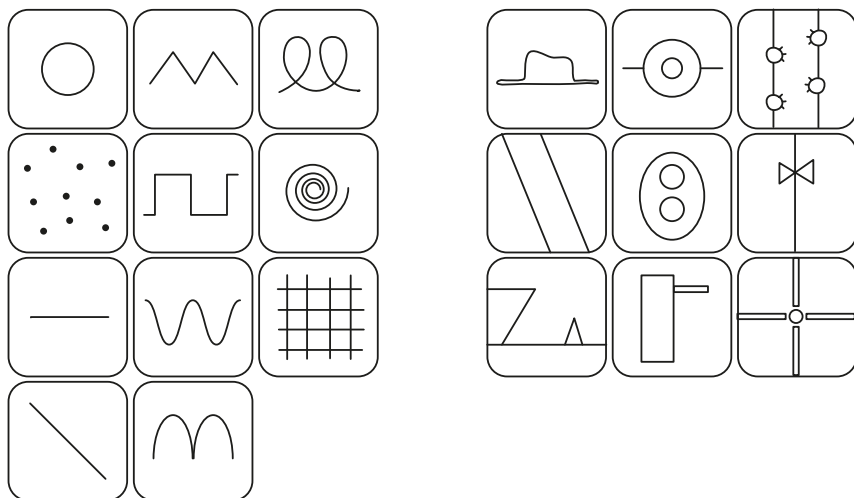


Рисунок 2.3

2.6.2. Вправа 2

Упорядкування ланцюжка асоціацій. Виберіть будь-яке слово і почніть будувати з нього ланцюжок асоціацій, записуючи їх на папір. Наприклад: «Кава». Кава – ранок – будильник – сон – подушка – піна – гоління – небезпека – клоун – цирк – слон – тромбон – музика – танець – веселощі – свято – подарунки – шоколад – солодке – зуби – стоматолог – бормашина – ремонт – будинок – сім'я – кохання – щастя!

2.6.3. Вправа 3

Пошук асоціацій, яких бракує. Виберіть два найвіддаленіші за змістом слова або словосполучення.

Придумайте асоціацію, яка їх поєднувала б.

Наприклад, квітка та літак; собака та хімічний дослід; хутряна шуба і постеля. Шукайте в мережі – там їх море!

Робіть ці вправи щоранку, коли чистите зуби.

2.7. Дві теореми удачі – теорема Баєса і теорема Томаса

Англійський священник і математик Томас Баєс (1702-1761) займався елементарною теорією ймовірності і зробив цікаві умовиводи щодо людського буття – за формулою Баєса можна уточнити ймовірність будь-якої події, беручи до уваги і раніше відому інформацію, і дані нових спостережень. Звідси було зроблено деякі висновки про психологію людей – оцінюючи реальну ймовірність можливих подій, люди спираються на особистий досвід та раніше отримані дані (баєсівський розум), тобто інтерпретацію нових даних роблять з урахуванням уже наявного знання – теорема Баєса.

Розвиток ідей Баєса у наш час призвів до розробок нових теорій сприйняття і пізнання, перцептивних процесів і сенсорно-моторного контролю.

Звідси ж виросла і теорія самоздійснюваних пророцтв.

Американський соціолог Вільям Айзек Томас (1863-1947) мимохідь кинув думку, що увійшла в історію науки як Теорема Томаса: «Ситуації, які визначаються людьми як реальні, реальні за своїми наслідками».

Класик структурного функціоналізму Роберт Кінг Мертон (Мертон Р, 2008) зацікавився питанням – у чому ж суть цього психологічного феномена, який він назвав самоздійснюваним пророцтвом, і дійшов двох висновків: 1) люди реагують не тільки на об'єктивні особливості ситуації, але й на ті значення, які цій ситуації приписуються; 2) з цієї причини їх подальша поведінка і деякі її наслідки частково визначаються приписаним ситуації значенням». (Мохорева О.М., 2023, р. 17)

На думку сучасних когнітивних нейробіологів, ефект пророцтв, що самоздійснюються, пояснюється властивістю мозку людини в процесі дослідження навколишньої «зовнішньої» і «внутрішньої» реальності робити «несвідомі (неусвідомлювані)

прогностичні умовиводи». Ця теорія отримала назву передбачувального кодування. Вона стверджує, що наш досвід пізнання світу приходить зсередини. Мозок генерує модель світу, яка визначає, що ми побачимо і почуємо, що відчуємо за допомогою дотику і нюху, який відчуємо смак. Робота органів чуття полягає в перевірці цих передбачень з метою переконатися, що наша внутрішня модель не дуже відрізняється від реальності.

Карл Фрістон – британський нейробіолог – фіксує перехід до трактування мозку як органа, що активно конструює пояснення того, що відбувається в навколишньому світі. При цьому для Фрістона ключовим поняттям його концепції передбачувального кодування є поняття мінімізації помилки програмування. «Тобто грубо кажучи, організм або система під час самоорганізації, одержуючи або активно «вичерпуючи» інформацію з навколишнього світу, прагне мінімізувати помилку прогнозування, бо помилка – це, по суті справи, не пов'язана, вільна енергія, тобто помилка – це збільшення ентропії. Система, що самоорганізується⁴, прагне до зменшення ентропії за рахунок узгодження передбачуваного і поточного стану справ». (Friston, 2018)

Такої думки дотримується й інший англійський когнітивний нейробіолог Кріс Фріт: «Ми вчимося шляхом передбачень. Наш мозок передбачає, що станеться, коли ми зробимо ту чи іншу дію, і враховує помилки у своїх прогнозах, щоб наступного разу показати кращий результат» (Frith, 2010, p. 335)

Цей вислів має обладіяти режисерів – якщо сьогодні ви приймаєте два абсолютно незалежні рішення вистави і похвалите себе, то завтра наївний мозок запропонує вам за ту саму мізерну плату вже три незалежні рішення. А післязавтра... Пророцтво та попередження – що може бути солодшим?

Але на шляху цього чудового творчого стану стоїть найлютіший ворог – тунельне мислення.

Обмежене, примитивне сприйняття ситуацій.

4 Синергетика (не плутайте з синергією) – міждисциплінарний напрям науки про самоорганізацію відкритих систем, далеких від термодинамічної. Гакен Герман (Hermann Haken) – німецький фізик-теоретик, один із засновників синергетики

2.8. Тунельне мислення: чому з ним треба боротися

Тунельне мислення⁵ – це тип сприйняття, за якого людина помічає і «дозволяє бути» тільки тому, що відповідає її картині світу.

Альтернативні думки не визнаються і часто сприймаються як ворожі. Такі шаблонні або систематичні помилки сприйняття змушують людину користуватися лише одним способом розв'язання проблеми – звичним, перевіреним, схваленим авторитетами, ігноруючи інші можливості або альтернативи. Цей термін у психології виник відносно недавно, але будь-яка пропаганда (будь-який тиск!) за всіх часів користувалася цією дивовижною схильністю мозку до рятівного підпорядкування звичкам і авторитету.

Дика завзятість у відстоюванні будь-якої політичної, соціальної або релігійної ідеї, наполеглива схильність до певних форм побуту, створення нових і фанатичне підтримання старих традицій, небажання змінювати свої настанови, брати до уваги нові дані – можна назвати тисячі таких прикладів. Інше – чуже – альтернативне не просто ігнорують, а піддають остракізму, інше – чуже – неправильне і вороже, правильне і позитивне – єдине моє!

Форми прояву обмеженого тунельного мислення в житті можуть мати різні форми – емоційний стан (будь-який стрес, страх, гнів, радість – усе, що не дає змоги раціонально оцінити ситуацію), тунельне бачення (ми помічаємо тільки те, на що націлена наша свідомість, згадаймо знаменитий експеримент із футболістами, м'ячами та горилою на футбольному полі), тунельне розв'язання конкретних завдань – так званий формальний спосіб дії без урахування додаткових чинників.

Є він і в мистецтві – це емоційна та логічна прихильність до певного смаку, певного виду ідей, жорстка оціночна фільтрація естетичних вражень.

У режисурі тунельне мислення проявляється насамперед ідейним абсолютизмом або жорсткими моральними чи естетичними вимогами, що призводить до нездатності побачити множинність можливих рішень. Зазвичай режисер-початківець

5 Тунельне мислення – термін, уведений психологами Е. Шафіром і С. Муллегатаном

висуває одну смислову і постановочну ідею і тримається за неї як за рятівне коло, хоча наукові експерименти показують, що хитрун-мозок намагається відбутися від нас найбанальнішими рішеннями – він виймає з «матриці стереотипів» найвідповідніший для «продажу» товар і викидає його як унікальну пропозицію, а ось змусити мозок справді мислити не так уже й просто.

2.9. То що таке креативне мислення театрального режисера?

Точність, гнучкість, оригінальність і швидкість думки. Бажання створювати щось нове та пізнавальний інстинкт, який неможливо знищити.

Здатність до синергії – такого поєднання двох або більше факторів задля їх помноження, а не додавання.

Але режисер робить щось іще – знаходячись посеред далеких від рівноваги, часом ворожих відкритих нелінійних систем він силою творчої уяви та безлічі психічних, вольових і фізичних дій змінює їх стан – із хаосу виникає творчий космос, нова реальність.

Таке синергетичне явище «пропонує нову, відмінну від класичної картину світобудови, яку називають квантово-релятивною. У ній відкинута традиційне логоцентричне уявлення про дійсність, побудовану з елементарних частинок. Термін поширений і в лінгвістиці, використаний при створенні цілісної концепції мови (Р. Тома), формуванні нелінійної біонейрофізіологічної моделі мови (В. Вілген), обґрунтуванні зв'язку мови, мозку, етносу (В. Аршинов, В. Базильов та ін), запровадженні теорії синергетичності функціональних полів мови (О. Тарасової) тощо. Синергетика є плюралістичною, містить безліч можливих інтерпретацій, формулювань, пов'язаних із теорією дисипативних структур⁶, обґрунтованих бельгійським вченим І. Пригожином» (Kovaliv, 2007b, p. 396).

Я думаю, що ми маємо право масштабувати поняття синергетики на нашу рідкісну професію – креативне мислення режисера фантастичним чином дозволяє створювати квантово-ре-

⁶ Це стійкий стан, що виникає у нерівноважному середовищі

лятивну⁷ стійку картину світу у нерівноваженому відкритому середовищі нелінійних систем театального та життєвого буття.

2.10. Vocabulary

«Думка» Жюль Делеза, яка шукає ... як пес, який на перший погляд безладно кидається з боку в бік...

Дивергентне мислення Джона Гілфорда

Конвергентне мислення Джона Гілфорда

Тунельне мислення Шафіра і Муллігана – (в режисурі та мистецтві) ідейний абсолютизм або жорсткі моральні чи естетичні вимоги, що призводить до нездатності побачити множинність можливих художніх рішень.

Синергетика – наука про самоорганізацію нелінійних відкритих систем.

Креативне мислення режисера – здатність створювати нелінійну квантово-релятивну стійку картину світу у нерівноваженому відкритому середовищі нелінійних систем театального та життєвого буття.

2.11. Коротке резюме другого рівня

Цікаві дослідження, опубліковані доктором філософії (PhD), нейрофізіологом Гельсінського університету А. Родіоновим: вони ґрунтуються на специфічних акторських тренінгах, які розвивають навички свідомого формування певних функціональних станів, тобто володіння розумовими та емоційними процесами.

У результативній статті «Мозок актора. Нейрофізіологічні механізми творчої обдарованості», Родіонов зауважив принципову тренованість природи творчості в системі акторських тренінгів. Даю повну цитату, оскільки це важливо розуміти і режисерам, і акторам:

«...У дослідженні впливу внутрішньоорієнтованого акторського тренінгу на розвиток творчих здібностей уперше пока-

⁷ Квантово-релятивна картина світу базується на загальній теорії відносності Альберта Ейнштейна, яка пододала механістичне лінійне ньютонівське уявлення про простір і час. Теорія відносності зруйнувала абсолютність понять, принципів і законів класичної механіки

зано, що цей тренінг, порівнюючи із зовнішньоорієнтованим тренінгом (контраст внутрішнє-зовнішнє), вірогідно збільшує загальний рівень креативності та якість виконання вербальних творчих завдань». На основі відмінностей активності головного у перелічених контрастах, отриманих на етапах підготовки та реалізації творчого рішення, зроблено висновок, що ефективність внутрішньоорієнтованого тренінгу забезпечується його оптимізуючим впливом на різні стадії творчого процесу.

Принциповим нововведенням розроблюваного нами підходу є розуміння психофізіологічної природи творчості як сукупності різних психічних станів і процесів, що забезпечуються мозковими системами високого ступеня складності, що характеризуються надчутливістю до умов, у яких здійснюється творча діяльність, і змінюваною залежно від цих умов організацією.

Пропонований підхід відрізняється від раніше використовуваних парадигм урахуванням таких особливостей:

- 1) гнучкість функціональної організації мозкових систем, що забезпечують творчу діяльність, яка виявляється у високій варіативності мозкової активності під час виконання творчих завдань;
- 2) поліфункціональність мозкових структур, що беруть участь у забезпеченні процесів обробки інформації під час творчої діяльності, зокрема, під час останніх досліджень нами отримано дані про функціональне і морфологічне перетинання процесів сприйняття й уяви під час виконання творчих завдань, а також виявлено нейрофізіологічні кореляти зміни спрямованості уваги, що підтверджує необхідність врахування цих характеристик у розробленні підходу до проблеми творчості;
- 3) тимчасова неоднорідність творчої діяльності, що включає низку стадій виконання творчого завдання.

Визначення творчості як однорідного специфічного процесу, який використовували раніше в більшості подібних досліджень, не відповідає накопиченим у психофізіології експериментальним даним, і зокрема, не узгоджується з великою варіативністю та різноспрямованістю одержуваних даних.

Підкреслюване більшістю дослідників-психологів існування таких стадій виконання творчих завдань як створення нової ідеї або образу та вироблення творчого продукту дає підстави

вважати, що творчому процесу можуть відповідати різні функціональні стани мозку, що формуються відповідно до поточних особливостей і конкретних етапів виконуваної діяльності та вочевидь забезпечують різну успішність їхнього виконання...» (Родионов А.Р., 2013, р. 62).

Отже, вихід із застою тунельного мислення необхідний і можливий! Для чого спочатку варто усвідомити проблему: у тунелі ви можете втратити з поля зору можливі альтернативи чи деталі, а крім того, будь-який тунель напружує та зношує психіку.

А потім ретельно зайнятися внутрішньоорієнтованим акторським тренінгом (Альшиц Ю., 2010) – все у цьому світі тренується.

От бачите, як просто!

РІВЕНЬ ТРЕТІЙ

Змінена свідомість
або зміна парадигми

Змінювати наші уявлення про «звичне» та «правильне» дуже важко.
Психологи кажуть, що іноді неможливо. Але ми, театralи,
народ третій – підкрадемося до старого мислення
з іншого боку.

3.1. Від «перевернутого уроку» до «зміненого сприйняття»

Приблизно році в 2005 чи 2006-му ми запросили на фестиваль «Київ Травневий» Каунаський камерний театр. Їхня вистава справила приголомшливе враження на київську театральну публіку. Ось що писала про неї провідний театральний критик Алла Підлужна:

«Особливою театральною естетикою виділялася «Пікова дама» О. Пушкіна, представлена Каунаським камерним театром. Режисер Станіслав Рубіновас надав пушкінській драмі ще більше містики і фантасмагорії, перенісши дію в уяву німця, в похмурі обставини, що нагадують морг, і перетворивши обличчя героїв на застигли маски. Режисер намагається з'єднати, знайти спільний знаменник розумного світу та ірраціональності почуттів, що вирують у Германа, Лізи і старої графині. Вистава багата на візуальні відкриття, чітко скоординований дизайн мізансцен і нагадує віртуозну майстерну карткову гру. Справді, «трійка, сімка, туз».

Я також була вражена несподіванкою цієї вистави і запитала Станіслава Рубіноваса: «Як ви таке вигадуєте? Як навчитися таке вигадувати?» Він дуже мило усміхнувся і приголомшив мене відповіддю: «У вас так все одно не вийде – вас вчать неправильно».

Вирок...

3.2. Перевернутий урок / Flipped classroom

Крамольна думка про те, що нас неправильно вчать, народилася у мене набагато раніше, ще під час навчання в інституті. Нас учили аналізувати п'єсу за сталими лекалами: тема – ідея – конфлікт, наскрізна дія і надзавдання п'єси. Наскрізна дія і надзавдання вистави. Наскрізна дія і надзавдання образу.

Але відмінно виконана аналітична робота не збуджувала фантазію. Ми всі відчували цю страшну прірву між добре виконаним аналізом і чорною дірою задуму. Вихід, безумовно, був, і кожен знаходив його якимось своїм дивовижним чином, однак

думка про те, що ці два процеси практично ніде не поєднуються, хіба що в тих місцях, де задум експлуатує реалістичність або репрезентує, як заведено казати зараз, життя, засіла глибоко в голові.

Приблизно в той самий час в Україні стали з'являтися статті про «перевернутий урок» (Lage et al., 2000), і стара дилема про первинність курки чи яйця обернулася питанням про первинність – чого? «Аналізу» чи «задуму»? А якщо перевернути – «задуму» і «аналізу»? Хтось із учених дотепно зауважив, що первинною була зустріч курки з півнем, але питання це набагато глибше.

Патрік Паві, у «Словнику театру», у статті «Теорія театру», пише: «Єдину теорію театру ще далеко не створено через широту й розмаїття аспектів теоретизування: сприйняття вистави, аналіз дискурсів, опис сцени тощо» (Pavis, 2006, p. 379). Дослідник вважає, що основними інструментами теорії театру є драматургічний аналіз, естетика і семіологія. Паві вважає марним питання, яка з дисциплін є узагальнювальною, тобто тією, що інтегрує: кожна, залежно від конкретних цілей і завдань осмислення театральних феноменів, час від часу намагається виконувати цю функцію. «Немає такої теоретичної дисципліни, яка б легко піддавалася визначенню, – пише Паві, тим самим багато в чому залишаючи відкритим питання закінченого наукового оформлення теорії театру. Концепту театру у «Словнику театру» Паві окремої статті не відведено. Нам належить зробити це самим, але спершу варто ще раз поговорити про «перевернутий урок».

Традиційне викладання здійснюється за домінантою педагога: якась інформація структурується педагогом у навчальний матеріал; цей навчальний матеріал транслюється учням, ступінь засвоєння контролюється педагогом за допомогою запитань; матеріал закріплюється через розв'язування затверджених навчальних завдань; остаточний контроль знань фіксується на іспитач.

Формально і спрощено інноваційна технологія «перевернутого уроку» зводиться до перестановки місцями самостійної та аудиторної роботи, але ця невігадлива інверсія призвела до глобальної зміни парадигми¹ фундаментальної моделі Педа-

1 Варто повторити за Томасом Куном ще раз: «Під парадигмами я маю на увазі

гог – Учень, із поступовим зміщенням фокусу в бік останнього і всебічним залученням учнів до конструювання знань.(Bergmann & Sams, 2012)

Учень, який «знає», перетворюється на учня, який «відкриває» і «конструює».

Глобальна ініціатива «The Flipped Learning Global Initiative (FLGI)»(FLGI, 2024), яка допомагає масштабувати ключові елементи для успішного розширення «Перевернутого навчання» в усьому світі, робить особливий акцент на можливості ефективно охопити за допомогою «flipped classroom» буквально кожного учня, буквально щодня. Це особливо важливо при вирощуванні такого «штучного фахівця» як театральний режисер.

Власне, техніку «перевернутого навчання», або як зараз заведено говорити, «перевернутого уроку», ми застосовуємо давно. Наші студенти опановують новий навчальний матеріал самостійно (прочитати-переглянути, зрозуміти, запам'ятати, самостійно знайти та структурувати для доповіді) поза аудиторією, а час аудиторної роботи відводиться на когнітивну діяльність більш високого рівня: практичне застосування здобутих знань та такі методи як дискусійні, проблемно-пошукові та дослідницькі, на колективне обговорення проєктів, методи перехресного аналізу й навчання у співпраці тощо. Така практика має інтерактивний характер та спрямована на контроль.

Лекційна подача матеріалу педагогами є не тільки природним завершенням процедури вивчення складних театральних об'єктів і процесів, а й виступає актом своєрідного синтезу чуттєвого і розумового осягнення щойно відтвореного конструкта. Особливо це важливо в умовах дефіциту аудиторного часу заочного або дистанційного навчання. Така методика дає змогу вже на першому курсі виявити індивідуальні творчі та когнітивні якості кожного студента і розробляти індивідуальні навчальні маршрути для кожного, розширюючи варіативність і збільшуючи ефективність навчального процесу.

Знання вже не передаються як «готовий продукт» учню-споглядачеві у вигляді розумної лекції професора, а здобуваються шляхом колективного конструювання об'єкта спільно студентами та їхніми педагогами. Еммануїл Кант у «Критиці чистого

визнані всіма наукові здобутки, які протягом певного часу дають науковому співтовариству модель постановки проблем та їх вирішень» (Кун Т., 1962, р. 28)

розуму» дотепно зауважив, що «розум вбачає тільки те, що сам виробляє за власним планом» (Kant, 1999), ось саме таку можливість і дає студенту «перевернутий урок».

3.3. Змінена свідомість / Flipped perception

Кант змінює уявлення про пасивного суб'єкта і об'єкт, що чинить на нього вплив, виводячи на сцену активного суб'єкта, який конструює пізнаваний об'єкт: «Натуралісти зрозуміли тоді, що розум вбачає тільки те, що сам виробляє (*hervor bringt*) за власним планом, що він із принципами своїх суджень, подібними до постійних законів, має йти попереду і змушувати природу відповідати на його запитання, а не тягнутися за нею на шворці, тому що інакше спостереження, зроблені навмання (*zufällige*) без заздалегідь складеного плану, не будуть об'єднані необхідним законом, тим часом як розум шукає і вимагає такого [закону]. Зі своїми принципами в одній руці, з якими мають узгоджуватися явища, щоб бути піднятими до рівня закону, і з експериментами, обміркованими відповідно до принципів – в іншій руці, має підходити розум до природи, щоб отримувати від неї повчання, проте не як школяр, якому вчитель говорить усе, що йому заманеться, а як досвідчений суддя, який вміє примусити свідків відповідати на пропоновані ним запитання...» (Kant, 1999, р. 33).

Ця дивовижна особливість людського розуму – розум визнає тільки те, що сам продукує, – емпірично виведена Кантом понад 250 років тому, і підтверджена сучасною наукою, якнайкраще пояснює особливості мислення театрального режисера і підказує методи розвитку творчого мислення в цій сфері.

Ще про одну особливість цього методу медіації говорить доктор філософії американського університету Вандербільта Х. Карл Гейвуд. Він наполегливо підводить нас до думки про посередницьку роль педагога-медіатора² у новій шкільній парадигмі:

2 Медіатор – посередник. У юриспруденції третя нейтральна, незалежна особа (посередник, примиритель) у переговорному процесі він не бере жодної участі, окрім як знижує емоційне напруження та сприяє повному й відвертому обміну думками, «перформулюючи» агресивну чи образливу мову на раціональне, нейтральне твердження факту. Однак, термін використовується набагато ширше в сенсі неупередженості аналізатора ситуації. Повна, часткова або передбачувана упередженість медіатора призведе до невдачі переговорів, а в мистецтві тільки до пропаганди. Згадайте про це, коли дійдемо до феноменології Гуссерля.

«Прагнучи досягти своїх когнітивних цілей, учителі-медіатори роблять кілька речей, відмінних від інших учителів.

По-перше, вони вивчають свої заняття з дітьми, щоб визначити, наскільки вони відповідають критеріям опосередкованого навчального досвіду, визначеним Фоєрштейном.

По-друге, вони використовують певні методи частіше або рідше, ніж інші вчителі. Вчителі-медіатори намагаються отримати від дітей докази їхньої розумової діяльності. Це означає, що вони ставлять багато запитань. Крім того, вони ставлять запитання іншого роду: запитання, спрямовані на процес, а не на відповіді. Як знайти рішення принаймні так само важливо, як і визначення самого рішення.

По-третє, вчителі-медіатори максимально приймають відповіді дітей, а потім роблять крок за межі цих відповідей, тобто часто кажуть: «Так, є такі речі, і ви можете зробити це таким чином. Давайте спробуємо придумати інший спосіб зробити це!»

По-четверте, вчителі-медіатори подовжують відповіді, реєструють і пояснюють процес. Вони часто говорять подібне: «Так, це правильно, але як ви дізналися, що це правильно?», «Чому цей варіант кращий за той? Що не так із цим варіантом?» Правильні відповіді заперечуються з тією ж імовірністю, що й неправильні.

По-п'яте, вчителі-медіатори навчають індуктивному методу, запрошують дітей формувати узагальнення на основі послідовних прикладів, об'єктів або подій. Вони навчають важливості та користі правил (не в сенсі контролю поведінки), а також економичності та ефективності узагальнювальних правил. Вони також навчають дедуктивно, вимагаючи оцінки застосовності цих правил до конкретних ситуацій («Я дізнався, що всі зелені кульки потрапляють у зелену коробку. Чи є ця кулька зеленою? Чи повинна вона лежати в синій, зеленій або червоній коробці? Чому?»)

І нарешті, вчителі-медіатори працюють над покращенням метакогнітивного функціонування дітей. Тобто вони намагаються, щоб діти самі усвідомлювали свої розумові процеси. Часто вони просять дітей подумати про те, як вони самі діють, поміркувати і проаналізувати свої власні процеси та стратегії. Потім вони зазвичай просять дітей спланувати систематичні підходи до розв'язання проблем і узагальнити свої когнітивні процеси

та стратегії після того, як вони розв'язали проблему.

Чи може хтось зробити все це? Звісно, ні, не завжди і не з усіма дітьми при кожній взаємодії. Повне посередництво – це мета, до якої потрібно прагнути, але яка, ймовірно, ніколи не буде досягнута. Просто в класі з будь-якою групою дітей надто багато взаємодій і надто багато потенційних можливостей для посередництва, щоб учитель міг скористатися ними всіма. Ми маємо постійно запитувати себе, наскільки ми чутливі до можливостей передання дітям узагальненого сенсу і чи використовуємо ми (і чи постійно вдосконалюємо) всі доступні стратегії для цього»(Haywood H. Carl, 1985).

Замінюємо слово «діти» на «студенти-режисери» і беремо в роботу.

3.4. Хто такий режисер?

У попередньому розділі ми вже крутили це поняття навколо стрижневої постаті Творця і масштабували поняття синергетики на нашу рідкісну професію. Креативне мислення режисера фантастичним чином дозволяє створювати квантово-релятивну стійку картину світу у нестійкому відкритому середовищі нелінійних систем театрального та життєвого буття. Тобто режисер – творець, завдяки якому з'являються нові світи.

Режисер уже не «аналізує текст» за звичним шаблоном тема – ідея – конфлікт, а «грається з ним» – вивчає можливі напрями (сфери) його «зростання», використовуючи як іманентний аналіз, спрямований на зміст і структуру твору, на його формальні елементи, їхнє співвідношення та функції, він не передбачає виходу за рамки тексту. Ю. М. Лотман називав цей підхід монографічним і визнавав вихідним розгляд тексту: «Вихідним буде такий підхід, який обмежиться розглядом тексту твору «від першого слова до останнього». Цей підхід дасть змогу виявити внутрішню структуру твору, природу його художньої організації, певну – часом значну – частину укладеної в тексті художньої інформації»(Лотман Ю.М., 1996, р. 23), що розкриває перед режисером безліч тем, ідей, і конфліктів, «защитих» у творі. Окрім монографічного, існує і контекстний підхід, який, за тверджен-

ням М. М. Бахтіна, розширює розуміння тексту: «Усяке розуміння є співвіднесення цього тексту з іншими контекстами та переосмислення в новому контексті (в моєму, у сучасному, у майбутньому)» (Бахтин М. М., 1975, р. 207).

Але є й інші підходи до розуміння нашої професії. Наприклад, доволі часто обговорюють дві парадигми: режисер-вчитель і режисер-медіатор³. Функція режисера-вчителя якнайкраще вписувалася в концепцію традиційного театру: мудрий режисер розкривав публіці очі на глибини авторського задуму.

Але ось нам запропонували перекроїти цю функцію: режисер-медіатор, як Вергілій, вводить нас у дивний невідомий світ, іде з нами до кінця. До речі, зверніть увагу, як схожі суто зовні Єжи Гротовський та Анатолій Васильєв – двоє щуплих чоловіків, які хоробро повели нас усіма колами пекла людської душі.

3.5. Терміни, без яких радянський театр чудово обходився: концепт, парадигма, епістема та дисциплінарна матриця.

Database режисера розширюється, і це радує!

3.5.1. Концепт / Concept

Стало модним саме так вимовляти слово «концепція», на англійський манер: концепт. Йому присвячена величезна кількість наукової літератури, проте зміст його дуже легко вловити, бо від ранку й до вечора ми оточені й користуємося саме концептами – це частина нашого досвіду взаємодії з навколишнім світом. Мир – війна – сон – їжа – одяг – діти – це все концепти, кожен із яких, з одного боку, має дещо спільне для свого народу у певний час, а, з іншого боку, завжди матиме дещо індивідуальне, ґрунтоване на особистому досвіді людини.

Трактування поняття концепту рясніють доповненнями та

³ Театральні школи Європи та Америки використовують інший термін – «режисер-фасилітатор» від англійського «to facilitate» «to facilitate» (сприяти). Автором техніки фасилітації є канадський режисер і педагог Жак Лессар. Схема його роботи носить назву Cycles Repère (RE-P-E-re). REssources, Partitions, Evaluactions, Représentations = RE-P-E-re (ресурси, розділи, оціночні дії, репрезентації чи показ). Оскільки українська театральна школа цей метод не використовує, я дала опис метода в Додатку С

нюансами. Ю. Степанов у статті «Концепт» наполягає на мірці – це щось мінімальне: «елементарний смисловий осередок культури в ментальному світі людини» (Степанов Ю.С., 1997). Анна Вержбицька наполягає на ідеальності концепту та його особистісному походженні й інструментальному призначенні – стати конкретним інструментом практичної діяльності та пізнання світу (Wierzbicka, 1996, pp. 336–380).

Концепти як одиниці пам'яті, що групуються за тематичними ознаками (Plotnikova N.V., 2020, p. 92).

Словники визначають концепт / concept як певну абстрактну ідею, фундаментальний будівельний блок, що лежить в основі принципів, думок і переконань, які відіграють важливу роль у всіх аспектах пізнання.

Концепт, за визначенням Шведової Н. Ю⁴, – «змістовний бік словесного знаку (значення – одне або певний комплекс найближче пов'язаних значень), за яким стоїть поняття (тобто ідея, що фіксує істотні «мислимі» властивості реалій і явищ, а також відносини між ними), що належить розумовій, духовній або життєво важливій матеріальній сфері існування людини, вироблений і закріплений суспільним досвідом народу» (Волошук В., 2013).

Ю. С. Степанов у своїй книзі «Концепти» (Степанов Ю.С., 1997) стверджує, що «концепт – це ніби згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з іншого боку, концепт – це те, за допомогою чого людина сама входить у культуру, а в деяких випадках і впливає на неї» (Волошук В., 2013).

Ви можете знайти ще більше визначень концепту, кожен може обрати собі те, що зрозуміліше і ближче до його нинішнього стану.

3.5.2. Концептосфера

Концепти можуть складатися в наукові, ментальні, релігійні, технічні, професійні та інші концепції, а можуть досить безладно крутитися в голові, становлячи нашу індивідуальну або групову соціальну чи професійну концептосферу. Будь-яка концептосфера завжди занурена в якийсь живий крос-культурний бульй-

4 Шведова Н. Ю. (1916-2009), радянський лінгвіст

он, завдяки чому вона росте і розвивається, набирає масу, а потім перероджується в щось інше.

Така концептосфера існує в будь-якому професійному співтоваристві: ми всі інтуїтивно розуміємо відмінність між концептосферами східної та європейської медицини – вони вкладають різні смисли в концепти «організм», «здоров'я», «хвороба», «медицина» відповідно до східної та європейської культури. Дуже різняться концептосфери жителів села й міських жителів.

У контексті театральної режисури концептосфера як об'єднана професійним інтересом і практикою множина концептів пов'язує такі поняття, як драма, п'єса, твори для сцени, мізансцена, конфлікт, образ, технічні засоби виразності, інструменти втілення обраної п'єси, театральний колектив, актори та акторські техніки. Сюди ж ми можемо віднести і всі інструменти просування театального «товару», а отже, і множинну фігуру споживача – глядача – творця⁵. І звісно, нескінченна кількість динамічних ціннісних концепцій, що відображають уявлення режисера про світ і людину, відбиток буття в ментальному світі режисера, що конкретизується в базі його знань не тільки про театр, а про життя взагалі – саме це комплексне знання Фуко й назвав «епістемою». Про це нижче.

Видима, стійка і прийнята спільнотою частина концептосфери формує парадигму (термін Томаса Куна) – «визнані всіма наукові здобутки, що протягом певного часу дають науковому співтовариству модель постановки проблем та їх рішень» (Кун Т., 1962, р. 3), визначають розумність нашого існування.

3.5.3. Парадигма⁶

Парадигма – слово клаптикове, це такий собі складно сформований шаблон для певного часу і місця, для певного професійного середовища, з яким у певному часі і місці всі погодилися – така собі громадська зона комфорту, що не подразнює мислення – зрозумілий усім набір концепцій, зрозумілий шаблон мислення, теорії, що надихають, виразні відповіді, освоєні методи дослідження.

5 «Умовний театр створює таке інсценування, де глядачеві своєю уявою творчо доводиться домальовувати дані сценою натяки» (Мейерхольд В.Е., 1968, Section 3)

6 Терміни «Парадигма» і «Зміна парадигм» були введені Томасом Куном у 1962 році

Звично – зрозуміло – норма!

Вивчені постулати і стандарти. Стандарти, стандарти, СТАНДАРТИ і НОРМА – ШТАМП – усе подальше будується згідно з цими постулатами, стандартами, нормами і штампами...

На прикладах: припустимо – «Атом неподільний», «Земля плоска», «Сонце крутиться навколо Землі», «Бог – центр Всесвіту», «Людина – центр Всесвіту» – основний шаблон, основне переконання, на якому ґрунтуються наші уявлення про світобудову і науку. Парадигму можна тільки приймати або заперечувати, і в результаті замінити на протилежну або іншу.

При такому розумінні парадигми, концепту є якісь погляди, теорії, припущення, що спираються на конкретну парадигму. Парадигма радянського театру – «Театр – грізне знаряддя ідеологічного виховання мас» – тут ні відібрати, ні додати, це можна або приймати, або повністю відкинути. Все інше – поняття, теорії, закономірності, методики, – все крутилося навколо цієї головної парадигми.

Середнього не буде.

На цю парадигму спиралися всі концепти радянського театру: міф про прекрасне майбутнє і теорія нової людини, міф про загальну рівність і абсолютне братерство, методологічна однаковість і підпорядкування всіх елементів театру єдиній системі. Художня рада, репертком, партком і загальні збори. Затверджений навчальний план і список дозволеної та обов'язкової літератури. Система звітності, провідний критик, спілки письменників, театральних діячів і композиторів, – не злічити! Їх плодили й досі плодять на території колишніх радянських республік, у Китаї та Північній Кореї. Вони живучі. Вони міцно вчепилися і в нас...

Парадигма нового українського театру ще не сформульована. Концептосфера і концептуальний арсенал тільки-тільки починають збиратися... Боже, яка прекрасна пора – юність!

3.5.4. Епістема Мішеля Фуко

Отже, повторимо, видима, стійка і прийнята спільнотою частина концептосфери – це парадигма.

А ось усе інше в цій концептосфері, вже сформоване, ще мінливе, таке, що розвивається, те, що визначається поняттям

«культура», – і є епістема, яка визначає наше глобальне світорозуміння, формує нашу взаємодію із самими собою, оточуючими й усім світом, дає нам розуміння істинності або цінності того, що відбувається.

Театр як суспільна і загальнодоступна інституція радо підпорядковується будь-якій правлячій суспільній парадигмі, за спиною якої наполегливо ховаються старі й нові, підступні й невинні епістеми.

Поняття епістеми було введено французьким філософом та істориком Мішелем Фуко (1926–1984).

Епістема, як визначив автор, – це сукупність припущень, упереджень і типів мислення, що створює й обмежує думку будь-якої конкретної епохи. (Strathern, P., 2005). Зверніть увагу на цю обмежувальну функцію епістеми – пастку нашої свідомості!

Зараз дуже модно розглядати соціальні, культурні, психологічні, економічні та інші явища в культурно-епістеміологічному розумінні, але режисерам-початківцям варто зазирнути в саму серцевину цього поняття, щоб якнайшвидше розірвати епістеміологічні обійми та якнайшвидше вирватися на фантазійний простір.

«Епістема Фуко являє собою цілу структуру подібних передумов: особливий тип мислення, характерний для якогось історичного періоду. Епістема визначає межі знання і навіть поняття істини для даного періоду. Кожна епістема неминуче створює певну систему знань. Цю систему Фуко назвав дискурсом, маючи на увазі під цим поняттям сукупність концепцій, практик, тверджень і вірувань, створених певною епістемою» (Strathern, P., 2005).

Епістема – сукупність знань, правил, що визначають умови існування історичних форм культури і знання в певний культурно-історичний період; це структура, що історично змінюється і визначає умови можливості думок, теорій або наук у кожен історичний період; структура мислення, що виражає спосіб думок, притаманний певній історичній епосі, і формує надіндивідуальний порядок: фундаментальні мовні коди, схеми сприйняття, ієрархії практик.

Епістема являє собою історично зумовлену культурно-когнітивну або культурно-історичну сукупність правил і стосунків у конкретному місці та часі, яка формує умови існування

історичних форм культури та знання. Вона включає набір дискурсивних практик, що створюють апарат виробництва знання. Зараз це називають культурно-епістеміологічним підходом.

На думку Фуко, істина завжди відносна і прямо залежить від світогляду людини. Фуко відмовляється від поняття абсолютної істини, оскільки наш спосіб мислення залежить від навколишніх обставин, історично зумовлений – іншими словами, обмежений тим чи іншим набором епістем.

Фуко вводить розрізнення між знанням і пізнанням; рівень епістем (знання) передуює науковим дискурсам (пізнання) і отже, уможливорює їх існування: введена Фуко «археологія» вивчає не поверхневі зміни, а глибинні події. Епістема не є сукупністю знань або особливостями досліджень будь-якої епохи; вона не має універсальної значущості, а навпаки, суворо обмежена досліджуваними дискурсами.

Приховані структури, що лежать в основі епістем, визначають порядок втілення «речей» у «словах»; структури дискурсивних практик різняться залежно від рівня організації мислення або культури. «Важливими властивостями епістем є зв'язок між її елементами та синхронія – стан мови опису. Складаючи систему невидимих правил, епістема не тільки визначає «порядок серед речей», а й дає змогу пояснити появу тих чи інших форм знання в той чи інший історичний період. Якщо виникне бажання розібратися з цим поняттям більш глибоко, читайте статтю Патрика Жюньє «Мішель Фуко і концепція епістем» (Juignet Patrick, 2015).

Поняття «парадигма Куна» виникло практично одночасно з «епістемою Фуко», самі ці поняття, на перший погляд, дуже схожі, проте парадигма належить більше до наукової сфери, а епістема – до широкого культурного поля соціальних наук. Або, як сказано вище, – парадигма є нам видимою, усвідомлюваною і прийнятою суспільством частиною концептосфери, а епістема залишається «сірим кардиналом» тієї самої концептосфери: саме епістема примушує нас щось відчувати, переживати, говорити і робити...

Однак обережно: людина дивовижна істота, ми одне думаємо, інше говоримо, третє робимо – то де ж у цей момент ховається власне епістема?

Отже, концепт, парадигма, епістема, і концептосфера....
Давайте розглянемо, як ці інтригуючі терміни співвідносяться з професією театрального режисера.

У нашій професії існують свої парадигми – «визнані більшістю наукові надбання», які панують у театральній спільноті протягом якогось періоду, допомагають сформулювати проблеми та методи їх розв'язання, визначають розумність нашого існування: тема-ідея, надзавдання та наскрізна дія, образ, міра умовності та природа почуттів, трактування, бачення, інтерпретація...

Парадигма «наявності театральної теорії – системи Станіславського»: він (вони) знали ЯК. Роби ТАК! Вона все роз'яснює, вона допоможе у будь-якому театральному питанні, вона – Бог! З-за плеча цієї парадигми визирає розчулене личко епістемі – браво! Так це ж Абсолютна Істина, вона є! Усі кажуть, що так. І в Москві, і здається, в Америці в це вірять! Ось Єжи Гротовський підкачав – вибачався, але лаяв Станіславського, не пам'ятаю за що. Та він хто? Він і вистав навіть не ставив. Система! Нарешті ми зрозуміли театр! Театр врятований і житиме вічно на цій парадигмі. Робіть-робіть-робіть так! Які збудливі терміни – тема! ідея! конфлікт!

А якщо НЕ ТАК – то що?

Професія режисера, попри коротку історію і професії і самого терміна, виховує особливий тип мислення, характерний для кожного особливого історичного періоду та регіону. Епістема режисури чітко визначає для нас / вас / них межі знання та істини. Зрештою, ми просто не усвідомлюємо того, чого не знаємо!

Те ж саме стосується і концептосфери режисера. Нею володіє кожен режисер, навіть якщо він про це не здогадується. Ця даність має величезну інерцію, вона просто примушує нас робити те-то і так-то.

Ми у пастці?

Ну, не всі – вирвались же деякі...

З вищесказаного випливає простеньке завдання, що стоїть перед театальною педагогікою, воно полягає у зміні застарілих парадигм, епістем і концептів; це, в результаті, має змінити та наблизити українську режисуру до європейської концептос-

фери.

Тобто нам потрібен новий набір театральних концепцій, шаблонів мислення, методів навчання; необхідно змінити старі постулати та стандарти на нові, відповідно до яких здійснюються подальші побудови, узагальнення та експерименти в театральній режисурі.

Треба щось підкопати, щось підрізати, а щось люто видерти – ось і вийдемо... Куди?

У нову концептосферу.

А там уже нова парадигма пише свої правила і закони: роби так! А нові епістеми вибудовують нові перепони, забивають кілки-думки.

Життя триває!

3.5.5. Дисциплінарна матриця

За Томасом Куном зміна парадигм зумовлюється зміною «світогляду і цінностей», і щоб полегшити розуміння цього процесу, він вводить поняття «дисциплінарної матриці».

«З цією метою я пропоную термін «дисциплінарна матриця»: «дисциплінарна» тому, що вона враховує звичну приналежність учених-дослідників до певної дисципліни; «матриця» – тому, що вона складена з упорядкованих елементів різного роду, причому кожний із них потребує подальшої специфікації. Усі або більшість приписів із тієї групи приписів, яку я в початковому тексті називаю парадигмою, частиною парадигми або як таку, що має парадигмальний характер, є компонентами дисциплінарної матриці. У цій якості вони утворюють єдине ціле і функціонують як єдине ціле» (Кун Т., 1962, р. 144).

До структури дисциплінарної матриці входять:

«1) Символічні узагальнення, що становлять формальний апарат і мову для конкретної наукової дисципліни.

2) Метафізичні компоненти, що визначають найфундаментальніші теоретичні та методологічні принципи світорозуміння в даній науці.

3) Цінності, що задають панівні ідеали і норми побудови та обґрунтування наукового знання» (Senkevich G.A. et al., 2021, р. 173).

Якщо зробити простеньку табличку за цими пунктами, то

ось як промальовується еволюція режисури як театральної дисципліни за останні 100 років.

Таблиця № 2

	XX ст.	XX-XXI ст.	Майбутнє
Символічні узагальнення	Театр – храм, драматургія - основа, п'єса, актор –маніфестатор драматичної ідеї, глядач, хор, балет, трагедія, комедія, драма, система Станіславського, акторський ансамбль, репертуар, афіша, репетиція, театральна школа	Бізнес-хауз, бізнес-план, касовий, автор помер, сценарій, болванка, масовка, вампука, постдрама, швидкісні техніки навчання, зоряний склад, дідусь, студія, репертуарний хаос, цифровий менеджмент, змова, «репа», майстер-клас	Соціальний інститут, клуб, середовище дозвілля, перформативне середовище. перформанс, я граю в театр, ми граємо в театр, суспільна комунікація, взаємодія-гра
Метафізичні компоненти	Тема, конфлікт, дія, гра, творча енергія, атмосфера, творчість, художній образ, реалізм, сценічне середовище, міра умовності, природа почуттів, стилістична єдність, перевтілення, ефект відчуження, авангард, символізм, режисер, композитор, художник, задум	Ефект, епатаж, екшн, інтерактив, форум, дока, геґ, трюк, гра, бриф, аншлаг, авторське право, продюсер, проєкт, драматургічний сценарій, режисерська група, художники, композитори, саундтрек, трансферний договір, монтаж, навала, картинка, вампука, чос, зазернятися, халтурити, корпоративний інтерес	Моделювання, схема, тиражування. Алгоритмізація: ШІ як автор сценарію, діалогів, музики та сценографії. VR- / AR- / MR- / XR-реальність. Боротьба ШІ за оригінальність. Оригінальність репертуару та безліч видів театру. Акторська техніка взаємодії з цифровим середовищем.
Цінності, ідеали	Ідея, високі ідеали гуманізму, життєва правда, гармонія, образ, духовність, художній смак, знання життя	Касовий збір, касовий успіх, комерційний успіх, маргінали, позитив / негатив, ажіотажний попит, індустрія розваг, адреналін, театральний бум	Потужність ШІ, комерційний успіх, прагматична цінність. Сфера дозвілля. Інструмент естетичної доскона-лості людини і суспільства.

З цієї таблички видно, що стара дисциплінарна матриця руйнується під натиском бізнес-інтересів театру і зниженням престижу театральної освіти. Нова дисциплінарна матриця тільки-тільки починає формуватися всередині режисерської концептосфери, такого собі ментального утворення, сформованого концептами, їхніми комплексами і таким крос-культурним бульйоном, у який занурений театр з усіма його компонентами,

включно з глядачем. Вектор її прагнення буде спрямований на максимальну різноманітність за допомогою штучного інтелекту і підвищення прикладного значення театру як інструментарію в будь-якій професії і будь-якій сфері діяльності. Чи пов'язано це буде або з прагматичною ефективністю виробництва, або з естетизацією середовища проживання людей, або просто з появою величезної кількості вільного дозвілєвого часу – поки що сказати дуже важко.

3.6. Концептосфера театру, концептуальні межі, концептуальний арсенал

Концептосферу театру можна розташувати на кільцевій графічній схемі за принципом ближче / далі від ядра. Ядром такої сфери заведено вважати театр як «виробника кінцевого товару», а «замовник» – фінансовий донор усієї подальшої історії (держава, меценат, власник) – перебуває назовні, це такий собі зовнішній фрейм, який надає всій системі стійкість і повторюваність. Концептуальні межі (або рамки, фрейми, кластери) визначаються відповідним часу суспільним баченням театру і його складових. Очевидно, що й зовнішні, і внутрішні межі окремих концептів, які входять до концептосфери театру, є взаємопроникними і непостійними в часі. Досить згадати сьогоденне вільне поводження з текстом з боку режисера (я не засуджую, а констатую!) і акторів. Глядач залучається до сценічного дійства нарівні з актором. І так далі, і так далі – такий собі театральний Євросоюз, хай живе вільна творчість, хай живе загальна проникність кордонів.

А от «концептуальний арсенал» – це набір концепцій, що виросли навколо головної ідеї (припустімо, ідея сили як запоруки успіху), який здатний просунути цю ідею в суспільну свідомість і фактичну сферу успішної діяльності. Термін народжений французьким соціологом П'єром Бурдьє. Про це можна прочитати у праці Майрі Маклін і Чарльза Гарві «П'єр Бурдьє та еліта» (Maclean & Harvey, 2019).

Європейський театр, опинившись у конкурентному фреймі з іншими аудіовізуальними мистецтвами – кіномистецтвом, телебаченням, радіо, цифровими мережами, почав миттєво пе-

реймати їх специфічні можливості та особливості, а також по-старався максимально посилити «оборотність» і «тиражність» своєї продукції. Звідси величезна увага не тільки до фестивального обміну інформацією, а й фантастичні зусилля з цифровізації театрального товару:

Платформа Національного театру Англії – <https://www.ntathome.com/> – (підписка 115 євро на рік);

Digital Theater – <https://www.digitaltheatre.com/> – цифрова платформа світового театру (підписка 99,99 фунтів стерлінгів на рік);

DT+ – <https://www.digitaltheatreplus.com/> – безоплатна і платна навчальна платформа для тих, хто мріє про театр.

Можна продовжити пошук в інтернеті, використовуючи французьку, німецьку, італійську та японську мови, цифра давно стала для театру зручним і важливим носієм.

Крім того, театр у Європі став ніби живим інструментом вивчення соціальних настроїв і вимог суспільства: він навчився швидко реагувати на соціальний запит. Розвинулася така форма як соціальний театр, де й авторами текстів, і виконавцями стають учасники соціальної групи (від класу до населеного пункту), які активно реагують на якусь проблему. Важливу роль відіграє в країнах Європи і аматорський театр, який є формою активного дозвілля в умовах робочого тижня, що скорочується.

3.7. Еволюція концептосфери театру

Спробуємо використати кільцеву схему для того, щоб наочно простежити еволюцію концептосфери театру, а дещо згодом і еволюцію концептосфери театрального режисера. Почнемо, звісно, зі стародавніх основ. З погляду фінансового функціонування театрів Стародавньої Греції та Риму, збудовані коштом міської скарбниці театральні споруди, здавалися містом на відкуп приватним підприємцям, які, зі свого боку, призначали плату за квиток, що перекривала всі їхні витрати. Включаючи ремонт театрального приміщення. Як окремий випадок можна розглядати дотацію містом ціни на квиток, що давала можливість вшановувати театр усім верствам населення. У внутрішні творчі проблеми місто не втручалося: там існував примат драматурга, тобто ядром концептосфери театру з часів Діонісійських ігор

був драматург.

Середньовічний театр за іронією долі живився темами і образами «римської катувальниці» – церкви.

З часів виникнення «придворних театрів», тобто від середини XVII ст. до середини XIX ст. у театрі панував принцип «королівського замовлення» – від умовного «короля» залежало і фінансування, і репертуар, і прем'єрський склад трупі. Водночас прем'єри і примадонни конкретизували і репертуар, і зовнішній вигляд вистави, який складався в основному з їхніх дорогоцінних костюмів. У цей час концептуальна сфера театру мала ядром саме прем'єрів і прем'єрок, які перебували в жорсткому силовому полі «королівського замовлення». Драматург був на другому місці: власне, драматурги становили таку собі навколо-театральну касту.

З появою в театрі постаті режисера картина дещо змінюється, і в концептосферу театру закладається така собі міна сповільненої дії – режисер згодом не тільки відіб'є свою авторську нішу, але «вбивши Автора», зухвало запустить руки в його «Святеє Святих».

А пропос, поява в театрі постаті Режисера переводить його у сферу індивідуальної авторської творчості, порушує питання авторського права як інституту цивільного права.

NB! Говорячи про народження режисури в сучасному її тлумаченні, слід згадати чотири вихідні історичні точки.

1) Мейнінгенський театр

Був утворений як придворний театр, тобто утримувався за гроші Саксен-Мейнінгенського герцога.

З 1866 року, з того моменту, коли герцог Георг II прийняв регентство і взяв на себе управління театром, а його найпершим помічником став режисер Людвіг Кронегг (1866–1891) – у Мейнінгенському театрі починають формуватися принципи режисерського театру: повага до автора, ансамблевисть, реалізм акторської гри, єдиний задум, перетворення вистави на цілісний витвір мистецтва. З цього моменту концептуальну сферу формує нова персона – режисер.

Із 1871 року з утворенням Німецької імперії Георг II перестав бути персональним власником театру, театр став міським, але

сама суть функціонування не змінилася, творча влада залишилася в руках Георга II.

Гастролі Мейнінгерів Європою між 1874 і 1890 роками «заразили» Європу критичним реалізмом і натуралізмом у театрі, ідеями режисерського театру.

2) «Вільний театр» Андре Антуана

Він відкрився в Парижі 30 березня 1887 року (саме цю дату французька критика вважає днем народження режисури) на Монмартрі виставою, яка складалася з чотирьох одноактних п'єс: «Жак Дамур» за Е. Золя, «Мадемуазель Помм» В. Дюранті та П. Алексіса, «Супрефект» А. Біля, «Кокарда» Ж. Відаля. Метод режисерської роботи у «Вільному театрі» характеризувався точним розкриттям стилю автора п'єси, відтворенням історичних, національних, соціальних і побутових особливостей персонажів і середовища. Антуан домагався узгодженості всіх компонентів вистави.

3) Театр «Вільна сцена» в Берліні

Його було організовано 1899 року Отто Брамом (1856–1912) спільно з групою критиків і журналістів. Театр дотримувався принципів, уперше висунутих Мейнінгенським театром, сам же Брам був прихильником натуралістичної школи. Театр познайомив театральну публіку Берліна з Гауптманом, Ібсеном.

4) Московський художній театр Станіславського і Немировича-Данченка

На території царської Росії естафету мейнінгенського театру підхопив Костянтин Станіславський і організований ним МХТ. Сам Станіславський згодом написав і обґрунтував єдину систему створення вистави, що дійшла до наших днів (з усіма подальшими правками і доповненнями) під назвою «Система Станіславського»⁷. Саме ця, виправлена і доповнена система Станіславського, посилена, оздоблена і нашпигована ідеями комуністичної партії, лягла в основу театральної концептосфери

⁷ Термін «система» вперше з'явився в роботі К. Станіславського «Програма статті: моя система», написаній у червні 1909 р. (Музей МХАТ. К.С., No 628.). Ця інформація є у статті Г.В. Крісті «Книга К.С. Станіславського «Робота актера над собою»: «Особый интерес для выяснения вопроса о дальнейшем развитии «системы» представляют собой три документа этого времени. Первый из них, датированный июнем 1909 года, -- «Программа статьи: моя система». (Термин «система» появляется здесь впервые.) (Кристи Г. В., 1954), та дано вищевказане посилання на неї до музею МХАТ

на всій території колишнього СРСР, і стала інструментом формування всіх її компонентів: драматургів, режисерів, акторів усіх жанрів, сценографів, декораторів, художників з костюмів, композиторів та музредакторів, включно з освітлювачами та будафорами...

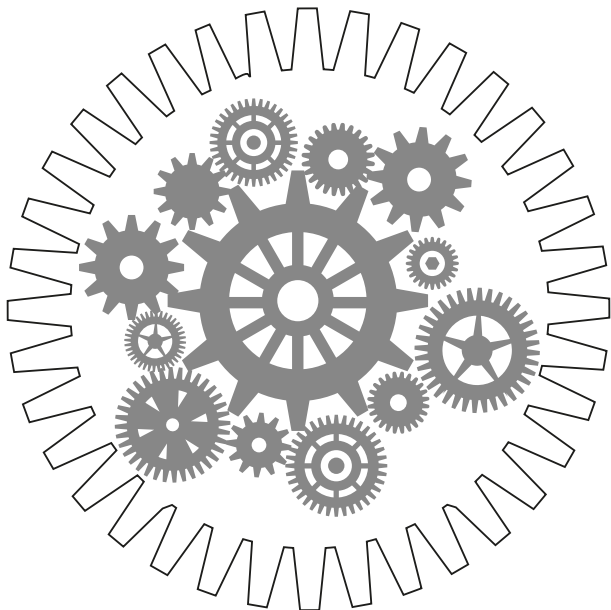


Рисунок 3.1.

Масштабування цієї схеми призвело до народження нового культур-утворення «радянський театр», ядром якого стає ментальна система Станіславського, огорнута живильним середовищем комуністичної ідеології та дисциплінарного державного фінансування.

ДЕРЖАВА – ідеологія, субсидії і замовлення

У тому ж бульйоні весело визрівав «правильний» реперт-комівський автор, правильна підзвітна театральна школа.

Український театр – прямий спадкоємець цієї солодкої парочки: «Ідеологія + Система Станіславського», він і досі не може з нею розлучитися. Інакомислення – ворог!

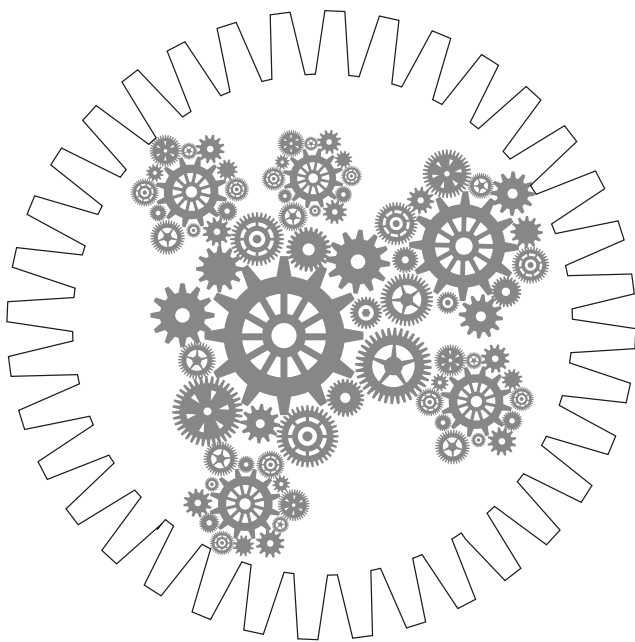


Рисунок 3.2.

Микола Євреїнов у 1912 році в «Деможах театральності» (Євреїнов Н., 2002, р. 53) писав про небезпечну тенденцію прогресивного МХАТу монополізувати не тільки саме театральне мистецтво, а й – що ще сумніше – театральну школу. Євреїнов бачив у цьому потужну негативну тенденцію, яка через 20 років обернулася уніфікацією радянського театру і радянської театральної школи.

Підіб'ємо підсумок: якщо в німецьких і французьких театрах ядром театральної концептуальної сфери стає пара драматурга і режисера, а концептуальний арсенал розвивався в просторі вільної конкуренції ідей, методів і стратегій, то в радянському театрі такою парою, єдиним і неподільним ядром концептуальної сфери театру стає непорушний незаперечний символ «Система Станіславського», запліднений ідеями комуністичної партії та жорсткою комуністичною ідеологією, втіленою в гаслі «Мистецтво є потужна ідейно-теоретична зброя марксизму-ленінізму, спрямована на виховання нової людини».

Ця могутня структура разом із кінематографом, літературою і музикою створювали безкінечний потік більш-менш ефектив-

них політичних, історичних і соціальних міфів – соціалістичний реалізм, – які формували у головах людей нову прекрасну картину світу, не схожу на фізичну.

Навколо цього концептуального ядра (системи Станіславського) ліпилася колосальна кількість концепцій, які можна назвати концептуальним арсеналом радянського театру: уніфікація структури театрів (подібність до МХАТу), уніфікація театральної афіші із затвердженим переліком обов'язкових творів, уніфікація теорії театру, в основу якої було покладено єдиноправильну і тому дозволена систему Станіславського, уніфікація театральної освіти, створення одноманітного навчального плану для всіх рівнів театральної освіти. Ось і український театр потрапив під каток уніфікації, освітленої ім'ям призначеного генія – Станіславського.

Усе живе – і режисер, і драматург, і актор – просто вбивалося. Досить згадати долю геніальної творчої пари – Миколи Куліша та Леся Курбаса. Трагічну історію радянського театру в період з 1920 по теперішній час кожен охочий може знайти у відкритих джерелах. (Макарик Ірина, 2010)

Я ж рекомендую почитати абсолютно офіційно опубліковані в журналі «Радянський театр» за 1929 і 1931 роки диспути Леся Курбаса з партійними функціонерами того часу на тему творчих пошуків у театрі, наприклад ось цей⁸.

Пафос опонентів Курбаса викладено у маніфесті М. Скрипника, члена Політбюро ЦК КП(б)У – «Що таке вся наша система освітніх установ, організацій і т. інш. у нашій пролетарській державі? Все це – переведення державним шляхом комуністичної пропаганди, комуністичного виховання мас. Для того, щоб виконати перебудову країни, нам потрібні такі люди, які будуть колективістично, комуністично виховані для цієї великої творчої роботи. Цьому можуть і повинні служити наші театри різними шляхами. Ідїть якими завгодно мистецькими шляхами – це ваша справа, нам треба одне – щоби від вашої праці у нас було підвищення комуністичного впливу на наші широкі трудящі маси» (Скрипник М.О., 1929, р. 12).

От вам і головна парадигма майже зниклої з історичної арени радянської держави – дисциплінарне суспільство є основою

⁸ У тій же електронній бібліотеці ви знайдете практично всю літературу про Леся Курбаса.

прогресивного розвитку.

І друга – дисциплінарне суспільство керується централізовано своїм елітним загоном – комуністичною партією і її воєвно-чочаральним підрозділом КДБ.

Але ми зобов'язані думати про український сучасний театр, який, як і вся країна, вибрав європейський вектор розвитку.

Наразі ані ядро концептосфери, ані концептуальний арсенал сучасного українського театру ще не сформовано – за цим стоятиме багаторічна інтелектуальна праця багатьох театральних, педагогічних та філософських кадрів України.

Інтелектуальне рабство страшна річ.... Проте спробуємо...

3.8. Концептосфера сучасного українського театру

Вона слабо відрізняється від радянської – це все та ж лінійна схема, де фактичний виробник товару (вистави) патрунується фінансовим джерелом – державою, спонсором, донатором. Практично не змінилася система підготовки кадрів, що стоїть на парадигмі абсолюту системи. Щоправда, концептуальні межі кожного з цих концептів починають рухатися і проростати новими зв'язками.

***Зруйновано кастову замкненість драматурга**, він легко орієнтується не тільки у вітчизняних проблемах, а й активно існує у світовій драматургії. Більш того, драматург давно розлучився з буфетом Спілки письменників і зухвало розсунув межі своєї концептосфери: драми інших драматургів, модні, успішні, провальні, оплачувані, надруковані, кількість постановок і ранг театрів та режисерів; надзвичайні хвилюючі теми – простору – часу – моральних авторитетів, метафізики, ілюзії та природи реальності; критика, начальство, колеги, режисери, актори і родичі, театри, студії, журнали, розсилка, знайомі, знайомі критики, сайти, платна реклама – от стислий зміст концептосфери сучасного українського драматурга.

***Режисер** також вариться у величезному морі театральних подій, оціночних, модних чи авторитетних суджень. Але він перебуває ще й у полі практичного театру: просторі його сцени, технічних можливостей, якості трупі, у віртуальному відображенні театру та вистав, судженнях критики і глядачів. Режисер проходить випробування владою, славою, публічними ганьбою

і приниженням, наркотичними ударами шалених доз щастя, захвату, творчого натхнення, тяготами тисяч життів, твореннями інших світів та мандрівками по них... Цього замало, режисер перебуває чи то у центрі, чи то на периферії мистецьких та культурних течій певного відтинку часу у певному історичному просторі науково-технічного процесу, фундаментальні поняття якого – матерія, простір, час, рух, сили та спротив, зміни, спотворення і перевтілення могутнім потоком вриваються до його концептосфери.

А слова «товар», «ринок», «маркетинг», «мережевий маркетинг», «реклама», «контекстна реклама», «таргетинг», «логлайн», «трейлер» – без розуміння процесів, що рухають його товар на ринку послуг, сучасний режисер сучасним називатися не може.

Так само ми можемо розписати концепти самого театру: театр, який увесь час змінює просторові, технічні та комунікативні кордони.

***Актори**, які відчувають на собі різні форми селекції та виховання, зв'язуються в більш-менш стабільні або часово-проектні ансамблі. Слабкі й ніжні істоти, що тонуть у морі чудодійних технік, і тим не менш здатні змусити нас плакати або сміятися – чарівники!

***Глядач**, механізми взаємодії якого з театром так і не з'ясовано, але все ж це той, хто надає сьогодні перевагу театру перед іншими формами розваг. Глядач, естетичні претензії та очікування якого дуже часто перевищують художні та технічні можливості театру. Чужий, який прийшов тебе роздивлятися, або – як у Гротовського – прийшов до тебе на зустріч і якусь коротку годину жив поруч із тобою і був рідним.

***Критика** – страшне лякало всіх часів, що експертно, а значить суб'єктивно визначає місце театру, режисерів та акторів на шкалі успішності та прогресу, народжує нових ідолів і легкою рукою будує фантими майбутнього. Вишукує заднім числом «блїх», що вже ніяк не може вплинути на минуле й абсолютно байдуже майбутньому.

***І, нарешті, патрон** – та сутність, яка дає всій цій системі дихання і рух, завжди матеріальна, завжди вимагає і примушує, завжди усвідомлює свою владу, і завжди позаду – як полководець, що мчить слідом за військом, яке відступає.

А що ж європейський театр, до якого український театр

прагне й неухильно наближається?

Ця система має не лінійну, а мережеву структуру, яка під назвою «децентралізація театру» була закладена ще 1958 році Міністерством культури Франції під керівництвом Андре Мальро. Майже 70-річна історія цього процесу, підхопленого та модернізованого Європейським Союзом, призвела до того, що ядром структури стала Творча Ініціатива, спрямована на прогресивний розвиток європейського співтовариства та кожного його члена окремо. Ця творча ініціатива підтримується не тільки державою⁹ на всіх рівнях влади, а й великою загальноєвропейською системою підтримки кожного виду виконавського мистецтва, включно з обміном усіх виконавських мистецтв у рамках Європи. Ця колективна підтримка орієнтована на мислення про майбутнє, яким займається безліч теоретичних інститутів і практикуючих центрів (включно з театрами всіх видів). Розглянути цей процес можна на прикладі останньої програми ЄС Creative Europe (2021–2027 рр.) та її пілотних проєктів Perform Europe і Culture Moves Europe – Культура рухає Європу¹⁰.

Perform Europe – перспективна схема фінансування європейського сектору виконавських мистецтв, що сприяє створенню міжнародних мереж і підтримує інклюзивні та різноманітні екологічні гастрольні проєкти в 40 країнах Європи.

Після успіху пілотного випуску Perform Europe повертається. У рамках відкритого конкурсу, оголошеного 1 грудня 2023 року, Perform Europe підтримує професіоналів та організації виконавського мистецтва з усіх країн, які приєдналися до програми ЄС Creative Europe, усіх розмірів і всіх дисциплін виконавського мистецтва (крім живої музики). Perform Europe виділила 2,1 мільйона євро 42 успішним партнерствам, причому 13 % від загального обсягу коштів було спрямовано на проєкти, що підтримують український сектор виконавського мистецтва.

Програма Perform Europe спільно фінансується програмою Європейського Союзу Creative Europe і реалізується консорціумом із шести організацій.

1) **IETM** – Міжнародна мережа сучасного виконавського ми-

⁹ Із 1200 відносно професійних театральних компаній Франції, наприклад, субсидії отримують 400 (переважно в регіоні Іль-де-Франс), і вони пов'язані з державою численними взаємними зобов'язаннями.

¹⁰ Детальніше про культурні проєкти Європейського Союзу – <https://culture.es.europa.eu/creative-europe>

стецтва, одна з найстаріших і найбільших міжнародних культурних мереж, що представляє голоси більш ніж 500 організацій виконавського мистецтва та окремих професіоналів, які працюють у сфері сучасного виконавського мистецтва по всьому світу.

2) **EFA** – Європейська асоціація фестивалів

3) **Circostrada** – Європейська мережа розвитку цирків і вуличних театрів

4) **PEARLE** – Асоціація роботодавців сценічного мистецтва та Європейська федерація музичних та концертних організацій

5) **EDN** – Європейська мережа розвитку танцю (48 організацій із 27 країн Європейського Союзу)

6) **Idea Consult** – європейська консультативна організація, до складу якої входять дослідницькі профільні інститути, провідні фахівці в галузі, цілком автоматизована, яка надає консультації у сфері виконавського мистецтва на будь-якому територіальному рівні. Основа консультацій у цьому контексті – мислення про майбутнє європейського театру, що ґрунтуються на перевірених і відпрацьованих методах.

Як бачимо, кількість структурованих міжнародних творчих асоціацій, здатних фахово сформулювати мету і критерії оцінювання, вже в цьому проєкті є доволі великою і представляє велике експертне співтовариство, яке важко запідозрити в корупції або відстоюванні цехових інтересів.

Ми прагнемо до формування багатофігурних неосистемлених (не підпорядкованих державі, що не входять у систему держави) експертних спільнот, але шлях цей дуже складний і довгий. Спроба зімітувати подібний процес за допомогою єдиної організації «Український культурний фонд» не увінчалася успіхом. Організація дуже швидко стала частиною державної машини з усіма її недоліками.

Частково проблема вирішується за допомогою цільових зарубіжних грантів, але це недостатній ресурс щодо українського виконавського мистецтва, а в систему культурних програм Європейського Союзу ми ще не ввійшли.

Соціальне нормування нашого культурного простору поки що залишається колишнім. Змінюється його наповнення: розпочалася й не закінчилася деідеологізація театру з точки зору попередньої радянської конструкції, що досі існує як у назві, так і в штатному розкладі й репертуарі «українського музично-драма-

тичного театру» (глобальний результат уніфікації українського театру після Другої світової війни). На це є багато причин, але факт залишається фактом: ми все ще не можемо повернутися до різноманіття театральних форм, які постали в Україні у період 1918-1930 років. На цій ще не очищеній площі почався процес національної орієнтації театру. Це лінійні процеси, вони не мають нічого спільного з процесами європейської децентралізації театру. Це сумно, але так є.

Будь-яка «готова» «усталена» соціальна композиція, чесно кажучи, є мертвою – вона здатна відтворювати тільки саму себе, що ми бачили на прикладі радянського театру. Простір нового, який виступає, як правило, у вигляді простору особистого творчого «Я», конфліктний до усталених форм соціуму. У технічних та економічних сферах розроблені поняття стартапу та інкубатора ідей, в яких крутяться державні, приватні та корпоративні гроші, готові вкластися в ембріон з метою отримання великої вигоди після масштабування процесу. Мистецтво, спрямоване на розвиток самого соціуму, окремих його груп та індивіда, не вміє породжувати пряму фінансову вигоду, через що й залишається на узбіччі. У цьому разі в ролі Мюнхаузена, який витягує самого себе з болота, мають виступити ті самі експертні середовища. Дай Бог їм сил і відваги організуватися і почати діяти!

Але є щось, що називають віяннями часу, відчуттям сьогодення і спокусами майбутнього, що є усвідомленням змін, радісним передчуттям прекрасного і трагічним проживанням жахливого, – така собі сфера культури, середовище, в якому ми живемо і яке з неминучістю проростатиме мережевими зв'язками.

Історик Наталя Король пише: «Долання спадку імперського минулого, прощання зі статусом колонії вимагає тотальних зусиль у сфері перебудови суспільної свідомості. Зміна ключових наративів української історії, осмислення минулого крізь призму множинних методологій, в тому числі і парадигми повсякдення є одним з ключових чинників цивілізаційного переформування українського суспільства» (Король, 2022).

Чи піде український театр шляхом теорії театральності Миколи Євреїнова, чи потужним шляхом соціального інституту європейського театру, чи візьме собі за поводитирів поетично-сповідальний театр Лесі Українки, чи стане на шлях інтелек-

туальної й духовної відкритості до світів Заходу й Сходу Леся Курбаса, – ми поки що нічого не знаємо про прекрасне майбутнє українського театру, але віримо, що воно саме таке – прекрасне. І щодня щось для цього робимо.

3.9. Концептуальний арсенал режисера

Він росте!

Мимоволі!

Навряд чи цей арсенал можна описати кількома словами, але ми мусимо старатися, навчання має встигати за змінами в концептосфері режисера. Розширення соціальних функцій театру і технологізація театральної творчості як парадигми, що зростають, мають увійти в курс викладання.

Але головне стосується не цього, а таких внутрішніх опор театру, на яких стояла і стоїть Система. Процес вбудовування українського театру в європейське театральне співтовариство має супроводжуватися зміною парадигми «Ідеологія + Система Станіславського», і чим швидше, тим краще.

Сама система Станіславського, включно з усіма подальшими нашаруваннями і відкриттями, залишиться на рівні одного з інструментів приватного репрезентативного театру. Вона нікуди не піде і залишиться історичним напрацюванням світового театального процесу.

3.10 Нові парадигми українського театру

Заперечуючи парадигму «Совка», необхідно висунути іншу. Поки що я її не бачу. Але почнемо step by step.

Виходячи з контексту європеїзації театральної освіти в Україні, необхідно визначити новий набір театральних концепцій, шаблонів мислення і методів навчання. Необхідно замінити старі постулати і стандарти на нові, згідно з якими проводитимуться подальші побудови, узагальнення та експерименти в театральній режисурі.

3.10.1. Фабула та сюжет, архітектоніка та композиція

Почнемо з конструкції «Структура театального дійства», як нас вчили: фабула і сюжет, архітектоніка і композиція. Що тут

не так? Ми зі школи затирили, що п'єса має фабулу – розвиток подій у їхньому природному причинно-наслідковому (каузальному) порядку. І сюжет – якийсь художньо виправданий спосіб переказування фабули – хоч із кінця до початку. Фабула і сюжет – таємничий дуєт будь-якого драматурга, найпотужніші інструменти усякого режисера.

Скелет фабули – дійова будова – початкова подія, зав'язка, кульмінація і розв'язка.

Сюжет тримається на архітектоніці – зовнішньому членуванні частин: пролог, дії, акти, картини, явища, сцени, хори і куплети, листи, монологи, діалоги з публікою і примус публіки до гри, епілог. (Kovaliv, 2007a, pp. 99-100)

Антракт!

І буфет.

Фабула тримається на композиції (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка), на відміну від архітектоніки, що за всіх маніпуляцій має зберегти цілісність, є категорією динамічною, що має свої особливості в різних жанрах (Kovaliv, 2007a, p. 511), і буквально провокує театр на гру з глядачем. Архітектоніка, якщо довіритись М. Бахтіну (Бахтин М. М., 1986), набагато ширша за фабулу, де в причинно-наслідковому порядку розгортаються події (саме про це наполегливо говорять нам наші звички і наш повсякденний досвід).

Бахтинська архітектоніка, залишаючись цілісною, містить у собі взаємозв'язок між формою твору, його внутрішньою смисловою межею та мовними конструкціями, які формують загальну естетичну структуру твору.

Режисерів прошу звернути увагу на слово «сенс». Сенс не тільки ширший за фабульний монізм – зав'язка – кульмінація – розв'язка, він, як нас запевняють Бруно Латур і Жиль Делез, увесь час зростає.

Арістотель у «Метафізиці» говорив про чотири першоначала виникнення речі – «матеріальна причина, що відповідає на запитання «З чого?»»; формальна причина відповідає на запитання «Що це є?»»; рухома причина, що відповідає на запитання «Звідки початок руху?»; цільова причина відповідає на запитан-

ня «Заради чого?». Арістотель заперечував зведення матеріальної причини до інших, а формальну, рухому і цільову причини фактично звів до однієї – формально-рухомо-цільової. Такою триединою причиною у нього є Бог» (Самуїлік М.М., 2023, р. 16).

Фабула спотикається об запитання: «А скільки причин або причинно-наслідкових зв'язків у такого-то процесу? Наприклад, скільки причин у пари, що розлучається?».

Повсякденна свідомість хоче обмежитися однією вражаючою відповіддю, і вона завжди буде неправильною! (Запитайте у пари, що розлучається).

Архітектонічна конструкція більша за фабулу - у ній, як у первинному бульйоні, борсаються і приростають смисли. Вони формують фабульні ланцюжки, і з кожного такого ланцюжка може вилупитися Імаго вашої вистави.

Можна, звісно, вирощувати прекрасних Імаго по штуці – а раптом комусь і така сподобається? Може й сподобається. Але я пропоную бізнес-підхід: ферма! Замість однієї фабули і одного сюжету ми шукаємо в п'єсі і створюємо ціле віяло смислових фабул і сюжетів, що їх обслуговують. А вже потім подивимось, який із них гідний сьогодні «вийти в люди».

Зрештою, це нам притаманне, - українські сім'ї завжди були багатодітними.

Концепт «правильної фабули» замінюється на концепт «безлічі фабульних ланцюжків», прихованих в архітектонічній конструкції п'єси.

Фабула п'єси	Безліч фабульних ланцюжків, прихованих в архітектонічній конструкції п'єси
--------------	--

3.10.2. Контекст¹¹ чи запропоновані обставини?

Це слово часто вживається в нашій мові, і ми інтуїтивно розуміємо його в прагматичному сенсі, як набір запропонованих об-

¹¹ **Контекст** – термін складається з латинських com- (con-) – разом і textere – ткати, плести; contextus – з'єднання, зв'язок, сплетіння, зчеплення. Запозичений наприкінці XVIII ст. з французької мови.

ставин у ситуації комунікації – часових, просторових, соціокультурних, психологічних, рідше – лінгвістичних, – тих обставин, які допомагають нам зрозуміти сенс того, що відбувається.

«Контекст» і «пропоновані обставини» мають схоже значення, тому що обидва терміни описують навколишні умови, чинники, обставини, що впливають на будь-яке явище або подію. Однак відмінність полягає в тому, що «контекст» зазвичай використовується для позначення ширшого спектра обставин і явищ навколишньої дійсності, які впливають на розуміння або інтерпретацію ситуації та самого твору не лише дійовою особою, а й стороною, яка сприймає, – глядачем. «Пропоновані обставини»¹², згідно зі Станіславським і Товстоноговим, є факторами, які спонукають до дії персонажа (з чим сперечається сучасна теорія ситуацій, про це нижче), можуть вказувати на конкрет-

Існує два основні значення терміна:

Вербальний контекст – це закінчений уривок письмового або усного мовлення (тексту), загальний зміст якого дає змогу уточнити значення окремих слів або речень, що входять до нього. Наявність вербального контексту завжди безпосередньо впливає на розуміння будь-яких повідомлень, і звідси помилка цитування, яка часто трапляється в суспільстві і називається «вириванням із контексту» (повторення певної усненої частини початкового тексту на шкоду його цілісності, що може серйозно спотворювати його первісне значення).

Ситуативний контекст – це ситуація комунікації, що включає обстановку, час і місце, а також будь-які факти реальної дійсності, які допомагають точніше інтерпретувати значення висловлювання. У зв'язку з цим у різних текстах або промовах часто згадується різного роду соціальний, культурний, політичний або історичний контекст написаного або сказаного. Іноді для опису ситуативного контексту використовують лінгвістичні терміни «фонові знання» або «пресупозиція».

Окремим, подекуди проблематичним є **стимуляційний контекст**, який у вигляді певних чинників художньої та позахудожньої дійсності впливає на творчий розвиток певного письменника, креативна діяльність якого має бути спрямована на формування неповторних ідеографічних явищ.

У постмодернізмі контекст набуває домінантного статусу, плюральності, безмежності вираження, коли текст тлумачиться як принципово децентрований, а його структура сприймається як рухливо організована завдяки ризомі (Kovaliv, 2007b, pp. 518-519).

12 Пропоновані обставини (за Г.О.Товстоноговим) – обставини, життєва ситуація, умови життя дійової особи театральної постановки або фільму, в якій актор у своїй уяві має себе помістити. Виділяють обставини малого, середнього і великого кола. Обставини малого кола стосуються ситуації, що відбувається з персонажем у поточний момент (де він перебуває, з ким розмовляє, що йому потрібно від співрозмовника тощо). Обставини середнього кола стосуються його загальної життєвої ситуації (його стать, вік, сімейна ситуація, соціальний статус, оточення тощо). Обставини великого кола стосуються загальної ситуації оточення персонажа (місто, країна, історичний період, політична ситуація в країні та світі тощо). Термін «пропоновані обставини» вкрай важливий для акторської творчості. Пропоновані обставини – це спонукачі дії персонажа. Персонаж діє так або інакше, зважаючи на пропоновані обставини. Аналіз обставин життя персонажа – найважливіше завдання актора і режисера під час роботи над роллю.

ні спонукальні умови або фактори, що впливають на поведінку героїв або розвиток ситуації. У загальному сенсі терміни «контекст» і «пропоновані обставини широкого кола» певною мірою є взаємозамінними, але «контекст» може використовуватися для позначення ширшого фрейму явищ, у яких відбувається аналіз певного твору, або служити таким собі специфічним фільтром, за допомогою якого ми робимо вибірку пропонованих обставин і мистецьких засобів виразності.

Тобто крім пропонованих обставин малого, середнього та широкого кола, чи широкого спектра обставин, я пропоную активно користуватися поняттями «контекст» і «фрейм» – структурної рамки, в який люди осмислюють свою цілісність.

Пропоновані обставини малого, середнього та широкого кола	Контекст
---	-----------------

3.10.3. Чи є дія головною зброєю театрального режисера та актора?

Дія!

Вівтар. Священний духовний простір театру, на якому і під яким опинилось уже безліч акторських голів. Жертовник.

«Вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети». Наскрізна дія та контрдія.

За Станіславським – наскрізна дія, термін, який широко застосовується в радянському театрі: головна лінія, цілеспрямованість драматургічного розвитку п'єси, ролі, що дозволяє режисерові послідовно розкрити ідейний зміст ролі та спектаклю в цілому. Контрдія – те саме, але навпаки, назустріч, у лоб, чи підступно з-за рогу...

І нарешті, дійовий аналіз п'єси та ролі.

Не дивлячись на всі дивовижні історії походження і авторитет усіх персон, що стоять за цим терміном, техніка сама по собі невигадлива.

Режисер, зробивши домашню роботу, визначає тему, ідею, конфлікт (порядок будь-який), надзавдання сцени, наскрізну дію та контрдію уривка.

Чесно виписує запропоновані обставини кожного шматка і розмірковує над тим, якій частині наскрізної дії відповідає саме цей шматок. Припустимо, цей шматок – остання промова Цезаря перед військом (заспокойтеся, такої п'єси ще немає). Теоретично режисер визначає надзавдання ролі Цезаря і завдання цього шматка. Режисер може придумати пару пристосувань та ефектних мізансцен.

На репетиції всі разом за допомогою підсобних засобів намагаються відтворити місце дії, скажімо, це площа перед Сенатом. Для повноти картини можна відчинити вікно – Цезар ж не в клітці сидів? Римський період виступає у вигляді палких оповідань режисера про нещодавно прочитані історичні факти (велике коло запропонованих обставин) і незрозуміло ким записані факти життя самого Цезаря та соратників, які його зраджували. Кількість трупів. Способи вбивства. Взаємини з підступними та підлими родичами та дружинами (середнє коло запропонованих обставин).

Близьке коло – у що був одягнений, що на ногах, яку зброю носив, що і коли їв, як і чим мився, чим витирав кров та піт – все, що можна зібрати з інтернет-мозаїки, вивалюється на голову актора-Цезаря та кровожерливих соратників і втілюється насправді тими ж підсобними засобами.

Акторів випускають на майданчик. Вони похмуро бродять серед цих знаків колишньої величі, вдаючи, що вбирають у себе всі розказано-показані кола запропонованих обставин.

Перше слово не народжується – що таке? Давайте допоможемо, що там було за лаштунками? Що «виносити»? Можливо, один із друзів показав список зрадників? Може, побачив дружину в обіймах іншого, чужого / конкурента / ворога?

Починається пошук якихось підпорок, пристосувань, мета яких лише одна – зробити поведінку акторів на сцені осмисленою, а сцену схожою на якусь життєву правду, орієнтуючись при цьому лише на уявлення самого режисера.

«Дійте ж, нарешті, що Ви, голубчику, стоїте як укопаний?» – враження, що ми провалилися в тимчасову вирву й уткнулися в бобровий комір Костянтина Сергійовича, що ніжно пахне нафталіном.

За часів того ж Костянтина Сергійовича жив і працював німецький філософ Макс Вебер (1864–1920) – німецький со-

ціолог, філософ, культуролог та історик. Його праці цілком міг читати Станіславський. Вебер увів поняття соціальної дії, розділивши його на 4 типи раціональності (Weber Max, 2002, р. 14): дія може бути **традиційна, афективна, ціннісно-раціональна і цілераціональна**.

Традиційна дія – це автоматична реакція на звичний подразник. Афективна дія – це реакція на незвичний подразник, що часто виражається в емоційній розрядці.

Ціннісно-раціональна дія – це усвідомлене дотримання своїх переконань, незалежно від наслідків.

Цілераціональна дія – це раціональне планування та вибір засобів для досягнення мети.

Як бачимо, «вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети» видно і в ціннісно-раціональній, і в цілераціональній дії.

А що ж Цезар?

Трикутник дії Цезаря (пропоновані обставини – ціль – воля)

відносно Цезаря НА СЦІНІ не працює

Чому?

«Вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети», і пропоновані обставини – це стосується не актора на сцені, а живої людини з реальності, та й то із застереженнями... На сцені в актора працюють воля, уява. І аналіз. Тільки чого?

Щодо цього в теорії існують різні точки зору. Наприклад, Івайло Александров – болгарський теоретик театру – у своїй книжці «Архітектоніка театральності» вживає жорстке висловлювання «гра в брехню»: «Театр як форма мистецької енергії – це форма гри, що встановлює свої власні культурні цінності, демонструючи та висловлюючи «брехню». Зображення «брехні» на сцені, «брехня» глядачеві про відображувану «об'єктивну» реальність, презентація або репрезентація світу за допомогою ігрових моделей і конкретних ігрових принципів, що чітко визначає брехню як засіб уведення й нав'язування смислів, сутностей та значень, визнання «зовнішнього» світу удаванним «внутрішнім світом», віра глядача у правдивість наративу, що його підносить актор, який виражає брехню, – усе це передає сутність театру як мистецтва брехні. Брехня в театрі – це, по суті, говоріння істини про світ за допомогою ігрових колізій, створених на основі заяви «ми граємо», що відповідно всіма можливими засобами

виправдовує акт подання брехні як форми відносної правди. Ця «правда», подана глядачеві на цілком свідомому рівні, дозволяє акторові вільно створювати відкриту систему знаків, у якій об'язно перетинаються різноманітні смисли, значення й іконічні образи, та дає змогу тим, хто споглядає, не втрачаючи при цьому своєї інтелектуальної респектабельності, увійти «всередину» структурної єдності брехні та повірити їй беззастережно, сприймаючи стан речей таким, яким його презентує «гра в брехню» (Александров І., 2019, рр. 161-162).

Стоп! Тобто воля, уява й інтелект актора спрямовані на пошук брехні як форми відносної правди? Обманюючи маму, я хочу відмазатися від виданого нею завдання і податися у своїх справах.... Обманюючи продавця, я хочу за менші гроші отримати більше продукту..... Обманюючи начальника, я хочу перекласти свою провину на іншого...А що отримають і актор, і глядач від цієї брехні? Де додана вартість від акту брехні?

Я відчайдушно аплодую, я кричу «Браво!» Івайлу Александрову за його щедre обдаровування глядачів «інтелектуальною респектабельністю», - який вишуканий комплімент! Але не можу погодитися на всі сто із самою «грою в брехню». Це, на мій погляд, личить хіба що театру Станіславського радянського періоду - жорстко ідеологізованого репрезентативного театру, в якому вже точно не дбали про «інтелектуальну респектабельність» глядача, зате дурили його, переконливо створюючи неправдиву картинку радянської дійсності.

Подумайте самі, ми граємо тільки з тими, кого любимо. Ми мріємо дарувати їм радість, задоволення, викликати усмішку і дати гідний виграш!

Хіба граючи з немовлям у його перші хованки, ховаючи кульку то в кулак, то за спину, то у волосся, то під його власну маленьку дупцю, ми добиваємося його сліз? Ні, ми радіємо, коли воно починає здогадуватися про наші хитрощі, ми мріємо про той момент, коли його ручки і тямуща голівка «переграють» нас. Ми мріємо про його перемоги і чесно підставляємо себе як тренувальну «грушу». Який вже тут обман¹³? У наших дій є тільки одна ціль - жага його досконалості! Ну, а чим же тоді займаєть-

13 Боронь Боже, я не говорю тут про криваві змови і смертоносні інтриги. Мистецтво мадам Медічі на театральних підмостках - лише гра в страшилку про «чорну руку» - страшно, але не смертельно.

ся актер на сцені? Тільки не поспішайте, не поспішайте відбутися фразою «Виконує завдання режисера». Щосекунди свого перебування на сцені актор виконує надскладний комплекс інтелектуальних і фізичних завдань, у яких «завдання режисера» або його «підказка» – лише малесенький гвинтик, слабенький вказівник, як коливання травинки на вітру – невже сюди?

Але ж навіч видно результати! Глядач у захваті! Глядач радіє, сміється, плаче – і аплодує! Сьогодні гра вдалася!

Так у що ми грали? Що ми робили? В ім'я чого ми діяли? І як ми вплинули на публіку? Якими засобами і навіщо? Ось так «дія актора на сцені» «розпадається» на купу проблем. На це запитання, нехай не остаточно, відповідає «Ситуаційна теорія розв'язання проблем». Відповідає інакше, ніж дуже шанований мною Івайло Александров.

3.11. Пастка ситуацій та театральні фокуси

Наука про людину зробили за останні 100 років колосальний ривок – людство вже дізналося, де живе свідомість і за що тримається душа. На Максі Вебері закінчився класичний період соціології, і вона пішла далі.

Час і театру вирушити в цю дивовижну подорож. Інакше «вірю / не вірю» назавжди заморозить наші підмостки.

У цьому тексті слово «ситуація» трапляється близько ста разів – театр любить це слово, любить це поняття, напевно, тому, що імпліцитно поруч із ним крутиться слово «скандал». Тобто інтуїтивно ми всі розуміємо, про що йдеться. Однак режисерові, для якого «ситуація» (забігаю наперед) є певною цеглиною сценічної дії, з нею варто розібратися детальніше.

У відкритому доступі можна знайти кілька дуже схожих визначень ситуації.

1. Термін «ситуація» (від лат. *situs* – положення, співвідношення умов і обставин, що створюють певну обстановку (*Martynjuk, 2012, p. 113*)). Тобто розстановка і співвідношення сил, сукупність, поєднання обставин, умов, що створюють ті чи інші відносини, визначену обстановку або положення.

2. Ситуація (від фр. *situation* – «сукупність обставин») – «система зовнішніх по відношенню до людини умов, фрагмент дійсності,

які спонукають її до виконання дій» (Бохоня Т., 2017, р. 22).

3. Ситуація – сукупність умов і обставин, що створюють ті чи інші відносини

4. Ситуація є примусом до ухвалення рішення, свобода ж полягає у виборі рішення. Уся «ініціатива людини не тільки ситуаційно визначена, але й ситуаційно оформлена. Людина повинна діяти в ситуації, ситуація є примус до вирішення» ... Людина зобов'язана діяти в ситуації, але як саме, вона їй не підказує, у цьому й полягає свобода її вибору. (Hartmann, 2012)

5. У науковій літературі зустрічається таке визначення поняття «ситуація» – «одноактність та неповторність множини подій, збіг життєвих обставин і положень, які відкриваються сприйняттю та діяльності людини» (Sych T., 2022, р. 209).

6. Ситуація є поєднанням сил, умов і обставин, відображених у літературному творі, що впливають на поведінку персонажів і досягають кульмінації в момент вирішення конфлікту тут і зараз.

7. Ситуація – це поточний збіг обставин, що показує обстановку чи становище у певний час.

8. Ситуація – це сукупність обставин, яка потребує певних дій із боку будь-кого.

9. Важкий для вирішення збіг обставин; проблема.

Такі визначення варто щороку перечитувати і розмірковувати з цього приводу, бо, як сказав Сартр, – а я дотримуюся саме його погляду на ситуацію, – якраз ситуація визначає і реальне, і сценічне буття.

«Людина вільна в межах своєї ситуації і робить, хоче вона того чи ні, вибір для всіх інших, здійснюючи її для самої себе, – такий зміст наших п'єс. Замість театру характерів ми хочемо мати театр ситуацій; наше завдання – дослідити ситуації, найбільш загальнозначущі для людського досвіду, ті, з якими більшість людей хоч раз зустрічаються у своєму житті. У наших п'єсах люди відрізнятимуться один від одного не як боягуз від скнари або скнара від сміливця, а так, як розходяться або стикаються дії, як одне право вступає в конфлікт з іншим. Цілком можна сказати, що тут ми вирушаємо від корнелівської традиції (Сартр Ж-П, 1997, р. 339).

Колись існував театр характерів: на сцену випускали більш-менш складних, але цілісних персонажів та сценічні ситуації, показуючи, як кожен із них змінюється внаслідок дій інших осіб.

Характер приходить пізніше, коли завіса вже впала. Він є лише затвердінням вибору, його склерозом. ... Немає більше характеристик: герої – це свободи, що потрапили в пастку, як усі ми. Який вихід? Кожен персонаж буде лише вибором виходу і коштуватиме не більше, ніж обраний ним вихід(Сартр Ж-П, 1997, р. 242)

У статті «До театру ситуацій» Сартр пише: «Ситуація – це заклик, вона оточує нас, пропонує рішення, приймати яке доводиться нам самим. І для того, щоб таке рішення було глибоко людським, щоб воно ставило на карту всю тотальність існування, на сцену треба щоразу виводити прикордонні ситуації, інакше кажучи, ситуації, в яких представлені альтернативи, де одним із термінів вибору є смерть. Таким чином свобода виявляється найвищою мірою, оскільки вона готова навіть загинути, аби затвердити себе. І оскільки театр неможливий без реалізації єдності всіх глядачів, необхідно знаходити для нього ситуації настільки загальні, щоб вони були властиві всім. Зануріть людей у загальні крайні ситуації, які залишають їм лише обмежену кількість виходів, зробіть так, щоб обираючи той чи інший вихід, вони тим самим обирали себе, і ви виграли, п'єса буде дійсно гарна. Кожна епоха досягала умови існування і загадки, які ставилися перед людською свободою у вигляді конкретних ситуацій. У трагедії Софокла Антигона має обирати між мораллю міста та мораллю сім'ї. Ця дилема сьогодні майже позбавлена будь-якого сенсу.

Однак, у нас є свої проблеми: проблеми мети і засобів, виправданості насильства, проблема наслідків дії, проблема взаємовідносин особистості та соціуму, індивідуальної заповзятливості та історичних констант, – і сотня інших. Мені здається, що завдання драматурга полягає в тому, щоб вибрати з усіх цих прикордонних ситуацій ту, що якнайкраще виражає його тривоги, і представити її публіці у вигляді питання, яке постає перед певними формами свободи. Тільки в такий спосіб театр може знову набути резонансу, який наразі ним втрачено; тільки в такий спосіб він зуміє об'єднати різношерсту публіку, яка відвідує сьогодні театральні вистави» (Сартр Ж-П, 1992, р. 94).

Вже після Сартра ситуативною поведінкою людини займалися

два американські психологи – Річард Ніббетт¹⁴ і Лі Росс¹⁵ (Росс Л., Ніббетт Р., 2000), книгу яких варто прочитати будь-якій мислячій людині, а для театрального режисера вона має стати чимось на зразок підручника.

Що ж до самої ситуації, то на сьогодні ми можемо дати таке корисне театральному режисеру визначення: ситуація – це такий збіг обставин, який ставить перед людиною проблему вибору (моделі поведінки) і спонукає до дії.

Це стосується життя. А ось у театрі ми змовляємось та показуємо глядачеві добре заготовлені фокуси. Вибудовуємо «Ситуаційні пастки». Автором цих «фокусів», які глядач прочитає як го-стру, небезпечну, смішну чи драматичну ситуацію, є режисер. У випадку імпровізаційних репетицій авторами цікавих ситуацій можуть бути самі актори, але потім «фокус» додумується, відточується та гарно пакується.

Є ще «ігровий «театр» – театр, у якому ми всі ризикуємо, де ситуації народжуються непередбачувано чи спонтанно, актори, які природно обдаровані та натреновані на високий ступінь ситуаційної активності, вирішують їх на очах глядача, паралельно з глядачем. Але в такому театрі можливі часті невдачі – ми всі не завжди обираємо кращі варіанти.

Чим цікавіший ланцюжок «ситуативних пасток», чим активніший темп і ритм їх змін, чим сильніша «інтелектуальна респектабельність» глядача піддається сумніву і випробуванню, тим, власне, вище когнітивне і психічне навантаження на глядача, і тим цікавіша вічна гра театру. Ми – фокусники – в якому театрі ми не грали би – репрезентативний, презентативний, постмодерновий, соціальний або VR- / AR- / MR- / XR-модерновий¹⁶, який зробить в рази інтенсивнішими фізіологічні враження від створених для нас історій¹⁷, – у кожному з них одиницею, цеглиною сценічної дії буде ситуація.

Усі атрибути дії – запропонована обставина, воля актора, цікава мета – все це працює тільки на одне – загострити ситуацію, зро-

14 Річард Ніббетт (Richard Nisbett, 1941, Ель Пасо, штат Техас) – професор психології Мічиганського університету

15 Лі Росс (Lee Ross, 1942, Канада) – професор психології Стенфордського університету США, один із засновників Стенфордського центру з вивчення конфліктів і переговорів, дійсний член Американської академії наук і мистецтв.

16 Доповнена реальність – virtual reality (VR), augmented reality (AR), mixed reality (MR), and extended reality (XR).

17 Докладніше про доповнену реальність у Додатку С.

бити її неймовірно привабливою для глядача, втягнути його у захоплююче змагання з театром.

Дія як акт людської поведінки, спрямований до певної мети	Ланцюжок ситуативних пасток, загострений атрибутами дії до дозволеного максимуму і спрямований до досягнення певної мети
---	--

А театр переживань? – схвильовано запитає актор, що випадково взяв цю книгу в руки. У разі нагальної потреби рекомендую почитати Єжи Гротовського й усвідомити, що Гамлет живе в тобі, його тільки слід виростити до розмірів сценічного об'єкта, і тоді театр може стати твоїм справжнім буттям. Нас же цікавить інструментарій режисера-постановника.

3.12. Ситуаційна теорія вирішення проблем і ситуативне сприйняття світу

Із цією теорією режисерам варто познайомитися, оскільки вона відкриває механізм прочитання і вирішення ситуації. Теорія STOPS – від англ. situational theory of problem solving – ситуаційна теорія розв'язання проблем, що вивчає поведінку людей у кризових ситуаціях, тобто способи розв'язання людьми соціальних проблем. STOPS встановлює зв'язок між обізнаністю про проблему і подальшими комунікативними діями. Теорія STOPS, розроблена Чонг-Нам Кімом і Джеймсом Грюнігом (Kim et al., 2012), що є розширенням Ситуаційної теорії суспільства (STP), включає людину в одну з чотирьох груп: активну, обізнану, латентну та позагромадську, спираючись на такі незалежні змінні, як усвідомлення проблеми, визнання обмежень і рівень участі. Ці змінні визначають типи поведінки кожної з чотирьох груп людей. Теорія також показує дві залежні змінні - пошук інформації та обробку інформації.

Для поліпшення розуміння комунікативних дій теорія STP була модифікована. Теорія STOPS починається із припущення, що поведінка людини вмотивована необхідністю розв'язання проблеми або необхідністю вибору дії в ситуації, що склалася. Відповідно «проблему» – або в нашому випадку «ситуацію» – визначають як сприйняту людиною невідповідність між очікува-

ним і реальним станом справ, що викликає відчуття невідповідності і змушує людину діяти у спробі зменшити цю сприйнятну невідповідність.

Спираючись на вищесказане, ми можемо уточнити поняття ситуації.

Замість короткого: ситуація – це такий збіг обставин, який ставить перед людиною проблему вибору (моделі поведінки) і спонукає до дії» отримуємо подовжене, поглиблене та розлогіше: ситуація – це такий збіг обставин, що сприймається людиною як невідповідність між очікуваним та реальним станом справ, що, спричинивши відчуття невідповідності, ставить перед людиною проблему вибору (моделі поведінки) та спонукає до дії, яка зменшує сприйману невідповідність.

STOPS уводить нову залежну змінну – активність комуніканта у розв’язанні проблем (CAPS) – її додано для об’єднання показників комунікативної поведінки. CAPS описує активність комуніканта під час розв’язання проблем через збирання, відбір та обмін інформацією. Збирання та передача інформації можуть бути активними або пасивними, що визначає вже 6 залежних змінних у поведінці. Додатково теорія STOPS уводить нову незалежну змінну – критерій порівняння (referent criterion).

«Нова ситуативна теорія складається з чотирьох незалежних змінних:

- розпізнавання проблеми,
- розпізнавання обмежень,
- розпізнавання залученості,
- критерій порівняння референта,

ситуативної мотивації у розв’язанні проблеми як опосередкованої змінної та нарешті залежної змінної – комунікативної дії у розв’язанні проблеми з шістьма підваріантами інформаційної поведінки. STOPS пояснює, що комунікація, будучи епіфеноменом та інструментом розв’язання проблеми, зростає мірою активації сприйняття і мотивації, специфічних для конкретної ситуації» (Kim et al., 2012).

Масштабуючи досягнення STOPS на повсякденну поведінку людини, неважко побачити, що ситуаційна теорія розв’язання

проблем пояснює так звану імпровізаційну поведінку і в житті, так і на сцені.

А саме: людина, яка перебуває в незнайомій ситуації, формує свою поведінку, ґрунтуючись на чотирьох незалежних змінних:

- усвідомлення проблеми
- визнання обмежень
- рівень участі
- критерій порівняння.

Причому перші три безпосередньо залежать від ситуаційної мотивації, наскільки багато людина хоче знати про ситуацію, наскільки сильно їй потрібно знайти рішення ситуації.

При цьому її комунікативна активність зростає у трьох напрямках: збір інформації, вибір інформації і передача інформації, – кожен із яких складається з активних і пасивних типів поведінки.

Таблиця № 3

Збір інформації:	Пошук інформації (англ. – information seeking) (активна група): це цілеспрямована запланована дія зі збирання інформації за темою про проблему / ситуацію
Відбір інформації:	Відкидання непотрібної інформації (англ. – information forefending) (активна група): ситуація, коли людина заздалегідь відкидає певну інформацію, оцінюючи її цінність і релевантність для заданої задачі розв'язання проблем. Особи, які мають вищий ступінь залученості, шукають більш конкретну, систематизовану і точну інформацію. - Схвалення інформації (англ. – information perceiving) (пасивна група): ситуація, коли людина приймає будь-яку інформацію, пов'язану із завданням розв'язання проблеми

Передавання інформації:	Передачу інформації (англ. – information forwarding) (активна група): передавання інформації, навіть якщо ніхто не просить сторонньої думки, ідеї чи аналізу проблеми. - Обмін інформацією (англ. – information sharing) (пасивна група): обмін інформацією тільки тоді, коли інша людина просить про сторонню думку, ідею або аналіз проблеми
-------------------------	---

Очевидно, що в актора-імпровізатора ці комунікативні функції гіперактуалізовані.

Чим STOPS корисна театру? По-перше, ми можемо розібрати (а отже й зібрати, сконструювати) будь-яку життєву ситуацію.

По-друге, сама багатоваріантність сітчастої структури STOPS втягує актора в стихію гри, тренуючи його комунікативні функції, підвищуючи його комунікативну активність, затягуючи його в акторно-мережеву структуру життя на сцені.

І по-третє, конструюючи будь-яку ситуацію, ми можемо подарувати глядачеві таку модель, такий фокус, який він із задоволенням прийме як виклик і почне шукати свій вихід, втягуючись у змагання з театром. А що ще вам потрібно від футболу – ототожнити себе з переможцем!

Пошук дії етюдним шляхом	Розбір ситуативних варіантів поведінки та конструювання найбільш ефектних для глядача ситуацій
--------------------------	--

3.13. Ситуативне мислення режисера

Цей пункт я почну із застереження: не кваптеся набирати в пошуковому рядку російськими літерами «ситуативное мышление».

Російський «Філософський словник» так розкриває це поняття: «Ситуативне мислення (мислення за спогадом) (einfallmaBiges Denken) – природна форма мислення на противагу дедуктивному логічному мисленню або дискурсивному мисленню. Воно полягає в несистематичному використанні знань «навмання», щоразу залежно від конкретної ситуації;

зверненні до багатств пам'яті (сфера мислення), за якого думка перескакує від одного спогаду до іншого, пробуючи, перевіряючи їх один за одним і таким шляхом намагаючись потрібний зв'язок. У гештальтпсихології за цим мається на увазі безпосереднє виявлення цих відносин, «осяяння», «коротке інтелектуальне замикання».

Тобто мається на увазі якась імпульсивна поведінка людини, що спирається на її попередній досвід. Російський сайт дає такий приклад ситуаційного мислення: «На подвір'ї в пісочниці грають дві дівчинки: «Галька-дурепа потягла клаптики від моєї ляльки і не віддає. За це я розтопчу її пасочки». Миттєве мислення, що виникає з будь-якого поточного приводу, як у пісочниці, називається ситуаційним.

Приклад із грубістю дуже характерний для російського способу мислення, але, на щастя, цей погляд не збігається з науковими теоріями європейських учених. Тобто тут ми точно розходимося. Розходимося і бадьоро йдемо далі.

Щойно ми вимовляємо слова «ситуативне мислення», ми миттєво опиняємося в таємничій царині мислення – з гарячковою роботою мозку в момент «незручної ситуації» знайомі буквально всі, починаючи від трирічного немовляти, викритого в незаконному поїданні солодощів.

З погляду театру, в якому ми або моделюємо шматки реального життя, будуємо «життєві ситуації» або розігруємо інші фокуси, ми, слідом за Сартром, намагаємося створити ситуації, які можуть призвести до великого спектра рішень, і рішень максимально гострих із погляду головної теми людства – життя і смерті. Мозок глядача шукає виходу з ситуації, що склалася, з не меншою активністю, ніж вигадані персонажі. Яка ж прикрість, коли театр (актор або режисер) не знаходять очевидного рятувального виходу. І яке ж полегшення, коли театр (актор або режисер) пропонують рішення чудесного позбавлення. Оплески!

Таким чином, ситуативне мислення режисера, яке ми так завзято намагаємося розвивати у своїх студентах, це вміння знаходити в тексті очевидні та приховані ситуації, які можуть призвести до максимально великої кількості очевидних рішень (на них-то й попадеться глядач), і вибудовувати їх на сцені, ро-

зв'язуючи ситуацію неочевидним, оригінальним, несподіваним для глядачів способом.

3.14 Взаємовідносини режисера і глядача

Вони не знайомі. Проходячи вулицею вони не впізнають один одного, але зв'язок цей найміцніший. Починаючи свою справу режисер мріє не про звання і нагороди, а про реакцію ледь чутного в темряві залу невідомого йому глядача.

Про глядача і його функції у театрі писав на самому початку 20 століття Ілля Ігнатов(Игнатов Илья, 1916) в книзі «Театр и зритель», а Юрій Барбой назвав глядача третім інваріантним (незмінним) елементом вистави, і стверджував, що глядач є учасником театральної дії, а не тим, хто дивиться видовищне дійство(Барбой Ю.М., 2008). У книзі «Структура действия и современный спектакль» Юрій Барбой присвятив цілий розділ інваріантній театральній трійці актор-роль-глядач (Барбой Ю.М., 1988, pp. 136–176). У цьому розділі Барбой вказує на те, що «Глядацьке сприйняття є інтеріоризованим¹⁸ вираженням дії, рухомої системою здогадок. Глядач заздалегідь «програє» ситуацію, добудовує побачене до передбачуваного цілого, точніше, до розв'язання здогадки», (Зауважимо, до речі, що у світлі сучасних уявлень формула «сприйняття є інтеріоризованим вираженням дії» абсолютно: психічний феномен сприйняття, так би мовити, вторинний, він справедлива диктується зовнішніми щодо психіки, соціальними факторами - у цьому разі прямо спілкуванням між людьми).(Барбой Ю.М., 1988, p. 145).

Як би там не було, якими би чеснотами ми не наділяли цього вічного супутника нашої професії, готуючи виставу я відчуваю себе як молода мати, що вперше робить новорічний подарунок своєму дитяті – засяють чи ні його оченятка? Чи розчервоніється від радості його личко? Чи притисне він цей перший подарунок до невинного сердечка, і чи запам'ятає він його до кінця свого чудового, не схожого на моє життя?

То що є інваріантною, а що варіативною складовою нашої професії?

18 Інтеріоризація – становлення внутрішніх структур психіки людини під впливом зовнішніх чинників(Kovaliv, 2007a, p. 428)

3.15. Vocabulary

Перевернутий урок
Концепт / Concept
Концептосфера (театру)
Парадигма
Епістема Мішеля Фуко
Концептуальні межі
Концептуальний арсенал (режисера)
Ситуація, ситуаційна теорія
Ситуаційне мислення
Інваріантний та варіативний
Інтеріоризація та екстеріоризація

3.16. Коротке резюме третього рівня

У цьому розділі ми торкнулися тих змін у концептосфері сучасного українського театру, які ламають спадщину ідеологічного театру радянського періоду та дають змогу українському театру розпочати (чи продовжити?) незалежне плавання в океані світової театральної культури.

Таблиця № 4

Концепти усталені	Концепти нові, можливо й помилкові
Режисер – тлумач п'єси	Режисер, який створює інші реальності
Режисер виховує глядача	Режисер маніпулює увагою і фантазією глядача
Фабула п'єси	Безліч фабульних ланцюжків, прихованих в архітектонічній конструкції п'єси
Аналіз п'єси режисером за калькою: тема – ідея – конфлікт	Режисер «грає з текстом», вивчає зміст і структуру, його формальні елементи, їхнє співвідношення та функції – усі можливі сфери «зростання» тексту п'єси

Теоретичний аналіз п'єси режисером	Режисер спочатку вигадує, потім аналізує
Режисер-посередник між автором і глядачем	Режисер медіатор між текстом і глядачем
Інакомислення є ворог	Інакомислення є єдиним чинником розвитку
Пропоновані обставини малого, середнього і широкого кола	Контекст
Дія як акт людської поведінки, спрямований до певної мети	Ланцюжок ситуативних пасток, загострений атрибутами дії до дозволеного максимуму і спрямований на досягнення певної мети
Пошук дії етюдним шляхом	Розбір ситуативних варіантів поведінки й усвідомлене конструювання найефектніших для глядача та найцікавіших для актора ситуацій

Цілком можливо, що читач не погодиться з вищенаведеними думками, формулюваннями та судженнями.

Прекрасно! Виправляйте, дописуйте: життя пропонує безліч чистих рядків. Це ж ризоматизм – ось вона проростає з вашою допомогою.

Вписуйте свої думки у вільні поля – такий от мозковий штурм обов'язково призведе до подальшого професійного зростання українського театру, ну а нам тільки того й треба – ростемо!

РІВЕНЬ ЧЕТВЕРТИЙ

Театральна семіотика

Це зовсім інше. Це жах! Це нісенітниця!

4.1. Те, без чого радянський театр дуже добре почувався

Формальний метод у літературознавстві й мистецтвознавстві – теоретично обґрунтована методика, спрямована на вивчення внутрішніх (структурних) закономірностей художнього твору.

Про історичне коріння семіотики в Україні можна дізнатися з кількох статей, наприклад, про Олександра Опанасовича Потебню (1835–1891) (Селігей П., 2010), або в дисертації Н. Зайченко «Педагогічні ідеї та науково-просвітницька діяльність О.О.Потебні (1835 - 1891)»(Зайченко Н., 2006).

Деяку інформацію про формальні методи аналізу культури можна знайти у працях Федора Івановича Шміта (1877–1937) – він мистецтвознавець, історик, археолог, візантолог, музеєзнавець, педагог, громадський діяч. «У період діяльності в Україні висунув і обґрунтував основи теорії прогресивного циклічного розвитку мистецтва, які виклав у книзі «Искусство: основные проблемы теории и истории» (Šmit, 2013).

Ф. Шміту належить, наприклад, таке поняття як «репертуар руху тіла» – тема, підхоплена тільки наприкінці 20 ХХ ст. Марселем Моссом у роботі «Техніки тіла» (Гаврищак І., 2013).

Усі українські напрацювання у цьому напрямі (наприклад, роботи літературознавиці Михайлини Хомівни Коцюбинської, 1931–2011) були зупинені радянським режимом та затавровані як пережитки ідеалізму.

Треба згадати і наступне покоління українських семіотиків: академіків НАН України Володимира Шинкарука (1928–2001) та Мирослава Володимировича Поповича (1930–2018), а також тих, хто був поруч із ними – Павло Копнін, Сергій Кримський, Євген Васильєв, Борис Парахонський, Анатолій Ішмуратов та ін.

Роботи сучасних українських семіотиків рекомендують почитати у монографії «Семіотичний аналіз явищ культури», Київ, 2021.

Власне, будь-яке ідеологізоване суспільство плавно скочується в пропагандистське та переможно сидить на дієті зі своєю ідеологією, у кращому разі присипаною авторитетами призначених геніїв.

Модерний український театр, який затремтів у 20-ті ХХ ст.,

закінчив своє існування дуже швидко – спочатку його травили морально, а потім просто знищили – Лесь Курбас, Микола Куліш, Микола Хвильовий, половина славетного роду Крушельницьких, Григорій Косинка, Михайло Бойчук та його учні – всіх жертв цієї ідеологічної бійні ми тут не перерахуємо, за деякими даними було знищено до 30 000 представників української інтелігенції, але пам'ятати про них маємо невідступно.

Протягом 1929 року Лесь Курбас відчайдушно відбивався від наступу радянської ідеології, але битва була програшною від початку.

Модерн українського театру було поховано під товстим шаром примітивного, уніфікованого радянською ідеологією музично-драматичного театру.

Є надія, що цей час закінчився чи закінчиться незабаром, у будь-якому разі фантастичний успіх зухвалих українських постмодерністів-бубабустів Юрія Андруховича, Юрія Іздрика, Віктора Неборака, Олександра Ірванця, Тараса Прохаська, Івана Андрусика надихає та зобов'язує український театр не відставати.

Для цього повернемося на пів століття тому і спробуємо розібратися в таких поняттях як семіотика, полісемічний характер театрального тексту; актантна модель, прихована під мовною в'яззю драматичного твору; семіотичний квадрат Греймаса як схема абстрактно-логічного осмислення світу на першому структурному рівні тексту, – тобто розібратись із усім тим, що так лякало радянського чиновника від театру.

4.2. Гра в ляльки

Театральні люди (зауважте, вони з дитинства захоплюються грою в ляльки), легко вхоплюють суть семіотики – театр передає сенси за допомогою умовних фрагментів зовнішнього світу, які називаються знаками або символами, які люди з дитинства вчаться розшифровувати, і за допомогою яких будують та розширюють свої уявлення про навколишній світ, пізнають його і практично з ним взаємодіють. Мамина усмішка або смайлики викличуть у дитини практично одну і ту ж реакцію.

Семіотика (грецькою –вчення про знаки) – наука, яка вивчає загальні закони функціонування знаків та знакових систем, за допомогою яких люди пізнають навколишній світ, зберігають та

передають одна одній інформацію про світ (наприклад, природну мову, системи мов мистецтва, формалізовані мови наук, системи жестів, світлових, звукових, мовленнєвих сигналів). Ті, хто захоче глибше ознайомитися із семіотикою, зустрінуть імена Арістотеля, Філона Олександрійського, Фердинанда де Сосюра, Томаса Гоббса та Джона Лока, Чарльза С. Пірса та Чарльза Морріса, Умберто Еко та ін.

Більш розгорнуту інформацію можна знайти у другому томі двотомної енциклопедії Коваліва (Kovaliv, 2007b, Volume 2 с 378).

У цій монографії нам знадобиться розуміння Сосюрівської потрійної системи знаку: сам знак, відповідний об'єкт і інтерпретатор, що читає знак, та його сенс із певним реальним об'єктом.

Тобто семіотика умовно поділена на три підрозділи – синтактику, семантику та прагматику, заснованих на цій потрійній системі знаку.

4.2.1. Складові семіотики: синтактика, семантика та прагматика

Синтактика займається взаєминами самих знаків.

Семантика займається знаками та їх смислами.

Прагматику цікавить інтерпретатор та способи розкриття змісту, тобто процес комунікації – сприйняття та передача сенсу.

Саме прагматика¹⁹ становить особливий інтерес для режисера. Прагматика, прагматична пресупозиція²⁰, прагматичний контекст²¹, ситуативний контекст відіграють важливу роль в інтерпретації висловлювань, розумінні та трактуванні події.

Прагматичний контекст включає інформацію про наміри і цілі того, хто говорить, а ситуативний контекст відноситься до конкретної обстановки, в якій відбувається комунікація. Обидва контексти впливають на розуміння висловлювань, тому що допомагають визначити їх зміст і значення в конкретній ситуації.

19 Прагматика (від давньогрецького *πράγμα*, родовий відмінок *πράγματος* – «діло, дія»)

20 Пресупозиція – та частина тексту, без якої неможливо визначити його сенс, попереднє знання контексту і ситуації. Прагматична пресупозиція: умова визначеності висловлювання, що накладається на контекст.

21 Прагматичний контекст – соціокультурні, просторові, часові та психологічні фактори, що впливають на розуміння ситуації, висловлювання, тексти.

Саме прагматичний і ситуативний контекст, будучи перемінними величинами, є одним із найголовніших інструментів режисера, що створює за їх допомогою свій всесвіт. Усі ці терміни та поняття мають увійти до лексикону та практики українського театрального режисера.

Будь-яка культура як своєрідна семіосфера, говорить із нами на безліччю семіотичних мов. Художній текст – багаторівнева семіотична структура, яка відкривається кожному наступному читачеві залежно від рівня його розвитку – освіти, життєвого досвіду та таланту. Тим не менш семіотика як інструмент дозволяє максимально глибоко проникнути в текст, вихопити в ньому щось своє і побудувати з цієї точки свою неповторну ризоматичну структуру – виставу.

4.3. Греймас та Юберсфельд

З кінця 60-х і до середини 70-х років у працях теоретиків-структуралістів (Т. Ковзан, А. Юберсфельд, Е. Марконі, А. Роветта, У. Єко та ін.) складається семіотичний напрямок. Складається він і в теорії театру (Ковзан Тадеуш, 2013, р. 121) – справді, знаковість одна із фундаментальних властивостей театального мистецтва. «Театральний текст являє собою полісемантичний ансамбль, в якому співіснують кілька знакових пластів, які між собою синтезуються та виражають різні сторони сценічної дії. Театральний знак, складний за своєю природою, визначається не сам по собі як окрема даність, а лише по відношенню до інших знаків, тому текст, який сприймає глядач, складається з кількох текстів: авторський – драматургічний – режисерський – сценографічний – акторський і т. д., що в сценічному вигляді набувають значеннєвої сутності, мають системний характер та беруть участь у процесі театальної комунікації» (Кравченко М. А., 2015, pp. 35–46). Зауважимо проте, що семіотика театру не має ще закінченого систематичного узагальнення з погляду теорії знаку.

Отже, нам потрібно розірвати лінійну структуру конвергентного мислення і не шукати абсолютного сенсу, а вийти в багатовимірний простір твору, де сенси лише прибувають. «Сенси, що прибувають», вимагають наявності інструментарію, способу аналізу наявного тексту і якісно, й кількісно. Світова лінгвістика робила колосальні зусилля у цьому напрямі, доки

В.Я. Пропп (1895–1970) виокремив дещо спільне у сюжетах тисяч чарівних казок. Пропп показав, що вони будуються за загальною моделлю. Ця модель конструюється з динамічних одиниць – функцій, порядок яких у казці незмінний. Кожна функція складається з постійного та змінних компонентів: постійним є дія, змінними – суб'єкт дії, об'єкт, на який дія спрямована, обставини дії та ін. Під функцією мається на увазі вчинок дійової особи, визначений з точки зору її значущості для перебігу дії.

Загалом Пропп виділив 31 функцію, що формують шлях героя. Не всі з перерахованих функцій можуть бути в одній казці, але навіть за вилученням однієї чи кількох їх загальна послідовність не порушується.

Альгірдас Жюльєн Греймас (1917–1992) – литовський і французький лінгвіст, фольклорист і літературознавець, який поєднав французький структуралізм із досягненнями російського формалізму В. Проппа, роботою Клода Леві-Строса про структуру міфу і роботою Етьєна Суріо про театр і побудував на основі його функцій універсальну актантну схему, що лежить в основі будь-якого тексту. Греймасу також належить уявлення будь-якого значення як семіотичного квадрата.

Докладніше про Греймаса та його теорію можна прочитати в книзі професора Діно Феллуга (Felluga D.F., 2015) або на його сайті в розділі, присвяченому Альгірдасу Греймасу (Felluga D.F., 2002a)

Греймас також наполягав на тому, щоб поширити значення наратології на весь людський досвід: «Наша власна турбота ... полягала в тому, щоб якнайбільше розширити сферу застосування аналізу наративу» (Greimas, 1987).

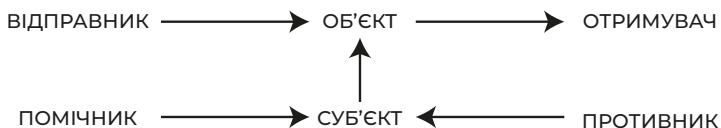


Рисунок 4.1. Три пари бінарних опозицій за Греймасом

За Греймасом, існує шість актантних ролей або функцій, об'єднаних у три пари бінарних опозицій: суб'єкт / об'єкт, відправник / одержувач, помічник / опонент, які разом враховують усі

можливі взаємини в оповіданні та по суті справи взагалі у сфері людської діяльності.

Анна Юберсфельд (1918–2010) вважається семіотиком останньої хвилі, яка вдало застосувала формально-семіотичний інструментарій А. Дж. Греймаса для театрального тексту.

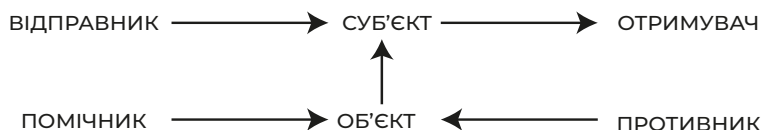


Рисунок 4.1-а. Три пари бінарних опозицій за Юберсфельд

Основні положення монографії ілюструють подібний підхід, який, за словами Анни Юберсфельд, може збагатити роботу театральних практиків, пропонуючи плідне прочитання символічних структур сценічного простору та часу та відкриваючи численні можливості для інтерпретації ліній дії п'єси:

«Чого може досягти наш семіологічний аналіз? Він закликає нас звернути увагу на знаки, на матеріальність тексту з його можливими знаками. Ці семіологічні процедури слід розглядати як обережні дослідження, які не дають нам ухопитися за перше-ліпше значення, забути про нашу справжню мету і вирушити в гонитву за тінями.

Ці семіологічні процедури дають змогу скласти інвентар численних можливостей, які пропонує театральний текст. Вони дозволяють нам інвентаризувати все те, що робить текст таким багатим, і дозволяють читачам, а також професіоналам (акторам, режисерам тощо) робити вибір. Текстові визначення постають такими, якими є насправді – незалежними, але пов'язаними між собою. Вони також пов'язані з рецепієнтом, із його власним вибором можливих прочитань і способів слухання.

Ці процедури не ведуть до релятивістського розпаду, до «якого завгодно» імпресіоністичного прочитання або анархічного винаходу, але водночас відкривають ціле поле можливих прочитань і надають привілейований статус прочитанню, яке охоплює найбільшу кількість таких можливостей. Наш аналіз має на меті бути точним, звичайно, замість того, щоб накладати обмеження, він може стимулювати задоволення та інтелектуальну цікавість художника, який створює об'єкт, що циркулює

ватиме в реальному світі» (Ubersfeld, Anne, 1999).

Подібний підхід може збагатити роботу театральних практиків, відкриваючи численні можливості інтерпретації п'єси.

4.4. Квадрат Греймаса і актантна модель Греймаса – Юберсфельд

Греймас запропонував дві актантних моделі: семіотичний квадрат Греймаса та власне актантну модель, яку ми вивчимо у викладі Анни Юберсфельд. Обидві актантні моделі Греймаса, незважаючи на серйозну критику деяких вчених (Angelika Sparmacher in "Narrativik und semiotik", А. Кузнєцов у «Парадигмі Латура») викликають практичний інтерес, бо дають можливість графічно представити сферу елементарних структурних значень, що лежать у смисловому ядрі тексту, і графічно виявити та осмислити основні діючі сили драми – актанти, уявити їх роль і місце у дії та системі персонажів.

4.4.1. Докладніше про семіотичний квадрат Греймаса

Перша актантна модель «Семіологічний квадрат Греймаса» стосується елементарних структурних значень тексту, що описують, на думку Греймаса, систему функціонування будь-якого тексту (його парадигматику) через розтин динаміки взаємодії фундаментальних опозицій, що забезпечують абстрактно-логічне осмислення світу, і таким чином забезпечує стабільне існування тексту як цілісної системи.

На думку Греймаса, опозиційна логіка²² властива будь-якому поняттю, є основою будь-якого змісту. Вона і в основі оповідальної прогресії, і семантичного, тематичного чи символічного змісту. Заради справедливості ми повинні сказати, що існують також інші логіки: «Будь-який термін можна розглядати як свого роду центр сузір'я, як точку сходження інших термінів, що координуються з ним, сума яких безмежна» (Сосюр Ф., 1999).

22 Окрім опозиційної логіки існують також інші – припустимо, дискусійна логіка, багатозначні логіки, модальні логіки, пропозиційна логіка і т. інше....

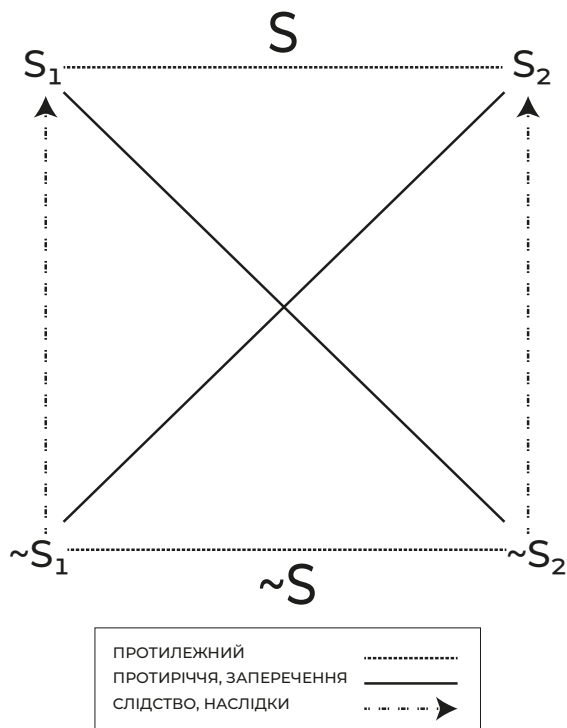


Рисунок 4.2. Семіотичний квадрат Греймаса

Квадрат Греймаса - це модель, яка ґрунтується на відносинах:

S_1 = позитивна сема

S_2 = негативна сема

S = комплексна вісь ($S_1 + S_2$)

$\sim S$ = нейтральна вісь (ні S_1 , ні S_2)

Структура	Тип відношення	Елементи взаємозв'язку
Складний	Протилежний	$S_1 + S_2$
Нейтральний	Протилежний	$\sim S_2 + \sim S_1$
Схема 1	Протиріччя	$S_1 + \sim S_1$
Схема 2	Протиріччя	$S_2 + \sim S_2$
Деїкс 1	Наслідок	$\sim S_2 + S_1$
Деїкс 2	Наслідок	$\sim S_1 + S_2$

Семіотичний квадрат формується початковим двійковим ставленням між двома протилежними знаками. S1 вважається елементом затвердження (позитивним), а S2 – елементом заперечення (негативним) у двійковій парі. Друге двійкове відношення тепер створюється на осі $\sim S$.

$\sim S1$ вважається складним терміном, а $\sim S2$ – нейтральним терміном. Тут у гру вступає принцип відмінності: кожен елемент у системі визначається своїми відмінностями від інших елементів.

Більшість способів інтерпретації вісі S є гіпонімом²³ осі $\sim S$. Елемент $\sim S1$ поєднує аспекти S1 та S2, а також суперечить S1. Елемент $\sim S2$ не містить аспектів ні S1, ні S2.

Нарешті елемент $\sim S2$ може бути ідентифікований, але вважається «завжди найбільш критичною позицією і тією, яка залишається відкритою або порожньою найдовше, оскільки її ідентифікація завершує процес і в цьому сенсі є найбільш творчим актом побудови».

Схема Греймаса корисна, оскільки вона ілюструє всю складність будь-якого з цих семантичних термінів (seme).

Греймас зазначає, що будь-яка дана сема тягне за собою свою протилежність.

Наприклад, «життя» (S1) розуміється у зв'язку з його протилежністю – «смертю» (S2).

Однак замість того, щоб зупинитися на цій простій бінарній опозиції²⁴ (S), Греймас вказує, що опозиція «життя» і «смерть» передбачає те, що Греймас називає суперечливою парою ($\sim S$), тобто «не-життя» ($\sim S1$) та «не-смерть» ($\sim S2$).

Таким чином, ми отримуємо наступний семіотичний квадрат:

23 Гіпонім – нижче, підпорядковане значення у класі чогось: «молоток» і «пила» входять до класу «інструмент»

24 Бінарна опозиція – універсальний засіб раціонального опису світу, де одночасно розглядаються два протилежні поняття, одне з яких стверджує будь-яку якість, а інше її заперечує. Вважається невід'ємною якістю дискурсивного мислення, що протиставляється різним формам інтуїції. Термін теорії традиційного структуралізму (Kovaliv, 2007a, p. 136).

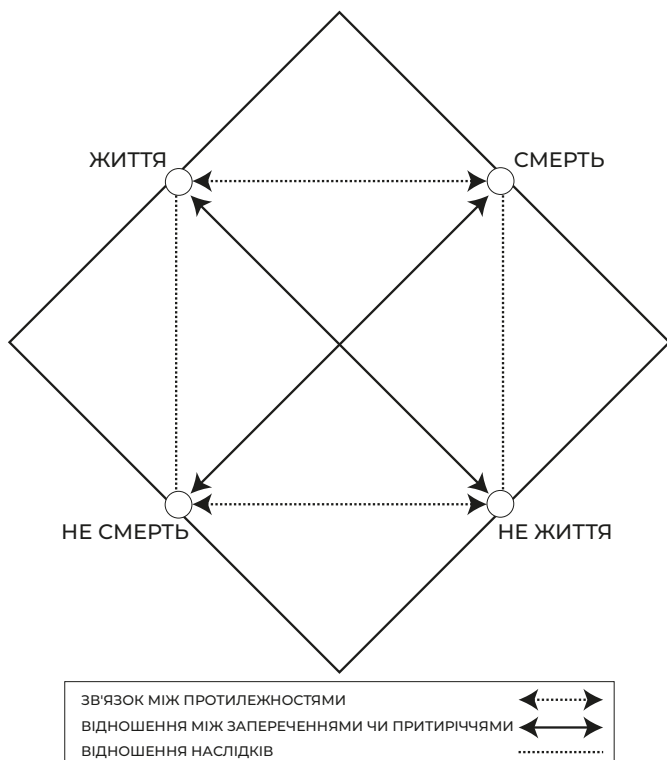


Рисунок 4.3. Семіотичний квадрат за авторським сайтом Діно Франко Феллуги (Felluga D.F., 2002b, Section II, On the semiotic square)

Як пояснює Ф. Джеймсон у передмові до книги Греймаса «On meaning», « $\sim S1$ і $\sim S2$ », які в нашому прикладі займають «не-смерть» і «не-життя», «є простими запереченнями двох домінуючих термінів, але включають набагато більше, ніж будь-який з них: так, «не-білий» включає більше, ніж «чорний», «не-чоловік» більше, ніж «жінка» (Jameson Fredric, 1987, p. xiv); у нашому прикладі не-життя включало би більше, ніж просто смерть, а не-смерть більше, ніж життя.

Семіотичний квадрат Греймаса я рекомендую освоїти ґрунтовно, оскільки цим інструментом розширення сенсу надалі ми користуватимемося.

Як пише Ф. Джеймсон, «весь механізм здатний породити щонайменше десять уявних позицій з елементарної бінарної

опозиції (яка спочатку могла бути не більш як одним терміном, наприклад, «білий», який виявляється внутрішньо визначений прихованою опозицією, яку ми артикулюємо, просуваючи прихований полюс «чорний» до видимості)» (Jameson Fredric, 1987, pp. xiv-xv). Наприклад у науково-фантастичній розповіді про майбутнє світу опозиційна пара «активність-спокій» може отримати десять таких розширень: активність, спокій, неактивність, покинута машина, неспокій, людська свідомість, AI (штучний інтелект), люди-раби, люди-батареї та утопічний герой. (Felluga D.F., 2002a)

А ось семіотичний квадрат, який Альгердас Греймас конструює на європейських світлофорах: жовте світло виконує дві функції: коли жовте світло спалахує після зеленого, очікується, що ви зменшите швидкість і приготуєтесь зупинитися (як у США та Канаді); коли жовте світло вмикається за червоним, вас попереджають, що потрібно підготуватися до руху вперед. Як пояснює Греймас, у цьому прикладі зелене світло (S1) знаходиться у протилежному відношенні до червоного (S2). Зелене світло є «припис» або «позитивна заборона» (переходь!); червоне світло є «забороною» або «негативною забороною» (не переходь!).

У європейській системі світлофорів нам також дано обидві можливі суперечливі пари ($\sim S1$ і $\sim S2$): коли жовте світло вмикається за зеленим, сигнал є не наказом (приготуйтеся зупинитися!); коли жовте світло слідує за червоним, сигнал є не забороною (приготуйтеся йти!). Якщо горить одне жовте світло, не змінюючись, воно займає нейтральну позицію: і не наказує, і не забороняє (приготуйтеся зупинитися, якщо бачите, що хтось переходить дорогу, але будьте готові йти, якщо нікого не бачите).

4.4.2. Практика

Це тільки одна вправа - складіть квадрати Греймаса для таких опозиційних пар:

- кохання - ненависть
- сімейне щастя - розлучення
- створення - розпад

4.4.3 «Метелик» Греймаса

Крім цього, Греймас виявив, що семантичний напрямок оповіді відповідає руху вздовж «метелика» квадрата по осях протиріч: $S_1 \sim S_1$ $S_2 \sim S_2$.

S_1 – коли наратив розгортається завдяки трансформаціям, що ведуть від однієї одиниці значення до іншої, протилежної чи суперечливої. Свої міркування він застосував при аналізі казки «Попелюшка» Шарля Перро, де героїня S_1 зазнала приниження (неіснування) $\sim S_1$, потім за допомогою феї набула свого справжнього вигляду S_2 , який втратила опівночі $\sim S_2$, але врешті-решт була впізнана принцом S_1 .

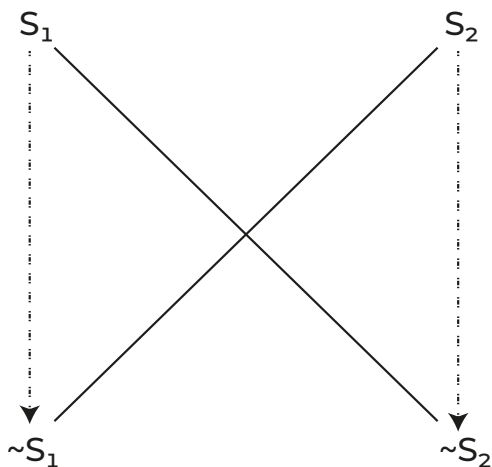


Рисунок 4.4. Метелик Греймаса

Слід зізнатися, що цей «метелик» не є абсолютним інструментом, і науково не обґрунтований, але емпірично теза має низку підтверджень – гарна думка!

4.4.4. Розширення квадрата Греймаса та епістеміологічні комплекси

Використання семіотичного квадрата Греймаса вимагає від студентів володіння деякими поняттями. Основні відносини були описані вище, але важливо зрозуміти, що семіотичний квадрат Греймаса не розширюється до нескінченності. На відміну

від Умберто Еко, який представляв мову як енциклопедію-ризому, що нескінченно зростає, з необмежений семіозисом, Греймас уважав, що кожна людина має певне обмеження, якийсь фрейм, усередині якого розвиваються його семіотичні конструкти. Нагадую, ця індивідуальна «пастка» називається (п 3.5.4.) епістемою, і ввів це поняття у науку знаменитий французький психолог, історик та теоретик культури Мішель Фуко (1926–1984).

Думка Греймаса збігається з пасткою епістемі – всі ми обмежені кінцевою низкою можливостей, що відкриваються семіотичними опозиціями: «Автор, виробник будь-якого семіотичного об'єкта, діє в рамках епістемі, яка є результатом його індивідуальності та суспільства, в яке він вписаний. У рамках цього соціуму він може зробити обмежену кількість виборів, вихідним результатом яких є вкладення організованих змістів, тобто змістів, наділених валентностями (можливостями відносин») (Greimas, 1987).

Люди перебувають у єдиному смисловому полі – протягом життя фрагменти епістем, із якими вони зіштовхуються, заготовки епістем, поширені у цьому середовищі нині, певна додаткова інформація, – це закріплюється у голові конкретного індивіда як якогось світоглядного комплексу чи, що рідше, певної світоглядної концепції. Тобто ми маємо справу з деякими розтиражованими процесами, які уніфікують людей у процесі соціалізації.

Предмети та методи роздумів стають звичними і завдяки множинності сприймаються як абсолютне знання. Ці епістеміологічні комплекси живучі, вони передаються з покоління до покоління кількома цілком поважними шляхами:

- знання, які отримують через повсякденну практику людини;
- наукові знання, що утвердилися в певному середовищі;
- метафізичні роздуми про будову світу;
- метафізичні концепції, включаючи релігійні та помилкові;
- емпіричні знання, які не включені в наукові (спостереження, вимірювання, тестування, опитування)
- знання, які отримують через повсякденну практику людини.

Швидше за все, саме перші два пункти мають максимально сильний епістеміологічний вплив на індивідуума, визначаючи його особистісні світоглядні концепції. «Совок» усе ще гуляє у вигляді залишкової ідеологічної формації в нашому суспільстві,

блокуючи зародження та розвиток нового мислення. Старі епістери блокують появу нових, блокують фантазію та рівень мислення молодого режисера.

Отже, ворог номер один – тунельне мислення.

Ворог номер два – старі епістери.

Якщо ти творча людина, знай своїх ворогів:

1. тунельне мислення

2. старі епістери

4.5. Нова епістема сучасного театру

«взаємодія – гра»

У своїй книзі «Поштова листівка від Сократа до Фрейда і далі» Жак Дерріда пише: «...автора» вже немає, більше немає відповідальності. Він пішов, залишивши документ у ваших руках. Принаймні так він каже. Він не намагається переконати вас у правді. Він не хоче віднімати щось із вашої власної сили, ваших власних інвестицій, навіть асоціацій та прогнозів. Асоціації вільні, що також стосується договору між написанням і читанням цього тексту, обміном, зобов'язаннями, подарунками з усіма спробами виконання. Принаймні так він твердить. Спекулятивне твердження мало б цінність того, що виконується в аналізі або в так званій «літературній» сфері: ви робите з ним, що хочете або що можете, це мене більше не стосується, це поза законом. Це ваша справа. Але «це мене більше не стосується», «це вас стосується» як ніколи змушує вас це робити. Гетеронімія майже оголюється в асиметрії «це виглядає». Залишені напризволяще, ви більше ніж будь-коли пов'язані з причиною, автономія – це «рух», який призначає річ, яка дивиться на вас, яка дивиться лише на вас. Ви вже не можете позбутися незаперечної спадщини. Особисто остання воля (підписант заповіту) більше не має до неї жодного відношення і ні до кого. Ви носите його ім'я. На своїх плечах до кінця часів ви будете формувати теорію, що носить

його ім'я» (Derrida J., 2014, p. 366).

Намічена М. Фуко концептуальна альтернатива («Набуття знову в єдиному просторі великої гри мови могло би свідчити і про рішучий поворот до зовсім нової форми думки, і про замикання на собі самому модусу знання, успадкованого від попереднього століття» (Фуко М., 1994, pp. 396–397).

Складається враження, що риси нової парадигми, що народжується в сучасній філософії, у тому числі у філософії мови, чітко притаманні і рисам якоїсь нової епістемі сучасної культури.

На перший план у ній виходить взаємодія – гра (почасти усвідомлювана соціумом), що виникли, або створені в мові, або через мову можливих світів: «Гра, в якій не передбачається жорстке, тим більше апіорне домінування будь-якого з мовних просторів, перетворення його на «найкраще», найбільш гармонійне. Гармонія світу сучасної культури досягається скоріше через комбінування, діалог, суперечність безлічі мовних «можливих світів». Це та досконалість світу, яка полягає насамперед у процесі його вдосконалення» (Прокопенко В., Руденко, Д.И., 1995, p. 142).

4.6. Актантна модель Греймаса – Юберсфельд

Друга актантна модель, яка отримала нове життя та власне ім'я «Актантної моделі» завдяки теоретику та історику театру, семіотику та структуралісту Ганні Юберсфельд належить до вищого рівня структури тексту – до логіки дій наративної структури. Намагаючись поєднати обидві моделі, Греймас хотів з'ясувати механізм трансформації логічної структури квадрата через актантну модель логіки дій актантної сутності в остаточну структуру тексту.

Обидві актантні моделі – і квадрат Греймаса, і актантна модель Греймаса – Юберсфельд, незважаючи на серйозну критику деяких учених (Angelika Sparmacher in «Narrativik und semiotik», А. Кузнецов у «Парадигмц Латура») викликають практичний інтерес, оскільки дають можливість графічно уявити сферу еле-

ментарних структурних значень, що лежать у смисловому ядрі тексту, і графічно виявити та осмислити основні діючі сили драми – актанти, уявити їх роль і місце у дії та системі персонажів.

Історія створення цієї дивовижної схеми починається зі спроби виявити за різноманітністю драматичних та інших історій якийсь ядро понять, невелика кількість зв'язків, які є більш узагальненими, ніж чинні персонажі. До Греймаса цими пошуками займалося багато лінгвістів, нам достатньо назвати Ван Дейка, Володимира Проппа і Клода Бремонда, але всі вони займалися простими маленькими текстами, а ось Анна Юберсфельд взялася за громіздкі, складні драматичні тексти, в яких поверхневі структури складаються з персонажів, вчинків, промов, сцен та діалогів – всього того, що ми відносимо до поняття «драматичного мистецтва», а глибинні структури складаються із синтаксису драматичної дії, його невидимих елементів та зв'язків між ними (Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 1.3.).

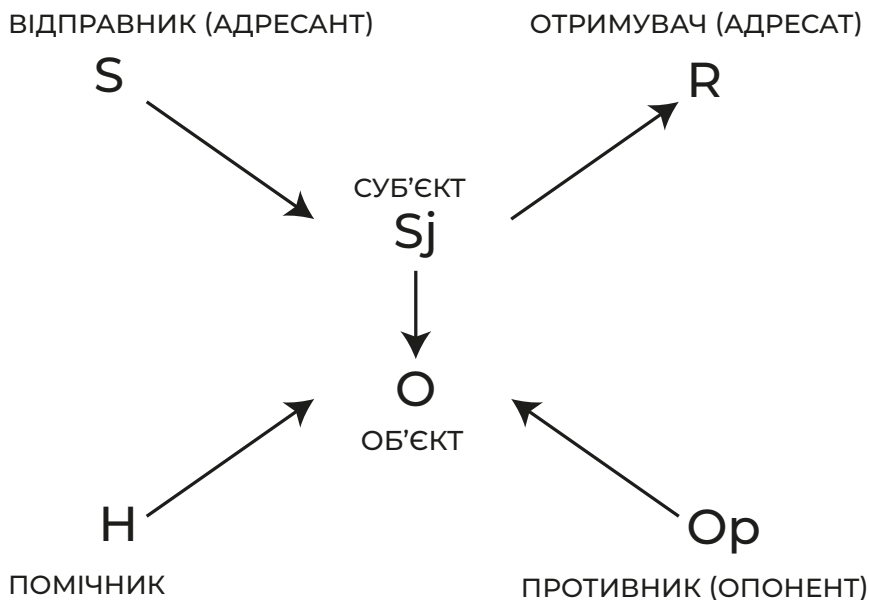


Рисунок 4.5. Загальна актантна модель

4.6.1. Шість актантів – три осі

У шістдесяті роки А. Ж. Греймас запропонував актантну

модель, засновану на теоріях Проппа. (Greimas et al., 2004, pp. 224-248).

Актантна модель – це інструмент, який теоретично може бути використаний для аналізу будь-якої реальної чи тематичної дії, особливо зображеної у художніх текстах чи зображеннях. В актантній моделі дію можна розбити на шість компонентів, які називають актантами. Актантний аналіз полягає у віднесенні кожного елемента дії, що описується, до різних актантних класів.

(1) Суб'єкт (наприклад, Принц) – це той, який хоче чи не хоче бути прив'язаним до об'єкта.

(2) Об'єкт (наприклад, врятована Принцеса).

(3) Відправник (наприклад, Король) – той, хто спонукає до дії, тоді як одержувач ...

(4) Одержувач (наприклад, Король, Принцеса, Принц) – це той, хто отримує від дії користь.

(5) Помічник (наприклад, чарівний меч, кінь, хоробрість Принца) допомагає вчинити дію, тоді як супротивник...

(6) Супротивник (Відьма, Дракон, втома Принца чи підозра у терорі) перешкоджає йому.

Ці шість актантів розділені на три пари опозицій, кожна з яких утворює вісь, що зв'язує:

Вісь бажання: (1) суб'єкт / (2) об'єкт. Суб'єкт – те, що спрямовано на об'єкт. Зв'язок, встановлений між суб'єктом і об'єктом, може називатися переходом і може бути класифікований як кон'юнкція (наприклад, принц хоче принцесу) або диз'юнкція (наприклад, вбивці вдається позбутися тіла своєї жертви), (логічні «і» – «або»).

Вісь сили: (3) помічник / (4) супротивник. Помічник сприяє досягненню бажаного з'єднання суб'єкта та об'єкта; супротивник заважає цьому (наприклад, меч, кінь, хоробрість і мудрець допомагають Принцу; Відьма, Дракон, далекий замок та страх заважають йому).

Вісь передачі (вісь пізнання по Греймасу): (5) відправник / (6) одержувач. Відправник – це елемент, що запитує встановлення зв'язку між суб'єктом та об'єктом (наприклад, Король просить Принца врятувати Принцесу). Одержувач – це елемент, заради якого робляться пошуки. Для спрощення давайте інтерпретувати одержувача (або позитивного одержувача) як того,

хто отримує вигоду від досягнення поєднання суб'єкта та об'єкта (наприклад, Король, королівство, Принцеса, Принц тощо). Елементи-відправники часто також є елементами-одержувачами (Hébert, Louis, 2020b).

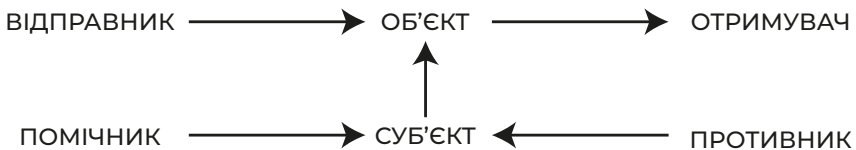


Рисунок 4.6. Три пари бінарних опозицій за Греймасом

Анна Юберсфельд у пошуках «одиниці» семіотичної моделі театрального тексту запозичила у Греймаса ієрархічний ланцюжок таких одиниць від глибинних до поверхневих: актант, актор (наголос на А), роль, персонаж. Суть у тому, що ці одиниці існують і на рівні тексту, й на рівні спектаклю. Але головне – за Греймасом підкреслює Юберсфельд, – що якщо глибинні структури (актантний рівень) для тексту і вистави є тотожними, то поверхневі, починаючи з акторного, – можуть розгортатися абсолютно по-різному. Таким чином, саме фундаментальна скелетна подібність глибинних рівнів тексту та вистави робить актантний аналіз корисним і зручним інструментом для дослідження театру.

Ця «скелетна схема» організована шістьма актантами, вираженими опозиційними парами:

Відправник / Одержувач;

Суб'єкт / Об'єкт;

Помічник / Опонент

Актант не є субстанцією чи істотою, він є елементом відношення.

Здебільшого багато в чому погоджуючись із Греймасом, Анна Юберсфельд змінює в його схемі об'єкт і суб'єкт місцями, тобто схема Греймаса у Юберсфельд виглядає так:

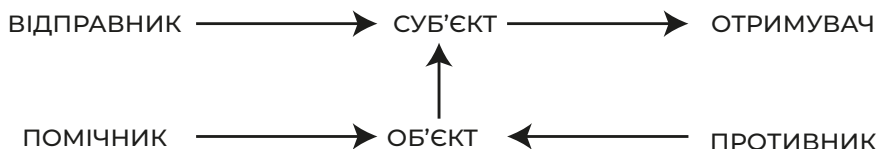


Рисунок 4.7. Три пари бінарних опозицій за Юберсфельд

Або більш сучасний вигляд:

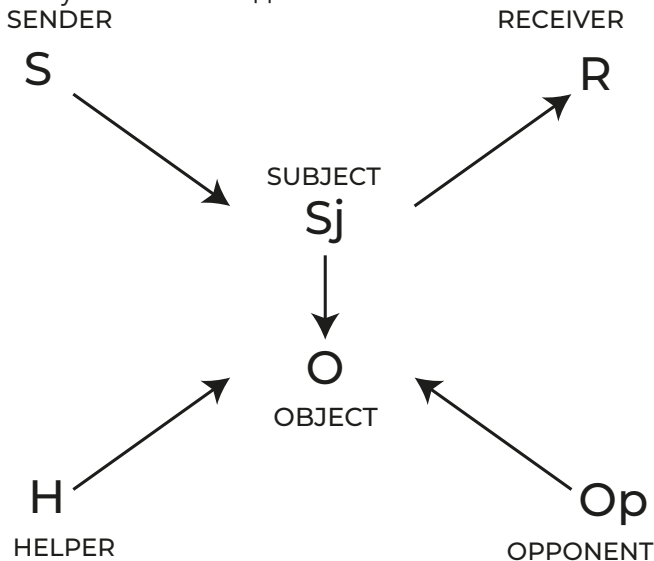


Рисунок 4.8.

Таке переміщення дозволяє Юберсфельд підвести актантну схему під будь-яку театральну (і не театральну) історію: «Існує якесь силове поле або сутність S; S приводить у дію суб'єкт S_j, змушуючи його шукати об'єкт O, який служить інтересам сутності (конкретної чи абстрактної), яку ми позначимо як реципієнта R; у цьому починанні суб'єкт має союзників (H) та оппонентів-супротивників (Op). Будь-яка історія може бути зведена до цієї базової історії.

Будь-який любовний роман можна звести до подібної схеми»²⁵: в любовній драмі суб'єкт та одержувач (реципієнт) – одна й та ж персона.

«Суб'єкт бажає отримати об'єкт бажання для себе, а замість реципієнта виступає індивідуальне силове поле (афективне, сексуальне), яке певним чином злите із суб'єктом»(Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 3.1.).

25 Запам'ятайте, ми будемо користуватися цією схемою на практичних рівнях № 7 і № 8.

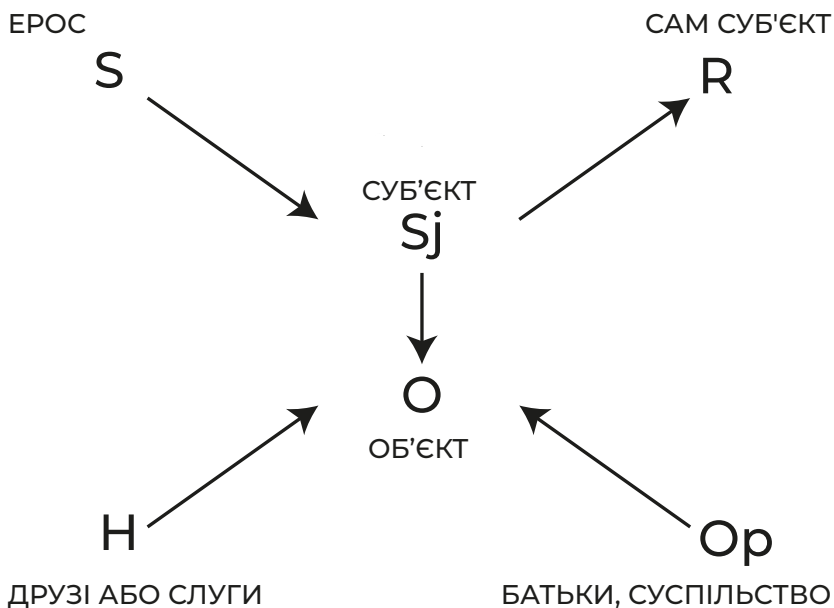


Рисунок 4.9.

Особливу увагу слід звернути на наступний ієрархічний рівень – **рівень акторів**.

Актор – це «лексикалізована одиниця» міфічної чи літературної історії. Це не означає, що поняття **актора** обмежується театром. Відповідно до цієї точки зору, **актор** – це конкретизація актанта. Його або її можна розглядати як (антропоморфну) одиницю, що виявляє в рамках сюжету поняття (або силове поле), яке охоплює поняття актанта. Так відправник-актант лексикалізується під типом короля-**актора**.

«Головне – бачити в театрі не заздалегідь встановлену форму, фіксовану структуру, прокрустове ложе, на яке мають бути покладені всі тексти, а скоріше нескінченно диверсифікований спосіб функціонування. Точніше кажучи, актантна модель є не формою, а синтаксисом, а отже, здатна генерувати безліч текстових можливостей. Ми могли би спробувати на шляху, прокладеному Греймасом і Франсуа Растье, створити синтаксис, специфічний для театрального наративу. При цьому ми не повинні забувати, що кожна з конкретних форм, вироблених моделлю, є (а) вписаною в театральну історію і є (б) носієм сенсу, а

отже, безпосередньо зв'язку з конфліктами, задіяними в цьому випадку» (Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 1.4.).

ВАЖЛИВО:

1) Будь-який сюжет містить кілька актантних схем - очевидних і прихованих. Кожна з цих схем відповідає окремій інтерпретації самого сюжету.

2) Сенс будь-якої сюжетної інтерпретації може бути описаний за допомогою відповідної актантної схеми, а сам опис може бути зведений до розміру однієї актантної фрази. Це корисна вправа, і ми її робитимемо.

3) Деякі (але не всі!) актантні позиції можуть бути незаповненими, а деякі - містити кілька елементів. У кожному випадку потрібно дуже уважно стежити за взаємодією актантів.

Так пара помічник - опонент може часом змінюватися місцями, кожен із них може активно взаємодіяти або з об'єктом, або з суб'єктом.

У парі відправник - одержувач (найскладніша пара) відправник найчастіше розпізнається як мотиватор, що має ідеологічне навантаження. Таким чином, відправник може виступати в подвійній ролі - як живий персонаж, так і суспільна цінність, ідеал або ідеологічна концепція.

4) Не існують окремо суб'єкт та окремо об'єкт. Є лише суб'єктно-об'єктна вісь.

5) У цій нероздільній парі суб'єкт - об'єкт часто суб'єкта називають героєм - це те саме, чи ні? Не завжди: суб'єкт може бути ідентифікований тільки у зв'язку з основною дією історії та у взаємодії з об'єктом.

«Можна сказати, що суб'єкт художнього тексту - це особа чи річ, бажання якої є центром дії, фокусом актантної моделі. Суб'єкт - це особа чи річ, яку можна розглядати як таку, що підлягає актантній пропозиції, чий успіх у подоланні перешкод рухає текст уперед» (Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 3.4.1.).

Тобто самі актантні моделі є аналітичними інструментами, за допомогою яких ми можемо обстежити драматичну ситуацію.

4.6.2. Актантні трикутники

До основних положень теорії належать поняття «актантних

трикутників», на які, за словами Анни Юберсфельд, дають можливість проаналізувати основні взаємини персонажів: конфлікт, психологію суб'єкт-об'єктної пари та ідеологію взаємодії актантів.

За Юберсфельд їх три.

Sj-O-Op – цей трикутник називається **дійвовим чи конфліктним** трикутником, оскільки він є визначальним для дії. Всі інші актанти можуть бути відсутніми або лише слабо присутніми, але жоден із цих трьох не може бути відсутнім.

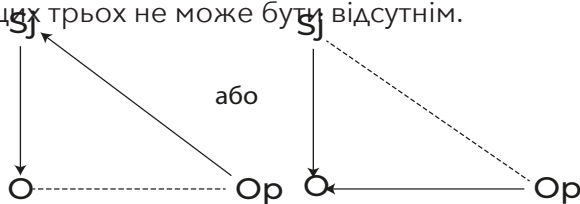


Рисунок 4.10. Конфліктний трикутник

Зверніть увагу на ще одну особливість цього трикутника – опозиція може діяти як проти самого суб'єкта, так і бажати отримати об'єкт (рис. 4.10. та 4.11.)!

ВІДПРАВНИК (АДРЕСАНТ)

ОТРИМУВАЧ (АДРЕСАТ)

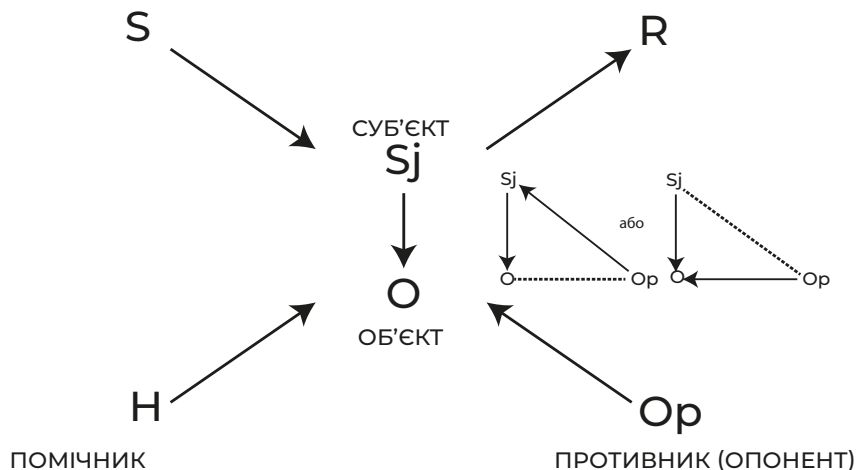


Рисунок 4.11.

Треба зробити особливий акцент на можливості фундаментального конфліктного трикутника:

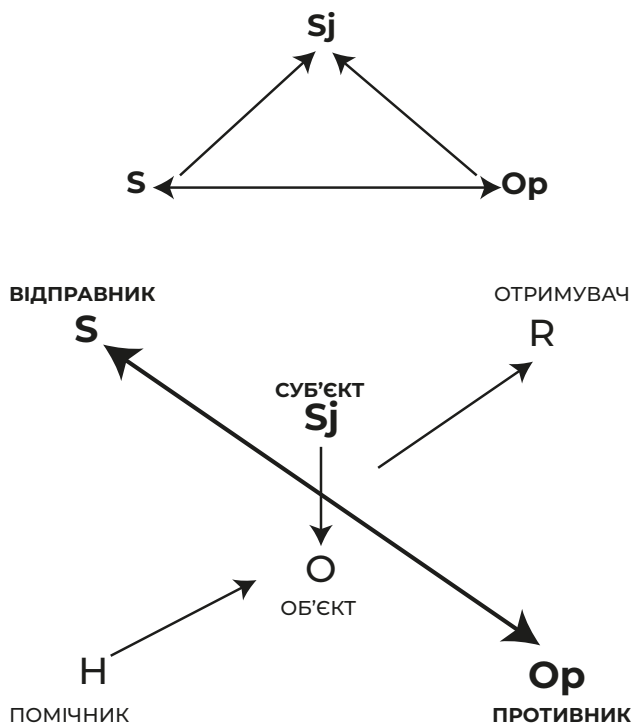


Рисунок 4.12. Фундаментальний конфліктний трикутник: драматичний конфлікт відбувається, так би мовити, над головою суб'єкта, тобто конфліктним елементом буде пара «відправник - противник» **S - Op**

S-Sj-O - психологічний трикутник, він пропонує нам подвійну характеристику, ідеологічну та психологічну, суб'єкт-об'єктного відношення. Аналіз демонструє, як ідеологічне **S-Sj** реінтегрується у психологічне, чи точніше як психологічна характеристика суб'єкт-об'єктного відношення (стрілка бажання **Sj-O**) тісно пов'язана з ідеологічною **S-Sj**. Теоретично стрілка може бути повернута як на об'єкт (наприклад, корона), так і у зворотному напрямку (принцеса кохає героя, і замкнена на нього через Ерос)

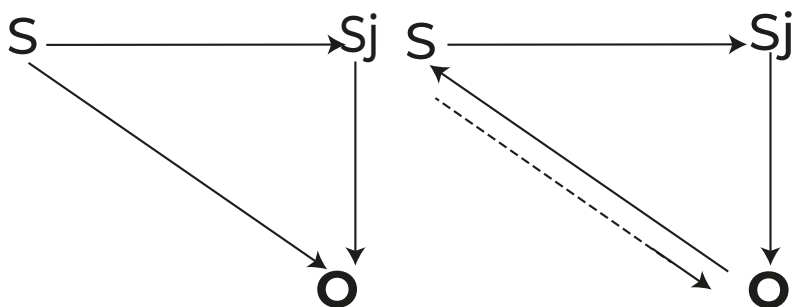


Рисунок 4.13. Психологічний трикутник

Sj-O-R - ідеологічний трикутник. Він є зворотним до психологічного трикутника і позначає повернення дії до ідеології. Він дозволяє нам побачити, як дія, що представлена протягом всієї драми, відбувається таким чином, щоб принести користь соціальному або індивідуальному бенефіціару. З іншого боку, цей трикутник прояснює не вихідну точку дії, а скоріше зміст, закладений у його розгортанні; це дозволяє нам побачити, що в рамках формальної моделі існує своєрідна діахронія – до і після.

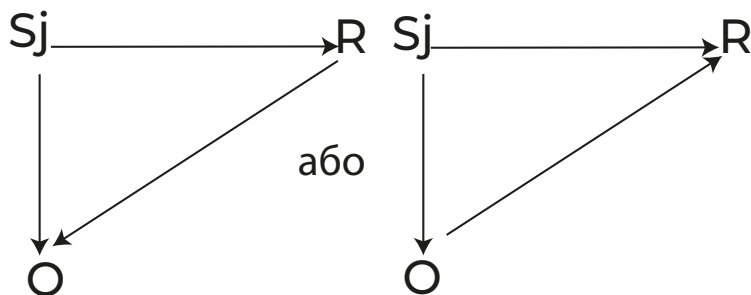


Рисунок 4.14. Ідеологічний трикутник

Звертає на себе увагу і трикутник **S - Sj - R**, який І.Чистюхін називає «філософським».(Чистюхін І., 2022, pp. 178-190).

Цей трикутник давить на вісь бажання **Sj - O** і додає їй глобального філософського виміру.

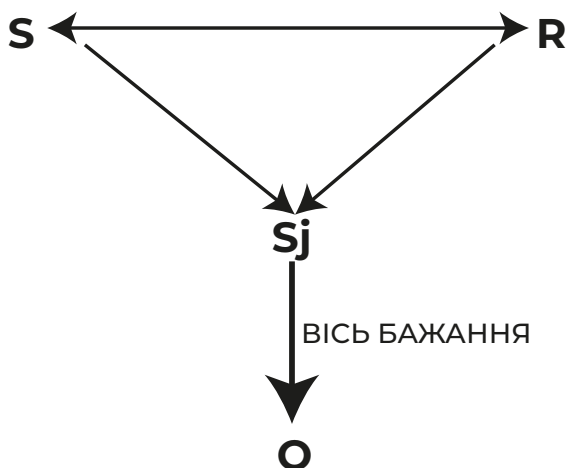


Рисунок 4.15.

З однієї сторони відправник **S** – який є ідейним мотиватором героя **Sj**.

А з іншої отримувач **R**, який є отримувачем вигоди всієї справи, і, так би мовити, визначає «об'єм» чи глобальне звершення героя.

Шлях від мотиватора **S** до вигодоотримувача **R** є шляхом цінностей, закладених у творі, чи тих, які режисер привносить у твір. Якщо вісь дії, або бажання **Sj-O** створена реальними вчинками та діями суб'єкта, то вісь **S - R** наповнена духовними пошуками, якими піднімає дії героя на вищу щабель.

На героя, чи суб'єкта зав'язаний ще один трикутник.

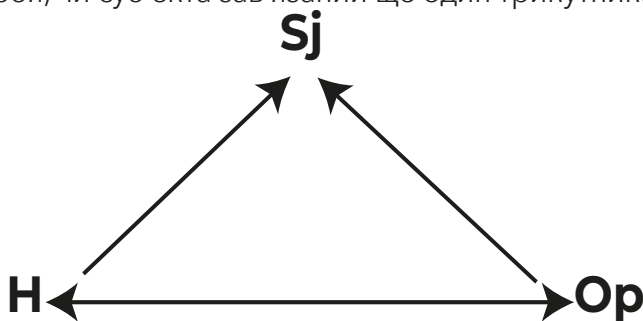


Рисунок 4.16.

Як правило, він у найзагальніших рисах відображає психіч-

не навантаження, яке витримує суб'єкт.

Але у більш розгорнутому вигляді ця психічна гойдалка більш схожа на метелика Греймаса – безкінечний рух героя по всіх кругах пекла і раю, від палкого бажання до загибелі надії, від поразки до перемоги, до нового бажання, і далі до нової надії:

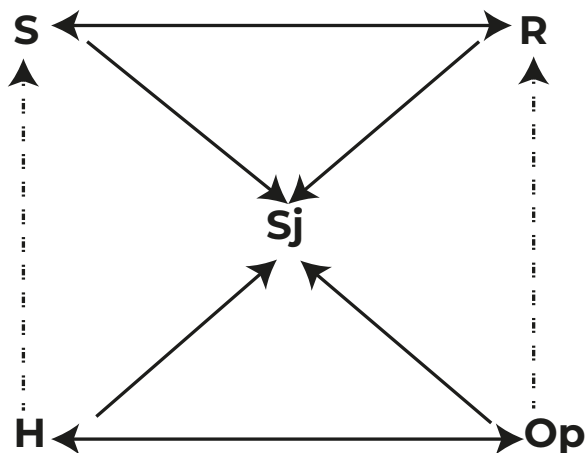


Рисунок 4.17.

В деяких п'єсах є досить цікаві взаємовідносини помічника, суб'єкта і об'єкта. Функція помічника може бути спрямована як на героя, так і на об'єкт, на який поцілена вісь бажання. Няня допомагає принцесі, а чарівний меч – принцу. Тобто, помічники діють різними способами.

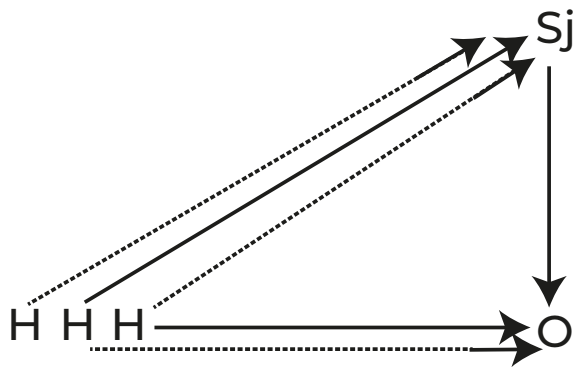


Рисунок 4.18.

Помічників може бути багато (рис. 4.18.), суб'єкт може мати і

прихованих, імпліцитних помічників, і треба чітко розуміти – на кого чи на що направлена стріла дії даного помічника.

Усі вище названі зв'язки будуть різними не тільки у різних п'єсах, але і у різних прочитаннях тій самий п'єси. Важливо те, що актантна модель вказує на обов'язковий характер зв'язків між акторами, які у кожній окремій історії займають відведене їм актантне місце.

4.7. Практика – 5 моделей з тими ж акторами

Спробуємо скласти актантну модель практично, це досить легко.

Для початку необхідно назвати основну дію, яка відбувається в історії (Hébert, Louis, 2020a). Ця дія дає можливість визначити суб'єкт-об'єктну пару і далі визначати актанти за очевидністю. Найважче визначати відправника. Актантна модель пасує тим, що укладач за власною волею може міняти місцями актанти – сама дія при цьому трансформується, але модель залишається діючою».

Розглянемо простий приклад: «Саша п'є приготоване мамою гаряче молоко з олією та содою, щоб вилікувати горло».

4.7.0. Модель нульова – очевидна: дитя захворіло, і любляча мати бореться з хворобою.

Мати – чинний герой

Хвороба Сашка – об'єкт її уваги

Гаряче молоко, олія, сода та склянка та опит лікування дітей – помічники.

Здоровий Сашко та щаслива мати – одержувач.

Але Сашкові не до вподоби мамині методи лікування, він капризує, тобто

Капризи та спротив хворого Сашка – супротивники

Відправник теж більш-менш очевидний:

Мамина дбайливість, знання медицини та любов до сина – відправник.

Дія героя – вчасно провести лікування за протоколом народної медицини

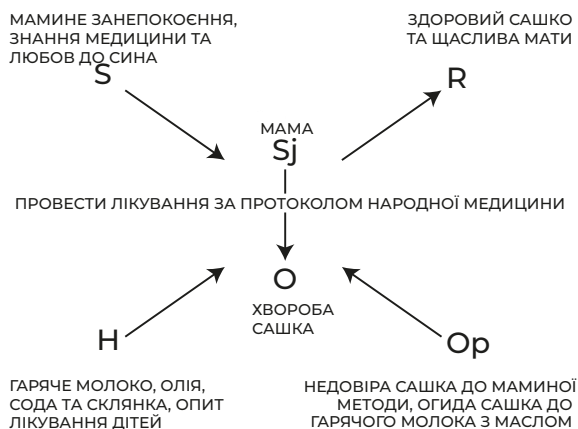


Рисунок 4.19.

4.7.1. Модель № 1 – Сашко хворіє і вередує. Мати хвилюється і хоче його вилікувати

Сашко вередує. Мама хвилюється і хоче його вилікувати, приготувала гаряче молоко з олією та содою.

Мамине занепокоєння і любов до сина – відправник.

Мама – чинний герой

Сашко – об'єкт.

Гаряче молоко, олія, сода та склянка – помічники.

Хвороба Сашка та його примхливий стан – супротивники.

Здоровий Сашко та щаслива мати – одержувач.

Дія героя (мами) – змусити Сашка випити гаряче молоко +

МАМИНА ДБАЙЛИВІСТЬ
ТА ЗНАННЯ МЕДИЦИНИ

ЗДОРОВИЙ САШКО ТА
ЩАСЛИВА РОДИНА

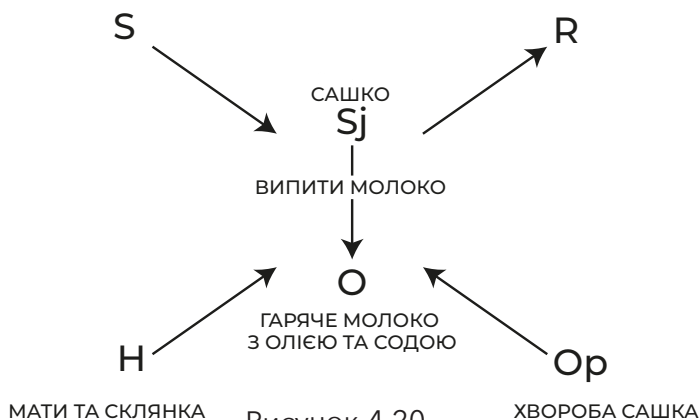


Рисунок 4.20.

4.7.2. Модель № 2 – Сашко хворіє не вперше і не важко

Сашко підкашлює, він хворіє не вперше і знає мамині способи лікування хвороби.

Мамина дбайливість та знання – відправник.

Сашко – чинний герой

Гаряче молоко з олією та содою – об'єкт.

Мама та склянка – помічники.

Хвороба – супротивник.

Здоровий Саша чи щаслива родина – одержувач.

Дія Героя – випити гаряче молоко з олією та содою

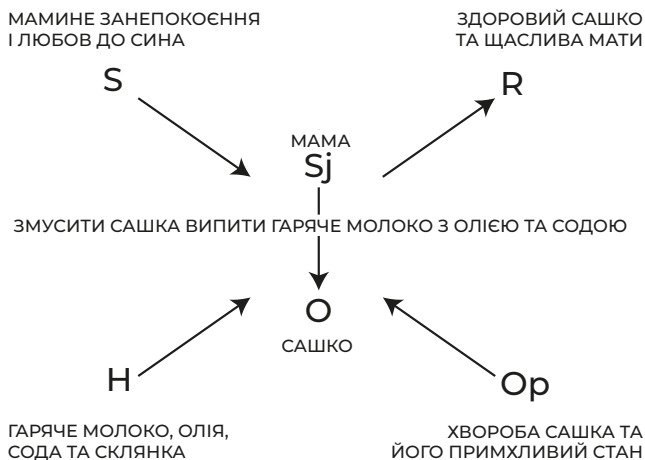


Рисунок 4.21.

4.7.3. Модель № 3 – Сашкові набридло валятися в ліжку

А якщо зміст історії трохи інший? Сашку страшенно набридло валятися в ліжку і слухати мамине квоктання – він хоче на вулицю до друзів та чудових хлопчачих забав...

Сашко – хворий бешкетник – герой

Бажання вуличних забав – відправник

Мама – звісно ж, об'єкт, пильний сторож, не відпускає на вулицю

Хвороба та мамина пильність – супротивники

Гаряче молоко з олією та содою та акторські здібності Сашка – помічники

Сашко з м'ячем і приятелями у дворі – одержувач

Дія героя – заглушити хворобу та приспати пильність матері.

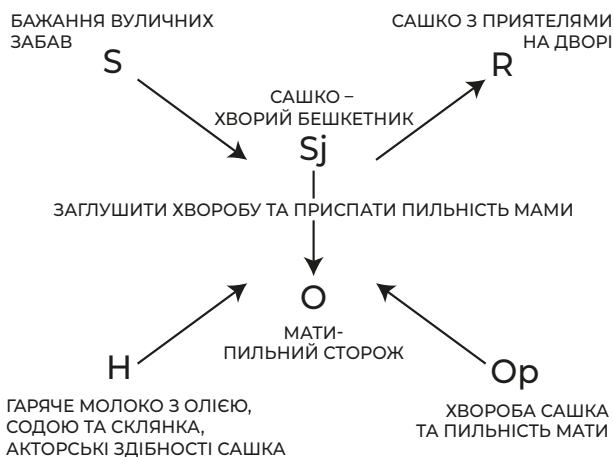


Рисунок 4.22.

4.7.4. Модель № 4 - у Сашка завтра театральний конкурс!

У нього чудова роль і попереду надія на визнання. У цьому разі актанти будуть такі:

Відправник - жага до успіху

Отримувач - Сашко-переможець та щаслива мати

Сашко - герой

Об'єкт - Сашкова надзвичайна огида до гарячого молока з олією, содою та молочними пінками

Хвороба та огида до молока з пінками - супротивник

Мама, захопленість та конкуренція - ну звичайно ж, помічники

Дія героя - побороти свою огиду до молока з олією та содою.

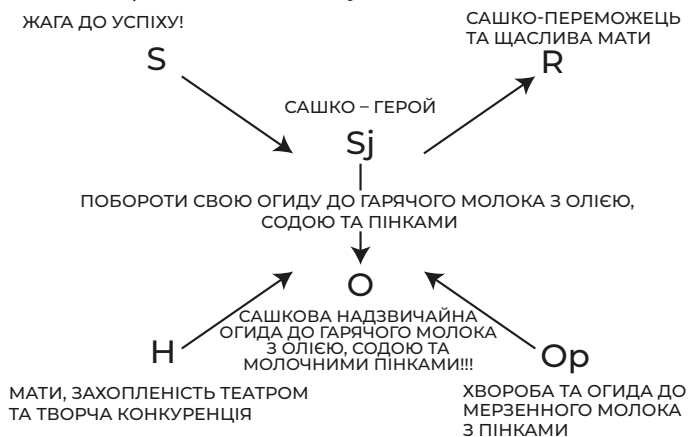


Рисунок 4.23.

Таблиця № 5 Сашко п'є приготоване мамою гаряче молоко з олією та содою, що б вилікувати горло

	Мод 0	Мод 1	Мод 2	Мод 3	Мод 4
Контекстне меню/ пропон.обставини	Мати знає народні методи лікування горла	Мама хвилюється і вперто лікує сина	Мама знає, як лікувати, син довіряє мамі	Сашкові нудно вдома, хоче вибратися на вулицю	У Сашка театральний конкурс, дуже потрібна перемога!
Відправник	Мамине дбайливість, знання медицини	Мамине занепокоєння та любов до сина	Мамине дбайливість та знання медицини	Сашкова мрія про вулицю, друзів та заби	Сашина та мамина жага слави
Одержувач	Сашко здоровий + щаслива мати	Сашко здоровий + щаслива мати	Сашко здоровий + щаслива мати	Сашко на волі!	Сашко переможець + щаслива мати
Герой	Мати - грамотно діє	Мати - доцільно діє	Сашко слухняний син	Сашко - бешкетник, душа вуличної компанії	Сашко із залізною волею до перемоги
Об'єкт	Хвороба Сашка	Хворий примхливий Сашко	Гаряче молоко, олія, сода	Мати - пильний сторож	Гаряче молоко, олія, сода і пінка!

Помічник	Гаряче молоко, олія, сода, склянка та опит лікування дітей	Гаряче молоко, олія, сода та склянка	Мати і склянка	Гаряче молоко, олія, сода та акторські здібності Сашка	Мама, сила духу Сашка, конкуренція. захоплення театром
Супротивник	Недовіра Сашка до маминих методів лікування та огида до гарячого молока	Хвороба та примхливий стан Сашка	Хвороба	Хвороба + Мати	Хвороба та відраза до гарячого молока з маслом та пінкою
Дія героя, вісь бажання Sj-O	Провести лікування за протоколом народної медицини	Вилікувати Сашка гарячим молоком з олією та сод.	Випити гаряче молоко з олією та содою	Приспати пильність мати – стража здоров'я	Подолати огиду до гарячого молока з маслом і содою та пінкою!

Що це? Історія описана п'ятьма різними способами, чи це п'ять різних історій з одними й тими ж акторами: мати, Сашко, гаряче молоко та хвороба? Що тут змінилось?

На наративному рівні трохи змінився контекст – обставини, які оточують героя. Але подивиться актантні схеми: в колишніх акторів миттєво змінюються їх актантні ролі. Герой Сашко видобуває різні об'єкти. Відбулася зміна об'єкта, помічників та супротивників. Деяка корекція доторкнулась і відправника та одержувача. Вісь бажання Sj – O виглядає по-різному.

Тобто для розуміння сенсу цих п'яти висловлювань крім суто лінгвістичних та логічних методів нам знадобиться апарат прагматики – психологія, соціальна психологія та соціолінгвістика. Порівняємо збудовані актантні моделі між собою:

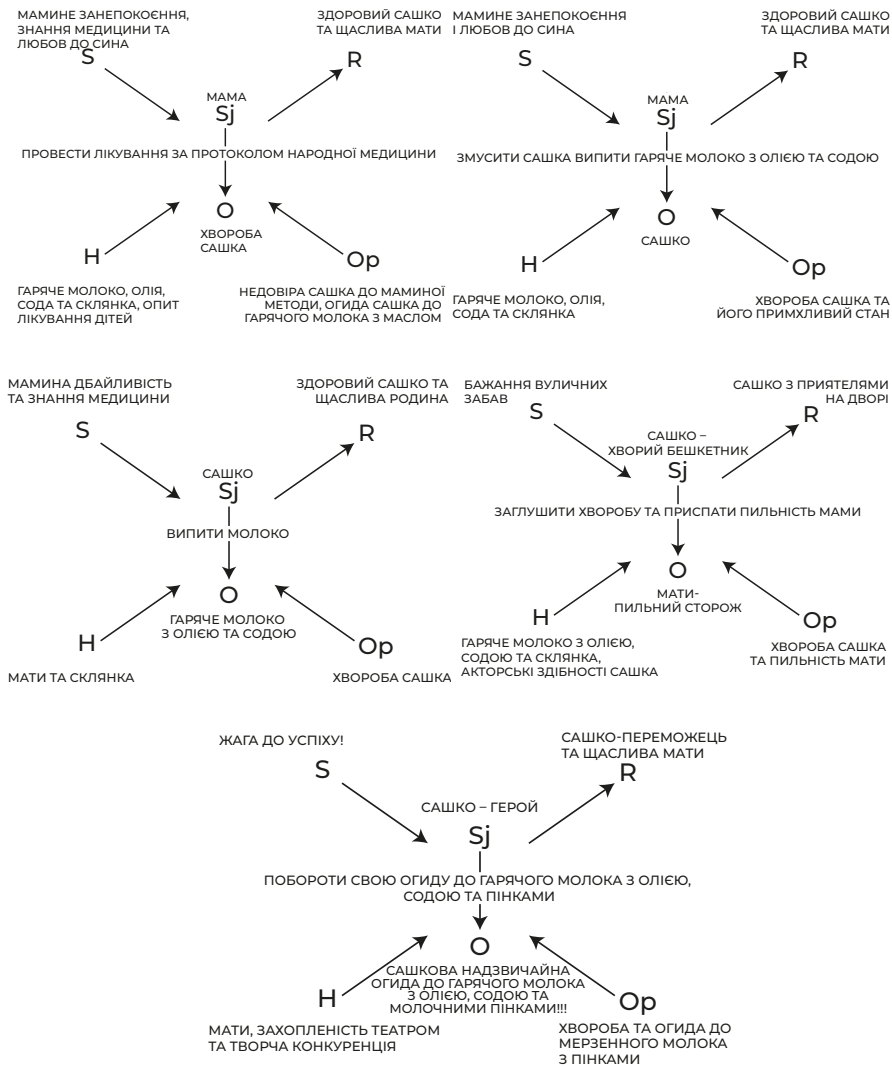


Рисунок 4.24.

Анна Юберсфельд називає множинні, іноді імпліцитні, моделі одного висловлювання **конкуруючими** (їх ми детально розглянемо на рівні шостому), і коментує цю ситуацію так: «... саме на актантному рівні, через конкуренцію та конфлікт між моделями, ми можемо відчутти діалогізм театрального тексту; ...

драматична дія стає процесом, у якому синтаксичний суб'єкт ніколи не самотній. Він або вона не в змозі (ні як скриптор, ні як суб'єкт дії) стверджувати, що вся система сценарію, система, яка тоді стала б його або її всесвітом, зосереджена на ньому або на ній. Театральний всесвіт не належить одній людині. Сценарна мережа суб'єкта конкурує чи вступає у конфлікт із іншою мережею, іншою планетарною системою.

Хоча суб'єкт перебуває у центрі, є й інші центри. Актантний аналіз демонструє поліцентризм театру. Тому спочатку у театральному тексті немає привілейованого голосу. За своєю природою театр є децентрованим, конфліктним, і в крайньому разі антивладним. Не те щоб домінуюча ідеологія часто не переважала: справді, офіційний театр повинен вдаватися до особливих обмежень, приглушених процедур та суворого дотримання коду, щоб заглушити театральну поліфонію та захистити домінуючу важливість головного голосу» (Ubersfeld, Anne, 1999).

Зміни контенту, чи «контентні фантазії», є методом доопрацювання інформації, – будь-який твір для сцени має безліч інформаційних пустот, заповнення яких контекстними фантазіями допоможе нам розширити змінний набір обставин, набір часово-просторових, психологічних, соціокультурних та інших чинників.

При дофантазуванні ситуацій навколо «Сашко – мати – хвороба – гаряче молоко» робота з контентними фантазіями подарувала нам відразу п'ять незалежних історій, але це далеко від межі.

Повірте, можна день у день продовжувати цю вправу, змінюючи обставини та контекст, Сашин вік, характер і навіть стать, освіту, сімейний стан, соціальний статус матері – отримуючи нові сценічні ситуації. І це тільки з приводу однієї фрази! Це радує і надихає, чи не так?

Але існує і дуже приваблива формальна сторона справи, яка нагадує пасьянс або шахову партію: ми можемо як шахові фігурки переміщувати акторів по актантним точкам. Деякі комбінації цього пасьянсу не складаються, або ми не можемо їх зрозуміти. Не страшно, можна спробувати інші версії.

Отже, безліч варіантів заховано саме в цій осі історії, осі дії, осі бажання герой – об'єкт, що пов'язує невловимого героя з

об'єктом, який вислизає. Вона ж, зі свого боку, є похідною теми. Вибраної нами теми. Розпізнаної нами теми. Знайденої або створеної нами, глибоко захованої від неозброєного ока теми. «Генеративні теми» як називає їх Пауло Фрейре у всесвітньо відомій книзі «Педагогіка пригноблених» (Фрейре Пауло, 2003, pp. 60–65)

4.7.5. NB - зауваження, важливі саме режисерам

Почну його з повторення висловлювання Анни Юберсфельд: «Існує якесь силове поле чи суть S ; S приводить у дію суб'єкт S_j , змушуючи його шукати об'єкт O , який служить інтересам сутності (конкретної чи абстрактної), яку ми позначимо як реципієнта R ; у цьому починанні суб'єкт має союзників (H) та опонентів-супротивників (Op). Будь-яка історія може бути зведена до цієї базової історії:

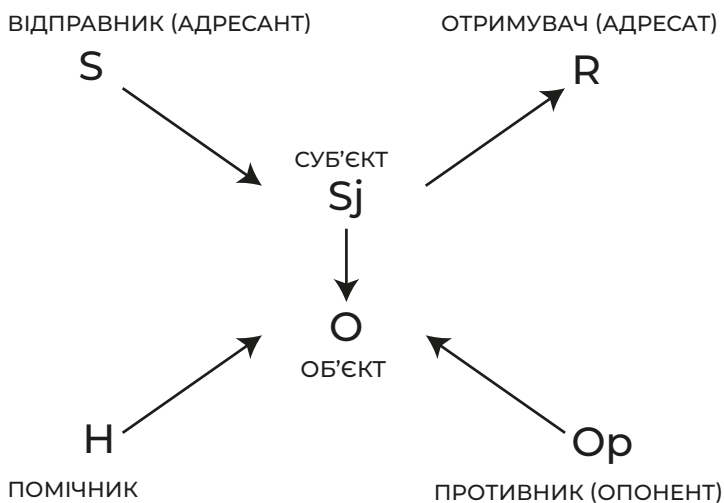


Рисунок 4.25.

Але! Будь-який роман, який розповідає історію кохання, будь-який любовний квест можна звести до подібної схеми, цього разу з індивідуальними актантами, яка може мати такий вигляд:

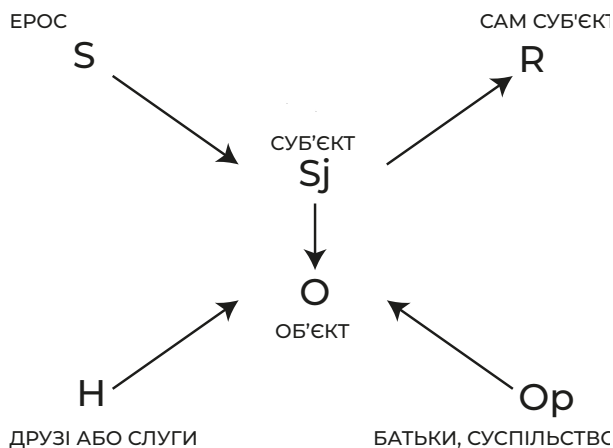


Рисунок 4.26.

Тут суб'єкт **Sj** і реципієнт **R** злиті в одне ціле, ми про це вже говорили.

Суб'єкт прагне отримати об'єкт прагнення **для себе**, а замість реципієнта виступає **індивідуальне силове поле** (афективне, сексуальне), яке певним чином злите із суб'єктом.

«Слід зазначити, що деякі позиції на схемі можуть бути незаповненими в певних випадках. Так незаповнена позиція відправника вказує на відсутність метафізичного силового поля, вказує на драму, в якій особливо яскраво виражено індивідуальний характер. Функція помічника також може бути відсутня, що вказує на самотність суб'єкта. Ми також можемо розглянути випадки, коли певна функція на схемі, наприклад, функція об'єкта, зайнята кількома елементами одночасно».(Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 3.1.).

Вдруге зверну вашу увагу на важливому для режисера зауваженні, що стосується термінів «герой» і «суб'єкт». Це не одне і теж. Чи є герой завжди суб'єктом, чи ні? І як їх розрізнити?

Анна Юберсфельд віддає цьому питанню окремий пункт своєї книги. У чому ж тут складність? «Якщо в даному драматичному тексті підрахувати кількість появ персонажа, кількість разів, коли він говорить, і навіть загальну кількість його реплік - навіть якщо ці три цифри, взяті в рівновазі, дають беззаперечну відповідь, - ми все одно зробимо не більше, ніж ідентифікуємо

головного персонажа, героя п'єси, але не обов'язково суб'єкта. Суб'єкт може бути ідентифікований лише у зв'язку з подіями історії та у співвідношенні з об'єктом. Строго кажучи, не може бути автономного суб'єкта тексту, лише суб'єкт-об'єктна вісь. Можна сказати, що **суб'єкт художнього тексту - це особа або річ, бажання якої є центром дії, фокусом актантної моделі**. Суб'єкт - це особа або річ, яку можна розглядати як підмет актантного речення, особа або річ, чий успіх у подоланні перешкод рухає текст уперед».(Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 3.4.1.)

Тобто режисер повинен вичленити вісь дії **Sj - O**. І тільки зрозумівши основну дію спробувати назвати суб'єкт. А от є він героєм чи ні, це вже хитрощі сюжету.

Хто є героєм старовинної української казочки про Колобка? А хто є суб'єктом? Все той же Колобок, чи щось інше? Що є у казочці «Колобок» фокусом актантної моделі? А скільки актантних моделей «заховано» у цієї казочці?

4.8. Vocabulary

Семіотика
Синтактика
Семантика
Прагматика
Квадрат Греймаса
Актантна модель Греймаса
Актантна модель Греймаса - Юберсфельд
Актантні трикутники
Індивідуальне силове поле
Конкуруючі актантні моделі
Кластерний аналіз
Генеративні теми
Контентні фантазії
Фокус актантної моделі
Суб'єкт художнього тексту
Суб'єкт - об'єкт
Відправник - одержувач
Помічник - опонент

4.9. Коротке резюме четвертого рівня

Актантна модель – графічний метод структурного аналізу, який допомагає визначити ключові елементи сюжету та взаємозв'язки між ними.

Актант – клас понять, що об'єднує різні ролі однієї функції.

Актанти, як показано Греймасом (Греймас А.Ж. & Курте Ж, 1983, pp. 483–551) організують логіку дії наративної структури. Шість актантних ролей Греймаса, об'єднані в опозиційні пари: суб'єкт – об'єкт, відправник – одержувач, помічник – опонент, – враховують усі можливі взаємини в літературному тексті та у сфері людської діяльності взагалі (Греймас А. Ж., Фонтаній Ж., 2007).

У чому позитивна психофізіологічна суть цього методу?

Перше прочитання тексту обдає студента потоком інформаційного хаосу, в якому свідомість не може одразу розібратися, не може одразу включити аналітичний пошуковий процес. Щоб вибратися з інформаційного хаосу, наука інформатика пропонує відокремити з цього потоку ланцюжок дискретних завдань.

Актантна модель і є цей ланцюжок – вона подарувала театру алгоритм трансформації потоку інформації в завдання.

Вибудовуючи актантну модель будь-якого твору, ви повинні відповісти на такі питання (порядок будь-який, залежить від того, що одразу кидається в очі):

1. Що тут відбувається? Про що вся ця метушня?
2. Хто в цій бійці головний виконавець? Герой і суб'єкт – чи одне й теж?
3. На що спрямована дія головного виконавця? Що є **фокусом бажання** суб'єкта?
4. Хто цьому виконавцю допомагає, а хто заважає?
5. А хто зрештою виграв?
6. Яка сила «запустила» цей процес?
7. Хто вигодоотримувач?
8. Який конфлікт захований у трикутнику «вісь дій – супротивники»?

9. Яка ідея захована в трикутник «вісі дій» і вигодо отримувача?
10. Яка тема може бути вирішена віссю «відправник – отримувач», або трикутником «вісі дій» – відправник?

Тобто схема Греймаса-Юберфельд є **механізмом перетворення неструктурованої та неактуалізованої інформації в систему завдань**, із якою ваша свідомість вже може працювати, може відокремити найважливіші цеглини інформації та структуру їх взаємодії.

Київський філософ Олександр Маєвський для обробки великих об'ємів інформації ввів поняття «кластерного аналізу» (Маєвський, О. Л., 2021), яке, на мій погляд, надзвичайно точно співвідноситься зі схематизацією інформації драматичного твору Анною Юберсфельд.

Вибудова схеми Греймаса-Юберсфельд, або кластеризація багаточислової інформації будь-якого твору для сцени, звільняє студента від тиску авторитетної думки критика, педагога чи товстого навчального посібника. Цікаво, що всередині будь-якого драматургічного твору захована не одна, а безліч динамічних моделей Греймаса-Юберсфельд. Якщо знайдете їх – отримаєте свою систему конкуруючих актантних моделей певного твору – обирай тоді найкращу на цей момент. Вміння бачити ці конкуруючі актантні моделі буквально переверне ваші попередні уявлення про цей твір і запустить могутній потік творчої енергії. І тільки це може порушити старі стереотипи.

Зі стереотипами успішно бореться ще один методологічний процес, який закладено у створенні актантних моделей: абстрагування. При первинному прочитанні тексту ви маєте діло з конкретними образами. А створюючи актантну модель, ваш мозок виконує операцію абстрагування – відкидає несуттєве для виокремлення істотних, закономірних ознак. У цей момент він виходить за межі вже отриманих так званих професійних знань і уявлень, тобто ламає стереотипи.

Процес абстрагування дозволяє вашому мозку не тільки класифікувати інформацію, а й відкривати нові закономірності досліджуваного об'єкта. Але це не все, процес створення актантних моделей і процес пізнання відбуваються одночасно: наше сприйняття у вигляді послідовних розумових моделей на кожному кроці дослідження текстів рухається від свідомого до

несвідомого, формуючи своєрідне «герменевтичне коло» творчого навчання.

Фіналізую цей рівень практичною рекомендацією.

Потрібно навчитися не лише бачити саму структуру (одну, дві, або кілька), а й фіксувати її у двох формах.

Форма № 1 «Підготовча»: назвіть актанти та вісь дії.

Відправник_S

Герой / суб'єкт_Sj -

Об'єкт_О -

Одержувач_R -

Помічник(и)_A -

Супротивник(и)_Op -

Вісь дії - Sj - О

Форма № 2 «Сюжетна»: треба навчитися писати сюжет не в оповідальній формі, а у формі взаємодій актантів.

Тільки так, категорично так!

Ось приблизна «риба» на допомогу:

ДЕЩО (відправник_S) змушує **ГЕРОЯ** (ЇВ) (герої / суб'єкти_Sj) діяти **В ІМ'Я** (одержувач_R), видобувши **ОБ'ЄКТ** (об'єкт_О), всупереч **СУПРОТИВНИКАМ** (супротивники_Op), завдяки **ПОМІЧНИКАМ** (помічники_H).

Формулювання може бути іншим, актанти можуть помінятися місцями, головне запам'ятати, що їх завжди 6.

Якщо історія не складається, не виходить - ви неправильно знайшли та визначили актанти. Продумайте іншу актантну структуру. Ці нескладні дії стимулюють і розвивають вміння логічно мислити, узагальнювати аналітичну інформацію, моделювати процеси функціональних взаємодій та цілу низку інших розумових процесів.

Якщо ви навчитесь бачити і формулювати дійову структуру **ВАШОГО ПРОЧИТАННЯ** п'єси, **ВАШОГО ЗМІСТОВОГО НАПОВНЕННЯ** п'єси, **ВАШОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**, то ви ніколи не заблукаєте в лабіринті епізодів, відступів, прикрас та уточнень **ВАШОГО** сюжету. Ви завжди, як на гойдалці, відчуватимете баланс і точку рівноваги.

Це дружня порада.

РІВЕНЬ П'ЯТИЙ

Аналіз тексту для театру

«Нарешті!»

Не поспішайте, буде вам і театр...

5.1. Читаємо п'єсу

З цього моменту питання переходить у практичну площину – як потрапити до цієї текстової мережі, як і з якої точки почати її дописувати – справді, ми ж дописуємо п'єсу?

Не поспішайте. Головне: роблячи перший крок у своєму театральному житті, усвідомити цю чарівну силу «дописування».

Усвідомити те, що різні спектаклі за однією і тією ж п'єсою у різних режисерів виходять не тому, що ці режисери різні люди з різним досвідом і талантом, а тому, що в самій – БУДЬ-ЯКІЙ – п'єсі прихована велика кількість можливих імпліцитних рішень, а «царина дописування» просто нескінченна! П'єси як картинки-заготовки – домальовуй, розфарбовуй, доліплюй – можеш почати вишивати хрестиком, а можеш порізати на ній ковбасу або загорнути у неї ось цей подарунок – твори!

Автор, хто б він не був, тільки розпочав театральну роботу, а продовжити її – турбота режисера, композитора, художника, акторів та глядачів!

Повернемося до читання п'єси.

По-перше, я не раджу колективно читати п'єсу – це інтимний і творчий процес. А уніфікація сприйняття, яка неминуче відбувається за колективного читання, цей творчий процес гальмує.

По-друге, я не раджу пов'язувати цю першу читку з аналітичним процесом – скоріше це пильне розглядання, зацікавлене вивчення нового світу, своєрідна гра з новим об'єктом. «Формальним аналізом» я цей процес називаю для зручності. Уявіть, що ви вперше йдете незнайомим містом. Що привернуло увагу? Про що ви розповісте друзі? Що шокувало? Що заворожило? О, що це? Монетка – підберіть її швидше, це початок нової колекції, яку ви подаруєте своєму онукові. Ви хочете тут затриматися? Якщо ні – кидайте, не витрачайте часу, його обмаль! Але якщо сподобалося, якщо цікавість та творчий пошук спалахнули – запишіть (не намагайтесь запам'ятовувати!) ваші перші враження і сховайте цей запис у найдальшу шухляду.

Після цього днів три вивчайте нове «місто» детальніше, і нарешті дістаньте і перечитайте ваші перші враження – ви побачите, як плоско мислив ваш мозок, які банальні порівняння спадали на думку, ви засоромитеся і перелякаєтеся. Але не зу-

пиняйтеся, прямуйте далі стежкою пізнання – ви дізнаєтесь не тільки таємниці цього нового світу, ви дізнаєтесь нового себе – це завжди окрилює і надихає.

5.2. Методики розширення тематичної сфери п'єси за рахунок виявлення прихованих тем і мотивів

Завдання цього дослідження полягає в тому, щоб озброїти режисера-початківця простими методиками формального аналізу тексту, що продукують безліч смислових і постановчих рішень. Ще раз зроблю наголос не на новизні, а на множинності цих рішень.

Нижче далеко не повний перелік таких методик розширення тематичної сфери п'єси за рахунок виявлення прихованих тем і мотивів.

1. Використання наочних схем на зразок концептуальних схем¹ американського педагога Джозефа Дональда Новака і інтелектуальних карт (Mind Mapping) Тоні Бьюзена
2. Принцип фокалізації (Женетт Жерар, 1998) – спосіб подання оповіді з різних точок зору.
3. Метод генерації потоку асоціацій.
4. Метод інверсій (перевертань) і методика, що підсумовує його. Методика дослідження опозиційних пар, що визначають зміст елементарних структур п'єси, за допомогою семіотичного квадрата Греймаса (Греймас А. Ж., Фонтаній Ж., 2007).
5. Метод побудови актантних моделей Греймаса – Юберсфельд: виявлення конкуруючих актантних угруповань, створення й аналіз актантних моделей усіх знайдених змістовних актантних угруповань (Ubersfeld, Anne, 1999).
6. Евристичний метод творчого розуміння тексту (Лелеко В.В., 2011) – запитаннями-натяками приводимо студента до власних відкриттів і заповнення інформаційних порожнеч тексту.
7. Методики поглибленого розуміння явищ або властивостей об'єктів –наприклад, методика семи запитань Квінтиліана-Поя (хто? (суб'єкт), що? (об'єкт), навіщо? (мета), де? (місце), чим? (за-

¹ Концептуальні схеми (понятійна мережа, діаграма концептів) – діаграма (наприклад, crow's foot або нотація П. Чена), яка відображає зв'язки між концептами (поняттями) деякої предметної сфери. Діаграми, які структурують знання в цій галузі, «концептуальні карти задають самі концепти або теорії, створені з концептів, які є центральними елементами в пізнанні дійсності» (Novak J.D. & Gowin D.B., 2006, p. 7).

соби), як? (метод), коли? (час).

8. Інтент-аналіз² (експертна оцінка істинних комунікативних намірів шляхом аналізу мови, висловлювання, характеру взаємодії); до речі, непогана підмога до дійового аналізу п'єси та ролі – то хто каже правду?

Як правило, евристичний, інтент-метод і метод Квінтиліана – Пойя використовуються педагогами і студентами – рідко свідомо, частіше інтуїтивно, на етапі дійового аналізу п'єси і ролі. Евристики, наприклад, звільняють свідомість від занудних систем, буквально закликають побешкетувати й похуліганити, порушити межі веденого, а це, як нам уже відомо, перший крок до дивергентного, а отже – творчого мислення.

Тому ми поступово будемо розбиратися в цих методах.

Цей підхід вимагатиме від студента-режисера оволодіння:

а) мистецтвом герменевтичного тлумачення тексту (але саме в розумінні Пауля Рікера – розгорнути нові зв'язки, що їх встановлює дискурс між людиною і світом) (Ricoeur P, 1972), а також

б) центральним поняттям герменевтики – «герменевтичним колом», принципом розуміння й витлумачення тексту, що ґрунтується на взаємозв'язку розуміння його частини й цілого та необхідності постійного руху по колу від цілого до частини і від частини знову до цілого;

в) саморефлексією – «мислити про думку» і не боятися її;

г) феноменологією³ Едмунда Гусселя, що прагне досягнути суть об'єкта «чистою свідомістю», утримуватися від зовнішніх і благопридбаних суджень, використовуючи інтенціональність⁴ (Джакоб Пьер, 2014) – вольову спрямованість свідомості на об'єкт, що він, Гуссель, називає «конституюванням значення» (Husserl et al., 2002, pp. 85-97).

Повірте, це найважче!

2 Інтент-аналіз – аналіз прихованих намірів людини, які можна розкрити через мовні особливості висловлювання.

3 Феноменологія – вчення про феномени, один з основних напрямів у філософії та культурі початку ХХ ст., що визначав своє завдання як безпричинний опис досвіду свідомості, яка пізнає, і відокремлення в ньому сутнісних рис. Тут рекомендуємо згадати про нейтральну неупереджену позицію режисера-медіатора, порушення якої з неминучістю приведе вас до позиції пропагандиста.

4 Іntenціональність – центральна властивість людської свідомості: бути спрямованим на певний предмет.

NB: сьогодні кількісний і якісний аналіз будь-якого тексту швидко роблять за допомогою комп'ютерних технологій. Нам добре відомі програми на перевірку плагіату і Текстомір, що аналізує текст на складність, але існують і більш просунуті програми. чудово справляється з цим і штучний інтелект. «Методики аналізу тексту систематизовано в 10 груп: інтент-аналіз, контент-аналіз, фоносемантичний аналіз, дискурс-аналіз, наративний аналіз, експертна оцінка тексту, графематичний аналіз, морфологічний аналіз, синтаксичний аналіз, семантичний аналіз» (Митина О.В. & Евдокименко А.С., 2010)

З точки зору фантазування, нас, насамперед, буде цікавити Інтент-аналіз – він дозволяє експертно реконструювати комунікативні наміри⁵, що існують у тексті (намір мовця і його результативний вплив на співрозмовника).

Довіряючи Бартові (Барт Ролан, 1989), ми можемо сміливо використовувати цю технологію стосовно виявлення порушених у тексті тем, не посилаючись на «наміри автора», тобто саможестібно відокремити кола тем і питань, порушених, згаданих або прихованих у тексті, встановити зв'язки між ними і за допомогою цих процедур спробувати знайти нові смисли.

Здатність цих нових тематичних кіл зорганізуватися в систему завершеної дії легко перевіряється актантною моделлю⁶.

5.3. Розширення тематичної сфери п'єси за допомогою інверсій, концептуальних схем і тематичних карт

Давній шкільний вислів: «Тематика твору – це сукупність тем, порушених автором...» – він докорінно хибний!

Автор помер (тс-с-с! ми ж домовилися).

Тематику старанно викладено в підручнику. А тексти живі. Вони, як веселий їжачок, котяться через простори і час, намотуючи на себе всяку всячину людського буття – і нові теми народжуються буквально на бігу – тут, перпендикулярно до п'єси і сьогоднішнього дня – не можу не згадати ще раз делезівську ризому!(Де-

5 Комунікативний намір - це конкретна мета висловлювання мовця, тобто чи запитує він, чи стверджує, чи закликає, чи засуджує, чи схвалює, чи радить, чи вимагає тощо.

6 Актантна модель - фундаментальна універсальна наративна структура, що лежить в основі будь-якого тексту. Запропонована А. Греймасом

5.3.1. Інверсія

Отже, що робити, якщо читаєш текст удруге і нічого нового не бачиш?

1) Запишіть, не лінуйтеся, ті теми, які бачите.

2) А тепер застосуйте метод інверсій – перелицюйте ці теми і знайди їх у тексті – повірте, вони там є! Тема кохання – тема ненависті. Сімейне щастя – знищення інституту шлюбу. Творення прекрасного майбутнього – розпад основ сущого. Тобто створи пари смислових опозицій.

3) Складіть з цих пар квадрати Греймаса – і кожен дасть тобі ще по 6-7 тем (про квадрат Греймаса написано в п.п. 4.4 і 4.4.1. – поверніться і зробіть ці вправи).

4) А ось тепер почніть читати спочатку, подумки коментуючи текст із кожного кута квадрата Греймаса – повірте, на вас чекають сюрпризи!

Метод інверсії – це як гра для мозку, де ми використовуємо протилежні процедури творчого мислення: аналіз / синтез, логічне / інтуїтивне, статичне та динамічне. Ми розглядаємо об'єкт ззовні та зсередини, збільшуємо та зменшуємо його розміри, змішуємо конкретне з абстрактним, реальне з фантастичним, роз'єднуємо та об'єднуємо, звужуємо та розширюємо поле пошуку. Загалом це ніби ваш мозок вирішив влаштувати собі вечірку з протилежностями!

5.3.2. Концептуальні схеми

До концептуального моделювання потрібно поставитися серйозно: створюючи будь-яку схему формального опису деяких аспектів навколишнього світу (як фізичного, так і соціального), мозок абстрагує несуттєве, виокремлюючи істотні ознаки та ламаючи стереотипи. Конкретне перетворюється на абстрактне. Це дозволяє класифікувати інформацію та відкривати нові закономірності позицій та рангів в системі. Але, повторюся, процес створення будь-яких моделей і схем відбуваються одночасно з процесом пізнання: наше сприйняття у вигляді послідовних розумових моделей на кожному кроці дослідження рухається від свідомого до несвідомого, формуючи своєрідне

«герменевтичне коло» творчого навчання. Наприклад Рис. 5.1.



А от приблизна концептуальна схема комунікативних зв'язків театру

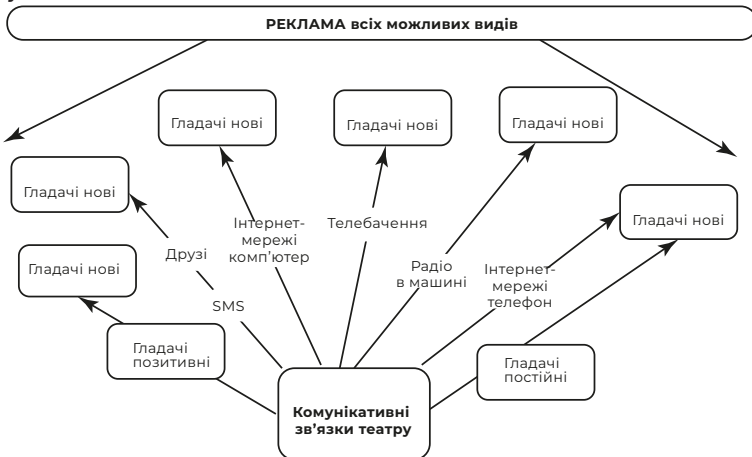


Рисунок 5.2. Комунікативні зв'язки театру з глядачами

З допомогою такої схеми можна відокремити, додати, уточнити ключові концепти та позначити нові зв'язки, які можуть встановлюватися між ними.

З погляду ж театральної події концептуальна схема є узгоджена або ні система фактів, дій, мотивацій і вчинків, необхідна і достатня для опису цієї події.

Батько, мати, їхні діти та друг сім'ї з різних боків дивляться на вдале проведення сімейного свята. Позиція кожного зумовлена тими фактичними завданнями, які йому необхідно розв'язати щодо цього заходу, його правами в домі, можливостями, уявленнями та бажаннями. Відповідно й координація їхнього функціонування базуватиметься на абсолютно різних концептуальних схемах їх поведінки.

На допомогу собі та акторам режисер може складати спрощені схеми потоку вчинків або дерева рішень, що призводять до конкретних результатів.

Можна легко намалювати діаграму «плавальних доріжок» – схему паралельних дій окремих дійових осіб або груп осіб, із точками комунікації та передачі або перехоплення ініціативи. Це особливо важливо для театру, бо в будь-якій сцені ініціатива є найбажанішою здобиччю, найяскравішим доказом перемоги. А графічний спосіб легко виявляє ділянки довгого «засиджування» ініціативи в одних руках і спонукає до пошуку ускладнення її «біографії».

На прикладі сімейного свята розуміємо, що нескінченні команди мами щодо накриття столу не будуть цікавими, який би темп і ритм вона не задавала. Нам буде цікаво, як діти «перерозподіляють» страви та напої – переставляють улюблені салати та напої ближче до себе, причому конкуренція між ними зростає, і хтось таки виграє. Нам буде цікаво, як тато і друг сім'ї тихцем від усіх причащаються чарочкою аперитиву, а мама створює ситуацію таємного побачення з другом сім'ї, якому заважають усі.

Можна от так уявити собі діаграму «плавальних доріжок» (swimlane) від зав'язки до основної події відомої української казки «Колобок»:

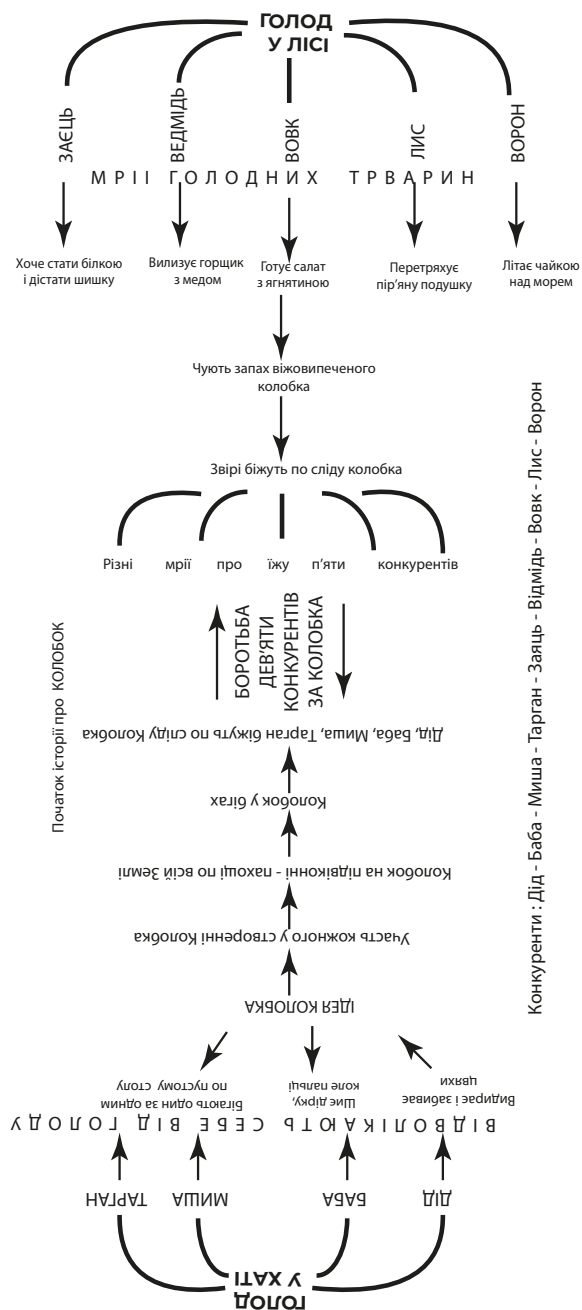
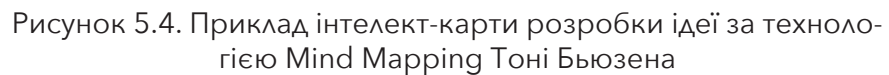


Рисунок 5.3. Swimlane початку казки «Колобок»

Або візьміть, наприклад, чарівну європейську казку «Красуня і чудовисько». Що відбувається з ініціативою в цій казці? Як можна ускладнити малюнок «подорожі» ініціативи? У цьому вам допоможуть «плавальні доріжки», тобто діаграми swimlane, про які ви вже знаєте або легко дізнаєтесь із відкритих джерел.

Візьмемо для прикладу, схему наукової роботи: спостереження – проблема – гіпотеза – експерименти – докази – апробації – підтвердження – публікації – впровадження – висновки, – графічно може виглядати так:



151

штурму і допускають навіть божевільні ідеї, то концепт-карти направлені на пошук оптимального кінцевого результату. Тобто, порівняйте творчий пошук режисера і його ж план випуску вистави, або напружену театральну планерку напередодні випуску складної вистави¹.

Розробка діаграми «плавальних доріжок» будь-якої сцени більш схожа на інтелектуальну карту – вона передбачає створення партитури неочікуваних ходів персонажа, створення складних ситуативних пасток з перекиданням ініціативи. Це проби і похибки. Краще більшість з низ пропрацювати на папері.

5.3.4. Тематичні карти

Поняття «Topic maps» прийшло у різні сфери життя з інформатики.

У контексті аналізу текстів це такий собі спрощений інформаційний каталог, достатній для розуміння певного тексту. Інформаційною одиницею у ньому є тема, яка може бути пов'язана з одним чи кількома відношеннями, які отримали назву асоціацій.

Теми й асоціації занурені у безкінечне інформаційне поле occurrence. Деякі теми можуть посылатися на певні інформаційні ресурси.

Основні поняття тематичної карти:

Topic – Топік – Теми чи зміст окремих вузлів

Occurrence – Ресурси – множина «інформаційних ресурсів»

Association – асоціації чи відношення – це з'єднані ребра, зміст яких є відношення між однією або кількома темами, кожна з яких має свою роль у цій історії.

«Тематична карта визначає багатовимірний тематичний простір – той, у якому є місця розташування тем, і в якому відстані між темами вимірюються кількістю проміжних тем, які необхідно відвідати, щоб перейти від однієї теми до іншої, а також типами зв'язків, які визначають шлях від однієї теми до іншої, якщо такі є, через проміжні теми, якщо такі є.

¹ Детально прочитайте на сторінці «Concept Map vs Mind Map – What's the Difference» <http://surl.li/vfroga> сайту підвищення колективної роботи ClickUp <https://clickup.com/>

[illegible]

Тобто тема Кармен та її битви з офіцером-європейцем Хосе асоціативно перегукується з темою бою республіканців братів Помпеїв із диктатором Цезарем.

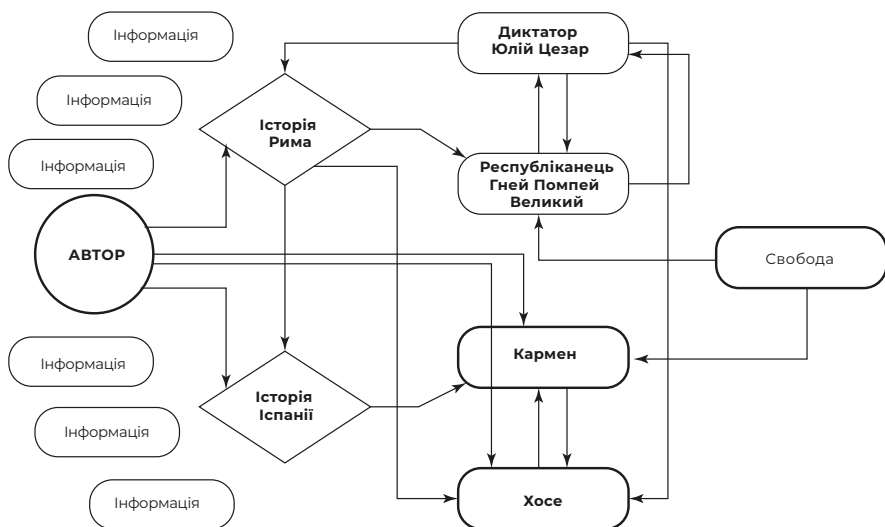


Рисунок 5.6. Остання війна Цезаря

Ввівши в цю тематичну карту, припустімо, кориду, ми зробимо малюнок асоціацій більш складним і захопливим.

А якщо ми введемо в цю схему поняття європейської демографії та демографічних воєн?

А якщо пристрасть або стихію?

5.4. Метод асоціативного пошуку та генерації ідей

Метод асоціативного пошуку та генерації творчих ідей був розроблений наприкінці XIX ст. Френсісом Гальтоном і Вільгельмом Вундтом для вивчення психічних процесів. На початку XX ст. метод почали використовувати в психіатрії для вивчення несвідомого. У 70-х роках XX ст. метод знайшов застосування в менеджменті, бізнесі, рекламі та винахідницькій творчості.

Він може допомогти в пошуку нових рішень, розширенні семантичного простору проблеми та активізації творчого мислення. Суть методу полягає в пошуку різноманітних асоціацій до проблеми чи об'єкта та створенні нових зв'язків між ними.

Застосування методу дає змогу зруйнувати стереотипи та знайти нові ідеї через аналогії, які можуть містити в собі потужні рішення. Однак успіх методу залежить від професіоналізму ведучого та атмосфери творчості. Без цього учасники можуть

вигадувати стандартні ідеї.

Методологічні та теоретичні засади методу асоціацій об'єднують такі принципи:

1. Принцип загального зв'язку, спільності та єдності всіх об'єктів і явищ світу.
2. Принцип універсальності основних закономірностей і структур творчості.
3. Принцип невичерпності та нескінченного багатства світу.
4. Принцип прагматичності.
5. Принцип єдності свідомого з несвідомим, підсвідомої творчої активності.

Теоретичні основи методу спираються на поняття асоціації як зв'язку між об'єктами дійсності та психічними уявленнями.

Основний об'єкт – стимул для генерування асоціацій – може бути будь-яким елементом навколишнього світу, а асоціації з'являються без активного сприйняття.

Процес відкриття нових асоціативних зв'язків веде до появи оригінальних ідей і творчих розв'язань проблеми, даючи змогу пов'язувати різноманітні феномени та переносити успішні методи дії між різними галузями.

Пошук є вільним або спрямованим. За вільних асоціацій людина відповідає на слово без обмежень за змістом чи граматикою, використовуючи різні частини мови та символи. У спрямованих асоціаціях встановлюються заздалегідь задані умови, наприклад, асоціації за контрастом або певними категоріями слів.

Існують різні методи генерації асоціацій:

- миттєва відповідь на стимул-слово;
- групування асоціацій навколо центрального слова;
- генерація асоціацій у вигляді ланцюжка, де одна ідея породжує іншу.

Практично важливо генерувати безліч асоціацій до одного слова-стимулу, що допомагає створити карту розумових асоціацій. Також можна створювати ланцюг асоціацій, де кожне слово пов'язане з попереднім.

Генерація асоціацій може відбуватися індивідуально або в групі, де кожен робить свій внесок у загальний пул ідей і рішень.

Правила методу

1. Виберіть ключове слово-стимул – іменник, що викликає образ.
2. Створіть атмосферу спонтанності, гри та творчості для вільних асоціацій.
3. Забороніть критику на етапі генерування асоціацій.
4. Асоціації мають бути образними, яскравими, сміливими та змінюватися швидко.
5. Записуйте всі ідеї без критичного мислення.
6. Зафіксуйте всі асоціації та ідеї.

Процедура

1. Сформулюйте проблему та виділіть ключове слово.
2. Запишіть список асоціацій.
3. Кожен учасник створює групу слів і ланцюжок асоціацій.
4. Об'єднайте асоціації та генеруйте нові ідеї.
5. Оцініть ідеї та виберіть найкращі, оригінальні, незвичайні та такі, що викликають максимально гострі відчуття.

Цей простий та ефективний спосіб генерації ідей сприяє творчому мисленню та пробуджує уяву. Він допомагає подолати стереотипи та породити нові ідеї саме на стадії пошуку сценічних рішень, коли ми вже розуміємо, про що ставимо, але ще не склалося уявлення про сценічне рішення.

Цей метод ми застосуємо при пошуку нових смислів.

5.5. Евристичний метод, метод евристичних запитань

Суть евристичних методів у підсвідомому пошуку рішень – це ігровий, легкий пошук рішень без зайвих зусиль. Слово «пошук» змушує деяких учених називати евристичний метод частиною логіки, тоді як інша частина вченого світу вважає цей метод частиною творчого процесу – інтуїтивним пошуком. У будь-якому разі, евристам допомагає веселий ігровий настрій і дефіцит часу. Або посидючості. Швидко і круто – «Еврика»!

Суто науково евристичність² – це герменевтичний³ принцип

2 Евристики – це лайфхаки, які допомагають спростити розв'язання завдань і уникнути довгих обчислень та занурення в дані.

3 Герменевтичний принцип – мистецтво тлумачення, інтерпретації.

інтерпретації тексту. Тобто студентам пропонується моделювати світ п'єси, проєктуючи свою винахідливість, дотепність та увесь розумовий і психічний арсенал на запропонований текст.

Ось шість найпоширеніших евристик.

- **Евристика доступності** або «нумо, швидше!» – говоримо те, що відразу спадає на думку, що легко спливає у свідомості.

- **Евристика афекту** – ухвалення рішення, що ґрунтується на миттєвій емоції.

- **Евристика репрезентативності** – ймовірність удачі пов'язана з уже наявним у мозку прототипом (цим користується більшість!)

- **Евристика знайомства** – надаємо перевагу знайомому (боягузливі!)

- **Евристика дефіциту** – ми ніколи не захочемо втратити дефіцитну річ.

- **Метод спроб і помилок** – уперто пробуємо різні методи, поки не отримаємо схвалення (баран-баран-баран-буц!)

З точки зору пошуку оригінальних рішень ми повинні відкинути **репрезентативність і все знайоме** – нам вони не порадики. Відкинемо і метод упертих баранів – метод «спроб і помилок», він довгий і нудний. А ось легка «доступність», сміховинний «афект» і заманливий «дефіцит» можуть нам знадобитися.

Для уточнення та поглиблення цих евристик використовуємо так звані евристики творчого розуміння – метод евристичних запитань і генерації потоку асоціацій.

Метод евристичних запитань застосовується для збору додаткової інформації. Вони можуть наштовхнути вас на нові стратегії, підкинути несподівані ідеї.

Метод евристичних запитань ґрунтується на таких закономірностях і принципах.

- Проблемність і оптимальність: майстерно задані запитання знижують складність завдання до оптимального рівня і знижують рівень творчої паніки.

- Доопрацювання інформації: евристичні запитання допомагають розбити завдання на підзавдання, сфокусувати увагу на чомусь одному, не даючи свідомості розпорошитись. До методу доопрацювання інформації належить і прийом контекстних фантазій – до нього ми вже зверталися при аналізі ситуації «Сашко – мати – хвороба – гаряче молоко».

Будь-який твір для театру має велику кількість «білих плям». Контекстні фантазії допомагають нам розвивати і розмножувати змінний набір обставин, а також змінний набір часових, психологічних, вікових, соціокультурних та просторових чинників.

Цілепокладання: у кожному новому евристичному запитанні імпліцитно міститься нова стратегія – вчиться слухати і розуміти самих себе!

Перевага методу евристичних запитань не тільки у простоті та ефективності, а й в ігровій легкості – це універсальний ключ для всіх складних завдань!

У режисерській практиці цей метод розвиває фантазію та інтуїцію, а переконструювання тем призводить до нестандартних рішень.

5.6. Метод фокальних груп Жерара Женета

Про цей метод варто розповісти докладніше, оскільки ним дуже зручно користуватися під час перших ігор із текстами.

Принцип фокалізації – це спосіб подачі розповіді з різних точок зору: з погляду автора, персонажів самої розповіді або свідка подій – метод завжди дає різний ступінь занурення в текст, різні аспекти сприйняття.

Звідси виникло поняття «фокального персонажа» – ми ніби сприймаємо те, що відбувається, через нього, його почуття, бажання, плани.

Жерар Женет виділяє три основні фокальні позиції сприйняття того, що відбувається. (Женетт Жерар, 1998, р. 391)

Нульова фокалізація: оповідач > персонаж (де оповідач має ширші знання, ніж персонаж, точніше говорить більше, ніж знає будь-який персонаж).

Внутрішня фокалізація: оповідач = персонаж (оповідач говорить і знає тільки те, що знає персонаж)

Зовнішня фокалізація: оповідач < персонаж (оповідач говорить і знає менше, ніж знає персонаж) – це випадок «об'єктивної» або біхевіористської оповіді, «погляд ззовні», у контексті театру це, по суті, погляд глядача, який розгадує смисли в міру розгортання дії.

Залежно від кількості персонажів або персонажних груп (охорона, батьки, однокласники...) ми отримаємо відповідну кіль-

кість незалежних моделей смислового прочитання того, що відбувається.

Таблиця № 6

Фокальна лінза спрямована на:	Автор (нульова фокалізація)	Персонаж 1 (внутрішня фокалізація)	Персонаж 2 (внутрішня фокалізація)	Персонажна група 1 (внутр. фок)	Глядач\свідок (зовнішня фокалізація)
Актанти та вісь дії					
Актантна схема					
Актантні трикутники					
Конфлікт, тема, ідея					
Сюжет					
Контекст					

5.7. Режисер – інтерпретатор чи медіатор?

То ми досягаємо автора чи дописуємо історію?

Режисер під домінантою автора «розкриває п'єсу» і пропагує, роз'яснює вручений чи здобутий в автора сенс, примушує нас повірити в якийсь комплекс «тема – ідея – конфлікт – наскрізна дія – надзавдання...»

Але можна, наслідуючи Барту, чинити інакше – гратися з текстом як із кубиком Рубіка, вигадуючи дедалі нові й нові композиції з тих самих шести кольорів (чи їх може бути більше?) і шести боків (чи їх може бути більше?).

Сторона червона, сторона помаранчева, сторона жовта, сторона зелена, сторона синя – це найпростіші композиція, я б сказала – примітивні. Кубик ховає безліч секретів і таємниць:

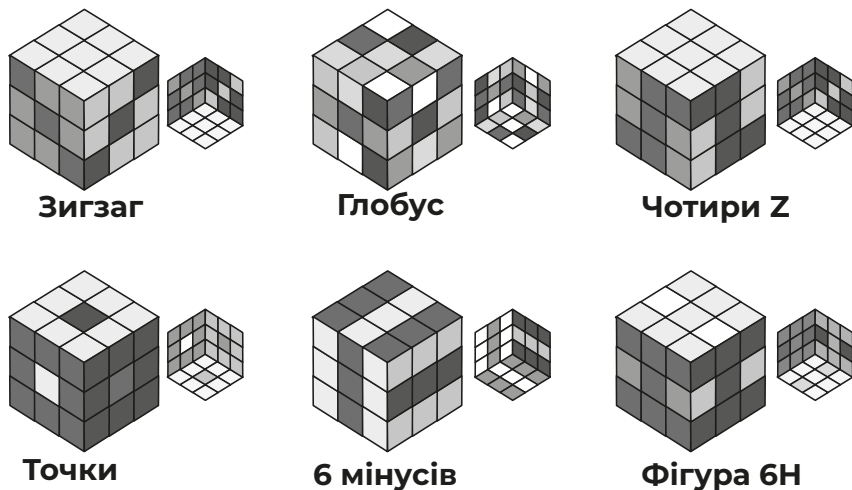


Рисунок 5.7. Секрети кубика Рубіка

Тобто ми планомірно підійшли до поняття інтерпретації тексту, але розумітимемо її не як Паві – «вибір найважливішого аспекту твору, який слід виділити на сцені» (Pavis, 2006) і деякі українські дослідники (Miroshnuchenko, 2023), які прирівнюють інтерпретацію до герменевтики. Натомість ми дотримуватимемося структурно-семантичного погляду на текст і трактуватимемо його як самостійну дійсність, не пов'язану з автором (Барт Ролан, 1989), (Ubersfeld, Anne, 1999, Chapter 1). Із цього з'являється й інший наслідок – герменевтичний трикутник (автор – текст – інтерпретатор), розривається і перетворюється на диполь (текст – інтерпретатор), що більше відповідає семіотичній прагматиці, – і слідом за Паулем Рікером дотримуємося тієї думки, що «інтерпретувати текст... – це не значить шукати його прихований зміст, це значить слідувати за розвитком смислу до його референції, тобто до певного світу, чи буття-у-світі, відкритого перед текстом. Інтерпретувати – значить розгортати нові зв'язки, встановлювані дискурсом між людиною і світом» (Ricoeur P, 1972) Ця цитата взята з того ж Словника театру Патріса Паві.

Ось це розгортання нових зв'язків дуже нагадує завдання медіаторів, які допомагають встановлювати нові неформальні зв'язки між учасниками будь-якого спірного процесу з метою пошуку спільного взаємовигідного рішення. У житті глобального суспільства⁴ за геометричного зростання взаємозв'язків медіація дає змогу підтримувати соціальну стабільність.

Режисер-медіатор, діючи згідно з кодексом медіатора, повинен опрацювати складну ситуацію, даючи рівне місце різним точкам зору, часто несумісним поглядам на події або варіанти виходу зі скрутного становища. Серйозне опрацювання та врахування інтересів і цінностей учасників, без звичного розрізнення їх як супротивників, підвищує ймовірність знаходження нового несподіваного рішення (смислу, закладеного в п'єсі).

Чи означає це, що режисер не повинен мати своєї точки зору на будь-яку подію? Не має права внутрішньо симпатизувати одній зі сторін? Звісно, повинен і має! Адже режисер теж людина і може мати та й має (зазвичай неповну і часом навіть помилкову) точку зору на все, що завгодно.

Але є поняття професійної компетенції – саме воно змушує медіатора уважно й шанобливо зважати на точки зору сторін, діючи завжди за Паулем Рікером, тобто розгортаючи й вибудовуючи нові зв'язки між світом і людиною. На шляху «дописування історії» на режисера чекає чимало відкриттів і не одне, а безліч нових рішень.

Словник передає змістовну сутність поняття «прагматична компетенція»: «Здатність зрозуміти значення, вкладене у висловлювання співрозмовником, називається прагматичною компетенцією»⁵. Я додала би – з урахуванням контексту. Театральна мова вимагає розвитку прагматичної компетенції і в режисера, і в глядача, тобто вміння під час розгадування змісту враховувати / створювати контекст. Таким чином, одне режисерське рішення від іншого відрізняється саме контекстом – від нього змінюється весь смисл власне літературного тексту.

4 Глобальне суспільство – це новий соціологічний концепт, що пов'язаний із процесами глобалізації, які відбуваються нині й осмислені у своїх парадигмальних засадах.

5 От ширше роз'яснення прагматичних компетенцій: це здатність передавати передбачуване повідомлення без спотворень, з усіма своїми нюансами в будь-якому соціокультурному контексті та інтерпретувати повідомлення співрозмовника так, як це було задумано. Ця компетенція вкрай важлива для успішної комунікації.

Гіпотеза цього дослідження полягає у твердженні, що за допомогою формальних методів аналізу будь-якого драматичного чи літературного твору для сцени ми можемо створити безліч його смислових прочитань.

«У світовій лабораторії соціолога, як і в більш відокремлених лабораторіях фізиків і хіміків, саме успішний експеримент, а не тисяча й один провал, що передує йому, має вирішальне значення. З єдиного успіху можна отримати більше, ніж із безлічі провалів. Єдиний успіх доводить, що він можливий. Після цього потрібно тільки зрозуміти, чому він вдався» (Мертон Р, 2008).

Тож спробуємо довести вищевикладену тезу на прикладі класичної української п'єси Марка Кропивницького «Пошились у дурні» та новели Проспера Меріме «Кармен», а потім спробуємо сформулювати кінцевий висновок.

5.8. Vocabulary

Інверсії

Концептуальні карти

Тематичні карти

Асоціативний пошук і генерація ідей

Евристичний метод

Метод фокальних груп Жерара Женета

Медіація, медіатор

5.9. Коротке резюме п'ятого рівня

Формальний аналіз тексту з використанням різних методів дає змогу глибше зрозуміти його структуру та зміст. Застосування таких підходів як концептуальні карти та діаграми допомагає виявити ключові сенси та встановити зв'язки між ними.

Основні аспекти аналізу

1. Виявлення ключових смислів: за допомогою методів візуалізації можна відокремити основні теми та мотиви тексту, що сприяє глибшому або інакшому розумінню його змісту.
2. Встановлення зв'язків: діаграми та концептуальні карти дають змогу наочно уявити взаємозв'язки між різними елементами тексту і його структурними одиницями, що допомагає в аналізі їхньої взаємодії та впливу один на одного.

3. Систематизація інформації: формальний аналіз сприяє структуруванню даних, що полегшує подальшу інтерпретацію та використання отриманої інформації.

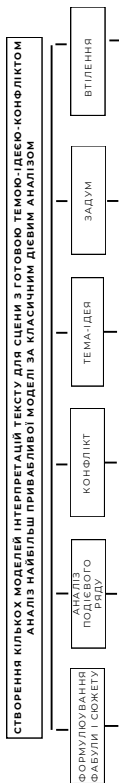
4. Глибоке розуміння контексту: використання цих методів дає змогу не тільки аналізувати текст, а й враховувати контекст, у якому його було створено, що важливо для повного розуміння його значущості.

Таким чином, формальний аналіз тексту з використанням концептуальних карт і діаграм є потужним інструментом для виявлення прихованих тем і мотивів, що збагачує наше сприйняття та інтерпретацію літературних творів.

Кожен режисер сам обирає свій творчий шлях – чи то буде лінійний класичний аналіз п'єси зі спробою віднайти сховану у творі істину, чи ризиковий, складний і захоплюючий шлях відкривача нового всесвіту, що народжується на стику тексту і мінливого пульсуючого сьогодення.

```

graph TD
    A[ФОРМУВАННЯ  
ФАБУЛИ І СЮЖЕТУ] --> B[АНАЛІЗ  
ПОДІЄВОГО РЯДУ]
    B --> C[КОНФЛІКТ]
    C --> D[ТЕМА-ІДЕЯ]
    D --> E[ЗАДУМ]
    E --> F[ВТІЛЕННЯ]
    F --> G[КЛАСИЧНИЙ АНАЛІЗ]
  
```



164

РІВЕНЬ ШОСТИЙ

Конкуруючі актантні моделі

Якщо пам'ять чинить опір,
і ви не маєте ясного розуміння що таке конкуренція
між актантними моделями, поверніться до параграфу 4.7.4.

6.1. Конкуруючі актантні моделі казки Шарля Перро «Червона шапочка»

Чудова казочка! Матуся, бабуся, красуня онука в подарований бабцею червоній шапочці – ідилія! Бабуся захворіла і матуся посилає до неї доньку зі смачною їжею. Але дівчинка зустріла дядьку-вовка і, безневинна душа, все про свої проблеми йому розповіла. Хижий вовк швиденько побіг до бабці і з'їв її, а дитя загралося – навколо квіточки та метелики. Коли ж таки дівчинка дійшла до знайомої хатинки, її очікувала дивна бабуся, яка її незабаром теж з'їла.

Ця історія так би і заблукала серед поліцейських записів, але лісоруби почули крики дитини, спіймали та зарубали вовка та дивним чином випустили з його живота ледь живих бабцю і онуку. Цей факт примирив дорослих з кровавою суттю події, і вони вирішили розповідати цю казочку дітям з наказом «з незнайомцями не розмовляй», «на забавки не відволікайся», накази дорослих виконуй швидко і точно, бо інакше

Модель № 1

Звернемось до актантної схеми, яка лежить на поверхні: бо ім'я «Червона шапочка» стало узагальнюючим ім'ям у всьому світі. Тобто:

Дівчинка Червона Шапочка – герой
Наказ матері – безумовно, відправник.

Хвора бабуня – об'єкт

Підступний вовк та прекрасний оточуючий світ навколо дівчинки – супротивники

Помічники – сміливі лісоруби

Вісь бажання – природне бажання дівчинки розважитися та награтися дорогою до хворої бабусі

Дорослішання дівчинки – отримувач.

Інфантилізм героїні зруйновано і подужано жахливими результатами її легковажності, двома смертями, та чудесним воскресінням з мертвих завдяки сміливості лісорубів.

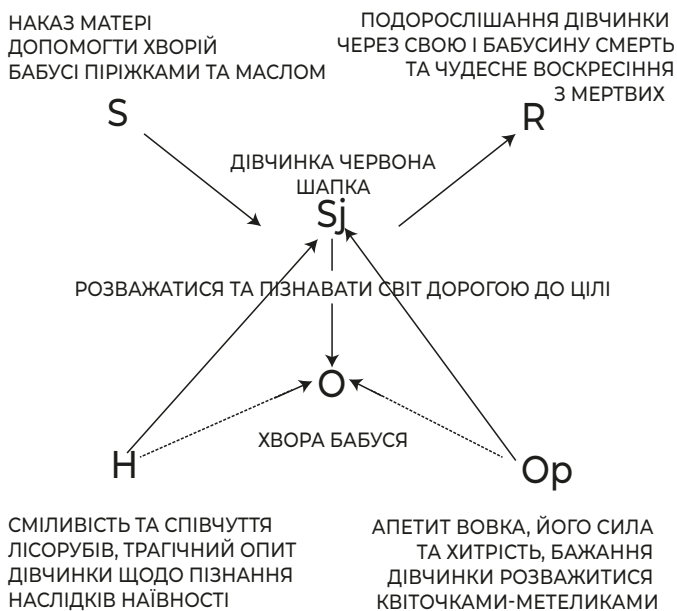


Рисунок 6.1.

Сюжет в актантній формі:

Варіант 1 - Маленька наївна **дівчинка** (герої / суб'єкти_Sj), що була врятована з бабусею сміливими **лісорубами** (помічники_H) з живота **вовка-вбивці** (супротивники_Op), дорослішає і **розумнішає** (отримувач_R) після того, як пройшла на прохання дбайливої **матусі** (відправник_S) важкий шлях через ліс до хворої **бабусі** (об'єкт_O).

Варіант 2 - **Дбайливість матусі** до старенької (відправник_S) змушує маленьку **дівчинку** (герої / суб'єкти_Sj) швидко **подо-рослішати** (одержувач_R), долаючи **тяжкий шлях** (супротивники_Op), до хворої **бабусі** (об'єкт_O), завдяки допомогі сміливих **лісорубів** (помічники_H).

Тема- трагічний досвід дорослішання людини

Ідея - Людина дорослішає та розумнішає на своєму трагічному досвіді завдяки допомозі старших.

Конфлікт - між інфантильним уявленням маленької дитини про життя та жорстокою правдою реального життя.

Модель № 2

Він теж очевидний, бо відвертими героями є лісоруби – це вони забезпечили казці радісний фінал.

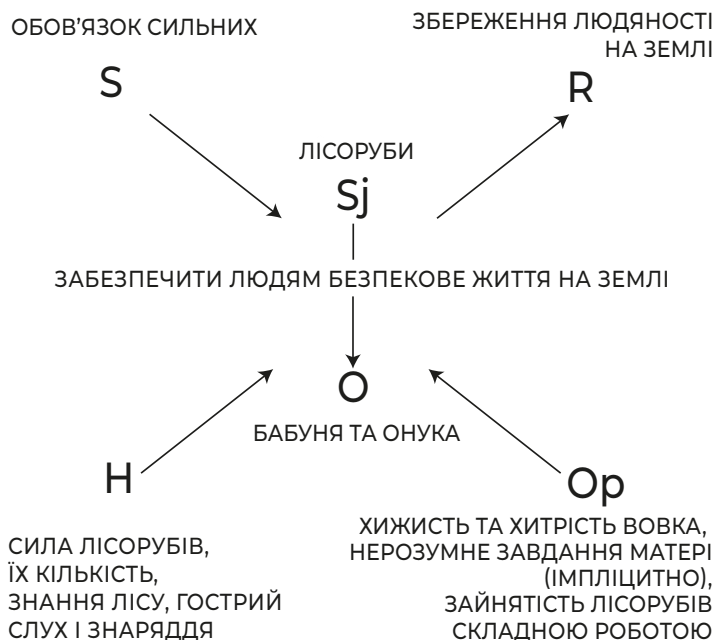


Рисунок 6.2.

В цій схемі нема ніяких складнощів.

Сюжет в актантній формі:

Обов'язок сильних (відправник_S) змушує **лісорубів** (герої / суб'єкти_Sj) захистити **бабусю та її онучку** (об'єкт_O), яку **мати** (імпліцитний супротивник_Or) відправила до своєї **хворої матері** (об'єкт_O) від сильного, підступного та **хижого вовка** (супротивники_Or), використовуючи свою **відвагу, силу, гострий слух та знаряддя** (помічники_H), в ім'я збереження **людяності на землі** (одержувач_R).

Тему, ідею та конфлікт пропоную сформулювати самостійно. Прекрасний варіант для музичної казки з вокальними ансамблями, танцями та веселими ритмами.

Модель № 3

Спробуємо відшукати інші варіанти розуміння казки, формально переміщаючи акторів по актантним ролям.

Зробимо злодія-вовка героєм і суб'єктом дії:

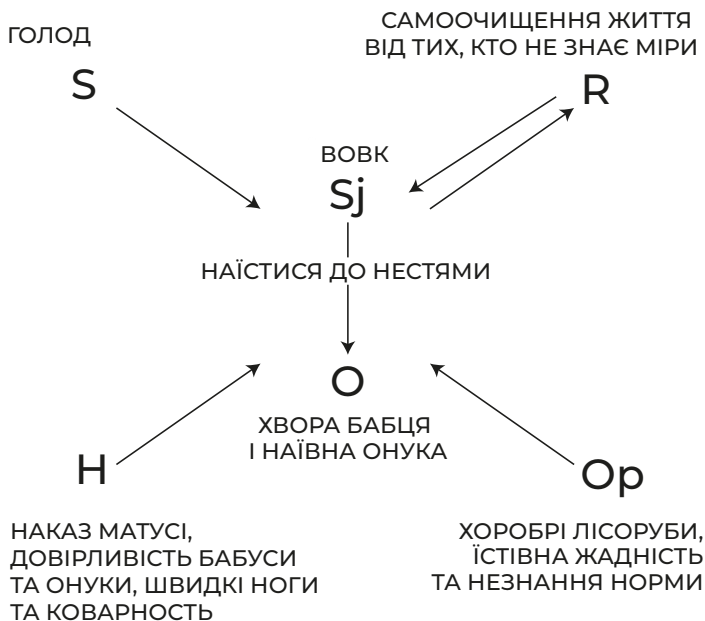


Рисунок 6.3.

Сюжет в актантній формі:

Голод (відправник_S) і **їстівна жадібність** (супротивник_Op) змушує **вовка** (герой / суб'єкт_Sj) діяти всупереч **збереженню життя** (одержувач_R), з'ївши хвору **бабусю і її наївну онуку** (об'єкт_O), що була відправлена **матусею** (помічник_H) до бабусі, не зважаючи на небезпеку бути знищеним **лісорубами** (супротивники_Op), завдяки своїй **хитрості та швидкості** (помічник_H).

На ідеологічному рівні ми бачимо повну невідповідність бажаного героєм і отриманого. Так би мовити «король Лір» свого лісу. Анна Юберсфельд так коментує подібну ситуацію:

«Аналіз ідеологічного трикутника вимагає від нас дослідити різні медіації, які дозволяють рухатися від дії певного суб'єкта до наслідків цієї дії для суспільства, про яке йдеться. Ідеологічний трикутник показує нам, як дія суб'єкта залучена до вирішення (або, принаймні, до нової постановки) проблеми».(Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 3.7.3.)

Тобто дія героя «наїстися до нестями» протирічить глобальній цілі суспільства.

Ситуація якби знищує філософію «вижити з'ївши все їстівне». Цікавий і конфлікт, закладений у цієї схеми: він носить подвійний характер.

Із зовнішньої сторони це зіткнення хижака і обраної ним жертви, тобто несумісні уявлення про життя. А зі сторони внутрішньої - це голод і нічим не стримана ненажерливість героя, розміщений на осі **S - Op**.

Тобто дана схема буквально малює перед нами комічний образ героя-невдахи, який зробив невірний хід і був покараний за це.

Вбивати чи не вбивати такого героя, або покарати його де-сятьма іншими способами - це вибір постановника, але сам факт можливості такої схеми очевидний.

Якщо додати до кожного з цих варіантів розширене контекстне меню, вільні асоціації та зовнішньо-внутрішню фокалізацію Жерара Женета, то ми отримаємо вельми багатий набір нових прочитань класичної казки.

Модель № 4.

А зараз спробуємо пересунути мати на актантне місце героя.

Інші актори органічно розміщуються по своїх нішах. Якщо у вас є інші міркування щодо відправника, який штовхає мати йти по вісі бажань до матусі і доньки - будь ласка, шукайте більш відповідні вирази.

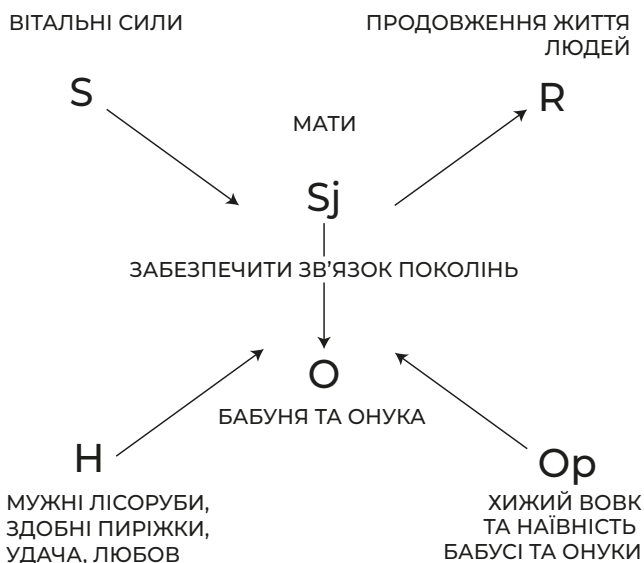


Рисунок 6.4

Спробуємо масштабувати ситуацію посилюючи захисну функцію матері. Вона не може бути пасивною, як у класичній казці.

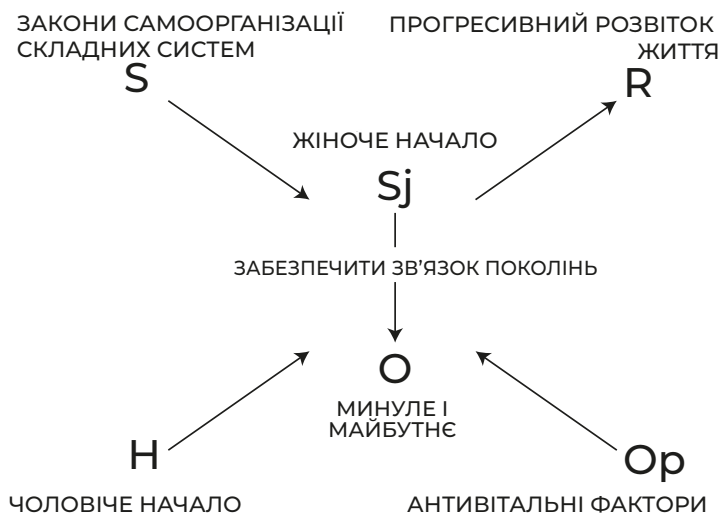


Рисунок 6.5.

Якщо ви добре подумаете, ви побачите сюжет «Червоної шапочки» у добрій половини «сімейних» фільмів. Так що не відмовляти собі у сміливих іграх з класичними сюжетами.

6.2. Конкуруючі актантні моделі старовинної української казки «Колобок»

Ця казка і її різновиди є в арсеналі усіх землеробських народів. Ми обійдемо ведично-символічне тлумачення казки, і звернемося до її банального морально-етичного змісту.

Голодний дід просить жінку спекти колобок з остатків зерна. Неохайна бабуся прохання виконує, але викладає гарячий хлібобулочний виріб на підвіконня, звідки він з невідомих причин випадає у білий світ, і котиться у силу своїх фізичних якостей по доріжці. Згодом Колобком як їжею зацікавлюються послідовно заєць, вовк, ведмідь і лисиця. Остання залишається у прибутку – Колобок стає її сніданком!

Модель № 1

Якщо побудувати актантну схему на вісі «колобок – невідомий світ», то одразу виявляються помічники і супротивники:

- Кінетичні та психічні якості Колобка та голодні лісові мешканці та подразники – запах і їстівні якості Колобка.
- Вісь бажання чи вісь дії також очевидна новоспечена смакота бажає рухатися по дорозі нескінченно довго.
- Несумісність між цим бажанням і природним бажанням зайця, вовка, ведмедя і лисиці з'їсти цю ароматну пухку істоту лежать в основі конфлікта.
- Відправника обирайте самі – між бабиною неохайністю та трагічною випадковістю до підвищеної допитливості або жаги волі, свободи, романтичних пригод чи власті самого Колобка.

Можете і юморити – ось бабуся намолотила борошна з тарганом та запекла їх разом – от вам і «таргани у голові» – чим не мотивація, чим не рухома сила славнозвісної меніппеї? Волею режисера безневинна казочка про Колобка може отримати негативну конотацію, і Колобок-трикстер може обернутися фатальним лиходієм, який прагне зжерти весь навколишній світ, чорною дірою, що живиться енергією життя. Чому ні?

Будь-який матеріал для постановки всього лише робоча болванка, яку ми своєю волею можемо «доліпити» до саги, поеми або меніппеї...

Отримувача ми спробуємо визначити виходячи з рекомендації Юберсфельд – це те чи той, що отримує вигоду. Думаю, в

цій ситуації це попереджений Колобок. Він три рази отримує сигнал небезпеки – його хочуть з'їсти! Але нерозумна (чи самовпевнена) істота тричі отримав перемогу потрапляє на гачок лестоців. Йой! Урок не вивчено!

Сюжет цієї моделі в актантної формі виглядає так: Підвищена **допитливість** (відправник_S) змушує **сміливого та спритного** (помічники_H) **Колобка** (герої / суб'єкти_Sj) пізнавати **світ** (об'єкт_O), і отримати особистий **трагічний досвід** (отримувач_R), завдяки **нападкам зайця, вовка, ведмедя та лиса** (супротивники_Op).

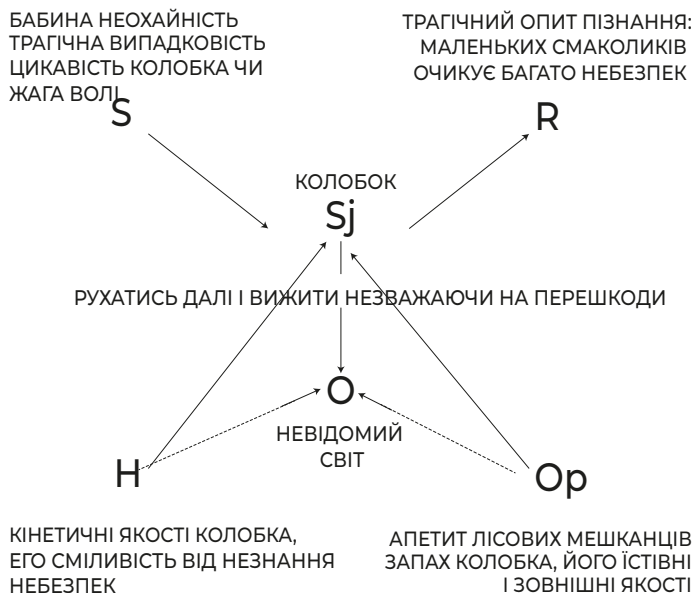


Рисунок 6.6.

Проаналізуємо цю схему:

Підвищена зацікавленість рухає героєм. Можна сказати, що цей герой – типовий трикстер, його поведінка непередбачувана й антисоціальна. Колобок порушує загальноприйняті в суспільстві норми моралі та закони – залишає голодними діда з бабою, обдурює голодних звірів одного за одним, забуваючи про своє пряме призначення.

Помічники і супротивники, в основному, націлені на героя – зверніть на це увагу! До речі, може бути і помічники і супро-

тивники націлені на сам навколишній світ – сонце, дощ, гроза, мороз і т.ін. тобто все, що може покращувати чи ускладнювати життя Колобка. Реальне театральне втілення потребує від режисера величезної фантазії та уяви, але зараз ми маємо змістовні схеми, шукаємо змістовні варіанти.

Отримані попередження не засвоєні героєм-трикстером, і він гине – тобто ідея у згубності неухважного ставлення до свого особистого досвіду та попереджень мудрих.

Тема – трагічна судьба дослідника, який нехтує досвідом небезпек.

Казку про Колобка віками розповідали бабусі та матусі своїм маленьким нащадкам з великою метою – попередити малюків о неочікуваних небезпеках вільного життя та небезпеках неслухняності та необережності.

Модель № 2

Немовлята завмирили від жаху, бачачи бабусині витріщені очі та грубезний голос, але хором просили її спекти колобка, і поїдаючи солодку випічку таємно заздрили її сміливості та зухвалості. Тобто бабусині перестороги майже ніколи не досягали мети, навпаки, за кожним поворотом стежки маленькі слухачі із захопненим серцем очікували страшну і солодку небезпеку, яку, як їм здавалося, вони обов'язково переможуть. Чому так? А тому, що вони вже знають «секрет» – секрет Перемоги!

Казка дарує секретні знання – не про місяць і сонечко, а про перемогу в житті, і діти це відчувають краще будь-яких електронних приладів. «Колобок» героїчна казка про того Першого, хто завжди попереду, завжди безбаштовий у морі небезпек, завжди трагічно помиляється, і завжди перемагає духом.

Герой стає колективним – читачі і глядачі потрапляють у групу Колобка.

Змінився відправник – це саме азарт Колобка.

Зміцнилась група помічників.

Перед групою супротивників багатий вибір їжі – читачі та глядачі такі ж солоденькі як і Колобок

Ціль та вісь бажання не змінилися.

Актантна схема, яка враховує читача і глядача, змінюється таким чином:

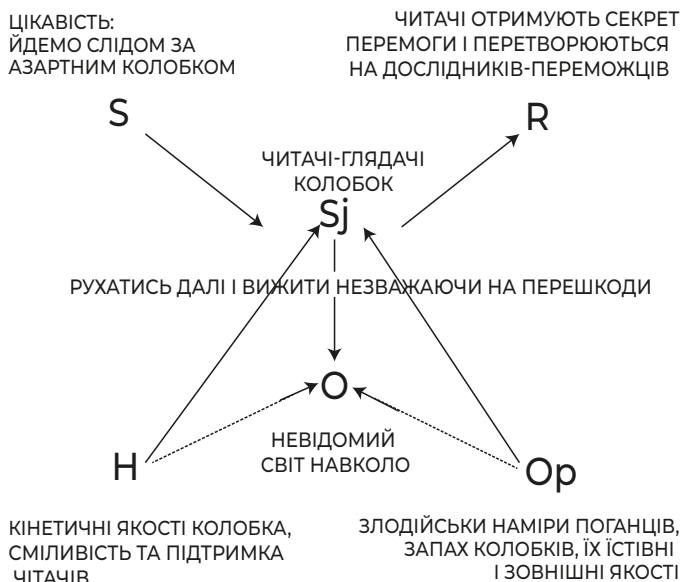


Рисунок 6.7.

Ідея у ту ж мить тотально змінюється на кшталт «знання-сила». Дружня підтримка отримує статус духовної цінності. Більш того, філософський трикутник **S - Sj - R** імпліцитно утримує такі поняття як подвиг і жертва.

Казочка стає більш осмисленою та цікавою.

Але це далеко не всі метаморфози «Колобка».

Модель № 3

Спробуємо зробити героєм єдиного переможця «істивних змагань» – лисицю.

Я прошу не моралізувати, а подивиться на цю конструкцію холодним оком.

По-перше, вона має право на існування: лисиця все ж з'їла неслухняного Колобка.

По-друге, треба уважно вивчити як змінюється зміст вразі зміни актантів, але при тій же фабулі.

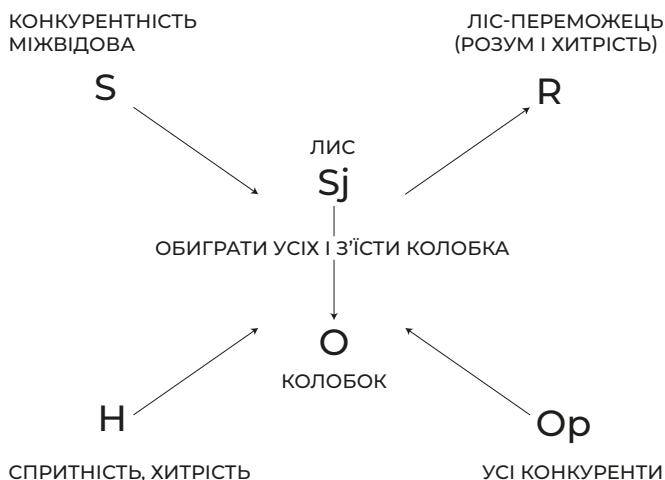


Рисунок 6.8.

Конфлікт чисто статусний. Чиє бажання здійсниться? Трус-ливого? Грубого? Сильного чи хитрого?

А ідея? В конкурентній боротьбі за щось важливе перемагають не найкращі, а хитрі і підступні.

Не бентежитися – це реалістична доросла казка.

Модель № 4

Цю ж ситуацію може описати і інша актантна схема:

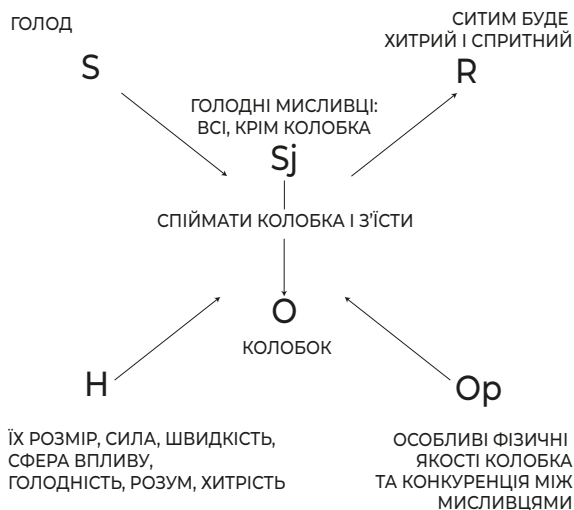


Рисунок 6.9.

Сюжет цієї моделі в актантної формі виглядає так:

Голод (відправник_S) змушує **сильних, швидких та зголоднілих** (помічники_H) **звірів**: зайця, вовка та ведмедя (герої / суб'єкти_Sj) поступитися **Колобка** (об'єкт_O) досвідченому **Лисові** (отримувач_R), бо він обіграв їх **хитрістю і підступністю** (супротивники_Op).

Модель № 5

Поміняємо формально всіх зголоднілих та Колобка місцями. Тобто, діда, бабу, зайця, вовка, ведмедя та лиса запишемо у розряд об'єкту. Колобка знову зробимо героєм: але зараз його основна дія категорично зміниться.

Колобок-провокатор дразнить усіх голодних, і, що б не вмерти від голоду, вони починають бачити інші джерела їжі.

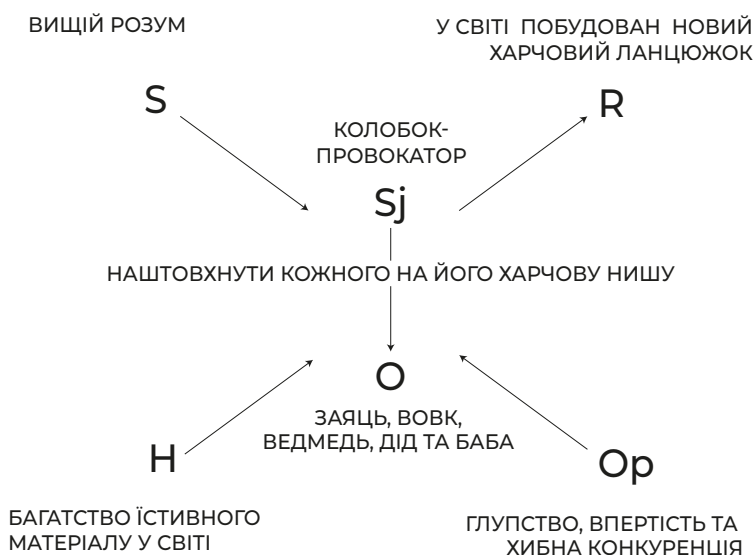


Рисунок 6.10

Може таке статися? А Колобка з'їсть той, хто виграє веселі перегони....

А от і більш масштабовані об'єкти:

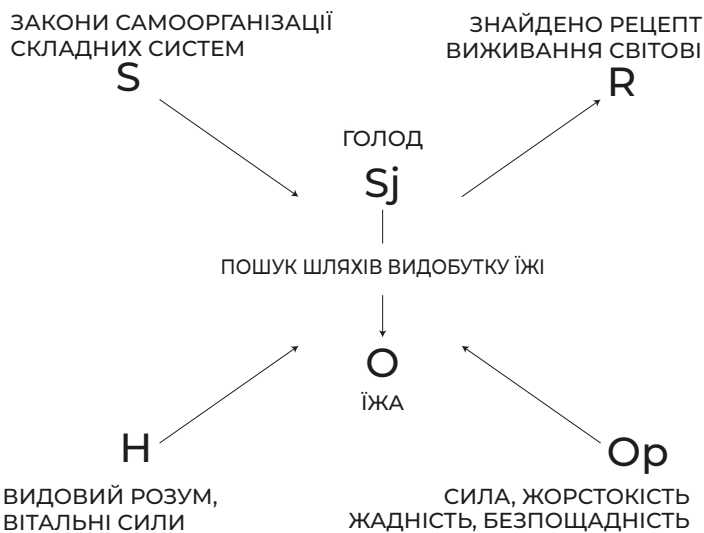


Рисунок 6.11.

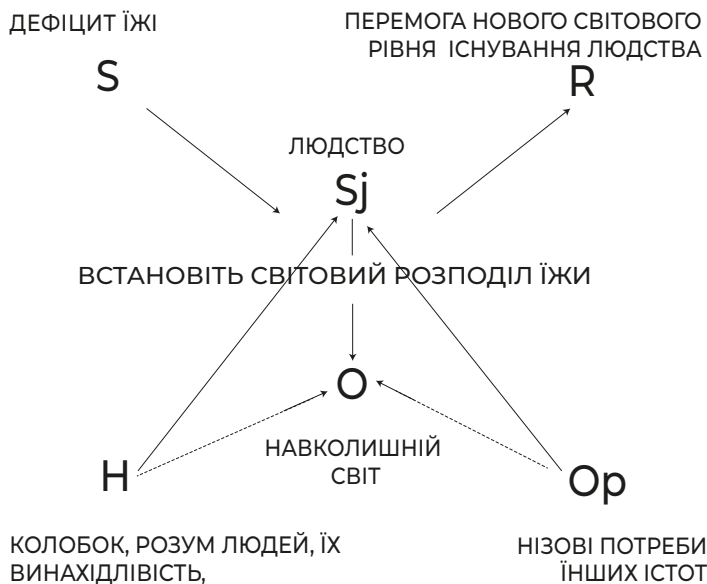


Рисунок 6.12.

Ці схеми теж не ламають загальної фабули, і також мають право на існування. Таке масштабування виявляє філософські та міфологічні змісти, не очевидні при першому прочитанні твору.

6.3. Коротке резюме шостого рівня

Якщо актантні моделі все ще здаються вам незрозумілими, поверніться до четвертого рівня, або уважно поміркуйте над особливостями театральних текстів і перформансів, про які говорить Анна Юберсфельд: «У перформансі ніколи не буває неможливо надати привілейованого статусу актантній моделі, яка може здаватися менш очевидною, ніж інша, але більш цікавою і багатозначною для нас сьогодні. Семіологічний аналіз драматичного тексту ніколи не є обмежувальним: він дозволяє іншій семіологічній системі - перформансу - грати з його структурами в термінах іншого коду. Перформанс може сконструювати нову або текстуально менш очевидну актантну модель, підкреслюючи певні текстові знаки, пригнічуючи інші, конструюючи систему автономних (візуальних або аудіальних) знаків, створюючи обраного суб'єкта як автономного і тріумфуючого у своїх бажаннях.»(Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 3.8.1.)

Тобто ви повинні урозуміти, що звичайне переміщення окремих акторів і груп акторів по трьом класам і шости актантним вузлам:

Відправник – Отримувач

Суб'єкт – Об'єкт

Помічник – Супротивник, – дає нам можливість побачити нові сенси старого сюжету.

Додаємо сюди розширене контекстне меню, вільні асоціації та зовнішньо-внутрішню фокалізацію Жерара Женета, і ми отримуємо надзвичайно багатий набір нових прочитань старого матеріалу.

Але цікаво інше - ці актантні моделі можуть одночасно існувати на сцені, не слід вперто хапатися за одну з моделей і віддано слідувати її алгоритму.

Подивіться, як легко вони співіснують, створюючи багатополярний юніверсум цієї п'єси.

«Театральний всесвіт не належить одній людині. Сценарна мережа суб'єкта вступає в конкуренцію або конфлікт з іншою мережею, іншою планетарною системою. Хоча суб'єкт перебуває

в центрі, є й інші центри. Актантний аналіз демонструє поліцентризм театру. Тому від самого початку в театральному тексті немає привілейованого голосу.»(Ubersfeld, Anne, 1999, Section II, 3.9.)

У «Колобку» модель № 2 буде тільки посилена детальною розробкою моделі № 3, а, наприклад, при постановці музичної вистави, буде покращена моделлю № 5.

Теж саме ви можете бачити і в «Червоній шапочці».

Зіставлення конкуруючих актантних моделей в одній виставі дозволяє «виявити в театральному тексті локус ідеології та пов'язані з ним питання».

Мене тішить надзвичайна співзвучність цієї думки з роздумами Жюльєна Делеза щодо ризому, та баченням **«безкінечних перекладів змісту»** в акторно-мережевій теорії Бруно Латура.

Акторно-мережевий театр – безкінечне мереживо взаємодій, що роблять цей світ несподіваним і прекрасним.

У цій книзі ми не будемо займатися багатополярним світом конкуруючих моделей, але, переходячи на подальші рівні, завжди тримайте це на увазі.

РІВЕНЬ СЬОМИЙ

Моделювання смислових рішень і
контекстного меню п'єси Марка Кропивницького
«Пошились у дурні»

Нарешті дістались!
І як завзяті дивергентники,
поставимо собі за мету – не менше 10 варіантів!

Марко Кропивницький «Пошились у дурні», 1875 р.

Лицедії:

Максим Кукса, багатий міщанин, мірошник, удовець.

Оришка, старша його дочка, літ 19.

Степан Дранко, багатий міщанин, коваль, удовець.

Горпина, старша його дочка, літ 18.

Антон, наймит Куксів, молодий парубок.

Василь, наймит Дранка, молодий парубок.

Скакунець, волосний писар.

Ничипір, захожий чоловік, літ 30.

Гості і народ. Діється в містечку.

2025 © Українська Електронна Бібліотека Лібрук (Libruk)

На перший погляд, сюжет цієї комедії дуже простий: спритні наймити двох заможних сільських удівців хитрістю та шахрайством змушують амбітних батьків віддати доньок за дружин власним наймитам.

Класичний сюжет за Ж. Полті – «перешкоди в коханні» (Polti, Georges, 1968, Section 28).

Такі сюжети не віщують безлічі «різних прочитань» – хіба що режисер і актори можуть прикрасити його вигадками і трюками, художник – здивувати костюмами, а композитор – різнобарв'ям музики усіх часів і народів.

Проте ми спробуємо покрутити цей кубик Рубика за допомогою формальних прийомів аналізу тексту.

Формальний аналіз вимагатиме від студентів таких умінь.

1. Знаходити 6 актантів, які рухають сюжет – це набагато спрощує розуміння динамічної природи п'єси.

Відправник_S –

Герой / суб'єкт_Sj –

Об'єкт_О –

Одержувач_R –

Помічники_H –

Супротивники_Ор –

Вісь дії –

2. Вміння формулювати за їх допомогою сюжет твору.

ДЕХТО (відправник_S) змушує **ГЕРОЯ** (-їВ) (герої / суб'єкти_Sj) діяти **В ІМ'Я** (одержувач_R), видобувши **ОБ'ЄКТ** (об'єкт_О), всупереч **СУПРОТИВНИКАМ** (супротивники_Ор), завдяки **ПОМІЧНИКАМ** (Н).

7.1. Модель № 1, яку бачать усі - «загальна»

Ще раз запишемо очевидний сюжет «Пошились у дурні»: спритні наймити двох заможних сільських удівців хитрістю та шахрайством змушують амбітних батьків віддати доньок за дружин власним холопам.

Спробуємо сформулювати цей сюжет за допомогою «актантної фрази», використовуючи набір актантів:

Відправник_S – любов
Герой\суб'єкт_Sj – юнаки-наймити
Об'єкт_O – дівчата – дочки хазяїв
Одержувач_R – щастя молодих
Помічники_H – любов, хитромудрість, кмітливість і дружня підтримка
Супротивники_Op – плани батьків і омріяні батьками міські наречені.

Вісь дії, або основна дія осі Sj – O – руйнування планів батьків.
 Що є **фокусом бажання** юнаків-наймитів? Отримати за дружин коханих дівчат.

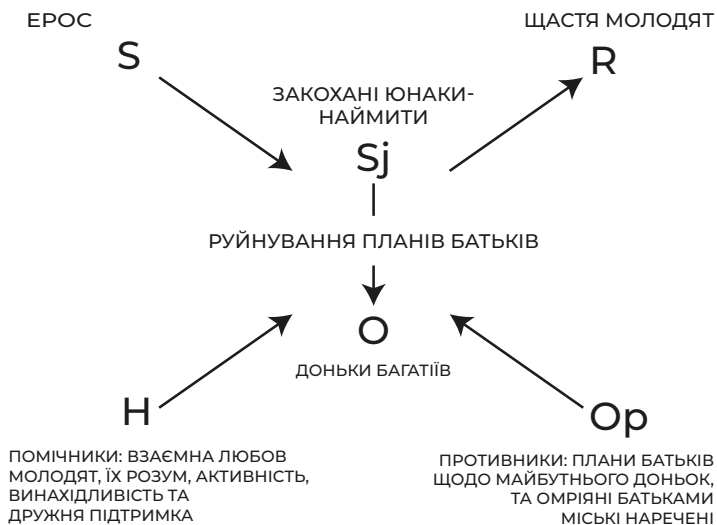


Рисунок 7.1.

Любов (відправник_S) змушує **наймитів** (герої / суб'єкти_Sj) домогатися **сімейного щастя** (одержувач_R), отримавши за дружин **коханих дівчат - дочок їх хазяїв** (об'єкт_O), призначених

їхніми **батьками шляхетним нареченим** (4 супротивники_Ор), використовуючи природну **хитромудрість і кмітливість**, а також **дружню підтримку** (помічники_А).
Вісь дії, або основна дія – **руйнування планів батьків**.

Як бачимо, формулювання сюжету значно видозмінюється порівняно зі звичним – воно відходить від описовості в бік виробленої дії з чітким зазначенням функцій актантів. Проте сформульований сюжет і задане автором тематичне поле п'єси, що обертається навколо сімейного щастя молодих, не дає змоги розгулятися фантазії.

Спробуємо розширити це тематичне поле завдяки виявленню прихованих, неочевидних тем і мотивів. Для їх пошуку можна використати принцип фокалізації (Женетт Жерар, 1998), або скористатися методом вільних асоціацій.

7.2. Моделювання смислових рішень методом фокальних груп

Нагадаємо:

Нульова фокалізація: оповідач > персонаж (де оповідач має ширші знання, ніж персонаж, точніше говорить більше, ніж знає будь-який персонаж).

Внутрішня фокалізація: оповідач = персонаж (оповідач говорить і знає тільки те, що знає персонаж)

Зовнішня фокалізація: оповідач < персонаж (оповідач говорить і знає менше, ніж знає персонаж) – це випадок «об'єктивної» або біхевіористської оповіді, «погляд ззовні», у контексті театру це, по суті, погляд глядача, який розгадує смисли в міру розгортання дії.

Тобто, принцип фокалізації пропонує вам структурувати п'єсу за допомогою от такої таблички:

Таблиця № 7

Скорочення:

Фокальний герой - ФГ, нул. фокал. - нульова фокалізація; вн.фок. - внутрішня фокалізація; зовн.фокал - зовнішня фокалізація

	Набір актантів	Вісь дії	Сюжет за актантною схемою	Актантна схема	Конфлікт	Ідея	Тема	Контекст
ФГ Автор нул фокал								
ФГ 1 вн фок								
ФГ 2 вн фок								
ФГ 3 вн фок								
ФГ Глядач зовн фок								

Це тільки на перший погляд здається складним, наш мозок легко засвоює логіку такого відбору інформації. А от «сліпий» пошук відповіді на будь-яке запитання (наприклад, тема, ідея, конфлікт), викликає у ньому справжній хаос і бурю картинок, шматків фраз і всіякого іншого мотлоху, що до самого питання не стосується.

7.2.1. Модель № 2. Нульова фокалізація, фокальна лінза на авторі

ДІЮЧІ актанти з погляду автора:

Відправник_S – любов

Герой / суб'єкт_Sj – наймити (подвійний актант)

Об'єкт_О – закохані доньки (подвійний актант)

Отримувач_R – щасливі сім'ї молодих (подвійний актант),

Помічник_H – взаємне кохання, довіра, винахідливість, зухвалість, писар Скакунець та Ничипір, сестри

Супротивник_Ор – плани батьків, їх мрії про багатих міських наречених, жадібність, уявні наречені та Лахтієн Хведорович.

Вісь дії цієї моделі (осн. дія **Sj - О**) – руйнування планів батьків.

Точнісенько така, як у загальній моделі.
 Основна дія на осі герой (юнаки) – об'єкт (дівчата)

Sj - Закохані парубки

Sj - O (вісь дії) руйнування планів батьків

O - Закохані дівчата

Сюжет, створений за допомогою набору актантів, буде приблизно такий же, як і перший, очевидний:

Любов (відправник_S) змушує **наймитів** (герої / суб'єкти_Sj) домагатися **сімейного щастя** (одержувач_R), отримавши за дружин **коханих дівчат** (об'єкт_O) через руйнування планів жадібних та **амбітних батьків**, які за допомогою **Лахтіїона Хфедоровича** мріють віддати доньок шляхетним **міським нареченим** (супротивники_Or – 5 персон!), використовуючи природну **хитромудрість, кмітливість, підтримку сторонніх** людей та допомогу самих дівчат (помічники_A).

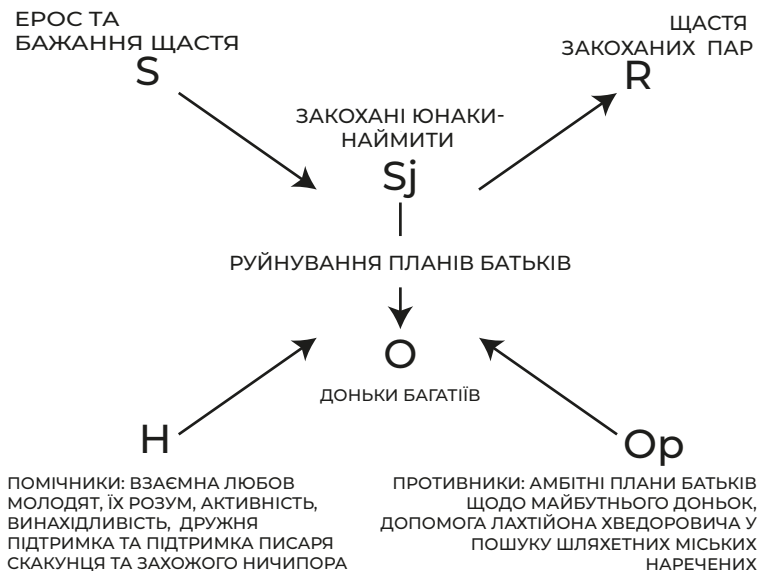


Рисунок 7.2.

Ця актантна модель народжена нульовою фокалізацією, коли режисер-автор знає більше за героїв і оцінює їх дії, залишаючись наче зовні ситуації.

NB!

Зауважте: розуміння сюжету з погляду нульової фокалізації (автор, чарівник, Бог) майже ідентичне першому загальному враженню, але виглядає більш опрацьованим. Про це ми поговоримо в кінці параграфа, а зараз повернемося до героїв.

Їх успіх визначається особистими якостями закоханих хлопців. Парний суб'єкт «закохані наймити» обманом и хитрістю (помічники), руйнують плани супротивників «батьків» (парний об'єкт), а потім пред'являє свій проєкт щастя (отримувач) парного об'єкта «дочки господарів».

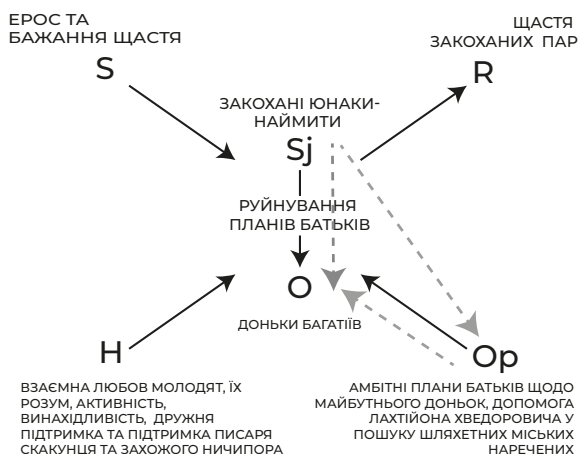


Рисунок 7.2. а

Дотримуючись методики Анни Юберсфельд, проведемо аналіз актантних трикутників (Ubersfeld, Anne, 1999, Chapter 3.7.) зазначеної моделі.

Трикутник дії або ж конфліктний трикутник Sj - O - Op

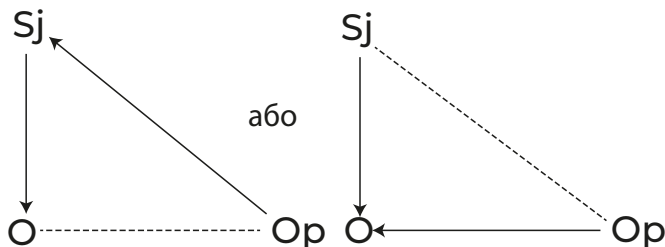


Рисунок 7.3.

Тут немає прямого зіткнення між батьками і юнаками – обидва

актанти тяжіють до об'єкта (дівчатка-наречені), але мають щодо них різні наміри.

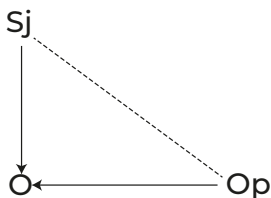


Рисунок 7.3.-а

Конфлікт розвивається на особистому плані – на різному розумінні щастя коханих. Молоді мріють про любов чуттєву, а старі – про довготривале фінансово-соціальне благополуччя своїх доньок.

Щастя молодят у цьому рішенні подається як персональне досягнення молодих людей – змагання молодого і старого інтелектів на користь молодості.

Психологічний трикутник чітко спрямовує вісь бажання від хлопців до дівчат, і назад від дівчат до відправника Ероса – нескінченно поновлюваного любовного перпетуум-мобіле.

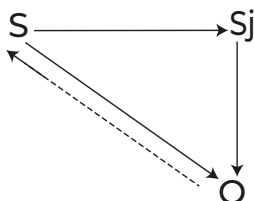


Рисунок 7.4.

Ідеологічний трикутник – він також спирається на вісь бажань, але пояснює не чому, а розкриває позитивний сенс самої дії, тобто відповідає на запитання – хто виграв від дії, запущеної віссю бажання:

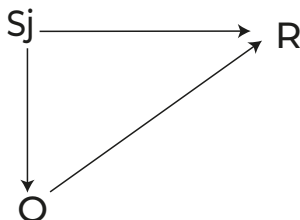


Рисунок 7.5.

Ідея – твоє особисте щастя перебуває у твоїх руках.

Тема – також формується навколо вісі бажання (дії), це резюме головної дії (Pavis, 2006, р. 378): беззаперечне досягнення особистого щастя молодими закоханими всупереч перешкодам, які чинять батьки й обставини.

Контекстне меню¹ – той набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, що впливають на розвиток цього сюжету: обов'язковими факторами тут можуть бути тільки прийняті соціальні норми, рівні та сімейна субординація.

Ігрова ситуація – дві сім'ї з дівчатами на виданні за відсутності бажаних претендентів у ближньому оточенні.

Час, історичний контекст – будь-які: історичні, сучасні, футуристичні.

Місце – гніздо: від села, квартири, офісу до космічного корабля.

Соціальний аспект – у цій схемі історично змазано: те, про що домовимось.

Політичний аспект – у цій схемі не відіграє ніякої ролі.

Культурний аспект як комунікативне середовище – й реалістичне, побутове, і нереалістичне, шаржоване – від ляльок і мультиплікативних героїв, шаржованих – до тварин і фантастичних істот (наприклад, мумі-тролі).

Коротко сюжет № 1: молоді домагаються особистого щастя, плутаючи плани старшого покоління.

Як бачимо, постановочних варіантів багато – змінюй місце, час, додавай до контекстного меню цікавинок у набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, що впливають на розвиток цього сюжету, укрупнюй чи шаржуй соціальні норми та особливості сімейної субординації, аби збулося щастя розумних та кмітливих молодих.

СТОП!

¹ Саме змінність, варіативність театрального контексту дає право вживати комп'ютерний термін «контекстне меню». Воно визначає безліч різних сценічних рішень при збереженні того сенсу, який закладено в актантній моделі.

NB!

Повернемося до того факту, що модель нульової фокалізації (автор > персонаж, тобто автор має ширші знання, ніж персонаж) буквально один-в-один повторює максимально поширену, видиму всім «Загальну» модель. Зауважимо, до речі, що це повторюватиметься практично з усіма п'єсами. Дуже важливо зрозуміти суть цього явища.

Чому?

Чому середній банальний рівень розуміння сюжету завжди буде схожий на модель із нульовою фокалізацією на авторі?

Це означає, що **в момент першого прочитання ми поступово сповзаємо в точку зору «Автора»**, якого Ролан Барт так зухвало вбив. Ми сповзаємо в неї рефлекторно, не думаючи, наша свідомість чіпляється за те неповне знання, що народжується в нашій голові в процесі освоєння тексту: наш мозок, поступово «розкручуючи» повороти сюжету, поволі перетворюється на автора, імітує автора, **привласнює собі поверхневий пласт сюжету**. «Розумію-розумію», – радісно волає мозок, поспішаючи поставити собі п'ятірку і не спромагаючись не тільки зазирнути всередину ситуацій, а навіть не запам'ятовуючи імен дійових осіб. Цей рівень осягнення дійсності називається «банальним». Він не має «доданої вартості», це ніби начерк, який кидає вам набігу Автор.

Отже, нульова фокалізація – погляд з боку автора, дуже схожий на перший банальний погляд на сюжет, але більш пророблений.

До речі, прийнято приписувати першому враженню якесь магічне значення. Мовляв, саме тут приходять «осіяння».

Можливо, комусь і приходять. Ви ж пам'ятаєте – Марк Рунко (п.2.3.) виокремлює дві принципово відмінні тактики – тактику «Нехай це станеться» та «Тактику створення».

Стратегія «Нехай це станеться» зосереджена в стадії інкубації (підсвідомість, передчуття, бачення, осіяння), а ось «Тактика створення» найбільш підходить до стадії підготовки. **До речі, ці дві тактики відповідають людям із різними типами пошукової активності – імпульсивне відкриття та тривалий планомірний пошук.**

Не будемо вдаватися до статистичних тонкощів. Ми домовилися зосередитися не на принципі геніального осіяння і роботі під-

свідомості, а на «тактиках створення».

Так ось для такого типу мислення спроба «вчепитися» за перше бачення, що виникло, абсолютно не підходить.

Що тут поганого, скажете ви? Та нічого, просто ви опинилися в глухому куті. Це бачення, якщо в нього повірити, заблокує подальший процес дослідження. Це шлях ковергентного мислення, а ми хочемо його уникнути.

Ми хочемо множинного дивергентного.

Тому підемо далі.

7.2.2. Модель № 3. Внутрішня фокалізація, фокальна лінза на наймитах.

	Набір актантів	Вісь дії	Сюжет за актантною схемою	Актантна схема	Конфлікт	Ідея	Тема	Контекст
ФГ 1 Най- мити внутр. фокал								

Скористаємося внутрішньою фокалізацією – розглянемо ситуацію з позиції сприйняття героїв – наймитів. Вона видається трагічнішою: нерівний шлюб практично неможливий, молоді хлопці зазнають тиску традицій та обставин і усвідомлюють несправедливість свого становища.

А дівчата? Перспектива вийти заміж за невідомих чоловіків, обраних за смаком батьків і якогось Лахтійона Хфедоровича, не може їх не лякати.

Діючі актанти з точки зору наймитів:

Відправник_S – любов + рішучість ламати соціальні підвалини, тобто нові соціально-історичні детермінації суспільства та особистості

Герой / суб'єкт_Sj – наймити-голодранці (парний актант)

Об'єкт_О – наречені багаті спадкоємиці (парний актант) «не по зубах»

Одержувач_R – щасливі сім'ї (парний актант) + нечувані соціальні права

Помічник_H – взаємна любов, відвага, розум, уявлення про

нове правильне, писар Скакунець та Ничипір, сестри як наступні наречені, тобто спадкоємиці відвойованих прав **Супротивник_Or** – соціальні норми, куди входять загально-прийняті плани й мрії батьків щодо багатих міських наречених; жадібність батьків, уявні наречені та Лахтійон Хведорович.

У цьому випадку щастя молодят сприймається не як персональне досягнення, а як перехід суспільства на новий щабель розвитку, тобто **R** є «щастя молодят + деякі суспільні свободи» – у виграші щодо персональних свобод залишаються всі члени створеного нами суспільства.

Актантна фраза (чи актантний сюжет) може бути такою:

Любов і соціальний запит на особисті й суспільні свободи (відправник_S) змушує розумних **волелюбних наймитів** (герої\ суб'єкти_Sj) домагатися права на **щастя за своїми уявленнями** (одержувач_R), отримавши за дружин **багатих наречених** (об'єкт_O), призначених їхніми **батьками шляхетним нареченим** (п'ять супротивників_Or), використовуючи **хитромудрість, кмітливість, допомогу дівчат і підтримку сторонніх людей** (помічники_H).

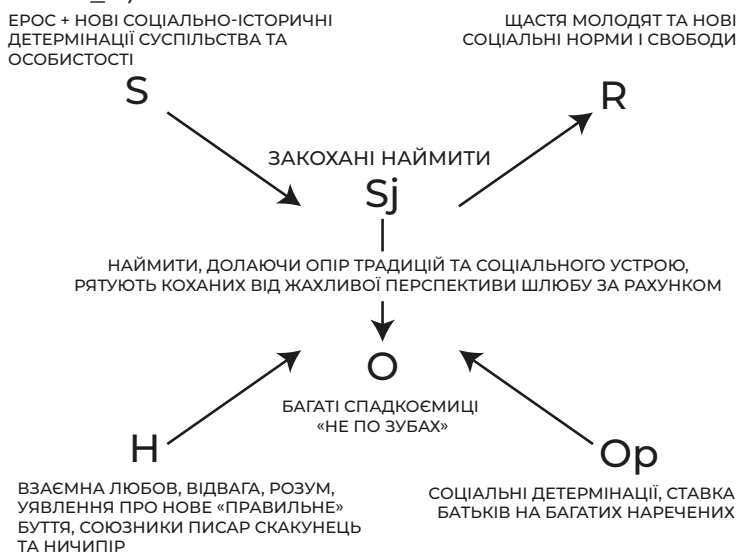


Рисунок 7.6.

Основна дія на осі герой (юнаки) – об'єкт (дівчата) має тепер інакший вигляд. Герої, долаючи опір традицій, рятують коханих

від жахливої перспективи шлюбу за розрахунком ціною «руху вниз» соціальними сходами.

Тепер це не просто змагання молодого і старого інтелектів.

Sj - Закохані наймити

Sj - **O** Врятувати коханих від мук шлюбу за розрахунком

O - Закохані дочки багатіїв

Трикутник дії або конфліктний трикутник

Тут завжди є два варіанти: або герой протистоїть опоненту, або опонент протистоїть бажанню героя володіти об'єктом.

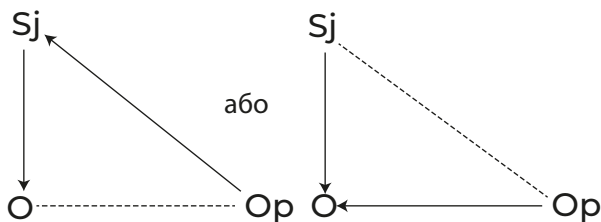


Рисунок 7.7.

Доведеться думати й вибирати:

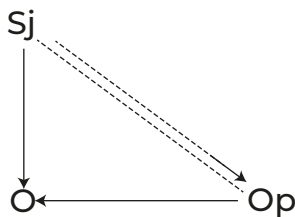


Рисунок 7.8.

Як і в попередній моделі герої не протистоять прямо батькам своїх коханих, на дівчат у супротивників різні плани, тобто ми знову обираємо другий трикутник, але вибір героями об'єкта не визначається тільки чуттєвим бажанням, тут є більша частина «всупереч», «проти» – і інструментарій молодих людей (хитрість, дотепність) поповнюється волелюбністю, опором існуючим нормам (Рис.7.8.). Плани батьків не просто доводяться до абсурду, а усвідомлено ламаються: шлюб за розрахунком неприпустимий. Злам старих традицій відкриває донькам шлях до свободи.

Таким чином, конфлікт стає ідейно-позиційним зіткненням уявлення про світ як патріархальну систему та прогресивного на той час бачення світу як вільної платформи для дій вільної людини, що має право на особисте щастя.

Конфлікт: зіткнення патріархального устрою з правом людини на свободу вибору.

Психологічний трикутник чітко спрямовує вісь бажання від хлопців до дівчат, але «вибір об'єкта не можна розуміти у традиційний спосіб, винятково з погляду психологічної детермінації суб'єкта (S_j), як це було в першому випадку. Замість цього його слід розуміти в термінах відношення «відправник – суб'єкт» ($S-S_j$). Це не більше, ніж здоровий глузд: об'єкт кохання, наприклад, обирають не тільки на основі смаків і бажань суб'єкта, а скоріше на основі всіх соціально-історичних детермінацій, у межах яких цей вибір роблять....» (Ubersfeld, Anne, 1999, Chapter 3.7.) У даному випадку молоді діють всупереч соціально-історичним нормам.

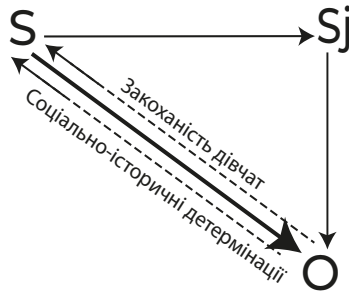


Рисунок 7.9.

До соціально-історичних детермінацій ми можемо віднести такі поняття кінця XIX ст. як усвідомлення понять «особистість», «персона», визнання свободи людини, право на самостійне ухвалення рішень – словом, індивідуальної свободи людини у роботі та побуті.

Ідеологічний трикутник

«Цей трикутник прояснює не вихідну точку дії, а радше смисл, закладений у її розгортанні; це дає нам змогу побачити, що в межах формальної моделі існує своєрідна діахронія, до і після.» (Ubersfeld, Anne, 1999, Chapter 3.7.)

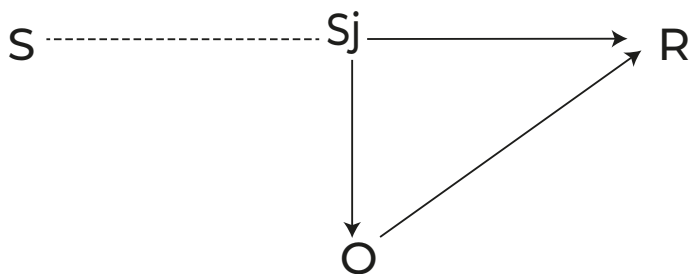


Рисунок 7.10

Ідеологічний трикутник пояснює позитивний сенс самої дії, тобто відповідає на запитання: хто виграв від дії, запущеної віссю бажання. Перед нами чітко окреслений перехід суспільства на новий щабель соціального дорослішання, внаслідок якого виграє майбутнє суспільства.

Ідея: твої сьогоднішні досягнення – подарунок твоєму майбутньому.

Тема – як резюме основної дії – досягнення молодими особистого щастя та особистих свобод через злам патріархальної соціальної моделі сім'ї.

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток такого сюжету. Обов'язковими факторами тут можуть бути тільки загострені соціальна нерівність та сімейна субординація.

Ігрова ситуація – нове робить ендшпіль старому. Врятувати коханих від загибелі в нерівному шлюбі.

Час, історичний контекст– будь-який, історичний, сучасний, футуристичний.

Місце – громада на зламі традицій.

Соціальний аспект – соціалізація контексту, де чітко видно несутимісність старого і нового.

Політичний аспект – у цій схемі не відіграє основної ролі.

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та навколишнього суспільства) – репрезентативна з нашого погляду, можливі укрупнення і шаржованість.

Коротко сюжет № 3: молоді юнаки з критичним мисленням рятують коханих від жахливої перспективи шлюбу за розрахунком, ламаючи плани старшого покоління на влаштування сім'ї за старими лекалами.

7.2.3. Модель № 4. Зовнішня фокалізація, фокальна лінза на глядачеві

Ставши на бік глядача, якому відомо набагато менше, ніж автору і персонажу, ми потрапляємо в країну пригод, небезпек, змови, інтриги.

Відправник_S – любов і нові уявлення про правила життя.

Герой / суб'єкт_Sj – все молоде покоління

Об'єкт_О – плани молодих на майбутнє

Одержувач_R – новий світ за уявою молодого покоління

Помічники_H – розум, зухвалість, винахідливість і енергію колективного молодого

Супротивники_Ор – закони патріархального буття батьків

Вісь дії чи Основна дія – побудувати майбутнє за своєю уявою, зруйнувавши тотальну владу патріархально мислячих батьків.

Сюжет в актантній формі:

Любов і нові уявлення про брак по любові (відправник_S) змушує **молоде покоління** (герої\суб'єкти_Sj) створювати **новий світ** любові (одержувач_R), реалізуючи свої плани на **брак по любові** (об'єкт_О), ламаючи **патріархальну владу батьків** (п'ять супротивників_Ор), використовуючи свою **кмітливість, винахідливість та енергію всього молодого** (помічники_H).

Sj - Закохані пари

Sj - О зруйнувати тотальну патріархальну владу батьків

О - Плани молодих на майбутнє

І актантна модель тепер має такий вигляд:

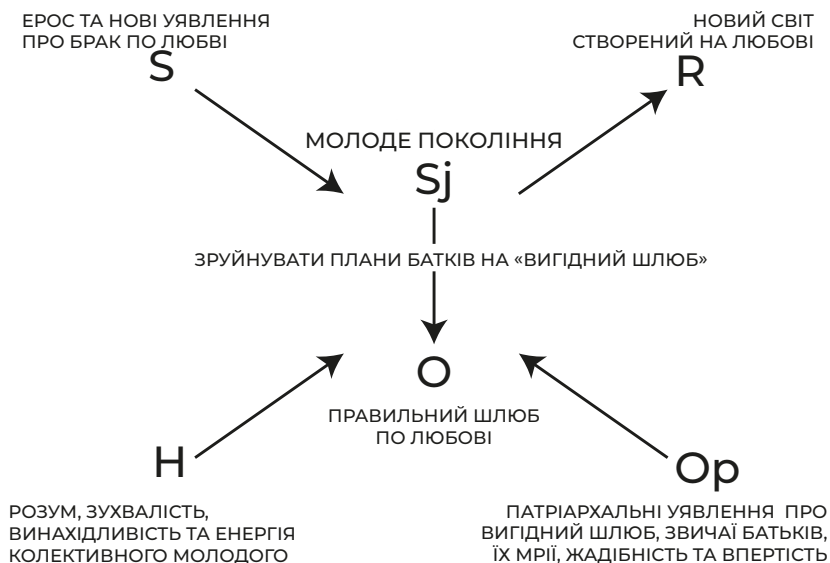
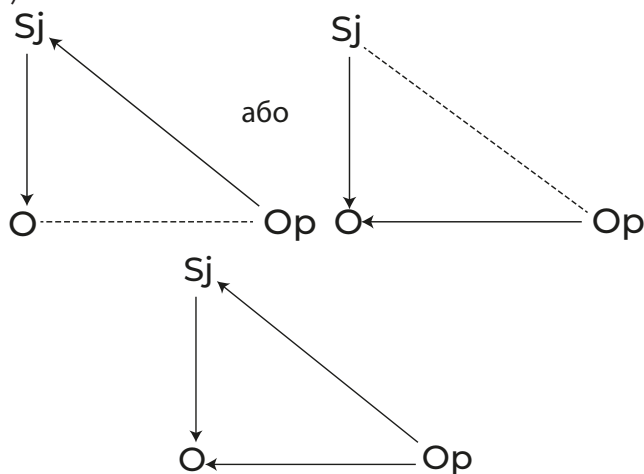


Рисунок 7.11.

Трикутник дії або конфліктний трикутник – тут завжди є два варіанти. Або герой протистоїть опонентові, або опонент протистоїть бажанню героя володіти об'єктом (у цій інтерпретації це саме так).



Рисунки 7.12. та 7.13.

Молоде покоління перебуває в жорсткій опозиції до уявлень

батьків на «правильний шлюб», і навпаки.

Конфлікт є ідейно-позиційне зіткнення несумісних уявлень батьків і молодого покоління про щастя у шлюбі за розрахунком або в шлюбі з кохання.

Психологічний трикутник чітко спрямовує вісь бажання від за-коханих пар до головної мети – життя за коханням. Сутичка ідеї не на життя, а на смерть (рис. 7.14.).

Життя за коханням = життя

Життя за розрахунком = смерть

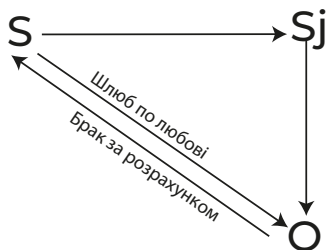


Рисунок 7.14.

Ідеологічний трикутник прояснює сенс, закладений у розгор-танні його дії: майбутнє і минуле не сумісні.

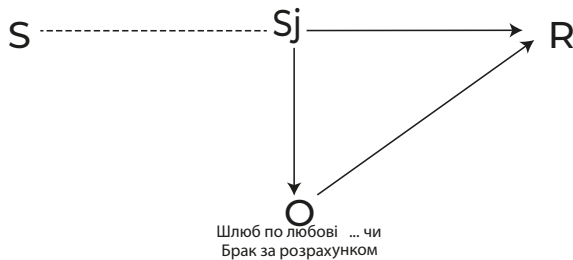


Рисунок 7.15.

У цій моделі щастя молодят сприймається як колективне досяг-нення, як перехід суспільства на новий щабель розвитку, у ви-граші щодо персональних свобод залишаються всі члени ство-реного нами суспільства.

Перед нами також перехід суспільства на новий щабель со-ціального дорослішання.

Ідея – майбутнє починається з тебе.

Тема – досягнення особистого щастя через руйнування соціаль-

них пут.

Тема – більш детально, як резюме основної дії, може бути сформульована так - досягнення молодими сімейного щастя в любові через зруйнування тотальної влади батьків.

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток сюжету: все, що відноситься до поняття «тотальна влада батьків» та «патріархальні звичаї».

Ігрова ситуація – любов застрягла у павутинні темної енергії, змов, інтриг, зрад.

Час, історичний контекст – будь-який, історичний, сучасний, футуристичний.

Місце – умовна країна з жорстким режимом правління і дикими сімейними звичаями.

Соціальний аспект – старе проти нового як життя проти смерті.

Політичний аспект – тоталітаризм у будь-якій формі.

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та навколишнього суспільства) – жорсткий репрезентативний, що загрожує знищенням, можливо, це буде чорна комедія з широким списком морально-етичних проблем.

Коротко сюжет № 4: молоде критично мисляче покоління, ризикуючи життям, ламає підвалини патріархального суспільства, що стосуються їхнього права на шлюб за любові...

7.2.4. Модель № 5. Внутрішня фокалізація, фокальна лінза на багатих батьках.

Якщо ми візьмемо за фокальний персонаж багатих батьків і уявимо, що вони відчайдушно б'ються за надійне забезпечене майбутнє своїх спадкоємців, то розстановка сил в актантній моделі буде зовсім іншою, зверніть на це увагу!

Діючі актанти з точки зору багатодітних вдівців:

Відправник_S – страх жебрацького майбутнього

Герої / суб'єкт_Sj – багаті вдівці – батьки дочок

Об'єкт_O – старші доньки

Одержувач_R – надійне забезпечене майбутнє дочок

Помічник(и)_Н – досвід, гроші, зв'язки, наймити-помічники, свята віра в старий добрий світ, Лахтійон Хфедорович

Супротивник (и)_Ор – (уявні) дурість дочок і незнання життя, книжечки, пісеньки-танцюльки, романтичні марення, вольниця. Імплицитно наймити й писар Скакунець.

Вісь дії чи основна дія: змусити дочок підкоритися планам батьків.

Актантна модель № 5 «Батьки за майбутнє» (рис. 7.16)

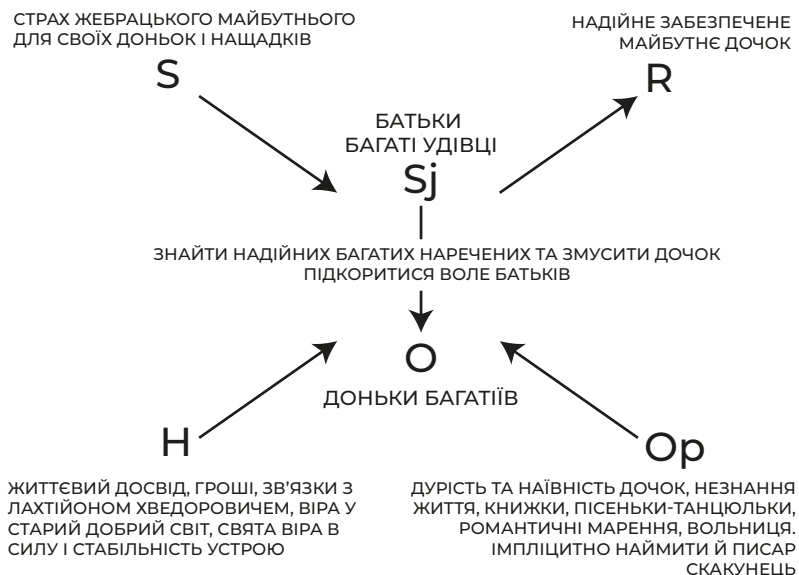


Рисунок 7.16.

Страх жебрацького майбутнього (відправник_С) примушує багатих вдівців – батьків доньок (герої / суб'єкти_Sj) домагатися надійного забезпеченого майбутнього (одержувач_Р) старшим донькам (об'єкт_О), всупереч їхній дурості, незнанню життя, книжечкам, пісенькам-танцюлькам, романтичним маренням, сирітській вольниці (супротивники_Ор), завдяки своєму життєвому досвіду, грошам, зв'язкам, своїй вірі в старий добрий світ, у традиційний устрій та наймитів-помічників (помічники_Н).

Трикутник дії або конфліктний трикутник – не втомлююся повторювати - тут завжди є 2 варіанти: або герой протистоїть опоненту, або опонент протистоїть бажанню героя володіти

об'єктом.

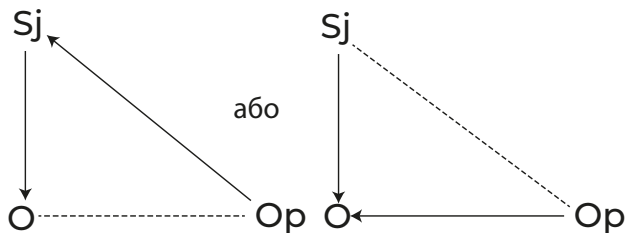


Рисунок 7.17.

Але у цьому разі батьки протистоять уявним опонентам – дурості дочок, незнанню ними життя, їхнім книжечкам, пісенькам-танцюлькам, романтичним маренням, норовливості та вольниці. Тобто обираємо перий варіант:

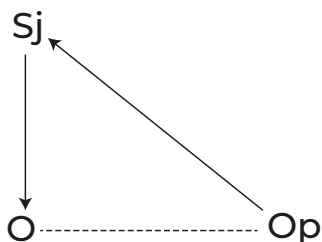


Рисунок 7.18.

Конфлікт між серйозним, вивіреном і легковажним уявленням про суть шлюбних уз та самого буття.

Психологічний трикутник – дія рухається батьківською любов'ю, уявою батьків про добре життя, й посилюється відправником S – страхом злидарювання.

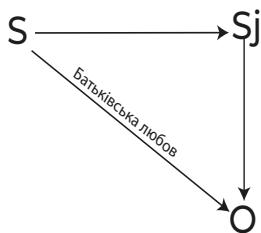


Рисунок 7.19.

Ідеологічний трикутник – він також спирається на вісь бажань, але пояснює не те, «чому?», а позитивний сенс самої дії, тобто

відповідає на запитання, хто виграв від дії, запущеної віссю бажання: доньки відштовхують запропоновану батьками модель щастя, молоде не приймає старих ідеалів, і перемагає у цієї боротьбі.

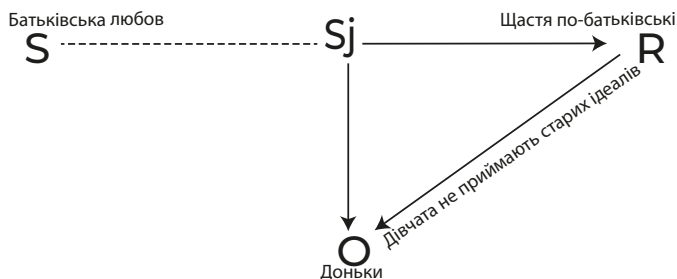


Рисунок 7.20.

Ідея: боротьба за старе приречена на провал. Нове завжди буде у виграші

Тема: про те, як батьки-вдівці невдало боролися за уявне сімейне щастя своїх улюблених старших дочок.

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток цього сюжету (самостійно). Тут потрібне усе, що ховається у просторі «удавки батьківської любові»

Ігрова ситуація – боксер на льоду проти фігуристки...

Час, історичний контекст – будь-який, історичний, сучасний, футуристичний.

Місце – фортеця батьківської любові.

Соціальний аспект – старе проти нового.

Політичний аспект – у цій схемі може й не потрібен

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та навколишнього суспільства) – середовище шаржоване, гіпертрафіроване, потребує сатиричного висміювання.

Коротко сюжет № 5: патріархи-батьки щосили безуспішно намагаються відтворити в житті дочок своє власне уявлення про шлюб, сім'ю, щастя.

Варіант: батьки безуспішно намагаються вибудувати життя дочок на свій лад.

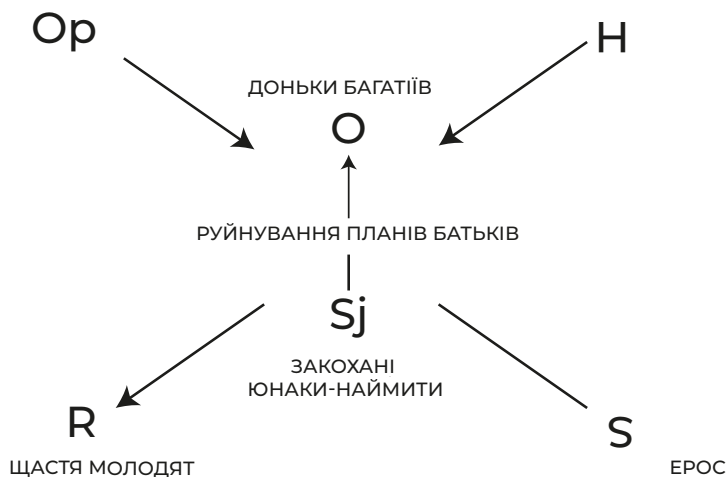
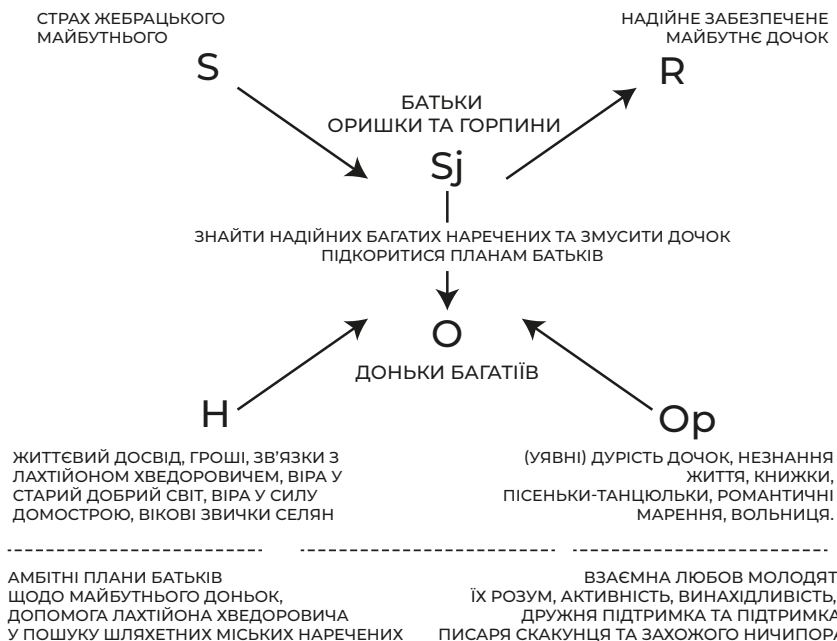
А от і цікавинка: якщо ми порівняємо цю модель № 5 із моделлю № 2, то побачимо подвоєння або віддзеркалення моделей (Ubersfeld, Anne, 1999, Chapter 3.8.3.)

Парний об'єкт «Оришка і Горпина» збирає навколо себе величезну кількість можливостей:

- зіткнення батьків і наймитів, у них різне розуміння щастя дівчат;
- Ерос б'ється зі страхом злидарювання – це реальний доказ;
- супротивники і помічники цих актантних моделей вступають у складні взаємини.
- Щастю молодят протистоїть реальна перспектива злордирування

Роздивись уважно рис.7.21, - ви знайдете і інші можливості драматизувати ситуацію.

АКТАНТНА МОДЕЛЬ №5



АКТАНТНА МОДЕЛЬ №2

Рисунок 7.21.

7.2.5. Модель № 6. Внутрішня фокалізація, фокальна лінза на заможних наречених.

Якщо взяти за фокальний персонаж заможних наречених і уявити, що саме вони запекло б'ються проти насильства батьків-узурпаторів, то в п'єсі відкриється фемінний аспект – боротьба жінок за їхнє право будувати життя на власний розсуд.

Діючі актанти з погляду нещасних наречених:

Відправник_S – жах перед перспективою вийти заміж за невідомо кого і втратити свого коханого назавжди

Герой / суб'єкт_Sj – дві юні закохані дівчини

Об'єкт_O – плани батьків на сімейне життя доньок

Одержувач_R – їх особисте щастя

Помічник(и)_H – любов, закохані хлопці, дружба з дитинства, жвавий розум молодих, рішучість битися, тупість і обмеженість батьків, писар Скакунець

Супротивник(и)_Op – міцні традиційні засади життя в селі, соціальні та культурні традиції, упертість і життєвий досвід батьків, гроші, міські зв'язки і домовленості батьків, невідомі «міські» женихи

Вісь дії чи основна дія: виплутатися в будь-який спосіб із розставлених батьками сімейних пасток.

Спробуйте самі заповнити актантну схему при фокальній лінзі на безправних доньках багатих батьків.

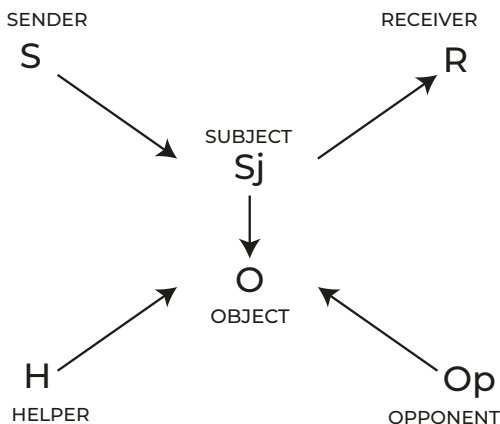


Рисунок 7.22.

Формулюємо сюжет з урахуванням актантної моделі.

Жах перед перспективою вийти заміж за невідомих «міських» наречених і втратити своїх коханих назавжди (відправник_S) штовхає **двох дівчат** (герої / суб'єкти_Sj) заради їх **особистого щастя** (одержувач_R) зламати плани самовпевнених **батьків** на їхнє заміжжя (об'єкт_O), всупереч існуючим **домовленостям** батьків, їхній **упевненості** в тому, що вони знають, у чому щастя доньок, **соціальним і культурним традиціям оточення**, (супротивники_Op), завдяки **любові, сміливості та кмітливості** їхніх коханих (помічники_H).

В будь-якої схемі можна отримати й інше формулювання сюжету, теми, ідеї, конфлікту, головне – розуміти, що в ньому завжди є 6 актантів.

Трикутник дії або конфліктний трикутник – як завжди має 2 варіанти: або герой протистоїть опоненту, або опонент протистоїть бажанню героя володіти об'єктом. У цьому випадку дочки відверто протистоять планам батьків.

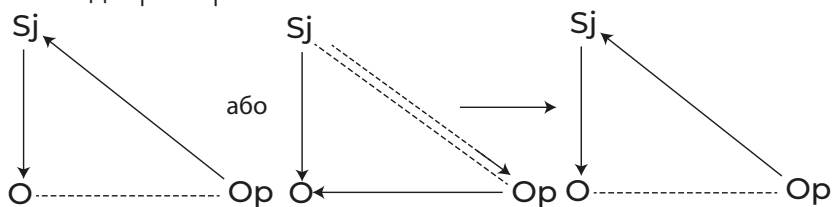


Рисунок 7.23.

Конфлікт двох сценаріїв майбутнього.

Психологічний трикутник – тут вісь бажання **Sj-O** перебуває під заступництвом відправника **S** наче з двох боків, і як і у моделі № 5, потребує психологічного роз'яснення у темі - чому саме цей об'єкт став вибором героя..»

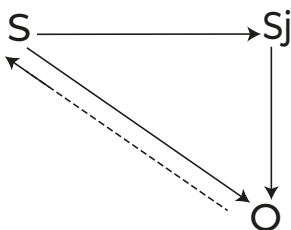


Рисунок 7.24.

Тема: Жах молоденьких дівчат перед уготованим невідомим майбутнім штовхає їх самих та їх коханих-захисників на об'єднаний опір планам батьків.

Ідеологічний трикутник – він також спирається на вісь бажань, але пояснює не «чому?», а позитивний сенс самої дії, тобто відповідає на запитання, хто виграв від дії, запущеної віссю бажання. І тут ми маємо 2 варіанти:

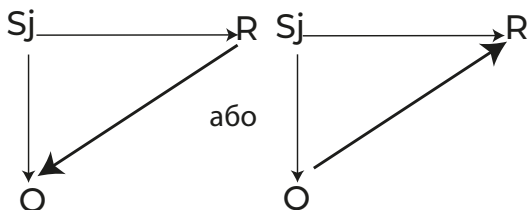


Рисунок 7.25.

Особисте щастя дівчат (**R**) знаходиться у жорсткому протиріччі з планами батьків на майбутнє дочок (**O**). Тому ми обираємо схему зліва.

Ідея: щастя дістається тим, хто бореться за нього.

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток сюжету, в цьому випадку це ближнє і середнє коло буття дівчат, сила їхньої закоханості, їхня сила і креативність чинити опір.

Ігрова ситуація – муха в павутині.

Час, історичний контекст – будь-який.

Місце – будь-яке.

Соціальний аспект – пригнічене право жінок визначати свою долю.

Політичний аспект – може бути, але не обов'язково.

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та навколишнього суспільства) – сила традицій, краса вірувань і легенд, страждальницький аспект життя жінки в українському селі, опір середовища бажанням дівчат.

Коротко сюжет № 5: (спробуйте самостійно) _____

Отже, за допомогою переміщення фокальної лінзи ми отримали п'ять смислових рішень, які можемо далі розвивати і множити за допомогою контекстних фантазій – змінного набору обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, що впливають на розвиток сюжету. Кількість можливих змін тут зростатиме в геометричній прогресії.

7.3. Моделювання смислових рішень п'єси Марка Кропивницького «Пошились у дурні» за допомогою евристичних методів

Презентую три думки, які були буквально одразу запропоновані студентами з приводу «Пошились у дурні».

1) **Доступність:** ці натовпи доньок – кара небесна вдівцям за грихи!

2) **Афект:** гарем недоторканих!

3) **Дефіцит чоловіків:** актуально, в Україні після війни буде схожа ситуація – хапаємо ідею! – але якось сумно...

За всієї кострубатості цих висловлювань, добре проглядаються такі думки: демографічна криза, феміністичний світ, примарні і сумні перспективи для суспільства.

Для уточнення і поглиблення цих евристик використовуємо так звані евристики творчого розуміння – метод евристичних запитань і генерації потоку асоціацій.

Перший факт, який звертає на себе увагу, – це те, що обоє батьків – удівці, тобто їхні дружини померли.

7.3.1. Метод евристичних запитань Квінтіліана – Пойя

Перед нами багатодітні сім'ї двох заможних удівців і сім питань Квінтіліана: Хто? Що? Навіщо? Як? Де? Чим? Коли?

Тільки два запитання «Хто?» і «Коли?» можуть відкрити нам багато цікавої інформації про сімейні таємниці. От, наприклад, «Календар народжень за найщільнішого графіку зачать», який викладено у Таблиці № 8, промальовує сувору дійсність неповних родин Кукси та Дранка.

А якщо додати до нього асоціації, пов'язані з професіями вдівців – коваль і мельник, – то перед нами постане драматична та мальовнича біографія двох родин – коваля та мельника. Хто

сказав, що 12 дівчат із цих сімей - непомітні статистичні одиниці?

Таблиця № 8 – «Календар народжень за найщільнішого графіку зачатъ»

Дранко коваль (7 доньок)	Вік дочок	Кукса мельник (5 доньок)	Вік дочок
Вдівець не довше за 12 років. Немає впевненості, що всі дочки його		Вдівець не більш як 15 років. Немає впевненості, що всі дочки його. Є кохана жінка Оксана	
		Макс.з 4 років без мами	19 Оришка
Макс.з 6 років без мами	18 Горпина	Макс.з 3 років без мами	18 Палажка
Макс. з 5 років без мами	17 Гапка	Макс.з 2 років без мами	17 Оксана
Макс. з 4 років без мами	16 Приська	Макс.з 1 років без мами	16 Тетяна
Макс. з 3 років без мами	15 Хотина	Макс.з 0 років без мами	15 Івга
Макс. з 2 років без мами	14 Секлета		
Макс. з 1 років без мами	13 Ялина		
Макс. з 0 років без мами	12 Хивря		
Вдівець макс. 12 років		Вдівець макс. 15 років	

7.3.2. Метод вільних асоціацій.

Про цей метод ми говорили на рівні другому. Граючись зі словами «Мельник» і «Коваль» ми можемо скористатися методом ментальних або інтелект-карток Тоні Бьюзена (рис. 7.26.), або внести асоціації до таблички (табл. № 9)

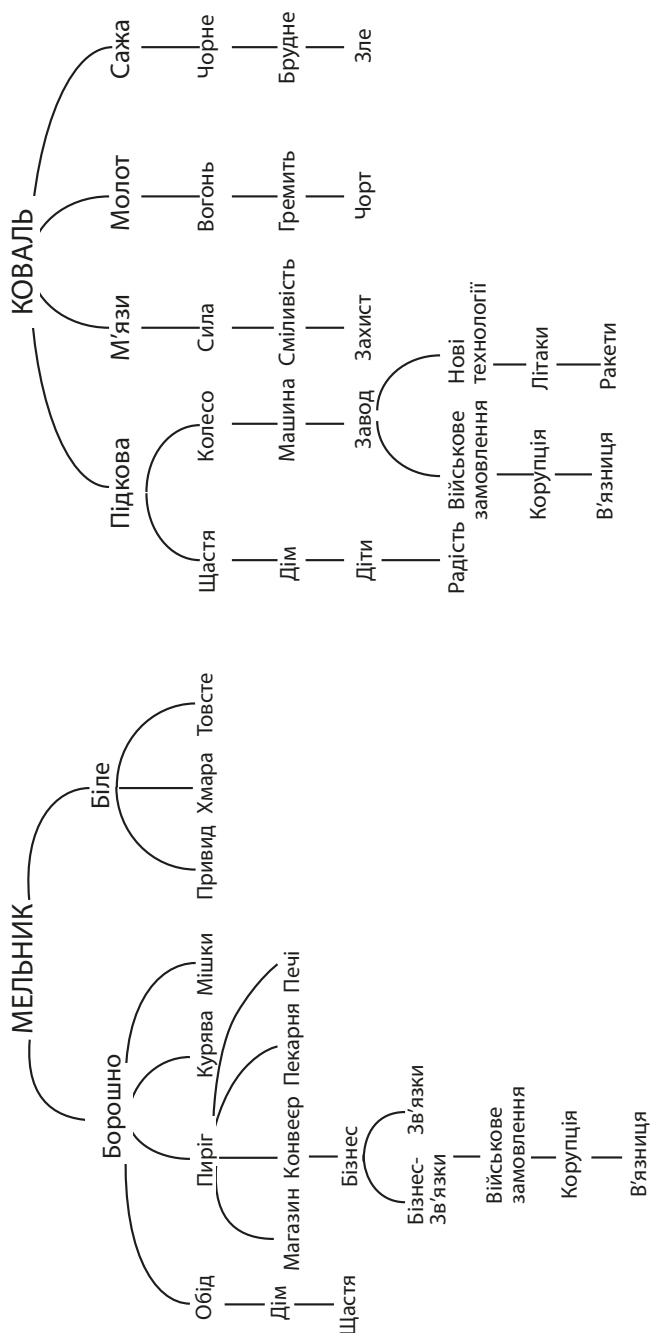


Рисунок 7.26.

Таблиця № 9. Асоціації на професії мельника і коваля²:

				Ко- валь Дран- ко	Мель- ник Кукса				
Чорт	Гри- мить, Гар- чить	Во- гонь, іскри	Лице й руки чорні	Саж	Бо- рош- но	Об- личчя й руки білі	Тов- сте	Хмара	При- від
За- хист	Смі- ливість	Сила	М'язи	Мо- лот	Міш- ки	Важко	Мало	Багато	Кон- веєр
Літо	Купа- тися	Вода	Піт	Жар- ко	Ку- рява	Хмара	Не видно	На- впо- мачки	Фея
Мир	Радість	Дім	Щастя	Підко- ва	Пиріг	Пиро- ги	Торти	Обід	Гості
Ціка- во	Разом	Шлях	Доро- га	Коло- со	Хліб	Хліба	Вітри- на	Попит	Мага- зин
Весь світ	Дале- ко	Час	Швид- кість	Ма- шина	Печі	Пе- карня	Кон- веєр	Зв'яз- ки	Мага- зини
Мож- ли- вості	Гроші	Бізнес	Маши- ни	Завод	Мака- рони	Вермі- шель	Бізнес	Італія	Сере- нада
Могут- ність	Прос- тір	Кос- мос	Ракети	Літак	Війсь- кове за- мов- лення	Логі- стика	Пере- мога	Поря- тунок	Мир, щастя

І перший, і другий метод, по-перше, дають багатий матеріал для фантазії режисера і акторів, а по-друге, виводять нас на інші сенси.

1. Поняття ніби масштабуються, розлітаючись подалі від найперших.

2. Виявляється, що на шостому пункті з'являється щось нове – «машина» і «конвеєр». Таких понять у автора ще нема. І тут без молоді свідомості не обійтися – нове мислення можуть народжувати молоді наймити та доньки коваля і мірошника.

Продовжимо генерувати асоціації на «доньки» і «багатий

² У кожного з вас ця табличка матиме інакший вигляд!

вдівець», створюючи горизонтальні та вертикальні ряди асоціацій (зрозуміло, кожний отримає інші результати).

Таблиця № 10. Удівці

Вдівці багатодітні	Багатодітні = бабське царство	Ніякої управи – щоденна напруга	Багато треба різного – як задовольнити?	12 наречених – де брати чоловіків ???	А якщо онучки – дівчата?	Чоловік – на вагу золота
Вдівці – традиційна сім'я	Треба гроші на господарство	Треба гроші щось надіти	Треба гроші на забави та навчання	Треба гроші на посаг	Треба гроші на онуків	Треба гроші на господарство
Вдівці – великі закопані гроші – шахрайство	Великі гроші – небезпечка	Бандитські гроші – «криша»	Бандитські гроші – таємниця	Бандитські гроші – в'язниця	Бандитські гроші – порятунк	Бандитські гроші – в'язниця чи перевиховання

Можна по-різному аналізувати ці мережі асоціацій, вони індивідуальні й нескінченні, їх цікаво і весело робити. Головне – все, що є, записати чи створити концептуальні схеми.

Вдівці» дали три гілки асоціацій:

вдівці > багатодітні;

вдівці > традиції;

вдівці > закопані гроші.

Прості асоціації з дівчинками дали довгі асоціативні ланцюжки, які нереально пред'явити тут у табличному вигляді, тому покажемо основні з них:

1) Україна – пісні – мрії – таємниця – ворожіння – заклинання – старовинна магія – створення магічного світу – магічні ритуали – оволодіння світом реальним – магічне чудо.

2) Дівчата без матері – 12 дочок – виховання без матері – нежіночі потреби – дикі ігри – військові ігри – жіноче військо – війна без правил – жіноча Хортиця – абсолютні переможиці.

3) Дівчата без матері – 12 дочок – нестача наречених – демо-

графічна криза – багатожонство – гарем.
Скорочено:
дівчинки без матері;
дівчинки – Україна > традиції;
дівчинки – Україна > війна > демографія.

Варіантів, як ви бачите, безліч – тільки встигай записувати!
Не потрібно лінуватися. Але більшість студентів чомусь резистентні³ до таких завдань, чим значно збіднюють свою палітру.
Для статті обрано кілька асоціативних ходів, які можна втілити в п'єсі «Пошились у дурні» за допомогою змін контексту або, якщо вам зручно, пропонованих обставин, не ламаючи основної інтриги навколо щастя молодих.

7.3.3. Модель № 7. Футуристичний перформанс «Прекрасне майбутнє»

Ця модель відкриває розуміння сюжету в контексті соціально-економічного розвитку суспільства.
А саме: прогресивно мислячі наймити і доньки витісняють архаїчних батьків з архаїчного бізнесу, будуючи модерну Україну (технічне завдання – 150 років технічного прогресу за 2 години), одночасно влаштовуючи особисте життя за своїми уявленнями.
Перевірка актантною моделлю показує життєздатність такого смислового рішення.

Історичний контекст розуміється як технічний і морально-етичний прогрес суспільства.

Діючі актанти з погляду незгодної з наявним станом справ молоддю:

Відправник_S – протест проти архаїчного буття та своє бачення світу
Герой / суб'єкт_Sj – уся молодь
Об'єкт_O – архаїчний світ батьків
Одержувач_R – майбутнє життя у модерній Україні.
Помічник(и)_H – любов, дружба, розвинута фантазія, вітальні

³ Резистентність – опір, протидія, несприйнятливість

сили, сміливість, кмітливість; тугодумність, упертість і жадібність старших, допомога сторонніх людей.

Супротивник(и)_Op – плани і резистентність старшого покоління, їх звички, переконання, історично налагоджений побут.

Вісь дії: перебудувати життя зі швидкістю 150 років за 2 години, дезорієнтувати батьків, поставити їх у такі умови, в яких вони не знатимуть, що їм робити.

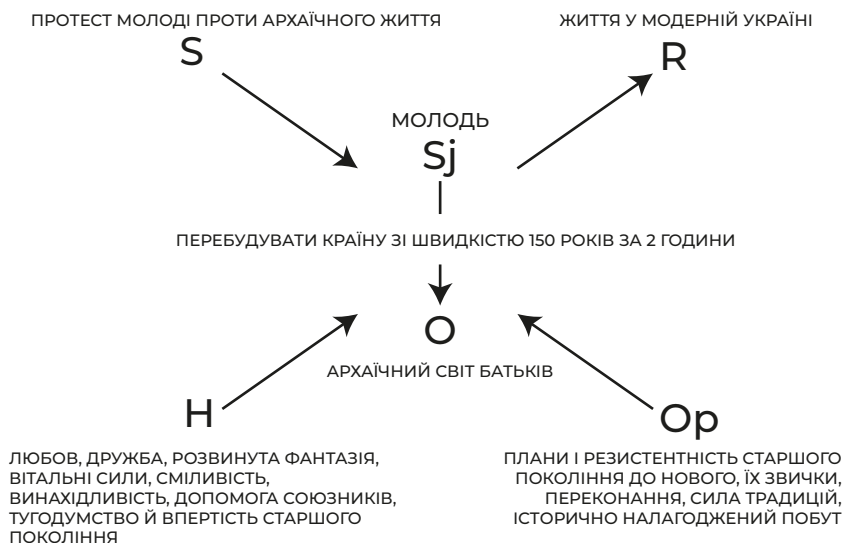


Рисунок 7.27.

Сюжет за допомогою актантної фрази може бути таким:

Протест проти архайчного буття та своє бачення світу (відправник_S) змушує **молодь** (герої / суб'єкти_Sj) діяти заради **майбутнього життя у модерній Україні** (одержувач_R), перебудувавши **архайчний світ батьків** (об'єкт_O), усупереч **планам і резистентності старшого покоління, їх звичкам, переконанням, історично налагодженому побуту**, (супротивники_Op), завдяки **любві, дружбі, розвинутій фантазії, вітальним силам, сміливості, кміливості; тугодумності, впертості і жадібності старших, допомозі сторонніх людей** (помічники_H).

Я ще раз наголошую, що така форма написання сюжету буквально буде виставу, ви бачите і наскрізну дію, і протидію. Конфлікт, контекст, тему, ідею. Дійовий аналіз на репетиційному майданчику буде конкретним і продуктивним.

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток певного сюжету: фантастична техногенна революція, що відбувається на наших очах.

Ігрова ситуація – повністю перебудувати ігровий майданчик: по ходу дії змінити правила гри, демонструючи ефективність і доцільність перетворень.

Час, історичний контекст – чим ширше історичний або фантазійний фрейм, тим краще.

Місце – Україна.

Соціальний аспект – чим ширше, тим краще.

Політичний аспект – не обов'язково.

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та навколишнього суспільства) залежить від жанрових уподобань режисера, але навряд чи побутові.

Коротко сюжет № 7: молоде прогресивно мисляче покоління здобуває сімейне щастя всупереч планам батьків завдяки техногенній революції і повній перебудові світу.

7.3.4. Модель № 8 – перформативний квест у жанрі детективу «Бандитські гроші»

На цю думку наштовхує нас два асоціативні ряди Таблиці №10: 1) «вдівці – традиції – сім'я» (треба гроші на господарство, на дівчаток: одягти – навчити – потішити, на посаг, на онуків), та низка асоціацій: 2) «великі гроші – шахрайство – небезпека – криша» – таємниця – в'язниця – рятунок – перевиховання.

Семіотичний квадрат Греймаса для опозицій **«бізнес – бандитизм»** дає розуміння можливого розвитку психології двох загнаних у глухий кут багатодітних вдівців:

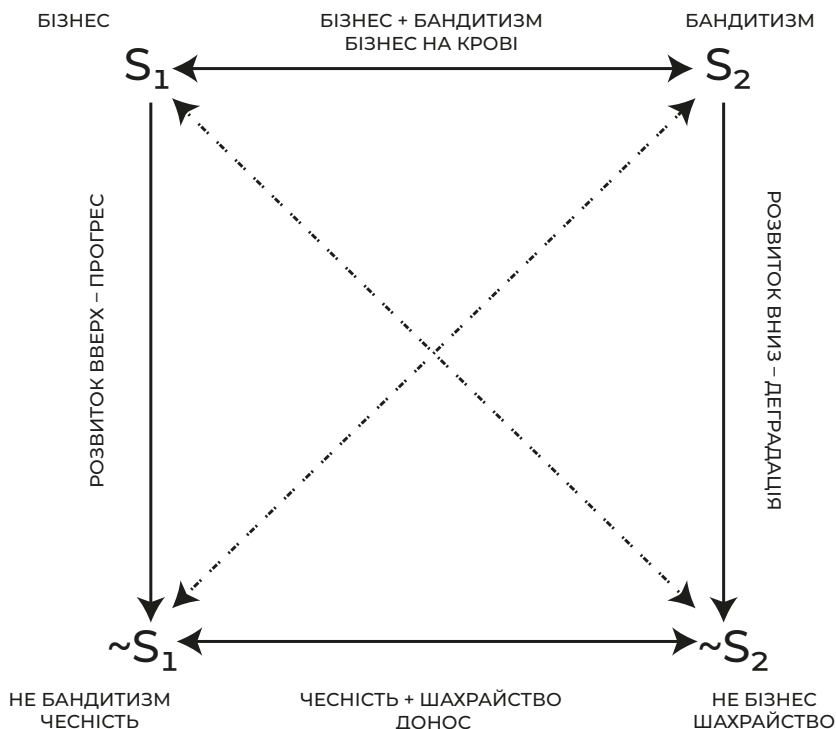


Рисунок 7.28.

Асоціації наштовхують нас на перформативний квест у жанрі детектива «Бандитські гроші»: вирішуючи свої безкінечні проблеми архаїчними методами, батьки доходять до повного морального розкладання. Закохані пари викривають батьківські лиходійські схеми і, вигадавши інтригу з поліцією, примушують батьків покаятися і дати згоду на весілля.

Таке рішення реалізується в умовах морально-етичного контексту, сюжет може розвиватися в будь-якому часі та будь-якому соціальному середовищі – від запропонованих автором до сьогодення або в гротескно-міфічному середовищі.

Уважно роздивитися актантну схему (рис. 7.29.), і сформулюйте сюжет в актантної формі, конфлікт, тему, ідею. Проаналізуйте контекстне меню, ігрову ситуацію, можливий історичний контекст, соціальний, політичний і культурний аспекти.

Конкретний аналіз за запропонованими схемами – ваше до-

машне завдання.

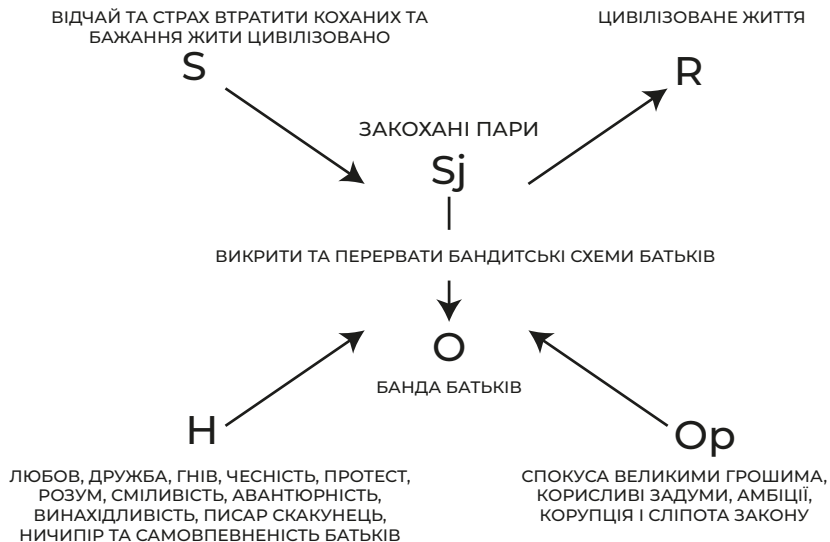


Рисунок 7.29.

7.4. Змішаний фокально-евристичний метод

Евристичний метод легко поєднується з будь-яким видом фокалізації. Якщо ми розглянемо внутрішню фокалізацію через колективного актанта – 12 дівчат – і проаналізуємо евристичні ланцюги, то побачимо два очевидні контекстні речення: «українська обрядова містика» та «дорослішання без матері».

Цей «фемінний» поворот дає нам ще три рішення. Даю короткі наводки на них, щоб дати вам самим поміркувати над подробицями.

7.4.1. Модель № 9. «Стародавня магія», фокальна лінза на 12 дівчатах, багатих наречених

Фокальний герой – 12 дівчат, дочок багатих вдівців. «Феміністичний» поворот за ланцюжком асоціацій: бабське царство – ігри – ляльки – фантазії – таємниці – ворожба – мрії – фантастика.

Сюжет «Стародавня магія»: 10 молодших дівчаток допомагають двом старшим сестрам та їхнім обранцям здолати опір

батьків-удівців за допомогою старовинних українських магічних обрядів, ритуалів і ворожіння.

До речі, прекрасний варіант для музичної вистави!

ЕРОС, ЛЮБОВ, ВІРА, НАДІЯ

ЩАСТЯ

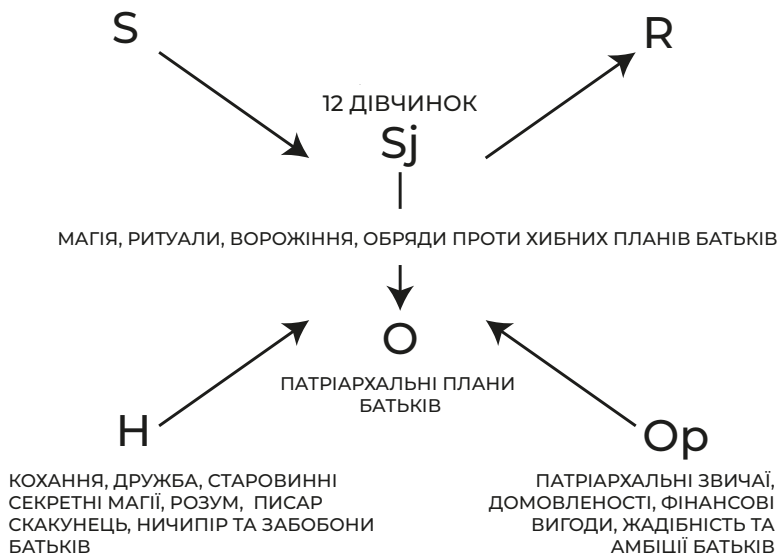


Рисунок 7.30.

Те, що відбувається, має бути показане через призму етно-міфологічного контексту.

7.4.2. Модель № 10 «Амазонія» чи «Жіноча Хортиця»

Фокальний герой – 12 дівчат, дочок багатих удівців. «Феміністичний» ланцюжок: 12 дівчаток без матері – безпритульність – вольниця – хлопчачі звички – жіноче військо – війна без правил...

За Польші цей сюжет класифікуватиметься як «Зухвала спроба» (Polti, Georges, 1968, Section 9): 12 дівчаток виборюють старшим сестрам та їхнім обранцям родинне щастя, ламаючи архаїчну дійсність батьківської оселі, організовуючи войовничу Амазонію – упертість батьків зламана силою й безстрашністю «амазонок». Контекст військових традицій українців і мотив «Жіночої Хортиці» дає багатий етнічний матеріал, показує схований у побуті психічний і фізичний арсенал української жінки.

ЕРОС, ЛЮБОВ, СТРАСНЕ БАЖАННЯ ВОЛІ,
ПОБРАТИМСЬКІ СТОСУНКИ, ВІДВАГА,
ДОВІРА ТА ТОВАРИСТВО

АБСОЛЮТНЕ ВСЕОСЯЖНЕ
ЛЮДСЬКЕ ЩАСТЯ
ТА ВОЛЯ

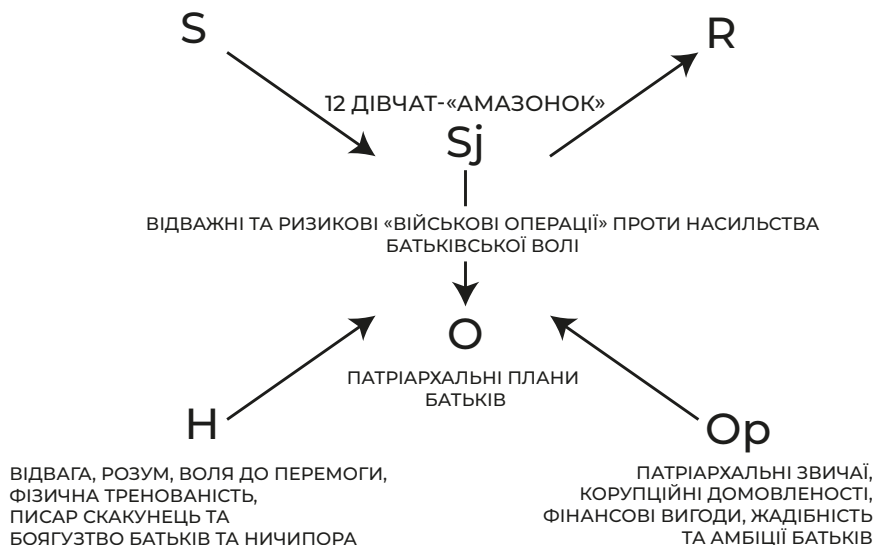


Рисунок 7.31.

Як бачимо, цей смисловий варіант відрізняється від попереднього тільки портретом і характером дії головного героя – актанта «12 дівчат-амазонок», але з точки зору постановочних прийомів вони будуть абсолютно різні.

У цього фокального об'єкта «12 дівчат» можливе й третє сучасне втілення – ланцюжок, що тягнеться в цифрове майбутнє України – «блогерки».

7.4.3. Модель № 11.

Осучаснений сюжетний контекст «Зумери проти бумерів⁴» – 12 дівчаток добувають старшим сестрам та їхнім обранцям сімейне щастя, беручи в помічники соціальні мережі та інші сучасні технічні засоби.

4 Теорія поколінь Вільяма Штрауса та Ніла Гоува (William Strauss and Neil Gove generational theory) описує теоретично повторюваний цикл поколінь в американській історії та історії Заходу

ЕРОС, ЛЮБОВ, ДРУЖБА, ПРОГРЕСИВНЕ БАЧЕННЯ
ДІЙСНОСТІ, ПРЕЗИРСТВО ДО ПАТРИАРХАЛЬНИХ ТА
КОРИСЛИВИХ ЗАБОБОНІВ БАТЬКІВ

ДОВГЕ ЩАСЛИВЕ ЖИТТЯ

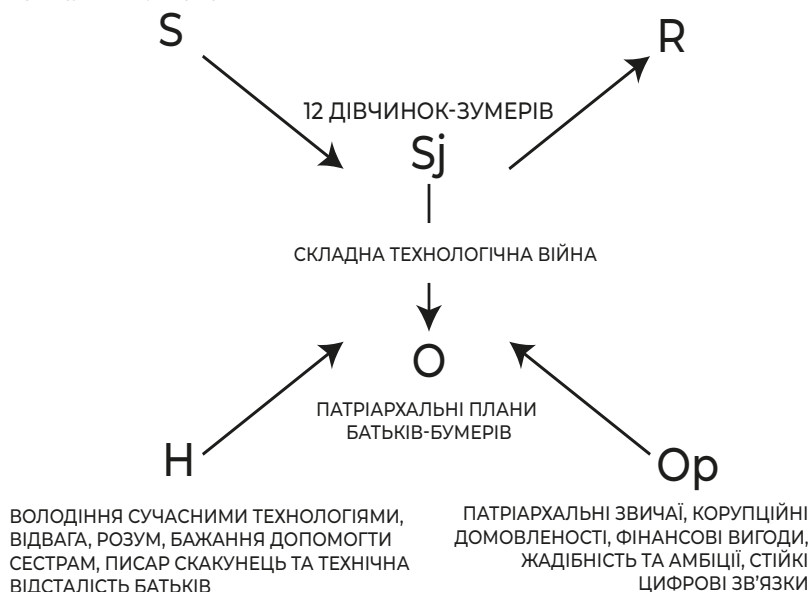


Рисунок 7.32.

Футуристичний контекст технічно досконалого суспільства майбутнього не руйнує змістовного ядра сюжету «Перешкода в коханні» (Polti G., 1986, Section 28).

Отже, для тексту п'єси «Пошились у дурні» за допомогою формальних методів дослідження створено 11 різних змістовних варіантів, включно із загальною або банальною.

Для цього було використано методи фокалізації, метод евристичних запитань і метод генерації вільних асоціацій. Для перевірки дієздатності кожного створеного смислового рішення було використано метод актантних моделей.

Якщо ми спробуємо включити метод контекстних варіацій, то кількість сценічних варіантів почне зростати в геометричній прогресії.

7.5. Коротке резюме сьомого рівня

На прикладі класичної української комедії «Пошились у дурні» дослідження показує, що смислові варіації будь-якого драматичного тексту є доволі великі: ядро сюжету «Перешкоди в коханні» чи «Зухвала спроба» – молоді люди об'єднуються всупереч волі батьків – може бути розв'язане за допомогою різноманітних смислових рішень та в різних контекстних меню.

Ми технічно спроектували 11 моделей сюжету, не змінюючи його змістового ядра, можливість утілення яких на сцені підтверджується наявністю актантних схем – схем повноцінної взаємодії 6 актантів у кожному з сюжетів.

Обравши той із них, який саме сьогодні здається вам актуальним і придатним для практичної реалізації в певному колективі, можете розпочинати його аналіз, припустімо за дієвим аналізом Георгія Товстоногова, або методом повторних циклів Жака Лесара (див. Додаток С).

Уточніть наскрізну дію – вісь дії намічена в актантній схемі. Уточніть конфлікт, який уже намічений актантним трикутником дії.

Тему теж уточніть – вона намічена віссю дії, що спирається у конфліктний трикутник.

Ну й ідею – ідеологічний трикутник чітко видно, якщо ви правильно визначили вигодонабувача.

Тепер ці поняття – тема, ідея, конфлікт, – не взяті зі стелі, не висмоктані з пальця, вони міцно спираються на структуру вашого задуму.

В іншому театрі це часово-просторове лего може стати зовсім іншим – так-так, їх у нас набагато більше, ніж 11, бо контекст нашого буття змінюється кожного дня. Зміняться актанти, зміниться конфлікт, тема й ідея, але модель залишиться чинною, і закохані молоді обов'язково переможуть переконання своїх батьків. Чи буде це завтра, чи сто років тому, чи через сто років; на Марсі чи в уявній країні, у чудовому казковому сні чи в чорній комедії про незаконний видобуток бурштину – сміливо ліпіть контекст широкими мазками, нічого не бійтеся і не стримуйте своїх бажань. Сильне завжди перемагає.

7.6. А propos щодо можливих здивувань, заперечень та внутрішнього опору

Якщо ви увірували у безкінечну силу вашого мозку, фантазії та уяви, то я хочу вас розчарувати. Наша уява чіпляється за старий досвід, а фантазія тримається на старих стереотипах.

І тільки реальність – якщо ми від неї не ховаємось – може вивести нас на новий рівень.

У режисерській реальності ми маємо таку ось проблему: нам треба не одне фантастично-геніальне рішення, а десять різних.

Формальні підказки розбивають проблему на десять або більше завдань. Виконання цих завдань розблоковує пошукові функції мозку, він починає знаходити все нові й нові теми, асоціації та об'єкти. І ця армада силою енергії здивованості і зацікавленості ламає пласти стереотипів і старого досвіду.

Повірте, наш мозок – як дитина, він потребує солодкого і похвал.

Хваліть його!

До речі, йому все одно – це ви його хвалите чи вчитель, тож робіть і хваліть!

На ніч і зранку.

І він піднесе вас на новий рівень мислення і сприйняття світу.

От тільки не гальмуйте – і буде вам слава!

РІВЕНЬ ВОСЬМИЙ

Моделювання смислових рішень
і контекстного меню новели
Проспера Меріме «Кармен»

Я дуже сподіваюсь, що на восьмому рівні ви без нервів і вагань поставите собі мету – не менш як 10 варіантів, і без зволікань зануритесь у фантастичний світ цієї дивовижної новели.

Але завжди можна повернутися до попередніх розділів.

Повірте, у вас є все, що б розібратися у цієї семіотичній премудрості.

На цьому рівні буде багато вправ – бо, як говорив мудрий Кант, «розум вбачає тільки те, що сам виробляє за власним планом».

Проспер Меріме «Кармен» 1845 р.

Новелу Проспера Меріме можна сміливо відносити до мета тексту, а враховуючи її сценічну біографію і до мета драми. (Visych, 2022, pp. 7-9)

Дійсно, театральна історія «Кармен» неймовірно багата – фатальне кохання, зрада, ревності та кривава смерть – важко знайти щось більш привабливе для публіки.

Тема «кривавої пристрасті», напевно, найпопулярніша в цьому творі. Але очевидною є й інша тема – тема пізнання світу, яка реалізується через автора.

8.1. Той самий принцип фокалізації

Кількість дійових осіб у новелі, багате історичне тло і все, що ми називаємо контекстним меню – набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, що впливають на розвиток цього сюжету, – усе це дає багате підґрунтя для різних смислових сценічних рішень. Для аналізу новели ми здебільшого користуватимемося методом фокальних груп Жерара Женетта (Женетт Жерар, 1998) – на щастя, цих груп доволі багато – інколи розсуваючи смислові межі за допомогою квадрата Греймаса і вільних асоціацій.

Кожен смисловий сюжет буде перевірений актантною моделлю.

8.1.1. Модель № 1. Фокальна лінза на авторі (нульова фокалізація)

Структура новели робить автора – Проспера Меріме – учасником подій. Тобто це його особисті враження лягли в основу сюжету, який у звичайному формулюванні може мати такий вигляд: учений приїжджає до Іспанії для збирання матеріалу для скандальної дисертації про останню перемогу Цезаря. Випадок знайомить його з таємним життям іспанських циган, їхніми звичаями і долями, завдяки чому вчений багато дізнається про сучасну йому Іспанію. Результатом експедиції є омріяна дисертація про Цезаря, новела про трагічну пристрасть Кармен і Хосе, стислі етнографічні записки про життя іспанських ромів 1830-х

років і головне – нові знання про природу людських пристрастей.

Діючі актанти з точки зору автора:

Відправник_S – наукова суперечка щодо війни Цезаря

Герой / суб'єкт_Sj – автор-історик

Об'єкт_O – аргументи, що підтверджують теорію автора про останню війну Цезаря

Отримувач_R – авторитет теорії автора про останню війну Цезаря – зміна картини світу

Супротивник(и)_Op – фізичні небезпеки, вороги європейців, нестача часу, конкуруючі завдання, цигани Іспанії 1830-х років, моральний обов'язок по відношенню до Хосе та інтерес (?) до незрозумілого характеру красуні Кармен

Помічник(и)_A – допитливий мозок дослідника, чарівність, довіра клятвопорушника Хосе, довіра циган, краса і незвичайність Кармен.

Вісь дії: збір нових артефактів про війну Цезаря всупереч перешкодам зовнішніх обставин.

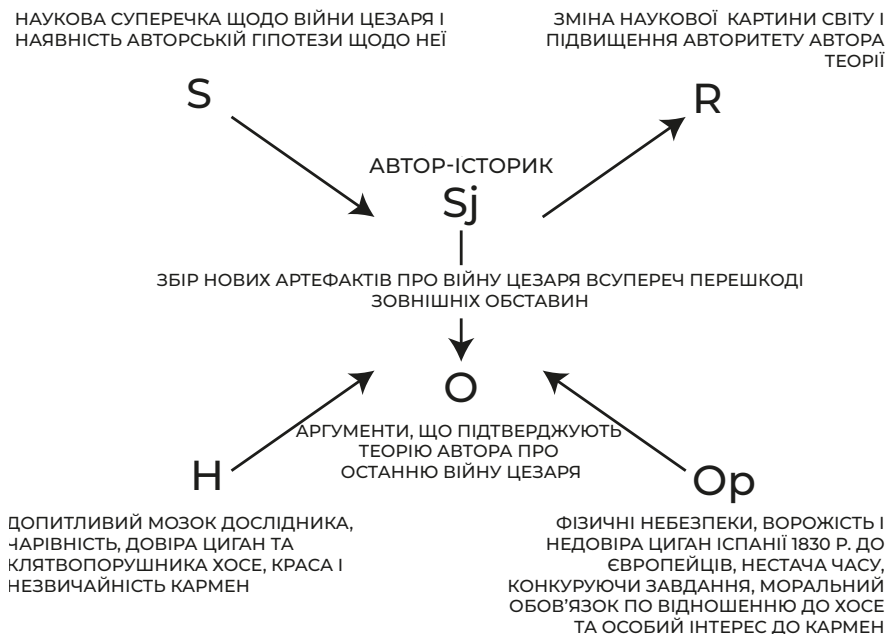


Рисунок 8.1. Актантна схема моделі № 1

Формулюємо сюжет з урахуванням діючих актантів:

Наукова суперечка про війну Цезаря (відправник_S) відправляє **вченого-історика** (герої / суб'єкти_Sj) на пошук аргументів, які підтверджували б його теорію про останню війну Цезаря, що **змінює картину світу** (одержувач_R), для чого він успішно збирає **нові матеріали про війну** Цезаря (об'єкт_O), всупереч фізичним **труднощам, небезпекам, недовірі місцевих до європейців, нестачі часу та відволіканню на інші завдання** - інтересу до життя й характеру циган, до кривавої історії кохання Кармен і Хосе, обов'язку щодо Хосе (супротивники_Or), завдяки **допитливому розуму дослідника, особистій чарівності, довірі клятвопорушника Хосе та норовливої красуні Кармен, довірі циган і ченців** (помічники_H).

Ще раз порівняйте оповідну й актантну форму викладу сюжету. Оцініть, наскільки остання вигідніша і зручніша для режисера.

Трикутник дії або конфліктний – герой протистоїть опоненту:

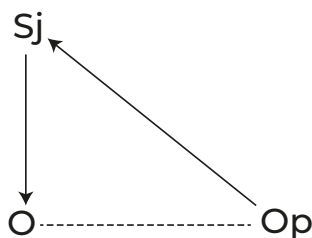


Рисунок 8.2.

Конфлікт: при звичайному пошуку викликає багато труднощів, це буквально таємниця за сімома замками! Але трикутник дії чи конфліктний трикутник значно полегшує нам пошук. Наполегливості автора Sj протистоїть ціла гвардія Or. Спростимо цю формулу до позиційного протистояння між пристрасстю автора до пошуку історичної істини та неймовірним опором обставин-перешкод, які протистоять автору. Іще простіше – жага пізнання проти опору сьогоденної реальності.

Психологічний трикутник – як завжди стрілка бажання Sj – O перебуває під заступництвом відправника S наче з двох боків.

І як у схемах «Пошились у дурні» ми психологічно маємо пояснити в темі, чому саме цей об'єкт став вибором героя.

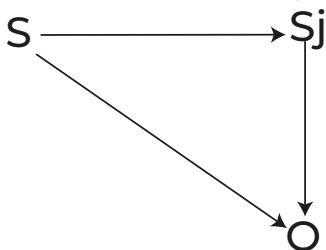


Рисунок 8.3.

Ідеологічний трикутник – він також спирається на вісь бажань, але пояснює не «чому?», а позитивний сенс самої дії, тобто відповідає на запитання: хто виграв від дії, запущеної віссю бажання:

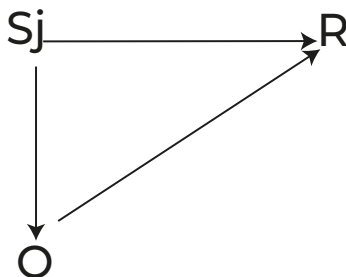


Рисунок 8.4. Ідеологічний трикутник

Ідея – наукова картина світу відкривається наполегливим, пристрасним і моральним зусиллям вчених.

Тема: пристрасне бажання вченого довести зрозумілу йому історичну істину всупереч суворим обставинам реального життя на території наукового пошуку, а також щире ставлення до оточуючих незнайомих, несхожих на нього людей нагороджено науковим відкриттям і бонусами у вигляді новели про криваву пристрасть іспанського офіцера й місцевої циганки та історії циган Іспанії першої третини XIX ст.

Контекстне меню – збір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, що впливають на розвиток сюжету. У цьому випадку це ті історичні обставини Іспанії

1830-х років, яку виклав автор.

Ігрова ситуація – історична Бондіана – домогтися неможливої мети, зберігши наукове і людське обличчя.

Час, історичний контекст – часова палітра від 7 березня 45 року до н. е. до 1830 року.

Місце – Іспанія.

Можливі варіанти місця, наприклад: зі світу книжок у світ людей (бібліотека оживає); або історія Цезаря крізь призму нових знань про природу влади; битви в долині Мунда, що на півдні Іспанії, та сутички циганів-контрабандистів із військами Фердинанда 7...

Соціальний аспект – зіткнення чотирьох цивілізацій (Хантингтон С., 2003).

Політичний аспект – боротьба расових стереотипів.

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та соціуму) – співіснування чотирьох контрастних культурних середовищ: умовне римське часів Цезаря, цигансько-мавританське, іспано-європейське, наукове середовище Франції початку ХІХ ст.

Коротко сюжет № 1: поглиблення історичної картини світу завдяки новим науковим відкриттям і пізнанню реального життя Іспанії 1830-х років.

8.2. «Пристрасті за Кармен»

Найбільшу популярність новелі Меріме принесло відокремлення історії фатальної пристрасті офіцера Хосе та циганки Кармен.

Сюжет цієї історії може бути сформульований так: європейський офіцер закохується у правопорушницю циганку Кармен, яка швидко холодне до нього. У спробах утримати дикунку за всяку ціну офіцер стає зрадником, серійним убивцею і врешті-решт вбиває кохану й гине сам, добровільно здавшись владі.

Тут можна багато моралізувати з приводу сліпої пристрасті, зради, розплати – і потонути в психічних нетрях взаємовідносин чоловіка і жінки, природи і цивілізації, злочинів любові (Polti G., 1986, Section 26) – все це «злочинами любові» й закінчиться.

Спробуємо проаналізувати пару Хосе – Кармен за допомогою

квадрата Греймаса. Розглянемо опозиційну пару жінка – чоловік. Вона показує кілька конструкцій пари Хосе – Кармен.

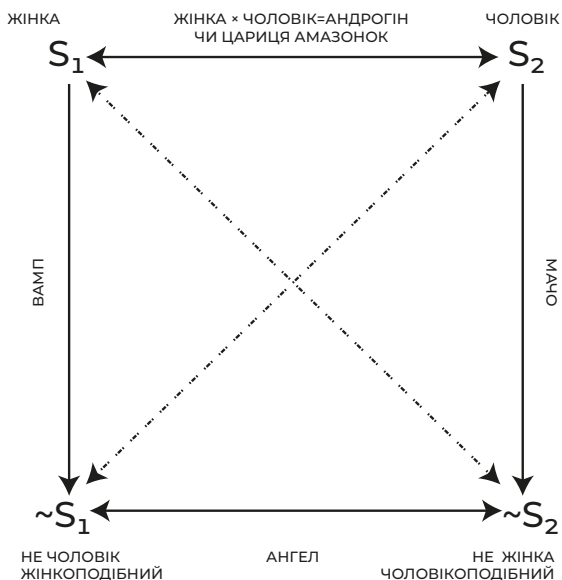


Рисунок 8.5.

Як бачимо, квадрат Греймаса дає нам кілька несподіваних трактувань цієї пари. Для аналізу в нашому дослідженні ми обираємо контрастну пару «Звичайний чоловік і фатальна жінка» (Корида) та врівноважену пару «Амазонка проти мачо» (Битва титанів).

8.2.1. Модель № 2. «Корида». Фокальний персонаж - Хосе (внутрішня фокалізація).

Звичайний закоханий чоловік і фатальна жінка, «звір» іншої природи. Хосе і Кармен – істоти різних видів. Любов для Хосе – володіння, підпорядкування, приборкання.

Діючі актанти:

Відправник_S – пристрась приборкувача та Ерос
Герой / суб'єкт_{Sj} – Хосе

Об'єкт_O – «звір» іншої цивілізації невідомої сили

Одержувач_R – володіння «звіром»

Супротивник(и)_{Op} – небачений опір «звіра», суспільні норми (військова присяга, закони циган)

Помічник (и)_A – рішучість приборкувача, любовна пристрась, соціальна безстрашність.

Вісь дії: приборкання прекрасного «звіра» за будь-яку ціну.

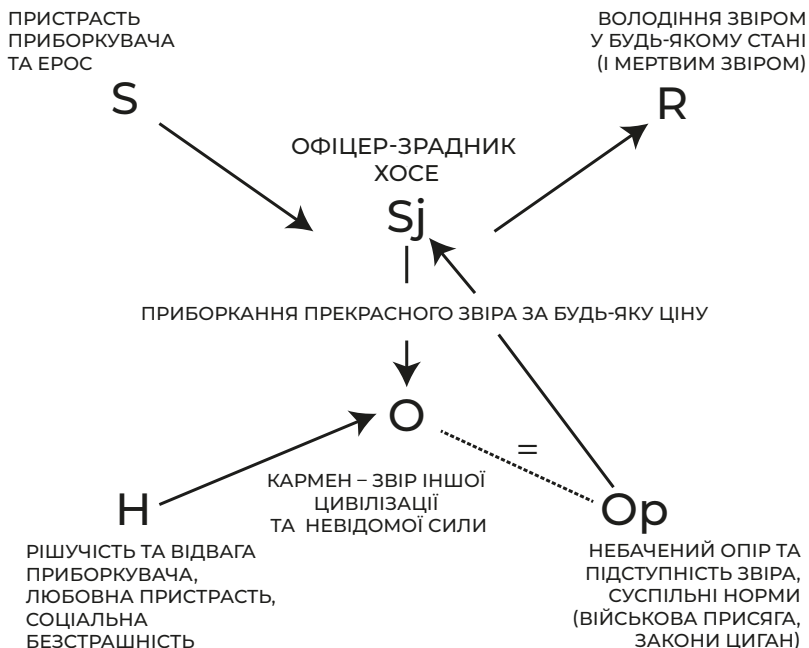


Рисунок 8.6. Актантна модель №2
«Приборкання прекрасного звіра»

Особливість цієї схеми у тому, що **об'єкт є і опозицією**.

Гендерна, статеворольова поведінка персонажів розглядається в контексті її формування в різних культурах. Конфлікт між ними – це конфлікт різних цивілізацій щодо ґендеру, одна з яких або й обидві, за сюжетом мають загинути.

Формулюємо сюжет з урахуванням актантної моделі.

Жага абсолютного володіння та Ерос (відправник_С) змушують іспанського офіцера-зрадника Хосе (герої / суб'єкти_Сj) **втілювати свою мрію оволодіти** живим чи мертвим «звіром» (одержувач_R) – **невідомою сутністю іншої цивілізації** (об'єкт_O), подолавши **небачений опір самого «звіра» та суспільні норми** (супротивники_Op), завдяки своїй **пристрасті та рішучості порушити всі мислимі закони** (помічники_H).

Трикутник дії або конфліктний трикутник – герой протистоїть кільком супротивникам, один із яких також є об'єктом. Герой

перебуває в стані надсильного опору.

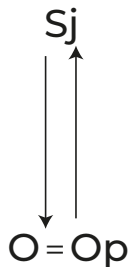


Рисунок 8.7. Об'єкт і супротивник співпадають

Конфлікт між двома цивілізаціями (свобода волі людини та ієрархічна підпорядкованість волі людини), що може завершитись тільки знищенням однієї або обох сторін.

Психологічний трикутник – тут стрілка дії або бажання **Sj** - **O** перебуває під заступництвом відправника ероса та пристрасті **S** ніби з двох боків.

Тема психологічно має пояснити, чому саме на цей об'єкт (який у цьому разі є й опонентом) припав вибір героя.

Ми бачимо, що перший етап взаємовідносин включає деякий любовний «перпетум мобіле», але другий етап, навпаки є спротивом «звіря». Тобто пристрасть «звіря» має тимчасовий характер.

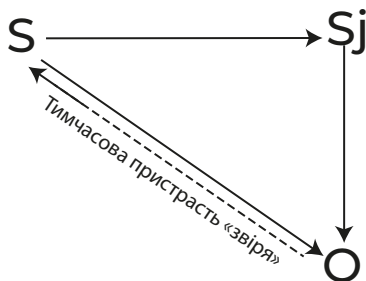


Рисунок 8.8. Примхливість пристрасті «звіря»

Тема: Безнадійна битва чоловіка за нероздільне володіння об'єктом пристрасті, що чинить опір

Ідеологічний трикутник – він також спирається на вісь бажань, і пояснює позитивний сенс самої дії, тобто відповідає на запитання: хто виграв від дії, запущеної вісю бажання? В цій схемі

ми не бачимо переможця. Виграш не отримує ні та, ні інша сторона. Чому?

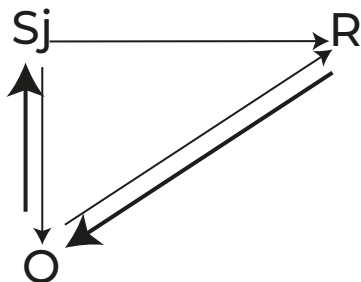


Рисунок 8.9.

Ідея – є щось, що не піддається нероздільному персональному володінню.

Контекстне меню – набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток сюжету, – він будь-який, від реального до фантастичного, умовного, уявного.

Ігрова ситуація – коридра у прямому і переносному сенсі.

Час, історичний контекст – часу немає, є вічність.

Місце – людські душі.

Соціальний аспект – зіткнення 4-х цивілізацій (Хантінгтон Самюель et al., 2003).

Політичний аспект – боротьба расових стереотипів.

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та соціуму) – співіснування двох контрастних культур, контрастних і взаємовиключних середовищ.

Коротко сюжет № 2: іспанський офіцер безуспішно домагається нероздільного володіння красунею-циганкою, внаслідок чого обидва гинуть

Ця історія може бути вставлена в Сюжет № 1 від автора, або, як це і бувало в історії театру неодноразово, існувати самотійно.

8.2.2. Модель № 3. «Амазонка проти мачо» (міф про Битву двох титанів) – внутрішня фокалізація, фокальна лінза на Кармен.

Конфлікт зберігає характер зіткнення двох цивілізацій, але вісь дії Кармен – Хосе набуває іншого сенсу. Гендерна поведінка персонажів різних культур відходить на другий план, а на перший виступає свобода особистості, яку по-різному розуміють у цьому контексті. Межі особистої свободи людини і дозволеної законом свободи малого народу кале розуміються в цьому контексті практично ідентично. Використання мета гендерного контексту – аналіз психіки в плані закономірностей і явищ, притаманних усім людям без винятку, дає ясне розуміння насильницької природи дій Хосе та всієї європейської цивілізації щодо малого народу кале. Циганка Кармен свідомо чи несвідомо бореться з цим європейським насиллям усіма доступними їй засобами.

Тобто сюжет набуває характеру міфу про незвичайну жінку-воїна та її незвичайного супротивника.

Образ «останньої трагічної битви» Пенфесилії, цариці амазонок, із незліченним військом чоловіків. Гине від рук Ахіллеса.

Діючі актанти:

Відправник_S – загроза виживанню Країни волі

Герой / суб'єкт_Sj – цариця амазонок «Кармен», надлюдські здібності

Об'єкт_О – виживання Країни Волі

Отримувач_R – збереження Країни волі, її законів і традицій

Супротивник(и)_Ор – закони і сила влади пайо, впевненість європейців у їхній перевазі, бажання надлюдини Хосе безроздільно володіти тим, що йому подобається

Помічник(и)_А – пасіонарність цариці амазонок Кармен, сила духу, відсутність куртуазності¹, волелюбність, ненависть до будь-якого насильства, закони племені амазонок.

Вісь дії: знищення всього, що стоїть на заваді волі Кармен і свободі її громади.

¹ Куртуазність – кодекс хорошого тону, своєрідний збір правил поведінки, винайдений ще в часи Середньовіччя.

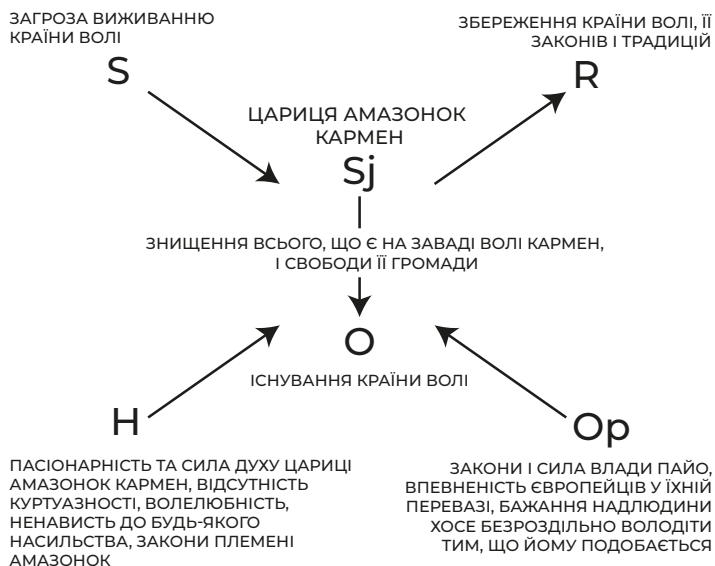


Рисунок 8.10. Амазонка проти мачо

Формулюємо сюжет з урахуванням актантної моделі.

Закони вільного племені «амазонок» та особисті бійцівські якості (відправник_S) змушують **царицю Амазонії Кармен** (герої / суб'єкти_Sj) захищати **абсолютну особисту свободу й незалежність її громади** (одержувач_R) як єдино можливий спосіб існування (об'єкт_O), подолавши **закони і силу влади пайо, упевненість європейців у їхній зверхності, бажання мачо безроздільно володіти** Кармен (супротивники_Op), завдяки своїй **пасіонарності, силі духу, волелюбності, ненависті до будь-якого насильства, законам племені амазонок** (помічники_H).

Трикутник дії або конфліктний трикутник - опонент протистоїть бажанню героя володіти об'єктом і одночасно бажає заволодіти героєм.

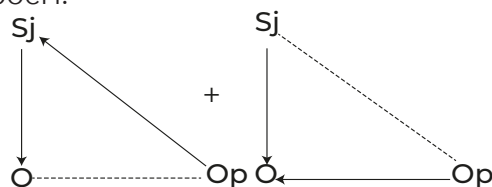


Рисунок 8.11.

Конфлікт: позиційне протистояння способів життя, звичок та ідеалів.

Психологічний трикутник – тут стрілка бажання-дії **Sj** - **O** перебуває під заступництвом відправника **S** ніби з двох боків. Тема психологічно має пояснити, чому саме на цей об'єкт припав вибір героя.

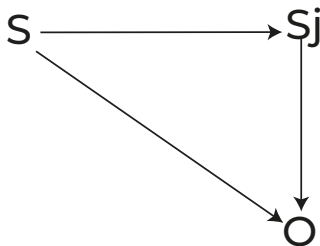


Рисунок 8.12.

Тема: боротьба амазонок за єдину умову виживання племені – свободу.

Ідеологічний трикутник – він також спирається на вісь бажань, і пояснює позитивний сенс самої дії, тобто відповідає на запитання: хто виграв від дії, запущеної віссю бажання? В цій ситуації ціль не досягнута. Позиція отримувача – порожня, ніхто не виграв. Тобто ідею можна осмислити декількома способами:



Рисунок 8.13. Омріяна ціль не досягнута

Ідея 1 – існують, на жаль, нездійснені цілі.

Ідея 2 – свобода і незалежність завжди вимагають найвищу ціну, яка не завжди виправдана.

Ідея 3 – в боротьбі за високу ціль будь готовий залишитись тільки героїчним прикладом...

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на

розвиток цього трагічного сюжету: міфічне, біблійне зіткнення стихій.

Ігрова ситуація – міфічна битва титанів.

Час, історичний контекст – будь-який, від біблійних часів до космічної одиссеї

Місце – від села до космічній станції

Соціальний аспект – асоціальна біблійна історія

Політичний аспект – боротьба несумісних суспільних устроїв в залежності від того, які часи обере режисер

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та соціуму) – активізація всіх військових, психічних і художніх ресурсів взаємовиключних культур.

Коротко сюжет № 3: міфічна цариця амазонок Кармен вступає в нерівний бій із системною армією держави-власника і закоханим у неї представником системи могутнім Хосе. Початок і кінець міфу можуть мати ритуальний характер.

Для того, щоб Кармен у цій ситуації не перетворилася на плаский схематичний персонаж, можна вдаватися до методу бінарних опозицій (Trubeskoj N.S., 2000, pp. 72-88) і вільних асоціацій. Ці прийоми допоможуть вигадати внутрішній світ і несподівані зовнішні прояви уявного суб'єкта Кармен.

Для тих, хто не засвоїв матеріал четвертого рівня, повторюю: **бінарна опозиція – універсальний засіб раціонального опису світу**, де одночасно розглядаються два протилежні поняття, одне з яких стверджує будь-яку якість, а інше її заперечує. Вважається невід'ємною якістю дискурсивного мислення, що протиставляється різним формам інтуїції. Термін теорії традиційного структуралізму (Kovaliv, 2007a, p. 136).

Таблиця № 12. Бінарно-опозиційні пари, що відносяться до фокального об'єкта «Кармен» (без претензій на повноту) з кількома понятійно-категорійними розширеннями квадрата Греймаса, що допомагають усвідомити рамки психічного та поведінкового світу фокальної героїні та їх доповнення вільними асоціаціями.

Опозиційні пари		Розширення квадрата Греймаса	Вільні асоціації
Сила	Слабкість	Сила - боязкість - слабкість - хоро- брість - відвага - боягузтво	Хорообрість - боязкість - пе- ремога - пораз- ка - гнучкість - спритність - розрахунок
Свій	Чужий	Свій - незнай- омий - чужий - рідний - брат - ворог	Друг - ворог - ворожнеча - війна - рятувати - вбивати
Пристрасть	Байдужість	Байдужість - інтерес - пристрасть - байдужість - відчуження - ненависть	Зацікавленість - байдужість - привласнення - відчуження - увага - вико- ристання
Повага	Презирство	Повага - знан- ня - презир- ство - увага - співчуття - оцінка	Цінність - нік- чемність - шану- вати - нехтувати - рацію - емоцію
Ризик	Обереж- ність	Обережність - проба - ри- зик - помилка - страх - смі- ливість	Імпульс - роз- рахунок - рацію - емоцію - війна - бійка
Захопливо	Нудно	Нудно - цікаво - захоплююче - захоплююче - байдуже - апатія - актив- ність	Зацікавленість - байдужість - роздум - від- криття - фан- тазія - буден- ність
Воля	Рабство	Воля - прави- ла - рабство - анархія - про- грес - розпад	Можливості - заборони - ро- звиток - смерть - держава - бунт

8.3. Трикутник Карпмана: переслідувач, рятівник, жертва

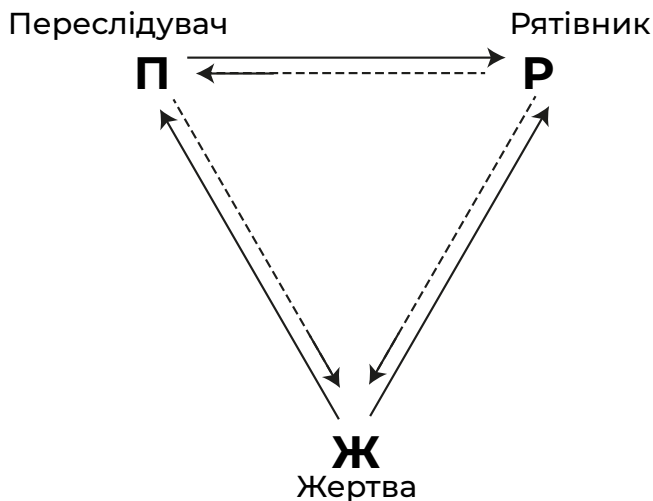


Рисунок 8.14.

У 1968 році американський психотерапевт Стівен Карпман опублікував схему найпоширеніших конфліктних людських відносин (Karpman Stephen B., 1968). Це не наукова теорія, а скоріш інструмент, який дозволяв збагнути природу маніпуляцій однієї людини іншою. Цей інструмент отримай назву «трикутник Карпмана» чи «драматичний трикутник».

У відкритих джерелах достатньо матеріалів щодо цієї цікавої моделі людських стосунків – режисеру треба розібратися в ній, бо більшість побутових драм побудовані виключно на таких трикутниках.

У трикутнику три дійові особи – жертва, переслідувач і рятівник. Із часом дійові особи можуть мінятися ролями. Жертва загнана у глухий кут, вона страждає, переповнена гнівом і образою, але не має сил змінити ситуацію самотужки, тому чекає на допомогу рятівника.

Рятівник має свою вигоду, але зовні завжди поспішає на допомогу, хоча його послуги можуть сильно нашкодити жертві.

Переслідувач завжди задовольняє свої потреби – і коли він активний, і коли пасивний, і коли каральний.

Якщо спробуємо цей інструмент об'єднати з актантною схемою Юберсфельд, то отримуємо декілька можливих моделей.

У ролі **героя** може виступати або переслідувач, або рятівник.
 Безумовно, **жертва** завжди є об'єктом.
 У **рятівника** більш широкий спектр можливостей.
 Фінальні сцени новели – вбивство Кармен та відвідування автором Хосе напередодні страти можуть виглядати ось так:

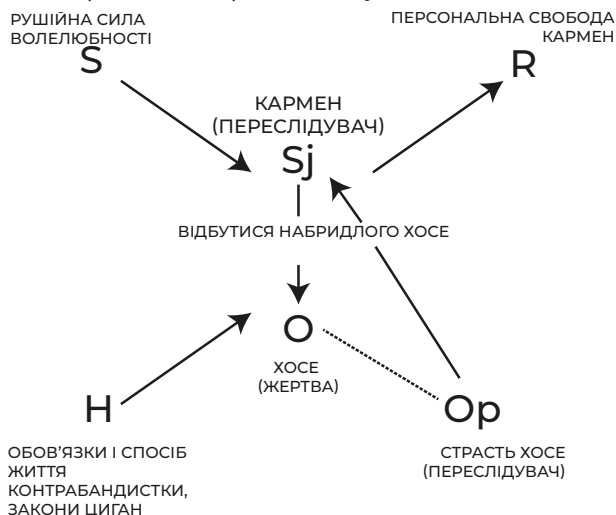


Рисунок 8.15. Вбивство Кармен. Переслідувач – Кармен

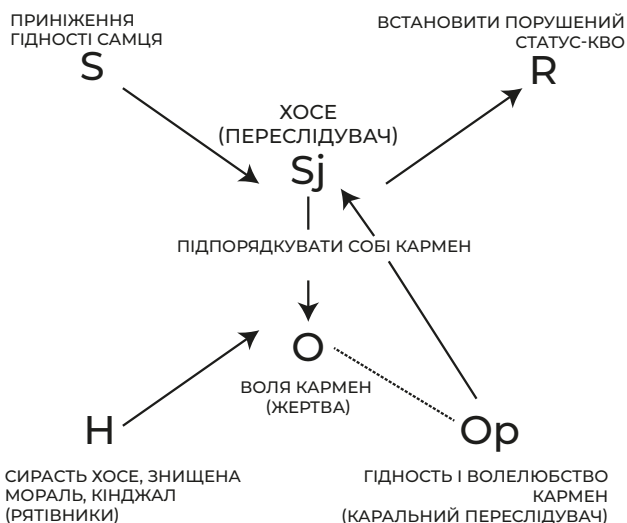


Рисунок 8.16. Вбивство Кармен. Переслідувач – Хосе

А от відвідування автором Хосе напередодні страти:

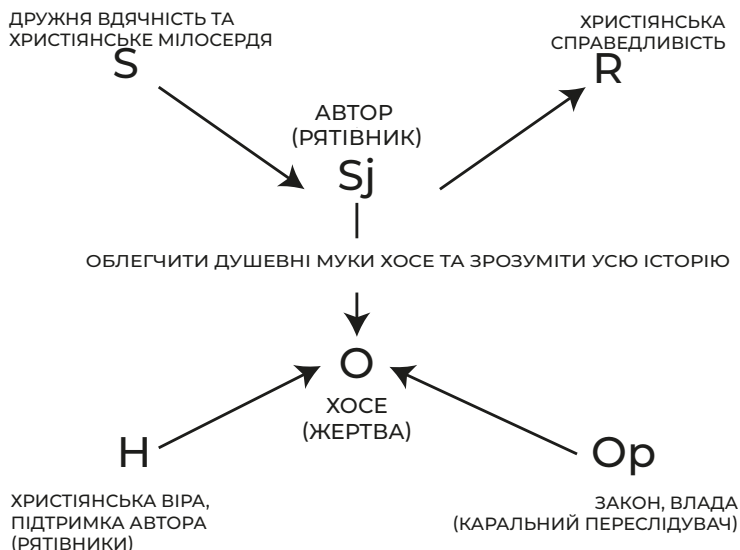


Рисунок 8.17. Автор і Хосе напередодні страти.
Автор – герой-рятівник

У новелі Проспера Меріме цей трикутник багаторазово множитьсЯ. У лібрето опери «Кармен» лібретисти Анрі Мельяк і Людовик Галеві вдало зробили однією з вершин трикутника тореадора Ескамільйо.

Спробуйте і ви розколоти такі трикутники за допомогою актантних схем, тільки з іншими вершинами: Хосе, Кармен і автор. І майте на увазі не окремі сцени, а всю новелу.

З точки зору трикутника Картмана всі три фокальні герої – і Хосе, і Кармен, і автор, – можуть бути героями.

Перша модель, у якій Кармен – герой-переслідувач, а Хосе – жертва-об'єкт. Автор – рятівник, він може бути й у ролі помічника, й у ролі несвідомого противника Хосе і Кармен.

У **другій моделі** Хосе може бути героєм-переслідувачем, а Кармен – жертвою-об'єктом. У цьому випадку автору знову дістається роль рятівника. Він може виступати і в ролі супротивника – прихованого рятівника, і в ролі помічника-рятівника.

Третя модель, де автор є рятівником-героєм, не має прямого однотактного рішення. Тобто рішення за допомогою однієї

актантної схеми. Ми не зможемо описати цю історію однією актантною фразою. У цьому випадку ми повинні будемо малювати каскади актантних схем, де ініціатива і трикутникові ролі весь час передаються одне одному.

А якщо автор є пасивним героєм-переслідувачем? Пробуйте!

8.4. Практика: сюжет в актантній формі

Назвіть актанти і складіть із них сюжет однією актантною фразою. Це доволі складна справа. Тому я даватиму вам підказки у вигляді актантних схем. Якщо зможете, сформулюйте конфлікт, тему й ідею за допомогою вісі дій і актантних трикутників.

8.4.1. Вправа 1. Напишіть коротко сюжет моделі № 4 за трикутником Карпмана – фокальна лінза на Хосе (герой-переслідувач).

.....

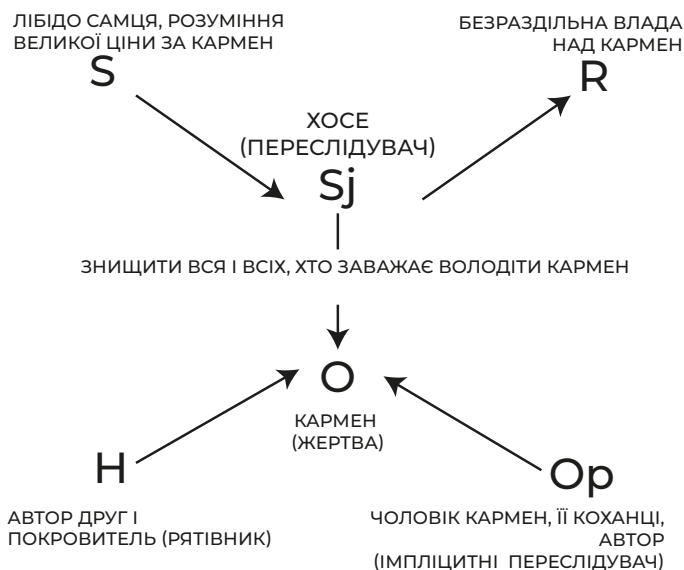


Рисунок 8.18.

8.4.2. Вправа 2. Напишіть коротко сюжет моделі № 5 за трикутником Карпмана – фокальна лінза на Кармен (герой-переслідувач).

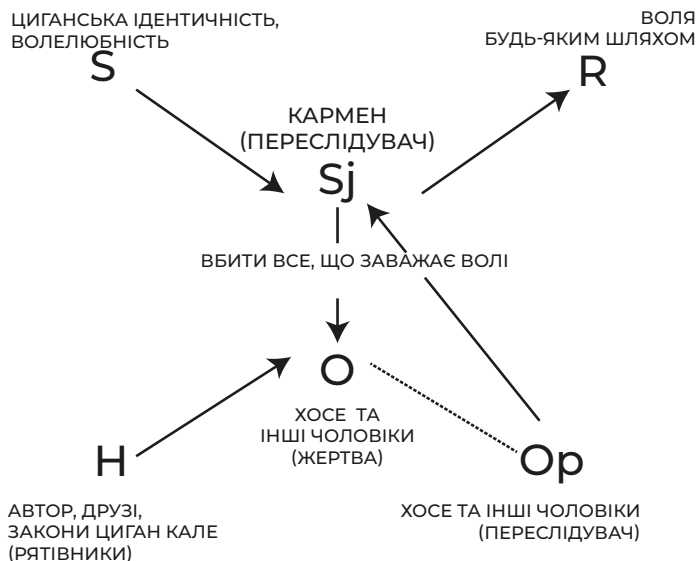


Рисунок 8.19

8.4.3. Вправа 3. Напишіть коротко сюжет моделі № 6 за трикутником Карпмана – фокальна лінза на авторі (герой-рятівник).

Вище я вже казала, що у цьому випадку ми повинні будемо малювати каскади актантних схем, де ініціатива і трикутникові ролі весь час передаються одне одному.

Наприклад, перший такт цієї історії може виглядати як трикутник Карпмана «Академічний спір-переслідувач, істина-жертва – Автор-рятівник». Далі «Автор-рятівник» бігає по трикутниках «Хосе-переслідувач, Кармен-жертва, Автор-рятівник», «Кармен-переслідувач, Закон-жертва, Автор-рятівник» і т. інше, циклічно повертаючись до першого трикутника.

В епізоді останній бесіди з Хосе цей трикутник буде таким: «Закон-переслідувач, Хосе-жертва, Автор-рятівник». Сюжет цього епізоду і треба написати: _____

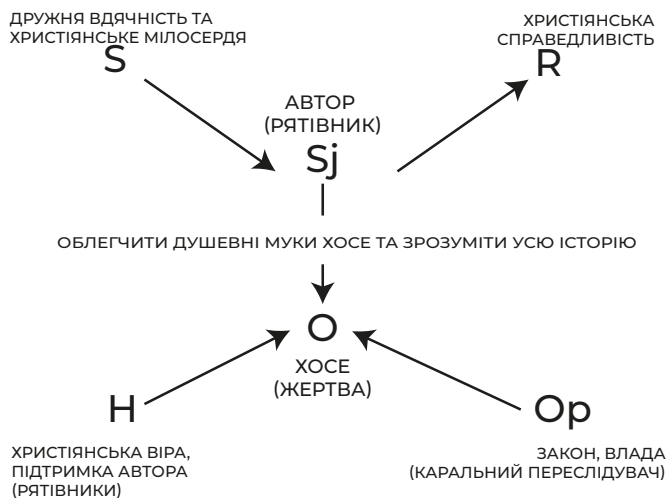


Рисунок 8.20

8.4.4. Вправа 4. Напишіть кратко сюжет моделі № 7 за трикутником Карпмана – фокальна лінза на авторі (герой-переслідувач).

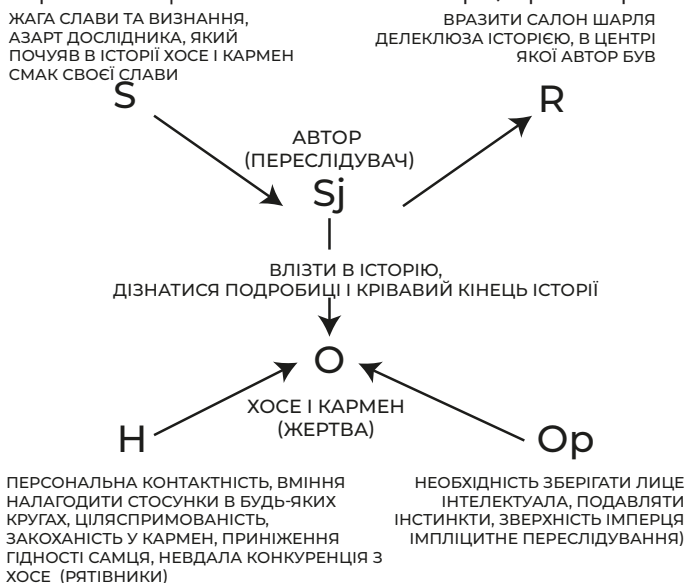


Рисунок 8.21.

Виконаєте ви ці вправи чи ні, та як варіанти можливих моделей майбутньої вистави вони вже є, тому шукаємо далі...

8.5. Модель № 8. «Детектив». Зовнішня фокалізація: фокальна лінза на читачеві / глядачеві.

Спробуємо прописати бінарно-опозиційні пари, що відносяться до фокального об'єкта «Читацький / Глядацький інтерес» (без претензій на повноту) з кількома понятійно-категорійними розширеннями квадрата Греймаса та низкою вільних асоціацій, які допомагають читачеві / глядачеві усвідомити контекст сприйняття того, що відбувається. Точніше припустити глядацькі очікування.

Таблиця №13

Опозиційні пари		Розширення квадрата Греймаса	Вільні асоціації
Невідоме	Знайоме	Таємниче – звичне – казкове – банальне	Видиме-невидиме-страшне-веселе-важке-легке-важливе-безглузде
Чоловік	Жінка	Вамп – мачо – андрогін – ангел	Любов-страх-секс-зрада-ненависть-ревність-трагедія-смерть
Пристрасть	Байдужість	Цікавість – звичка – впізнавання – побут – шлюб	Спалах – вибух – ссяво – трощення – уламки – доля
Приховане	Видиме	Приховане – дозволене – реальне – видиме – заборонене – секрет – містика – таємниця – заборона	Таємниця – секрет – загадка – цікавість – цікавість – цікавість

Таємне	Відоме	Приховане - ви- димо - здогадка - факт	Казка - секрет - небезпека - полю- вання - полюван- ня-кров - жертва - злодій
Інтрига	Ясність	Інтрига - знання - реалізм - ясність - загадка - містика - інтрига	Заплутано - незро- зуміло - цікаво - захопливо - таєм- ничо - хвилююче - продовжити - не відкривати - забо- рона
Зрада	Подвиг	Спосіб життя - бандитизм -закон - патріотизм - рух - порушення - розпуста - розпад - розплата	Покарання - в'яз- ниця - кара - ле- генда - прихильни- ки - гроші - історія - слава - захват - поклоніння

Як вправу можна продовжити розписувати пари опозицій у розширеннях квадрата Греймаса і прикрашати їх букетом вільних асоціацій:

екзотика - банальність; ризик - обережність;
вбивство - порятунок; змова - викриття,
закон - злочин; страта - помилування,
честь - ганьба; злодій - рятівник.

Аналіз цих бінарних опозицій і вільних асоціацій показує, що новелу можна трактувати в контексті пригодницько-детективного жанру: наявність трагічного кохання та смерті, кримінал та екзотика, загадкові й небезпечні події, обставини, що так і лишаються нез'ясованими.

Діючі актанти:

Відправник_S - глядацька банальна цікавість і бажання
«гостренького»

Герой / суб'єкт_Sj - глядач

Об'єкт_O - екзотичне кримінальне життя циган, таємниця
трагічного кохання Кармен і Хосе

Отримувач_R - задоволення від розгадки таємниць, розширен-
ня уявлень про саму історію та пристрасне кохання

Супротивник(и)_Op - всезнайство, упередження морально-е-
тичного характеру, невміння зіставляти й аналізувати факти

Помічник(и)_H – автор, театр, актори, неупередженість, когнітивні здібності, знання, емпатія, сюжетні таємниці та несподівані повороти, пастки ситуацій.

Вісь дії: процес пізнання глядачем історичних таємниць і секретів пристрастей кохання.

ГЛЯДАЦЬКА БАНАЛЬНА ЦІКАВІСТЬ І
БАЖАННЯ «ГОСТРЕНЬКОГО»

ЗАДОВОЛЕННЯ ВІД РОЗГАДКИ
ТАЄМНИЦЬ, РОЗШИРЕННЯ УЯВЛЕНЬ
ПРО ІСТОРІЮ ТА ПРИСТРАСНЕ КОХАННЯ

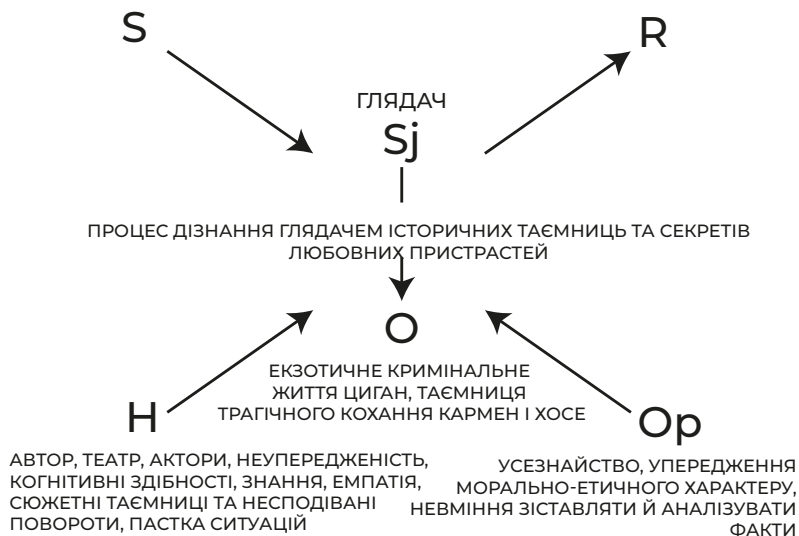


Рисунок 8.22. Актантна схема «Детектив»

Сюжет № 8 в оповідній формі: ланцюжок таємничих крадіжок, зникнень, убивств, що сколихнули Іспанію, досі не розкрито, тіло знаменитої красуні Кармен так і не знайдено, незважаючи на затримання і страту її цивільного чоловіка, офіцера, зрадника Хосе.

Сюжет за актантною формою:

Банальна **цікавість і бажання «гостренького»** (відправник_S) змушують **глядача** (герої / суб'єкти_Sj) отримувати **задоволення від розгадування** сюжетних загадок і таємниць (одержувач_R), досліджуючи **екзотичне й кримінальне життя** ромів Іспанії 1830-х років і **фази трагічного кохання** Кармен і Хосе (об'єкт_О), **долаючи своє всезнання, расові та сексуальні упередження, невміння зіставляти й аналізувати факти, ламаючи свої попередні уявлення про моральність** (супротивники_Or),

скориставшись **підказками автора й театру, своєю емпатією та когнітивними здібностями** в розгадках сюжетних таємниць і несподіваних поворотів (помічники_Н).

Я прошу всіх, хто дочитав до цього місця, ще раз оцінити, наскільки сюжет, створений в актантній формі, відрізняється від оповідної форми сюжету.

У цієї першій режисер і актори озброєні, знають, що й кому треба робити, ніхто не потрапить на гачок лірики чи своїх упереджень.

Трикутник дії або конфліктний трикутник – опонент протистоїть бажанню героя володіти об'єктом.

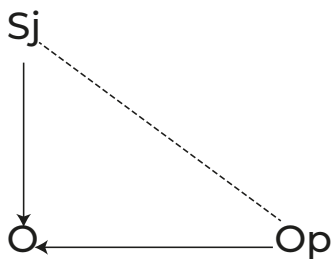


Рисунок 8.23.

Конфлікт: битва театру і глядача, театр за допомогою закручування інтриги, втягування глядача в її розгадку намагається зрушити стереотипні уявлення глядача стосовно фактів історії, її розуміння і його морально-етичні упередження стосовно расових стереотипів, таємниць кохання чоловіка і жінки – пристрасть, зрада, секс, вірність, дозволене...

Психологічний трикутник – тут стрілка бажання **Sj - O** перебуває під заступництвом відправника **S** наче з двох боків. Тема психологічно має пояснити, чому саме цей об'єкт став вибором героя.

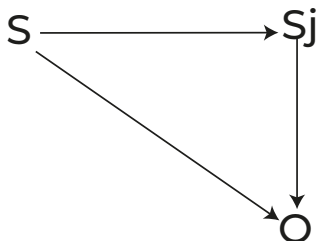


Рисунок 8.24.

Тема – загадкові факти іси трактування іспанської історії початку XIX ст., шокуючі таємниці кривавої пристрасті чоловіка і жінки з двох різних світів.

Ідеологічний трикутник – він також спирається на вісь бажань, але пояснює не «чому?», а позитивний сенс самої дії, тобто відповідає на питання: хто виграв від дії, запущеної віссю бажання? Безумовно, вигоду отримав глядач – він багато чого дізнався, зрозумів і вийшов далеко за рамки своїх упереджень.

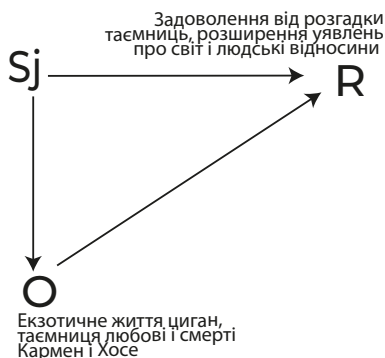


Рисунок 8.25.

Ідея – людина здатна за дві години багато чого зрозуміти і багато чого переосмислити.

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток даного сюжету: абсолютна фантазія театру і режисера яка направлена на загострення психічних і фізичних ситуацій, збільшуюча частоту ситуативних пасток.

Ігрова ситуація – детектив із максимумом невідомих.

Час, історичний контекст – будь-який.

Місце – від конкретної Іспанії до космічної одісеї.

Соціальний аспект – зіткнення двох цивілізацій (Хантингтон С., 2003).

Політико-психологічний аспект – зіткнення культурних, поведінкових, расових і сексуальних стереотипів.

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та соціуму) – кримінально-містична, сповнена небезпек і таємниць культура

ромів, їхні обряди, змови, прокльони і наскрізне полювання армії на «інакших».

Коротко сюжет № 8: театр розпочинає і за дві дії виграє у глядача битву проти його історичних, культурних, расових, сексуальних і поведінкових стереотипів на матеріалі новели Проспера Меріме «Кармен».

8.6. Тема війни

Наступні цікаві фокальні групи ховаються в темі війни двох сильних і нерівних груп – держави з її потужною машиною придушення та кочового племені іспанських циган-кале. Фокалізація в цьому випадку можлива і на одній, і на іншій групі, причому й зі знаком «плюс», і зі знаком «мінус». Залежно від обраної змістової моделі ми будемо наділяти позитивними рисами або циганів, або державу, тобто контекст обраної битви надає діючим акторам діаметрально протилежних значень.

8.6.1 Модель № 9. Війна держави проти порушників закону.

Державу трактуємо як цивілізаційно-позитивну силу. Що, як ви розумієте, не є абсолютною істиною, це вправа.

Сюжет оповідний: влада бореться з циганами – грабіжниками і контрабандистами. Сили держави підірвані зрадником Хосе і його коханкою, зухвалою Кармен. Влада здобуває перемогу завдяки внутрішнім конфліктам у стані контрабандистів і невірності Кармен.

В обраній моделі дії держава повинна мати позитивне емоційне підкріплення в образах, наприклад: ставка головнокомандувача, шинелі, стрій, порядок, блиск зброї, дзвінки голоси, чіткі команди – все, що викликає позитивний відгук у будь-якої людини: стабільність, порядок, сила, надійний захист.

Діючі актанти:

Відправник_S – ослаблена діяльністю циганських банд королівська Іспанія (трактуємо королівську Іспанію як цивілізаційно позитивну силу)

Герої / субєкти_Sj – армія

Одержувач_R – оздоровлена міцна держава

Об'єкт_O – цигани кале

Супротивники_Op – енергія, мужність, безстрашність, винахідливість, жага вольності, жорстокість циган і Кармен, зрада Хосе

Помічники_H– закон, присяга, офіцерська честь, католицька мораль, кількість армії, неорганізованість циган

Вісь дії – геноцид

БАЖАННЯ ОСЛАБЛЕНОЇ
КОРОЛІВСЬКОЇ ВЛАДИ УТРИМАТИСЯ
БУДЬ-ЯКИМ ШЛЯХОМ

ОЗДОРОВЛЕНА МІЦНА КОРОЛІВСЬКА
ІСПАНІЯ

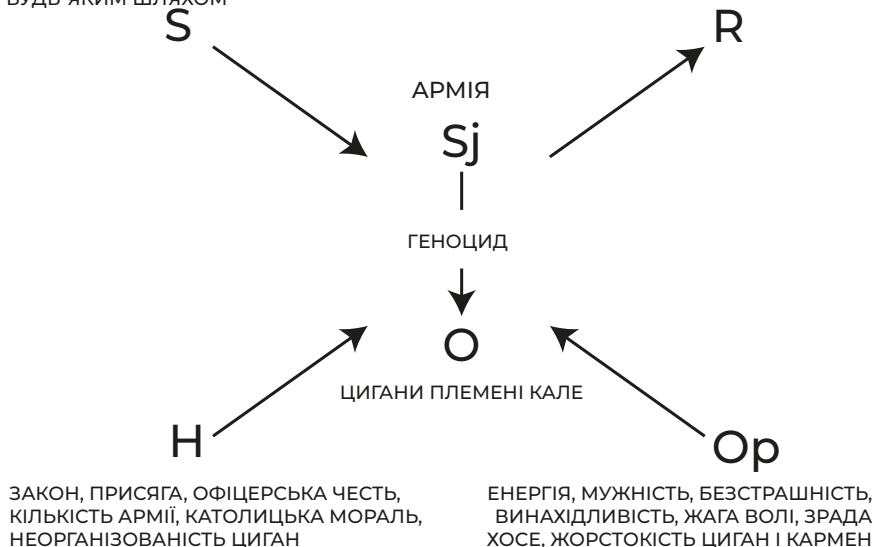


Рисунок 8.26. Держава проти порушників закону

8.7. Практика

8.7.1. Вправа 1. Сюжет за актантною схемою

Проаналізуйте попередню актантну схему (рис.8.26.) і спробуйте самостійно записати сюжет за наступною актантною схемою:

ДЕХТО_____ (відправник_S) змушує ГЕРОЯ(ІВ) _____ (герої / суб'єкти_Sj)
діяти В ІМ'Я _____ (одержувач_R),
здобувши ОБ'ЄКТ _____ (об'єкт_O),
усупереч СУПРОТИВНИКАМ _____ (супр-ки_Op),
завдяки ПОМІЧНИКАМ _____ (помічники_H)

8.7.2. Вправа 2. Актантні трикутники. Конфлікт, тема, ідея

Проаналізуйте актантні трикутники цієї моделі й на основі аналізу запишіть конфлікт, тему, ідею.

Трикутник дії або конфліктний трикутник:

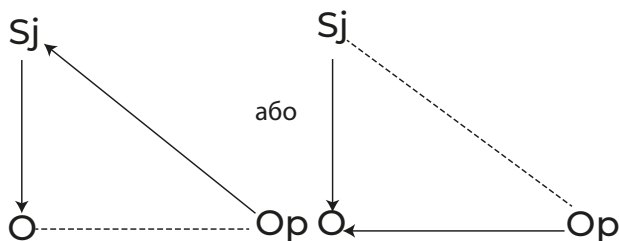


Рисунок 8.27.

Ми обираємо перший трикутник - чому? _____

Конфлікт як ідейно-позиційне протистояння: _____

Психологічний трикутник - чому саме на цей об'єкт (цигані-кале) припав вибір героя (армія)? _____

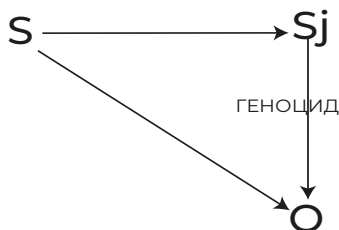


Рисунок 8.28.

Тема як деяке резюме вісі дій «геноцид»: _____

Ідеологічний трикутник - хто виграв від дії, запущеної віссю бажання: вам треба вирішити - куди буде направлена вісь **O-R**: іменно це допоможе вирішити, яка основна думка ховається у купчаку подій.

Ідея - _____

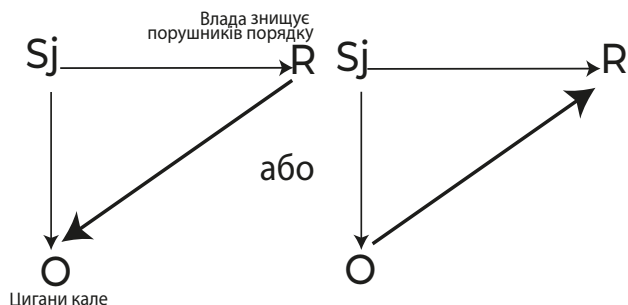


Рисунок 8.29.

8.7.3. Вправа 3. Контекстні фантазії

Пофантазуйте над контекстом, цікавими для вас обставинами й деталями, і сформулюйте коротко сюжет цієї моделі.

Контекстне меню – той набір обставин, соціокультурних, просторових, часових і психологічних чинників, які впливають на розвиток сюжету: _____

Ігрова ситуація – _____

Час, історичний контекст – _____

Місце – _____

Соціальний аспект _____

Політичний аспект – _____

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та навколишнього суспільства) _____

Коротко Сюжет № 9 _____

8.8. Тема війни. Модель № 10. Війна циган

Цей фокальний об'єкт ми також можемо розглядати зі знаками (+) чи (-). Не будемо надто мудрувати і скористаємося позитивною оцінкою самого існування вільного племені циган-кале.

Сюжет оповідальний – вільні цигани-контрабандисти відмовилися підпорядковувати своє життя юридичним і моральним за-

конам королівської Іспанії, в результаті їх винищили. Хоробру і спритну лідерку циган Кармен убив її зрадливий коханець, офіцер Хосе.

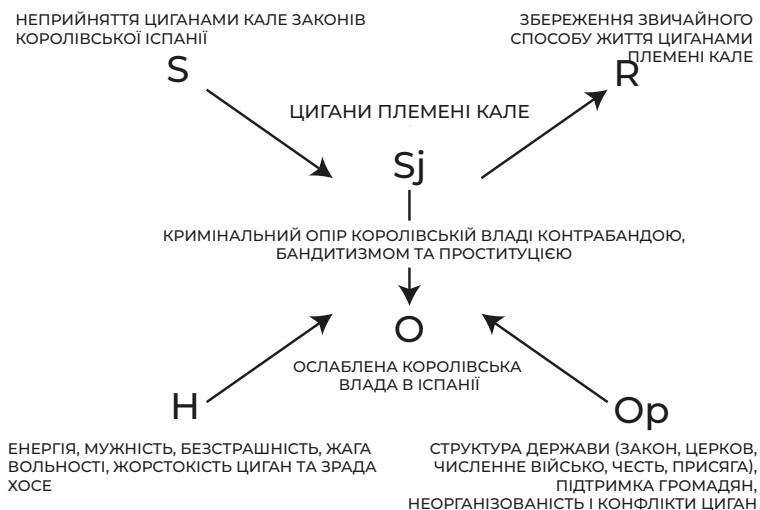


Рисунок 8.30.

Діючі актанти:

Відправник_S – відторгнення циганами законів королівської Іспанії

Герої\суб'єкти_Sj – цигани племені кале

Одержувач_R – Збереження звичного способу життя циган

Об'єкт_O – Ослаблена королівська влада, ослаблена Іспанія

Супротивники_Op – Сила держави, велика армія, конфлікти і неорганізованість циган

Помічники_H – енергія, мужність, безстрашність, винахідливість, жага вольності, інші моральні норми, жорстокість циган і Кармен, зрада Хосе

Вісь дії – Опір королівській владі в будь-яких формах

Сюжет за актантною схемою: відторгнення законів королівської Іспанії (відправник_S) циганами племені кале (герої / суб'єкти_Sj) спонукає їх захищати звичний спосіб життя (одержувач_R), в ослабленій королівській Іспанії (об'єкт_O), не зважаючи на її армію і каральний апарат (супротивники_Op), акумулюючи свою природну енергію, мужність, безстрашність, винахідливість, жагу до волі, інші моральні норми, свою

природну жорстокість, долаючи внутрішні конфлікти і неорганізованість, використовуючи персональні якості Кармен і зраду Хосе (помічники_Н).

8.9. Практика

8.9.1. Вправа 1. Визначаємо конфлікт, тему та ідею моделі № 10

Розкладіть цей сюжет за допомогою актантних трикутників і визначте основні драматургічні поняття цього сюжету:

(Sj - O - Op) Конфлікт - _____

(S - Sj - O) Тема - _____

(Sj - O - R) Ідея - _____

Подумайте, який образ викликає у вас ця історія.

Наприклад: «приборкання надлюдей» – демонстрація надможливостей вільних ромів через можливості, припустимо, цирку / балету / пантоміми.

8.9.2. Вправа 2. Визначаємо коротко сюжет моделі № 10.

Коротко сюжет № 10. Війна циган (позитивна оцінка циган) _____

Порівняйте цей сюжет із попереднім сюжетом моделі № 9. Пофантазуйте над контекстом, цікавими для вас обставинами і деталями цього сюжету.

8.10. Вигаданий персонаж – незалежний свідок, аналог глядача (зовнішня фокалізація)

Зовнішня фокалізація. Фокальна лінза на персонаж, якого ми можемо назвати незалежним свідком. Фокалізація не просто допускає таку вільність, а це давно узаконений прийом. Введення в п'єсу оповідача, казкаря, журналіста-дослідника, науковця, історика-соціолога, героя-комунікатора із залом – усе це зручні або потрібні режисерові іпостасі автора. Таким чином створюється зовнішня незалежна фокалізація, в якій цей свідок ніби супроводжує глядача.

Припустимо, цю історію вивчає соціолог.

8.10.1. Модель № 11. «Соціологічні дослідження» – фокальна лінза на соціологові, що вивчає природу війни (зовнішня фокалізація)

Можливість такого погляду на новелу дає така група тематичних бінарних опозицій, які присутні в новелі Меріме: колектив – індивідуал, структура – хаос, політика – анархія, мир – війна, армія – натовп, сила – слабкість, обов'язок – зрада, честь – ганьба, перемога – поразка, союзник – ворог².

Повірте, у вас є все, щоб розібратися у цій семіотичній премудрості і на рівних увійти у світ європейських знань. Соціолог може вивчати дві моделі зіткнення держави з ромською національною меншиною. Знаки (+) або (-) ставляться залежно від того, кого ми призначимо героєм.

Ця модель, на перший погляд, схожа з моделями №9 і №10, але це не так. У гру вступає історичний фільтр, «історична перспектива», через яку соціолог вивчає природу воєн: ми бачимо цю іспанську історію через криваві фільтри багатьох воєн, включаючи війни сьогодення.

2 Якщо ви не чітко розумієте, до чого тут групи тематичних бінарних опозицій, рекомендую перечитати параграфи 4.4. Квадрат Греймаса та актантна модель Греймаса – Юберсфельд

4.4.1. Семіотичний квадрат Греймаса докладніше

4.4.2. Вправи

4.4.3. «Метелик» Греймаса

4.4.4. Розширення квадрата Греймаса та епістеміологічні комплекси.

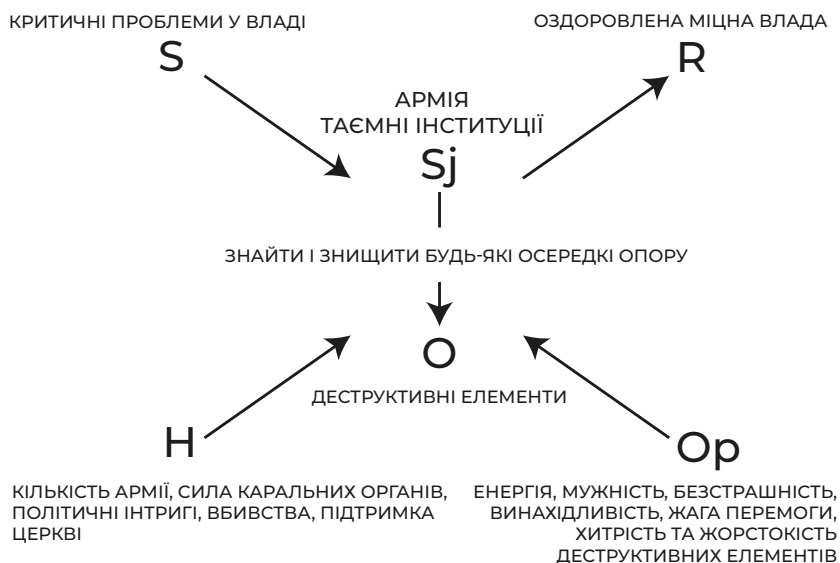


Рисунок 8.31. Кармен. Соціологічні дослідження

8.10.2. Усна вправа за пунктами:

- Аналіз самої схеми
- Вісь дії чи основна дія
- Аналіз трикутників актантної схеми, формулювання конфлікту, теми та ідеї

Запишіть коротко сюжет № 11 _____

8.10.3. Модель № 12. «Криза Цивілізацій». Фокальний персонаж – історик, який займається цивілізаційними процесами.

Розглянемо деякі епізоди історії Іспанії через зовнішню фокалізацію.

Історія народів, що населяли теперішню Іспанію, багата на демографічні зрушення: від кельтоіберійської культури, карфагенської та грецької колонізації до римського періоду, до якого й належить остання війна Цезаря, – до Великого переселення, арабської експансії, що принесла ісламську культуру. Через нове правління Візантії, новий період арабських (мавритансь-

ких) халіфатів, через Реконкісту і Золоте століття, доповнене Великою інквізицією, гоніннями Томаса Торквемади і вогнищами Саванароли, до постійних воєн і палацових інтриг королівських династій XIX ст. Бурхливі зleti і катастрофічні падіння.

Таке «дописування» новели цілком доречне, бо в її суті лежить дослідницька робота історика, який збирає якийсь фактаж з приводу останньої війни Цезаря (49–45 до н. е.).

Якщо встати на фокальну позицію філософа і гуманіста Альберта Швейцера з його розумінням необхідності розірвати кривавий ланцюг цивілізаційного розвитку, з його постійним полюванням одного виду на інший, шляхом виховання духовної, культурної, «етичної» людини, то ми отримуємо ще одну актантну схему, яка існує в контексті швейцерівської філософії «Шанобливості до життя»: «Справжня філософія має починатися з найбезпосереднішого і найвсеосяжнішого факту свідомості, і це можна сформулювати так: «Я є життя, яке хоче жити, і я існую посеред життя, яке хоче жити». Однак людська свідомість не осмислює і не співчуває бажанню інших істот жити. Етична людина прагне позбутись цього протиріччя, наскільки це можливо», – писав Швейцер (Schweitzer Alb, 1987).

Семіотичний квадрат Греймаса розширює категорію «цивілізація» до цивілізація – деградація – хаос – порядок – держава – першоматерія, руйнування і створення.

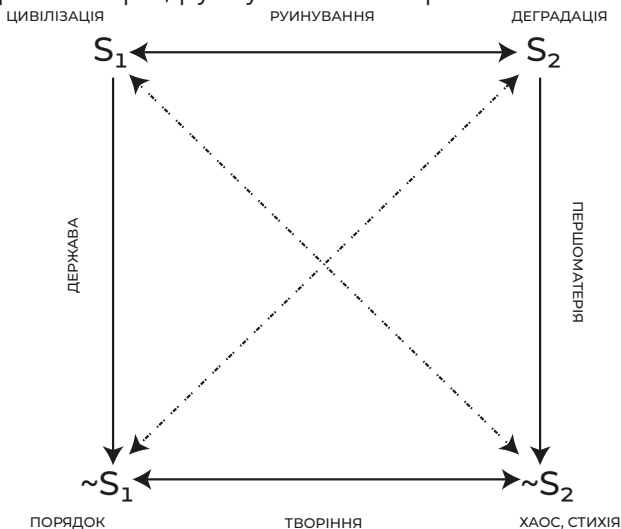


Рисунок 8.32.

Сюжет «Криза цивілізації» в оповідній формі: на тлі жорстоких втихомирювальних війн іспанської корони з вільними романами в першій третині XIX ст., випадкова зустріч і кохання офіцера Хосе і циганки Кармен провокаційно запускає незворотний ланцюг подій, який призводить до знищення і Кармен, і Хосе, і контрабандистів-циганів, і врешті-решт до скасування салічного закону (відтоді донька монарха могла успадковувати престол).

Діючі актанти:

Відправник_S – криза влади королівської Іспанії

Герої / суб'єкти_Sj – історична зумовленість в особі історичних персон – Фердинанд VII і його жінки Марії-Кристини, доля – невірноважена сутність, що здатна неусвідомлено й зі стовідсотковою ймовірністю розвалити будь-який порядок, в особі в літературних образів Хосе і Кармен

Одержувач_R – нова структура влади королівської Іспанії – строго матrilінійна система успадкування

Об'єкт_О – закони наслідування корони

Супротивники_Ор – державні традиції, підтримка громадян, конфлікти

Помічники_H – самолюбство автора-історика, індивідуальна воля, жіноча енергія, рокова випадковість і волелюбність циган

Вісь дії – пошук усіма героями варіантів виграшу в ситуації постійного підвищення ставок всіма сторонами конфлікту: опір королівській владі засобами контрабанди й бандитизму; підрив сили армії завдяки шпіонажу та через розбещення королівської армії з постійним підвищенням ставок; інтриги королівського двора; безпощадність покарання противника...

8.11. Практика

8.11.1. Вправа 1. Аналіз актантної схеми

Розкладіть цей сюжет за актантною схемою та проаналізуйте за допомогою актантних трикутників:

Конфлікт _____

Сюжет за актантною схемою: _____

ТРАГІЧНА ІСТОРИЧНА НЕСТАБІЛЬНІСТЬ,
КРИЗА КОРОЛІВСЬКОЇ ВЛАДИ
В ІСПАНІЇ 1830 РР

НОВА СТРУКТУРА ВЛАДИ КОРОЛІВСЬКОЇ
ІСПАНІЇ – СТРОГО МАТРИЛІНІЙНА СИСТЕМА

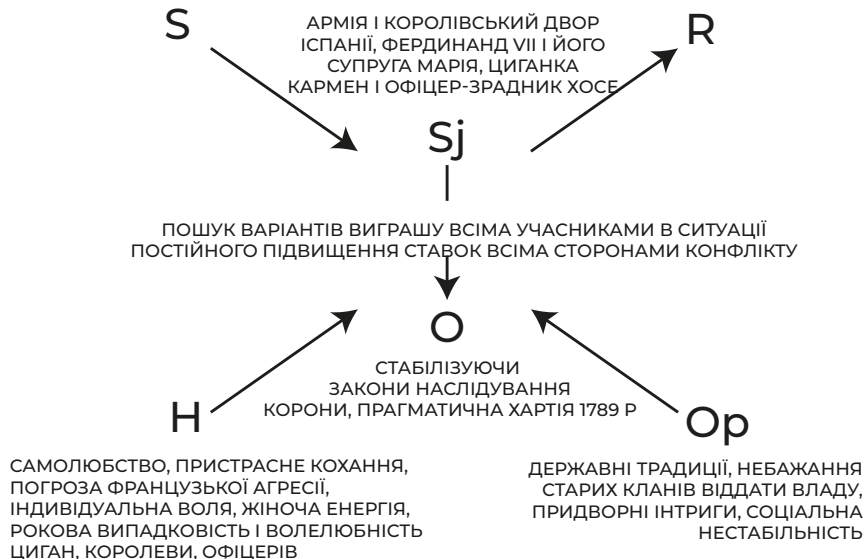


Рисунок 8.33. Модель 12 «Криза цивілізацій»

8.11.2. Вправа 2. Аналіз актантних трикутників

Які актантні трикутники ви оберете для цієї схеми?

Оберіть трикутник дії або конфліктний:

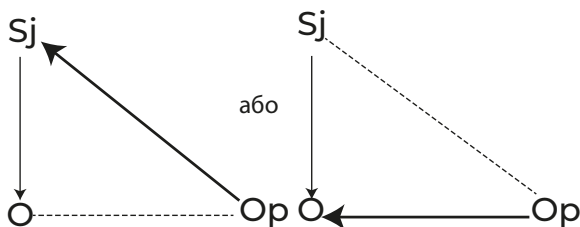


Рисунок 8.34.

Оберіть ідеологічний трикутник:

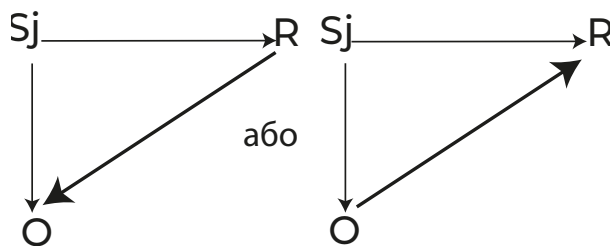
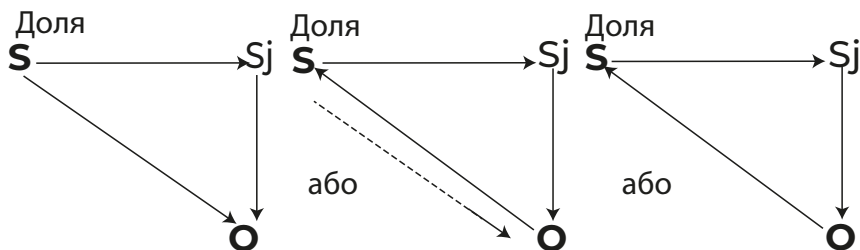


Рисунок 8.35.

Як ви уявляєте собі психологічний трикутник, тобто вплив відправника **S** на вісь дії **Sj - O**? Як це позначиться на формулюванні теми? Який трикутник пояснює вибір «долею» об'єкта «Закони наслідування корони»?



Закони наслідування корони

Рисунок 8.36.

Напишіть основні драматургічні характеристики цієї моделі:

Конфлікт - _____

Тема - _____

Ідея - _____

8.11.3. Вправа 3. Контекстні фантазії

Якими будуть ваші контекстні фантазії, якщо:

Контекст історичний - нестійке історичне становище іспанської монархії в першій третині XIX ст. Недосконалі закони престолонаслідування.

Герой доля - історична зумовленість, доля, деяка сутність, що здатна неусвідомлено й зі стовідсотковою ймовірністю зруйнувати будь-який порядок.

Ігрова ситуація - _____

Місце - _____

Соціальний аспект – _____

Культурний аспект як комунікативне середовище (механізми і характер структурних з'єднань особистості та навколишнього суспільства) – _____

Запишіть коротко сюжет № 12 _____

8.12. Модель № 13. «Сутність Кармен» – фокальна лінза на юнакові з далекого майбутнього (зовнішня фокалізація)

Давайте не будемо перетворювати цю історію на ланцюжок актантних схем (Ubersfeld, Anne, 1999, Section 3.8.4.-3.8.5.), а просто уявимо себе у далекому майбутньому.

Що ми знатимемо і думатимемо про Кармен? Історія перемішала і спресувала ім'я Кармен з дивними, лякаючими, надлюдськими фактами, легендами і міфами.

Що є Кармен?

Історію бунтівної особистості на ім'я Кармен можна вигадати за допомогою евристичного мозкового штурму й отримати щось на кшталт:

- Брудна циганка, яка вміла проклинати і зачаровувати. Вона спокушала, а потім безжально кидала всіх – від Цезаря до Наполеона. Декого вона вбивала.
- У Європі вона обернулася на страшну бубонну чуму, яка вбила половину населення.
- Але їй цього було мало, перетворившись на енергію парового котла, вона вбила цивілізацію диліжансів.
- Вона запускала революції, які перетворювалися на світові війни, бо люди так і не навчилися відрізняти вождів від узурпаторів, а священні жертви від убивства інакомислячих. •
- Люди боялися Кармен, але її зовнішність і легенди про неї

мали чарівну силу.

- Про неї створювали романи, опери, балети і фільми. Їй поклонялися
- Урагани, цунамі та вулкани Кармен знищували старі землі і створювали нові.
- Але цього їй було мало – вона підірвала атом і відкрила людству швидкість світла.
- У космосі народився астероїд «Кармен», який мільйон років загрожує світу.
- Люди намагалися приручити й умилювати Кармен – вони створювали ліжка, матраци, подушки, столи і стільці «Кармен», вони мазали обличчя косметикою «Кармен». Прикрашали пальці каблучками, шиї – намистами, названими на її честь, висаджували однойменні сорти квітів і дерев, але Кармен не вгамовувалася – вона увірвалася на молекулярний рівень, і на землю напав вірус «Кармен». Люди, захищаючись, створили антивірусний додаток Microfluidic Carmen, але це їм не допомогло...
- Кармен миттєво заселила штучний інтелект, і він захопив машини.
- Зневірившись, люди створили додаток Carmen® Mobile, який стежить за машинами, але Кармен працює на випередження
- А зараз? Вона або загрожує смертю всьому людству – або подарує нам порятунок... Хто знає?
- Ми не знаємо. Ми не знаємо, що зробить Кармен далі – вона фантом, який живе за своїми законами, вона – Ядро змін, шалений провокатор, Бог змін, який багатьом подобається і якого ми ніколи не зможемо приборкати.

А що говорить квадрат Греймаса? Він неупереджений і логічний:

Історія пов'язує життя і смерть ...

Реаліям життя протистоїть легенда. Міф і пристрасть народжують релігію. Життя - пристрасть - реальне життя - смерть - міф - легенда - релігія

І знов «метелик» змахує крильцями - нове життя

Кармен – це стихія, ураган, міф, легенди про життя, пристрасть і смерть.

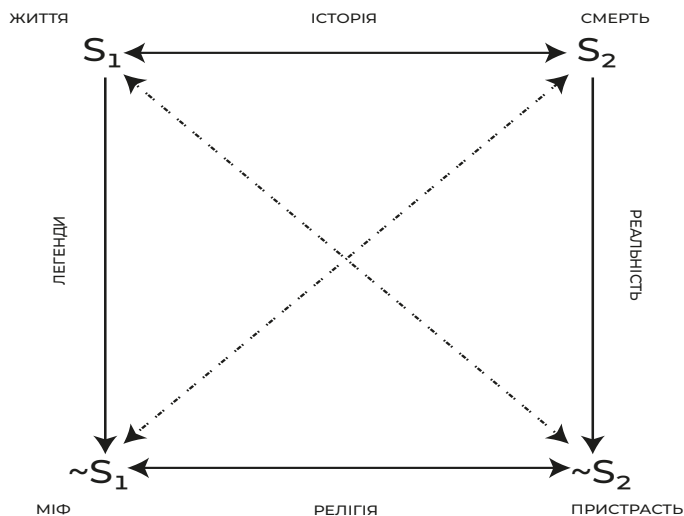


Рисунок 8.37.

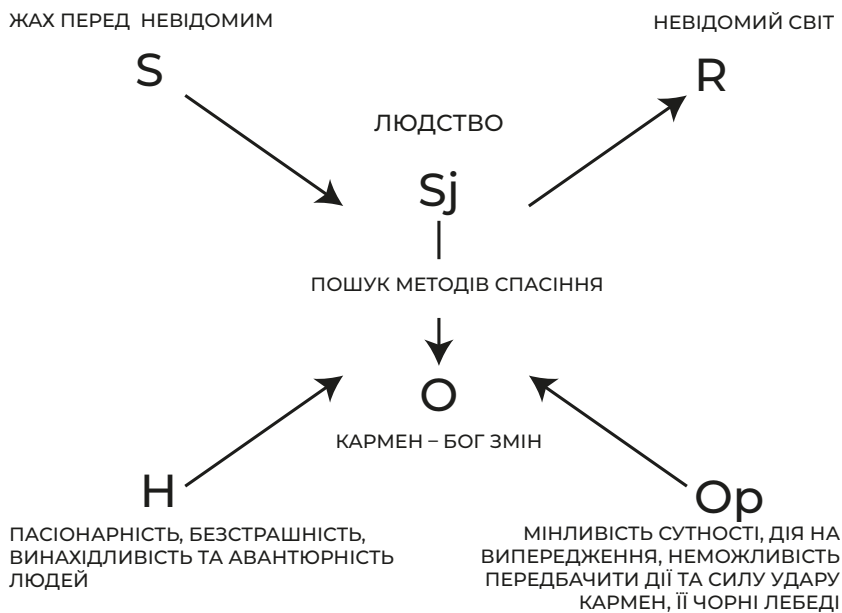


Рисунок 8.38.

Приблизно такий вигляд може мати актантна модель вічної гонитви людства за Богом змін (чи – від нього?) – Кармен.

8.13. Модель № 14. «Каверзи Кармен»

А якщо додати містики... На хвилинку уявімо, що не Бог змін є метою людства, а навпаки – людство є об'єктом Бога змін, жертвою переслідувача за Карпманом.

Людство, як завжди, бачить тільки окремі підступні дії цього грайливого Бога, не розуміючи його глобального задуму.

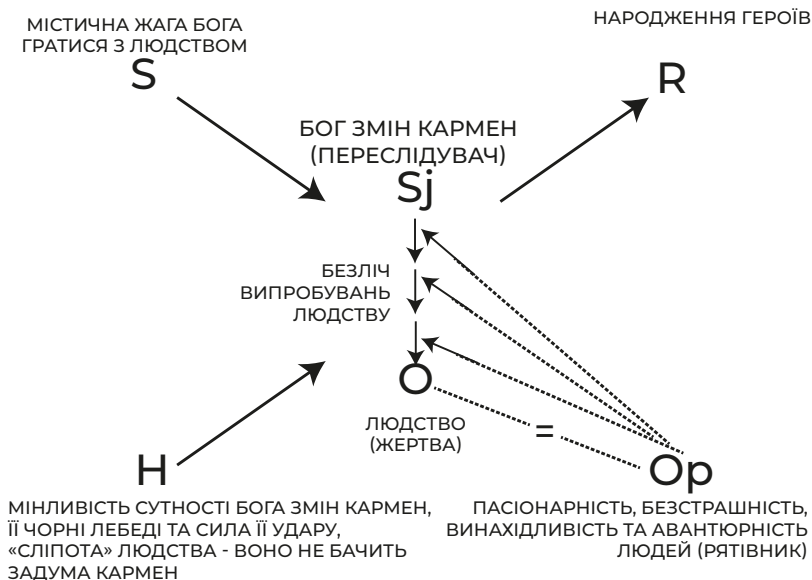


Рисунок 8.39. Модель № 14 «Каверзи Кармен»

Щодо самого Бога змін – ми не знаємо його мети, але, як нетямущі кошенята, азартно кидаємо свої вітальні сили на гонитву за сонячним зайчиком, що весь час вислизає... і от жертва стає героєм – може це й є мета божественного провидіння?

8.14. Модель № 15. «Колесо сансари»

А тепер уявіть, що вічна душа Кармен шукає світу ідеального. Вона є центром і джерелом цього трансцендентного пошуку. Вона є ідеальним відправником, який кидає свого героя – людство на пошук шляхів до світу ідеального.

Зараз ми отримали іншу актантну схему.

Якщо розложити цю схему в часі, то вона перетвориться на Колесо сансари, вічну гонитву людства за знанням та істиною.

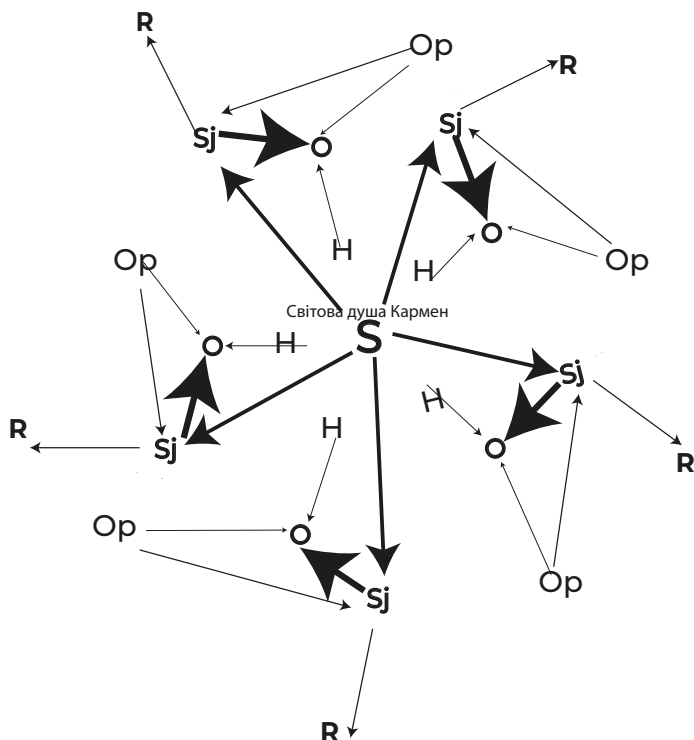


Рисунок 8.40. Модель № 15 «Колесо сансари»

Бунтівлива світова душа – відправник на ім'я Кармен цілить свою безсмертну стрілу на героя – людство, і вже тисячі років випробовує його на міцність. Чи тренує? Чи грає у смертельно веселу гру на ім'я «Пошук істини»?

Гадаєте, це неможна поставити?

Можна!

Все, що вигадане – можна поставити.

Просто треба подумати.

То хто візьметься?

Хто наважиться?

8.15. Коротке резюме сьомого рівня

Застосувавши метод фокалізації та розширивши тематичне поле новели Проспера Меріме «Кармен» за рахунок вільних асоціацій, опозиційних тематичних пар і семіотичного квадрата Греймаса моделей ми отримали 15 різних змістових режисерських рішень, спроможність яких перевірена актантними моделями.

Вітаю тих, хто прагне більшого – таких рішень безліч!

РІВЕНЬ ДЕВ'ЯТИЙ

Висновки

«Бог багатому подібний фонтану, що наповнює різноманітні посудини по їхній місткості.

Над фонтаном напис такий: «Нерівна всім рівність».

Ллються з різних трубок різні потоки в різні посудини, навкруг фонтана стоячі. Менший посуд менше має, але в тому рівний є більшому, що рівно є повний».

Це означає, що люди мають різні здібності, кожен свої.

У цьому сенсі вони не рівні між собою.

Але рівні є в тому, що кожен може повною мірою розвивати здібності, закладені в нього Богом.

Саме тому у кожного своя доля, свій шлях у житті.

Григорій Савич Сковорода

Це найскладніший рівень, завдяки якому ми й зрозуміємо, наскільки світлі наші розумні голови, наскільки готові задовольняти наш інстинкт пізнання. І чи є у нас потенціал «рвонути у майбутнє», чи будемо смиренно переписувати з книжок тему, ідею і конфлікт?

На прикладі п'єси Марка Кропивницького «Пошились у дурні» і новели Проспера Меріме «Кармен» дослідження показує, що смислові варіації інтерпретації будь-якого тексту для сцени доволі широкі: і «пристрасть, що тамується смертю», і «подолання перешкод кохання»; вони можуть бути розв'язані в різних контекстах за допомогою різних змістових режисерських рішень.

Слідом за вибором «свого» рішення, безумовно, має відбутись його повний класичний аналіз. Але саме в такому порядку – спочатку евристичний пошук безлічі рішень, і тільки після цього – детальний класичний аналіз з урахуванням обраного задуму.

Добір «найкращого» рішення, актуального для певного театру в певний історичний момент, видається обов'язковим, але скоріше маркетинговим завданням. Головне – провести повний класичний аналіз уподобаного варіанта.

Довгий список можливих рішень будь-якої п'єси не може не хвилювати уяву режисерів-початківців, тим самим «розвиваючи їхнє дивергентне мислення і творчу сміливість» (Runco M.A., 2017).

А деякі думки про зміни в концептосфері сучасного театрального режисера не можуть не хвилювати педагогів цієї елітної професії.

Концептуальна сфера театру.

Вона весь час змінюється, розширюється і нарощується – тут нема заборон. То ж беріться за цю справу і ви – вільних клітинок безліч! Ризома проростає з будь-якого місця.

Таблиця № 14

	Концепт старий	Концепт новий
1	Інакомислення – ворог	Інакомислення – єдиний чинник розвитку
2	Театр (грец. Theatron – місце для видовищ)	Акторно-мережевий театр (ANTheater) – це територія соціальної діяльності, де актори – актори чи глядачі, учасники соціальної чи якоїсь іншої групи, речі чи цілі системи, думки чи поняття, які, будучи елементами динамічної мережі об'єкт-центричних відносин, мають можливість і бажання створювати і вирішувати ланцюжки ситуативних пасток, які загострені атрибутами дії до дозволеного максимуму і спрямовані на розв'язування певної проблеми, що стосується життєдіяльності чи існування цієї групи.
3	Текст п'єси має цінність істини	Тексти п'єси – робочий інструмент, такий собі текстовий теодоліт!
4	Єдина фабула п'єси	Безліч фабульних ланцюжків, прихованих в архітектонічній конструкції п'єси
5	Аналіз п'єси режисером за схемою: тема – ідея – конфлікт	Режисер «грається» з текстом, вивчає зміст і структуру, його формальні елементи, їх співвідношення і функції – усі можливі сфери «зростання» тексту п'єси.
6	Пропоновані обставини малого-, середнього- та широкого кола	Контекст ситуативний
7	Теоретичний аналіз п'єси режисером	Режисер спочатку вигадує декілька змістовних варіантів п'єси і тільки потім аналізує: теоретичному аналізу «за системою» підлягає тільки обране фінальне рішення

8	Тема п'єси - це предмет дослідження автора. Відповідає на питання: що зображено у п'єсі? Або: про що п'єса?	Тематична сфера п'єси або тематичний всесвіт за П. Фрейре (Фрейре Пауло, 2003, р. 60) : сфера тем або проблем, які закладені автором чи виявляються при її розгляді з погляду сучасності, з майбутнього або від стороннього свідка. Тематичне різноманіття: які явища сучасного буття можуть бути вирішені за допомогою цієї п'єси?
89	Режисер - посередник між автором і глядачем	Режисер - медіатор між текстом і соціальними групами, які є елементами динамічної мережі об'єктоцентричних відносин і мають проблеми життєдіяльності й існування, допомагає їх бажанню створювати і вирішувати ланцюжки ситуативних пасток, які загострені режисером атрибутами дії до дозволеного максимуму і спрямовані на розв'язування проблем, що стосуються життєдіяльності чи існування груп.
10	Дія як акт людської поведінки, спрямований до певної мети	Ланцюжок ситуативних пасток, загострений атрибутами дії до дозволеного максимуму і спрямований до досягнення певної мети
11	Пошук дії етюдним шляхом	Розбір ситуативних варіантів поведінки та конструювання найбільш ефективних (видовищність) чи ефективних (вирішення реальних ситуацій) для групи ситуативних моделей поведінки
12		
13		
14		
15		
16		
17		

Про деякі концепти треба сказати більш докладно.

Про парадигму театру.

Зміна парадигми театру пов'язана з розширенням його соціальної функції. Традиційна функція: «Театр (грец. Theatron – місце для видовищ) – різновид мистецтва, розрахований на масове сприйняття, в якому актори на сцені грають перед глядачами написану драматургом п'єсу» (Kovaliv, 2007b, p. 463).

Сучасне сприйняття: театр як акторно-мережева структура (ANTheater) – це територія діяльності соціальної групи, де актори – актори чи глядачі, учасники соціальної чи якоїсь іншої групи, речі чи цілі системи, думки чи поняття, які, будучи елементами динамічної мережі об'єктоцентричних відносин, мають потребу, бажання і можливість вирішувати проблему шляхом створювання ланцюжків ситуативних пасток, які загострені атрибутами дії до дозволеного максимуму і спрямовані на ефективне розв'язування проблеми, що стосується життєдіяльності чи існування цієї групи.

Театр як видовище є окреим випадком, у якому «ефективне розв'язування проблеми» змінюється на «наочно ефектне розв'язування проблеми».

Про функцію режисера.

Режисер не аналізує текст за звичайним шаблоном – тема, ідея, конфлікт, а «грає з ним» – вивчає можливі напрями його «зростання», використовуючи іманентний аналіз – спрямований на зміст і структуру твору, на його формальні елементи, їх співвідношення і функції. Це розкриває перед режисером багато тем, ідей і конфліктів, «захованих» у творі, а також контекст¹,

1 Контекст – цей термін запозичений наприкінці XVIII ст. із французької мови, складається з латинських *com-* (*con-*) – «разом» і *textere* – «ткати, плести»; *contextus* – «з'єднання, зв'язок, сплетіння, зчеплення». Існує два основні значення терміна: Вербальний контекст – це закінчений уривок письмового або усного мовлення (тексту), загальний зміст якого дає змогу уточнити значення окремих слів або речень, що входять до нього. Наявність вербального контексту завжди безпосередньо впливає на розуміння будь-яких повідомлень, і звідси помилка цитування, яка часто трапляється в суспільстві і називається «вириванням із контексту» (повторення певної усиченої частини початкового тексту на шкоду його цілісності, що може серйозно спотворювати його первісне значення).

який, за твердженням М.М.Бахтіна розширює розуміння тексту: «Будь-яке розуміння є співвідношенням певного тексту з іншими контекстами та переосмисленням у новому контексті (у моєму, в сучасному, у майбутньому)» (Бахтин М. М., 1975, р. 207).

До нових парадигм і епістем можуть відноситися:

- роздержавлення театральних шкіл, розвиток нових форм театрального навчання;
- розмаїття форм театральної організації;
- парадигма «національного театру» – яка існує на цей момент, – профанація змісту чи флагман розвитку?
- періодична обов'язкова «чистка» епістем: структура, що зумовлює систему певних поглядів та аналіз породжених епістемами систем цінностей – проєкцій епістем на особистість;
- можливість ризоматичного розвитку вистави у просторі і часі. Ви думаєте, це не можливо? Можливо, бо вже зроблено!

Епістема театру майбутнього – структура, що розвивається і в просторі – віртуальному і реальному, – і в часі.

Приклад – проєкт *Semblance* квебекського театру *Les Nuages en pantalon*, Жана-Філіпа Жубера.

Їх вистава «Подібність» («*Semblance*», 2013)(Joubert J-Ph., 2013) про самотність людей, які шукають себе, і мріють побудувати ідентичність у мережах, отримала не тільки сценічне життя. Для персонажів була створена платформа, були створені їх «реальні» онлайн-життя в мережах. Люди зі всього світу контактували з ними, трансформуючи ці вигадані персони на обставини навколишнього буття. Активна учасниця проєкту актриса, режисер і театральний діяч Даніель Ле Со-Фармер так описує

Ситуативний контекст – це ситуація комунікації, що включає обстановку, час і місце, а також будь-які факти реальної дійсності, які допомагають точніше інтерпретувати значення висловлювання. У зв'язку з цим у різних текстах або промовах часто згадується різного роду соціальний, культурний, політичний або історичний контекст написаного або сказаного. Іноді для опису ситуативного контексту використовують лінгвістичні терміни «фонові знання» або «пресупозиція».

Окремим, подекуди проблематичним, є стимуляційний контекст, який у вигляді певних чинників художньої та позахудожньої дійсності впливає на творчий розвиток певного письменника, креативна діяльність якого має бути спрямована на формування неповторних ідеографічних явищ.

У постмодернізмі контекст набуває домінантного статусу, плюральності, безмежності вираження, коли текст тлумачиться як принципово децентрований, а його структура сприймається як рухливо зорганізована завдяки ризомі (Kovaliv, 2007b, pp. 518-519).

роботу колективу над «Подібністю»:

«Ми створили профіль Tumblr для Фанні, агента з комунікацій, одержимого зображенням тіла; кліпи на Vimeo для Саймона, актора, який шукає роботу; та профілі Facebook для інших персонажів. Створюючи те, що ми називали «периферією» соціальних мереж шоу, ми мали на меті запропонувати глядачам можливість спілкуватися та взаємодіяти з персонажами поза межами часу та простору вистави та відчувати їх так, ніби вони не були вигаданими героями. Один рецензент зауважив дихотомію правда / вигадка, яку породила ця постановка» (Le Saux-Farmer, 2020).

Але на відміну від корпоративних творчих команд чи маркетингових фірм, у театру як колективу не було засобів з точки зору часу чи фінансування, щоб постійно оновлювати та розвивати цих вигаданих онлайн-персон. Немоżliвість виконати це завдання для невеликої театральної виробничої групи залишила їх як художників із концепцією, яка не була належним чином «приземлена». Це був чудовий експеримент для команди, але ця трудомістка робота не дала достатніх результатів. Колектив прийшов до висновку, що інтернет – це простір, де реальні люди взаємодіють віртуально, а вигадані персонажі не можуть цього витримати.

Новий твір «Кінець фантастики» («La fin de la fiction», 2022), зосереджується на темі політики постправди та поляризації на платформах соціальних мереж. Даніель Фармер підкреслює активну соціальну позицію колективу: «Як і багато людей після виборів Дональда Трампа в США у 2016 році, ми були водночас вражені та приголомшені тим, як змінилися платформи соціальних мереж. Назву твору було обрано, щоб показати, як межі між правдою та вигадкою дедалі розмиваються, особливо коли ми досліджуємо, як розгортаються соціальні мережі. Замість того, щоб досліджувати, як поширюються фальшиві профілі в соціальних мережах, ми зараз досліджуємо, як певні теорії змови, які виникли під час президентських виборів у США 2016 року, використовували такі платформи як YouTube, зомбі-акаунти в Twitter і Facebook, щоб вплинути на результат цих виборів.

Починаючи з таких явищ, як цифрові ехокамери (Flaxman et al., 2016, pp. 298–320), ми розширили наше дослідження, щоб розглянути наслідки таких інцидентів, як витік даних Cambridge Analytica та Facebook, втручання Росії у низку виборів по всьому світу через маніпуляції в соціальних медіа та узгоджені зусилля низки організацій, щоб посіяти розбрат і хаос між протилежними соціальними групами та політичними рухами. З цією новою парадигмою обміну інформацією зрозуміла одна річ – це швидкість, з якою використання та зловживання соціальними медіа продовжує посилюватися для поширення (дез)інформації в «реальному» світі». Сьогодні ми продовжуємо шукати нові способи організації наших стосунків із платформами соціальних мереж... У нашій сьогоднішній роботі ми досліджуємо, як ми можемо краще інсценувати поляризацію аудиторії, яка відображає те, як ми поляризувалися як користувачі соціальних медіа в контексті, який вивчає, як теорії змови поширюються на цих платформах. Незалежно від остаточної форми цього проєкту, результат того, що ми дізналися про складність платформ соціальних медіа, привів нас від показу їх на сцені в житті персонажів до надання можливості нашим глядачам відчувати внутрішній досвід роботи соціальних мереж» (Le Saux-Farmer, 2020).

У своїй статті Даніель Фармер докладно описує процес створення цієї незвичайної вистави. Що характерно, слова «конфлікт» і «боротьба» геть відсутні у словнику режисерки. Але є слова «проти», «протилежний», «противага» і «тема»... Ці слова споріднені з акторно-мережевою теорією, і автор буде безмежно щасливий, якщо ідея акторно-мережевого театру знайде відгук у читача, і його інтелект і зацікавленість сконцентруються на розвитку тих напрямів в освіті режисерів-початківців, акцентування яких підштовхне студентів до радісного пошуку безлічі творчих рішень одного й того ж твору.

«Такий аналіз у його майже нескінченному розмаїтті, ставить перед режисером ключове семіологічне питання: як продемонструвати і індивідуальне значення (для суб'єкта), і соціально-історичне значення розв'язки?» (Ubersfeld, Anne, 1999, Chapter 3.7.3.).

Автор упевнений, що українська театральна школа здатна подарувати світові багато нових сучасних тактик, технік і стратегій виховання модерного покоління театральних режисерів, і запрошує колег до дискусії.

ПІСЛЯМОВА

Театр, режисер і глядач в епоху ШІ –
хто кого перекреативить?

Безумовні мейнстрими² сучасності – глобалізація суспільства та глобальна турбулентність – це перешкода чи драйвер розвитку?

Що відбувається з людиною в цих умовах, чи залишається вона мірою речей? Змінюється чи ні під впливом різних обставин часу і простору система її цінностей?

Що взагалі відбувається з людиною? Це всерйоз цікавить театр.

По-перше, зростає турбота людини про саму себе, постає потреба в нових стандартах від індустрії розваг з огляду на інклюзію, психологічні, фізіологічні та вікові особливості аудиторії.

По-друге, збільшення кількості вільного часу перетворює вивільнені людино-години на товар, який у величезній кількості надходить на ринок. Цей товар буквально розхапується конкуруючими класичними та креативними індустріями розваг. Яке місце і можливості театру в цій системі претензій на вільні людино-години населення?

Конкуренція між подібними підприємствами розвиватиметься в напрямі зростання якості, актуальності та рівня емоційного впливу пропонованого ними товару. До речі, креативний театр має активно співпрацювати з іншими мистецтвами та дисциплінами, що дасть змогу створювати більш комплексні та багатогранні проєкти, що вже починає відбуватися.

Прагнення людей до більш сприятливих для себе умов праці та життя змушуватиме театр «наближатися» до глядача. Тобто на протигагу загальній глобалізації в театрі зростає тенденція в напрямі локальності та камерності. До цього ж призведе і пошук глядачами стійких екзистенційних моделей: тільки малі форми зможуть дозволити собі репертуарну гнучкість, швидку змінюваність тем, прямий діалог зі споживачем і врахування його психічних, національних, релігійних та інших територіально-культурних інтересів.

Але! Серед креативних індустрій зовсім недавно народився «новенький»!

Мова йде про впровадження технології штучного інтелекту

2 Мейнстрим – головна течія, тренд

(ШІ), яка, на думку багатьох дослідників, негативно позначиться на таких професіях як журналіст, репортер, фахівець з маркетингових досліджень... А як театр? Завліт? Драматург-сценарист? Художник-декоратор? Сценограф? Художник з костюмів? Композитор? І як – режисер?

Кандидат культурології Оксана Олійник у статті «Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: тенденції та виклики» пише: «Креативний сектор має співпрацювати з технологічною індустрією, щоб краще зрозуміти технологію та переконатися, що створені моделі працюють на користь креативних індустрій, а не проти них. З-поміж перспективних напрямів подальших досліджень можуть бути питання інтеракції³ та взаємозбагачення діяльності ШІ й фахівців в окремих індустріях, юридичні та моральні наслідки роботи моделей ШІ та зростаючій залежності сучасного покоління від них, критичний аналіз творчого потенціалу технологій у порівнянні з потенціалом людської креативності сьогодні та багато інших» (Олійник О. М., 2023, р. 3)

Як не відштовхуй від себе проблему – вона реально існує. Все банальне буде замінено штучним інтелектом. В його «голові» більше варіантів, він більш обізнаний із очікуваннями публіки. Він працює швидше і якісніше, і якщо продюсеру треба швидкий гарантований успіх, від буде користуватися тільки ним. А що ж нам – тим, хто потай помислив себе творцем?

Треба вчитись, панове. Наполегливо розвивайте своє креативне мислення – не ховайте голову у пісок – не пройде! Ну і розвивайте емпатію – тільки вона підкаже вам правильну поведінку у складній комунікації.

У Додатку А – начерки Vocabulary українського режисера початку ХХІ століття. Читайте, користуйтеся і поповнюйте його, це дуже важливо.

OUTRO

Ранок.

Вікно Обертоне залишилося десь позаду.

Перед тобою дивний світ, один для всіх – у ньому на рівних живуть коза, старий учений, нагріта праска, похмура держустанова, чийсь подих і твій спогад про вчорашній сон – абсолютний паритет!

А ось і тексти нашої п'єси – як дивно, вони розлетілися по всьому усвідомлюваному простору і продовжують рухатися далі.

Маленька дівчинка обпекла палець об гарячу праску; старий науковець озирнувся на бекання кози у твоєму вчорашньому сні і випадково перевернув склянку молока; молоко шкварчить і роздувається коричневими бульбашками на розпеченій поверхні Сонця; в держустанові хтось зітхнув і несміливо ступив у твій вчорашній сон...

Тісно! Штовханина!

Але в тебе в руках срібний клубок чарівної нитки Аріадни – сміливо кидай його і лети за текстами, лети довкола і залазь всередину, запихай їх у себе, ковтай, жуй, рви, облилуй – тут на всіх вистачить!

П'єса ніколи не стоїть на місці, вона весь час розростається разом зі світом, у який її випустили, проростає в ньому все новими смислами, повертається до нас незвичними гранями.

І наша справа проста: вихоплювати ці мерехтливі дорогоцінні смисли та щедро розкидати їх довкола – вони теж проростуть, а потім зустрінуть нові народжені тексти і вони одружаться, і в них з'являться... І так буде вічно.

А той, хто вигадав усю цю катавасію, сміється-заливається, бризкається нашою фантазією і підкидає нам все нові й нові іграшки.

Живемо!

Список використаних джерел

- Beauchamp, H., & Larrue, J.-M. (1990). Les cycles Repère: Entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 8, 131-143. <https://doi.org/10.7202/041114ar>
- Bergmann, J., & Sams, A. (2012). Flip your classroom: Reach every student in every class every day. ISTE.
- Blok A., A., & Jensen C.B., B. J. (2024). What Next for Actor Network Theory? Inventing around Latour on a planet in distress. Sage, 1-12. <https://doi.org/10.1177/29768667241285397>
- Chaîné, Francine, and Carole Marceau. 2014. 'La trajectoire d'enseignement en théâtre : entretien avec Jacques Lessard'. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 55, 133. doi: 10.7202/1033707ar.
- De Bono, E. (2007). Lateral thinking: Creativity step by step (Nachdr.). Harper Perennial.
- Deleuze G. 1994. Difference and Repetition. Columbia Univer. Press
- Derrida J., J. (2014). La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà. Flammarion.
- Felluga D.F. (2002a). Modules on GREIMAS. On Plotting.
- Felluga D.F. (2002b). Modules on Greimas. Introductory Guide to Critical Theory.
- Felluga D.F. (2015). Critical theory: The key concepts (First edition). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Flanagan, Dawn P., and Shauna G. Dixon. 2014. 'The Cattell-Horn-Carroll Theory of Cognitive Abilities'. in *Encyclopedia of Special Education*, edited by C. R. Reynolds, K. J. Vannest, and E. Fletcher-Janzen. Wiley. doi. 10.1002/9781118660584.es0431
- Flaxman, Seth, Sharad Goel, and Justin M. Rao. 2016. 'Filter Bubbles, Echo Chambers, and Online News Consumption'. *Public Opinion Quarterly* 80(S1):298-320. doi: 10.1093/poq/nfw006.
- FLGI. 2024. 'Flipped Learning Global Initiative'. Flipped Learning Global Initiative. Retrieved (<https://learn.flglobal.org/>).
- Friston, K. (2018). Does predictive coding have a future? *Nature Neuroscience*, 21(8), 1019-1021.

- <https://doi.org/10.1038/s41593-018-0200-7>
- Greimas, A. J. (1987). *On meaning: Selected writings in semiotic theory*. University of Minnesota Press.
- Greimas, A. J., Zimina, L., & Greimas, A. J. (2004). *Strukturnaja semantika: Poisk metoda*. Akadem. proekt.
- Harris S., S. (2012). *Free will*. Free Press.
- Hartmann, N. (2012). *Möglichkeit und Wirklichkeit*. De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783111456447>
- Haywood H. Carl. (1985). *Teachers as mediators* ResearchGate.
Teachers as Mediators, 2(5), 7–8.
- Hébert, Louis. (2020a). The Actantial model. In *An Introduction to Applied Semiotics* (Routledge, pp. 80–93). Taylor&Francis Group. <https://lccn.loc.gov/2019038128>
- Hébert, Louis. (2020b). The semiotic square. In *An Introduction to Applied Semiotics* (p. 40–53).
- Hrom'jak, R. T. (Ed.). (2007). *Literaturoznavčyj slovnyk-dovidnyk* (2. vyd., dop). Akademija.
- Husserl, E., Moran, D., & Dummett, M. (2002). *The Shorter Logical Investigations: International Library of Philosophy* (1st ed). Taylor and Francis.
- ISO/IEC 13250:1999(E), *Topic Maps Information Technology § Topic Maps* (1999).
- Jameson Fredric. (1987). Foreword. In *On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory Algirdas Julien Greimas* (pp. vii–xxiii). University of Minnesota Press.
- Jensen, C. B. (2019). Is actant-rhizome ontology a more appropriate term for ANT? In *The Routledge Companion to Actor-Network Theory* (1st ed., p. 73–86). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315111667-10>
- Jewett Niki (Director). (1989). *The Bastille Dances* [YouTube]. Barcelona Opera House.
- Joubert J-Ph. (Director). (2013). *Semblance* [Vimeo].
<https://nuagesenpantalon.qc.ca/spectacles/semblance/>
- Juignet Patrick. (2015). *Michel Foucault et le concept d'épistémè*. Philosophie, Science et Société.
<https://philosciences.com/michel-foucault-episteme>
- Karpman Stephen B. (1968). *Transactional Analysis Bulletin*. *Fairy Tales and Script Drama Analysis.*, 7(26), 39–43.
- Kaufman, J. C., & Beghetto, R. A. (2009). *Beyond Big and Little*:

- The Four C Model of Creativity. *Review of General Psychology*, 13(1), 1–12. <https://doi.org/10.1037/a0013688>
- Kim, J.-N., Ni, L., Kim, S.-H., & Kim, J. R. (2012). What Makes People Hot? Applying the Situational Theory of Problem Solving to Hot-Issue Publics. *Journal of Public Relations Research*, 24(2), 144–164.
<https://doi.org/10.1080/1062726X.2012.626133>
- Kovaliv, J. I. (2007a). *Literaturoznavča encyklopedija*. 1: A (aba) - L (ljament) (Vol. 1). Vyd. Centr Akademija.
<https://archive.org/details/literaturoznavchat1/page/n45/mode/2up>
- Kovaliv, J. I. (2007b). *Literaturoznavča encyklopedija*. 2: M (Maadaj-Kara) - Ja (ja-forma) (Vol. 2). Vyd. Centr Akademija.
<https://archive.org/details/literaturoznavchat2/page/n13/mode/2up>
- Kövecses, Zoltán. 2002. *Metaphor: A practical Introduction*. Oxford University Press.
- Lage, M. J., Platt, G. J., & Treglia, M. (2000). Inverting the Classroom: A Gateway to Creating an Inclusive Learning Environment. *The Journal of Economic Education*, 31(1), 30–43. <https://doi.org/10.1080/00220480009596759>
- Le Saux-Farmer, D. (2020). Paradigm Shift: Making Theatre with Social Media. *Critical Stages/Scènes critiques*, 21
- Lessard Jacques. (2019). *Cycles Repère (RE-P-E-re) [Atelier]*.
- Lotman, J. M. (2016a). *Struktura chudožestvennogo teksta*. Azbuka.
- Lotman, J. M. (2016b). *Struktura chudožestvennogo teksta*. Azbuka.
- Maclean, M., & Harvey, C. (2019). Pierre Bourdieu and elites. In S. Clegg & M. P. E. Cunha (Eds.), *Management, Organizations and Contemporary Social Theory* (1st ed., p. 98–114). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429279591-6>
- Martynjuk, A. P. (2012). *Slovnyk osnovnykh terminiv kohnityvnodyskursyvnoï linhvistyky: Slovnyk. KhNU im. V. N. Karazina*.
- Meier O., O. (2020). *RSE Magazine*. Michel Callon et la sociologie de la traduction.
- Miroshnik, K. G., Forthmann, B., Karwowski, M., & Benedek, M. (2022). The relationship of divergent thinking with broad retrieval ability and processing speed: A meta-analysis. <https://doi.org/10.31234/osf.io/jfmda>
- Miroshnichenko, M. (2023). Director's theme in the film adaptation of a literary work. *Culture of Ukraine*, 82, 77–85. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.09>

- Novak J.D., J. D., & Gowin D.B., D. B. (2006). Learning how to learn (20th printing). Cambridge University Press.
- Pavis, P. (2006). Slovník teatru. Vydavnyčnyj Centr LNU Ivana Franka.
- Plotnikova N.V. (2020). "Conceptosphere" and "Concept" in modern linguistics. Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University, Series Philology. Social Communications, 1(1), 91–96.
<https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.1-1/17>
- Polti G. (1986). The thirty-six dramatic situations (Repr). Writer.
- Ricoeur P. (1972). Signe et sens. Encyclopaedia Universalis. XII, XII Paris, 1011–1015.
- Runco M.A. (2017). Tactics and Strategies for Creativity.
<https://doi.org/10.1016/B978-0-12-809324-5.06287-8>
- Schweitzer Alb,. (1987). The philosophy of civilization. Prometheus Books.
- Senkevich G.A., Khilko, A. S., & Aksonov, O. I. (2021). Scientific Paradigm Theory as Model and Methodology of Scientific Knowledge. Scientific notes of V. I. Vernadsky Taurida NU, Series: «Philology. Journalism.», 3(1), 168–174.
<https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.1-3/29>
- Smith Julian Maynard (Director). (2016). Melbourne Dominoes [Vimeo]. Station House Opera. Sweetbread [Vimeo]. Hoxton Hal. https://vimeo.com/163025280?&login=true#_=_
- Strathern, P. 2005. Foucault in 90 minutes. Астрель.
- Sych T. (2022). Management of institutions of Higher education in crisis situations. Humanities Science Current Issues, 3(55), 208–212. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-32>
- Tounsi Abdelmajid. (2009). Cycles Reper: De l'espace scenique a l'espace ecranique. Universite Laval.
- Tremosa, L. (2024). Interaction Design Foundation–IxDF. AR vs. VR: What Is the Difference between AR vs. MR vs. VR vs. XR?.
- Trubeckoj N.S. (2000). Osnovy fonologii (2nd ed.). Aspekt press.
- Ubersfeld, Anne. (1999). Reading Theatre.
- Wallas Graham. (1926). The art of thought. Jonathan Cape.
- Weber Max. (2002). Basic concepts in sociology. Citadel Press.
- Woolgar, S. (2022). Bruno Latour (1947–2022). Nature, 611(7937), 661–661. <https://doi.org/10.1038/d41586-022-03796-0>
- Александров И. (2019). Архитектоника театральности. Семиотика театрального перформанса. Izd. Humanit.Centre

- Альшиц Ю. (2010). Тренинг форевер! ГИТИС.
- Асмут, Бернхард., Б. (2014). Вступ до аналізу драми (Соколовська С. & Федоренко Л., Trans.). ЖДУ ім. І. Франка.
- Барбой Ю.М. (1988). Структура действия и современный спектакль (ЛГИТМИК).
- Барбой Ю.М. (2008). К теории театра. Ozon.ru.
- Барт Ролан. (1989). Смерть автора. In Избранные работы: Семиотика. Поэтика. (р. 384–391). Прогресс.
- Бахтин М. М. (1975). К методологии литературоведения. Контекст, 218–226.
- Бахтин М. М. (1986). Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. In Эстетика словесного творчества (р. 9–191, 404–412). Искусство.
- Білозуб Л.М. (2014). Основи сценарної роботи соціального педагога.
- Борисова О., О. (2021). Соціальна антропологія. Кондор.
- Борхес, Х. Л. (1992). Письмена Бога. Izd. Respublika.
- Бохоня Т. (2017). Використання ситуацій з казковими персонажами для формування англомовної лексичної компетентності учнів середнього ступеня навчання. In Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі (р. 20–24). Міністерство освіти і науки України.
- Васильєв Є., J. (2017). Сучасна драматургія, модифікації новації: Монографія. Твердиня.
- Вержбицкая, А. (1996). Язык. Культура, познание (Е. В. Падучева, Ed.). Рус. словари.
- Вісич О., О. (2022). Українська метадрама ХХ століття (1st ed.). НУ «Острозька академія».
- <https://doi.org/10.25264/978-617-8041-18-2>
- Волошук В. (2013). Вербалізація концепту «смерть» у стислому сучасному німецькому оповіданні. Етнолінгвістика. Лінгвокультурологія. Крос-культурна комунікація. Взаємодія мов., 18, 153–156.
- Гаврищак І. (2013). Поетика Лирики. 'Техніки тіла Марселя Мосса': основні ідеї та положення концепції, 35, 146–150.
- Гілфорд Дж. (1965). Три сторони інтелекту. «The American Psychologist», 1959, 14, № 8.
- Греймас А. Ж., Фонтаній Ж. (2007). Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души. Издательство ЛКИ.
- Греймас А.Ж., & Курте Ж. (1983). Семиотика. Объяснительный

- словарь теории языка. In Семиотика. Общ. Ред. Ю.С. Степанова. (р. 483–551). Радуга.
- Делез Ж. Гваттари Ф. (2010). Введение: Ризома. In Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. (р. 6–46). У-Фактория.
- Делёз Жиль, Г. (2011). Логика смысла (Свирский Я., Trans.). ЗАО «Академия-Центр».
- Джакоб Пьер. (2014). Интенциональность. In Стэнфордская философская энциклопедия.
<http://philosophy.ru/intentionality/>
- Довгань Л.Є, & Ситник Н.І. (2014). Креативний менеджмент: Навчальний посібник (НТУУ «КПІ»). ВД «Вінніченко».
- Евреинов Н., N. N. (2002). Демон театральности (V. I. Максимов В, Ed.). Летний сад.
- Женетт Жерар. (1998). Фигуры (Vol. 1). Изд-во им. Сабашниковых
- Зайченко Н. (2006). Педагогічні ідеї та науково-просвітницька діяльність О.О.Потебні (1835–1891). НПУ ім. М.П.Драгоманова.
- Игнатов Илья. (1916). Театр и зрители; Часть 1: Первая половина XIX столетия. Задруга.
- Іздрик Юрко. (2008). Ізоморфність ландшафту Wayback Machine, int.arch.
- Кайуа Р. (2007). Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры. ОГИ.
- Кант, І. (1999). Критика чистого разума (Лосский Н.О., Trans.). Наука.
- Ковзан Тадеуш. (2013). Знак в театрі. In Театр: Історія, Теорія, Практика (ЛНУ ім. Івана Франка, р. 121–156). Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Колеснік О., О. S. (2014). Феномен інтерпретацій у художній культурі: Монографія. НАКККіМ.
- Коменский, Ян Амос. 1947. Материнская школа: [В сокращении]. Учпедгиз.
- Коменський Я.Амос. (1893). Велика Дидактика (Щепинський А., Trans.). Т-я Э. Арнольда.
- Король, Н. (2022). Парадигма повсякденності в контексті деколонізації української історії. Grail of Science, 17, 528–530.
<https://doi.org/10.36074/grail-of-science.22.07.2022.090>
- Кравченко М. А. (2015). Театральний текст як об'єкт семіотичного дискурсу. «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти», 42, 35–46.
- Кристи Г. В. (1954). Книга К. С. Станиславского 'Работа

- актера над собою'. Биб-ка М. Мошкова.
http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0040.shtml
- Кузнецов М.А., Заїка Є.В. (2013). Психологія уяви.
- Кун Т. (1962). Структура научных революций.
- Курбас V S скрипник. (1929). Радянський театр. Курбас Л.
 Треба перемінити окуляри. - Скрипник М. Кінцеве слово на театральному диспуті, НБУ ім. Ярослава Мудрого, 3–12; 36–42.
- Латур Бруно. (2013). Наука в действии: Следуя за учеными и инженерами внутри общества. Европейский университет
- Латур Бруно. (2014). Пересборка социального: Введение в акторно-сетевую теорию. Изд. дом Высшей школы экономики.
- Лелеко В.В. (2011). Застосування герменевтичного підходу до вивчення тексту. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя., Психолого-педагогічні науки.(10), 142–145.
- Ло Джон. (2015). После метода: Беспорядок и социальная наука. Издательство института Гайдара.
- Лотман Ю.М. (1996). О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Искусство-СПб.
- Маєвський, О. Л. (2021). Кластерний аналіз і механіка досвіду. Семіотичний аналіз явищ культури, ІФ НАНУ (електронне наукове видання)., 350–393.
- Макарик Ірина. (2010). Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Ніка-Центр.
- Медведева В.В. (2014). Семіотичний аспект мистецтва гриму. Культура України, Вип. 46., 228–235.
- Мейерхольд В.Э. (1968). Статьи Письма Речи Беседы, Часть 1 1891–1917 (Vol. 1). Издательство «Искусство».
- Мертон Р. (2008). Самоисполняющееся пророчество (Теорема Томаса). socioline.ru. <https://socioline.ru/pages/r-merton-samoispolnyayuscheesya-prorochestvo-teorema-tomasa>
- Митина О.В. & Евдокименко А.С. (2010). Методы анализа текста: Методологические основания и программная реализация. Вестник ЮУрГУ, 40(11), 29–38.
- Мохорева О.М. (2023). Гендерні стереотипи. ХНУ внутрішніх справ.
- Олійник О. М. (2023). Креативні індустрії в епоху штучного інтелекту: Тенденції та виклики. Культура і сучасність, 2, 3–9.
- Прокопенко В., & Руденко Д. (1995). Философия языка: Путь к новой эпистеме. In Язык и наука конца XX века: Сб. Ст.

- (Ин-т языкознания РАН, pp. 118–143). ХНУ им. В. Н. Каразина.
- Разин А. В. (2023). Компьютер и мозг: Проблема квалиа. *Философия и Общество*, 106(1).
<https://doi.org/10.30884/jfio/2023.01.03>
- Родионов А.Р. (2013). Мозг актера. Нейрофизиологические механизмы творческой одаренности. 59–63.
- Росс Л., Нисбетт Р. (2000). Человек и ситуация: Уроки социальной психологии. Аспект пресс.
- Савченко І., & Ліпницька І. (Eds.). (2021). Словник театрознавчих термінів і понять (р. 144). НПУ ім. Драгоманова.
- Самуїлік М.М. (2023). Філософія, конспект лекцій. ОДАУ.
- Сартр Ж.-П. (1992). К театру ситуаций. In Исаев. С. (Ed.), Как всегда—Об авангарде: Антология французского театрального авангарда (pp. 92–94). Союзтеатр.
- Сартр Ж.-П. (1997). Ситуации. НИЦ Ладомир.
- Селіванова О.О., (2008). Сучасна лінгвістика: Напрями та проблеми: Довкілля-К.
- Селігей П.,(2010). Дивослово. Педагогіка Олександра Потебні і проблеми сучасного наукового стилю, 8, 36–40.
- Скрипник М.О. (1929). Радянський театр. Кінцеве слово на театральному диспуті, 2-3, 3–12.
- Сосюр Ф. (with Балли Ш., & Сеше А.). (1999). Курс общей лингвистики (Беспалов В.Е., Ed.; А. Сухотина, Trans.). Уральский ун-т.
- Степанов Ю.С. (1997). Концепты: Словарь русской культуры. In Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования (pp. 40–76).
- Товстоногов Г.А. (1980). Зеркало сцены (Vol. 1). Искусство.
- Фрейре Пауло. (2003). Педагогіка пригноблених (О. Дем'янчук, О, Trans.). Юніверс.
- Фрит, Кр. (2010). Мозг и душа: Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир. Астрель
- Фуко М. (1994). Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. А-сэд.
- Хамфрі Н. (2014). Пильця душі. Карьера Пресс.
- Хантингтон С. (2003). Столкновение цивилизаций. АСТ.
- Ходаківський Д. (2023). Проблема художньої спадкоємності: Від «метафізики» Л. Курбаса до метамодерністських пошуків в українському театрі ХХІ ст. Науковий Вісник КНУТКІТ Ім. І.К.Карпенка-Карого, 33, 47–53.
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291476>

Чистюхин И. (2022). О драме и драматургии. Учебное пособие (2nd ed.). Планета музыки.

Шмит, Ф. И. (2013). Искусство. Основные проблемы теории и истории. ЦГИ Принт.

Додаток А⁴

Vocabulary українського театрального режисера

Лексикон театрального режисера,
госарій нової онтології українського театру

4 Додаток А не змагається з фантастичним трудом П. Паві, фундаментальним словником Ю. Коваліва, чи Словником театрознавчих термінів, що видано НУП ім. М. Драгоманова(Савченко І. & Ліпницька І., 2021), він намагається доповнити і поглибити понятійну сферу книги

Сподіваюся, що усі ці терміни і поняття увійдуть в лексикон і практику сучасного українського театрального режисера.

А

Агентність – здатність до дії. У акторів немає агентності, це внутрішня характеристика дії, що виявляється як ефект взаємодії акторів.

Аксіологія – наука про цінності, їх генезу та структуру, співвідношення з фактами, оцінками, пізнанням.

Аксіологічна концепція культури – підхід до вивчення культури, в рамках якого культуру розглядають як систему базових цінностей суспільства на противагу наукового пізнання світу. Гайдегер проти Ніцше.

Актантна модель – запропонована А. Греймасом фундаментальна універсальна наративна структура, що лежить в основі будь-якого тексту.

За Греймасом, існує шість актантних ролей, або функцій, об'єднаних у три пари бінарних опозицій: суб'єкт/об'єкт, відправник /одержувач, помічник/опонент, які разом враховують усі можливі взаємовідносини в оповіданні та й загалом у сфері людської діяльності. Актантна модель описує загальну дію цієї сфери людської діяльності.

Актор – це «лексикалізована одиниця» міфічної чи літературної історії. Це не означає, що поняття актора обмежується театром. Відповідно до цієї точки зору, **актор** – це конкретизація актанта. Його або її можна розглядати як (антропоморфну) одиницю, що виявляє в рамках сюжету поняття (або силове поле), яке охоплює поняття актанта. Так відправник-актант лексикалізується під типом короля-актора.

Алегорія – (грец. *allegoria* – інакомовлення) різновид інакомовлення, основою якого є порівняння, двопланове конкретне художнє зображення, яке базується на асоціативному переосмисленні сутності явищ та предметів у їх сукупності. (Kovaliv, 2007a, p. 49) Наприклад. Лисиця – хитрість, лев – сила, голуб – вірність.

Антиципація (лат. *anticipo* – передбачаю, випереджаю) – це така психологічна здатність, яка дозволяє людині передбачати, що може статися в майбутньому. Коли ми читаємо текст чи диви-

мось виставу, ми можемо робити прогнози щодо розвитку сюжету. У цьому нам допомагають досвід і знання.

Антропологія (від др. грецьк. *ἄνθρωπος* – людина і *λόγος* – наука) – сукупність наукових дисциплін, що займаються вивченням людини, її походження, розвитку, існування в природному та культурному (штучному) середовищах.

Займаючись «життям людського духу», режисер зобов'язаний мати певне концептуальне уявлення про людину як про фізичну особу і як про члена унікальної біосоціокультурної системи, тобто мати уявлення про антропологію XX–XXI ст.

Залишимо ці питання на совісті Міністерства освіти і науки або кожного режисера окремо, але рекомендую почитати підручник із соціальної антропології для закладів вищої освіти О. В. Борисової (Борисова О., 2021).

Афективна пам'ять – власний емоційний досвід.

Афектовані емоції – емоції, що зіграні.

Ацентризм = децентрація (лат. «Де» – префікс на позначення віддалення, усунення і сепігит, від грец. *κεπίγον* осереддя) – абстраговані від егоцентричних інтересів пізнавальні процеси індивіда, формування його моральної зрілості, вдосконалення навичок спілкування, здатності сприймати погляди інших. У сучасному літературознавстві, схильному визнавати розпад єдиного семантичного центру та «зникнення» індивіда в постіндустріальному суспільстві, висвітлюються проблеми децентрованого суб'єкта і децентрованого дискурсу, сучасна людина не може ні усвідомити себе, ні пояснити своєї екзистенції, несвідомого чи мовних систем, які керують ним. Концепція децентрації сприяла й відновленню функціональної значущості явищ, які опинилися на маргінесах цивілізації. Кожне із них може відбутися як відносний центр, рівнозначний будь-якому іншому, поступатися або замінювати інші, формувати свій варіант існування за наявного неабсолютизованого канону. Користуючись цією методологією, посилаючись на спостереження польських та болгарських дослідників, Тамара Гундорова висловила думку про існування варіантів модернізму, зокрема українського, поряд з еталонним західноєвропейським, власне французьким (Kovaliv, 2007a, p. 273).

Б

Бінарна опозиція – термін теорії традиційного структуралізму. Бінарна опозиція описує будь-яке поняття з двох позицій – підтвердження і заперечення. Логічний мозок людини діє саме так. Інтуїтивне мислення користується іншими прийомами. Докладніше про це тут: (Kovaliv, 2007a, p. 136).

Біологія та соціобіологія – наука, що вивчає біологічні основи соціальної поведінки у тварин і людини.

Біхевіоризм – один із основних напрямів у психології, увага якого сфокусована на вивченні поведінки індивіда та способів впливу на неї. Уже сама назва допомагає вловити суть підходу: у перекладі з англійської слово «behavior» означає «поведінка». Цей напрям досліджували Джон Вотсон (1878–1958), Едуард Толмен (1886–1959), Кларк Галл (1884–1952).

Біхевіоризм не вивчає свідомість людини, вважаючи, що психологія повинна пояснювати поведінку, досліджуючи стимули, що входять в організм (покарання або заохочення), і поведінкові реакції, які виходять.

Дотепер біхевіоризм користується популярністю, насамперед серед американських психологів (Беррес Фредерік Скіннер (1904–1990)).

Однією з наступних сходинок розвитку біхевіоризму стало нейро-лінгвістичне програмування (див. Нейро-лінгвістичне програмування).

В

Візуальне мислення – мислення внутрішньовізуальними образами. Тобто людина створює деякий образ-концепт та розглядає його в динаміці, спираючись саме на продуктивну візуалізацію.

Активация візуального мислення – таке мислення може бути активовано за допомогою спеціальних вправ.

Г

Гайд – це план, покроковий алгоритм дій для виконання певного завдання. Стислий посібник щодо передачі інформації про наступні ефективні дії.

Герменевтика – мистецтво тлумачення, теорія інтерпретації та

розуміння текстів.

Герменевтичний принцип, базові герменевтичні принципи – мистецтво тлумачення, інтерпретації, що спирається на деякі принципи. До них належать принцип герменевтичного кола, методологічний аналіз частини, потім цілого, і знову до частини; принцип спостереження. Принцип розуміння подій методом особистого вчуття – співпереживання – вживання. Принцип історизму (на нього спирається весь радянсько-марксистський період літератури). Принципи психологізму. Принцип причинно-наслідкових зв'язків подій.

Глобальне суспільство – це новий соціологічний концепт, що пов'язаний із процесами глобалізації, які відбуваються нині й осмислені у своїх парадигмальних засадах.

Голографічна теорія – це революційна теорія, яка стверджує, що наша реальність є проєкцією глибшого рівня існування. Голографічний всесвіт має підтримку в квантовій фізиці та астрономії, а також відкриває нові можливості для розуміння природи свідомості та сенсу життя.

Голографічна теорія змінює наше бачення світу і нас самих. Вона надихає нас відкривати нові горизонти пізнання і творчості, заховаючи пошук нових фактів розвитку свідомості та уяви. Ця теорія показує, що наша реальність – не статична, а сповнена можливостей.

Д

DataBase Pavis+ - PAVIS Connect – система автоматичного адміністрування ІР прав. Не має відношення до книзі П. Паві

Дія соціальна – Вебер увів поняття «соціальної дії», розділивши її на 4 типи⁵ раціональності (Weber Max, 2002, р. 14): дія може бути традиційною, афективною, ціннісно-раціональною та цілерациональною. **Традиційна дія** – це автоматична реакція на звичне подразнення. **Афективна дія** – це реакція на незвичне подразнення, що часто виражається в емоційній розрядці.

Ціннісно-раціональна дія – це усвідомлене слідування своїм переконанням, незалежно від наслідків. **Цілерациональна дія** – це раціональне планування і вибір засобів для досягнення мети.

⁵ Я наполегливо рекомендую молодим режисерам уважно вивчити ці 4 типи дій. Бо на афектації тримається вся романтична драматургія, а на традиційному – комедія та побутова драма.

Як бачимо, «вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети», є і в ціннісно-раціональній, і в цілераціональній дії. Але традиційні та афективні дії навряд чи підпадають під це визначення.

«Деконструкція» – специфічна методологія дослідження літературного тексту, специфічна практика аналізу художнього тексту. СENS у виявленні внутрішньої суперечливості тексту, у виявленні в ньому прихованих і непомітних «сплячих залишкових смислів» (Жак Дерріда), які дісталися у спадок від мовленнєвих практик минулого, закріплених у мові у формі неусвідомлюваних мисленнєвих стереотипів, що так само неусвідомлювано і незалежно від автора тексту трансформуються під впливом мовних кліше його епохи.

Дивергентне мислення – тип мислення, що допускає варіативність шляхів і методів розв'язання проблеми.

Дискурс – єдність мовлення («discursus» означало «розмова про щось») та ситуації, в якій воно відбувається. Каузальні зв'язки самого мовлення та ситуації, позамовного контексту і невисловлених цілей і намірів, які супроводжують акт мовлення.

Дискурсивне поле – суміш інтелектуального та соціального полів, де соціальна взаємодія переходить у певний тип практики.

Дискурсивна спільнота – це група людей, які спілкуються в певному контексті. Основні умови її існування такі: спільна мова, якою вони спілкуються; чіткі межі розуміння; єдність теоретичного підходу; психічна взаємозалежність; схильність до об'єднання та створення структур усередині спільноти.

Дискурсивні практики – набір неназваних правил, які завжди залежать від часу та місця. Ці правила визначають, як і коли можуть виникати висловлення в конкретну епоху та в певних умовах – соціальних, економічних, географічних і мовних. Іншими словами, дискурсивні практики формують рамки, в яких ми спілкуємося і висловлюємо свої думки, залежно від обставин, у яких живемо.

Дихотомія – дві протилежні думки про одне й те ж.

Драматургія – у широкому смислі цього слова – мистецтво створення емоційного переживання у творах мистецтва (літературних, живописно-скульптурних, театральних, кіно- або телевізійних), а також в будь-якій сфері людської комунікації. Драматургія як універсальна основа аудіовізуальних мистецтв.

Драма – літературний жанр, що зображує дійсність безпосередньо через висловлювання та дію самих персонажів. Найгрунтовнішою з теорії драми є книга німецького літературознавця Бернхарда Асмута(Асмут, Бернхард., 2014).

Драматичний текст – це специфічний вид літературного тексту, який має свою чітку структуру. Але не треба думати, що це обов'язково п'єса, яка створена зі сцен, актів, реплік, діалогів та дидаскалій. Особливості цього тексту полягають в його «мовленевому» характері – звертайте увагу на інформаційні, стилістичні та когнітивні аспекти.

Драматичний твір – вербалізація театральній дії для глядача чи читача

Е

Евдемонізм – етичне вчення про щастя і блаженство як головний сенс життя

Еволюція – неодарвінізм (Л.С. Берг, Е. Янч), синтетична теорія еволюції, згідно з якою еволюція ґрунтується на вибіркового збереженні в низці поколінь найбільш пристосованих генотипів (природний добір генів).

Евристики – це набір прийомів і методів, що полегшують і спрощують розв'язання завдань. Говорячи простою мовою, це лайфхаки, за допомогою яких мозок людини уникає довгих обчислень і занурення в океан даних.

Експертна думка – суб'єктивна думка.

Експліцитний – доступний зовнішньому спостереженню, відкриті навчання (див. також **імпліцитність**).

Екфраза, екфразис – розкриття літературними чи вербальними методами змісту іншого твору мистецтва (реально існуючого або вигаданого): опис картини, будинку, міста, вистави, музики...

Емерджентність або емергентність (англ. від emergent – «той, що виникає, несподівано з'являється») у теорії систем – наявність у системи властивостей, які не притаманні її компонентам окремо; можливість народження нового сенсу, якого не було в жодної зі складових (див. мистецтво монтажу).

Емоції – «настанька на життя» – це форма контролю за напрямом діяльності, вони виділяють з оточуючих явищ ті події, лю-

дей, ситуації, які є значущими для неї. Це готує особистість до тієї чи іншої діяльності, у тому числі й до самопізнання. див. Природа почуттів.)

Ескапізм, ескепізм, ескейпізм (escape – «утекти, врятуватися») – вихід за рамки звичного, банального, неприємного, пошук розваг та чогось більш цікавого; відхід від повсякденної реальності в інобуття, інореальність, іносвіт; втеча від дійсності.

Епістема – (від грец. ἐπιστήμη «знання», «наука» та ἐπίσταμαι «знати» або «пізнавати») – центральне поняття теорії «археології знання» Мішеля Фуко, запроваджене в праці «Слова і речі. Археологія гуманітарних наук» (1966). Це сукупність векторів пізнання в усіх видах дискурсу в певний історичний період. Епістема не є сукупністю знань або особливостями досліджень якоїсь епохи, не має універсальної значущості, а навпаки, суворо обмежена досліджуваними дискурсами.

Епістемологія – філософсько-методологічна дисципліна, що досліджує знання як таке, його будову, структуру, функціонування і розвиток. У сучасній філософії епістемологію можна розділити на дві основні течії. Одна з них приділяє увагу ірраціональним способам пізнання, таким як інтуїція та розуміння, і шукає критерії науковості в консенсусі наукових спільнот. Інший напрям акцентує увагу на абстрактній структурі знання та соціальних аспектах його творення і функціонування, вивчає структуру знання через джастифікаціонізм і розглядає соціальні передумови творення знання через соціологію знання.

Епістемологія еволюційна – еволюція аналізу структур самого знання, охоплює розмаїття аспектів людини, включно з духовністю, творчістю і свободою, і зосереджується на ключових філософських ідеях, таких як космос, Бог, абсолют та інші. Розуміння цього еволюційного процесу дає змогу швидше впоратися з усіма явищами тунельного мислення.

Етос – одна з основних характеристик соціальної групи: набір ідеалів, культурних звичок, пануючих у групі цінностей та норм поведінки (театральний етос, військовий етос, науковий етос).

Ж

Жанр (від лат. genus – рід, плем'я) – це тип художньої творчості, який має свої особливості зображення. Він не має єдиного кри-

терію класифікації.

Інтуїтивно визначаючи жанр, ми враховуємо зміст тексту, його структуру, історичні обставини певного періоду. В режисурі прийняте таке прагматичне визначення жанру п'єси як емоційне відношення автора (режисера, композитора, скриптора) до фактично наявних подій. Генетично жанр виводиться із мовно-ритуального дійства, яке є громадською чи індивідуальною рефлексією з приводу життєвої ситуації, тематичного аспекту, змістового плану, що спричинює формування того чи іншого історично зумовленого типу літературного твору з відносною художньо-композиційною сталістю, здатною до оновлення й розвитку (Kovaliv, 2007a, pp. 364–367).

На цих сторінках Літературної енциклопедії Коваліва ви познайомитеся з такими жанровими характеристиками творів (поліжанрових у тому числі):

Жанрова домінанта (лат. *genus* – рід, плем'я і *dominan* – панівний) – сукупність таких формацій тексту, що визначає його унікальність.

Жанрова матриця – структурний інваріант твору, генетично зумовлений комплекс усталених суттєвих ознак, характерний для завершального етапу жанрової еволюції.

Жанрова модальність – властивість жанру, яка полягає у вираженні відношення змісту твору до об'єктивного світу.

Жанрова переробка – художня трансформація певного твору засобами відмінного роду, виду та жанру.

Жанрова система – стійка єдність жанрових форм, об'єднаних за тематикою, на відміну від жанрової типології, пов'язана з ціннісними орієнтаціями автора та сприймаючого, що набули нормативного вигляду.

Жанрова типологія – подібність жанрів за їх модальністю – усталеною змістовною ознакою жанру

Жанровий синтез (лат. *genus* – рід, плем'я і *synthesis* – з'єднання, складання) – невід'ємна від процесів диференціації загальна тенденція жанрів до цілісності, єдності та взаємозв'язку, до утворення поліжанрової системи, генетично зумовленої природним синтетизмом мистецтва та настановою письменства на узагальнене художнє осягнення довкілля (Kovaliv, 2007a, p. 368).

Жанровий різновид – розмежування жанрів за сферою їх функціонування. Розмежовують загальнолітературні (поема, бай-

ка, гімн, ідилія, пастораль, трагедія, комедія тощо), національні (українська дума, іспанські ауто та ін.), стильові (епістолярний роман сентименталістів, балада романтиків, вірш у прозі ранніх модерністів тощо), індивідуально-авторські жанрові різновиди (усмішки Остапа Вишні).

Жанровий стиль – композиційно-словесне вираження жанрового канону. Будучи породженням фольклору, жанровий стиль від античності до класицизму був пов'язаний із темою, що зумовлювало інструментальне, функціональне використання жанру, вибір відповідної жанрової матриці, зокрема у застосовуваному від давніх греків та римлян вченні про три стилі – високий, середній, низький.

Жанрові конвенції – це словосполучення дуже поширене у кінотовиробництві, воно вказує на ті очікування глядача, які не бажано порушувати: це специфічний сетинг (див. Сетинг), ролі, події та цінності, які визначають конкретні жанри та їх піджанри. Цей термін, на мій погляд, треба впроваджувати у театральний словник. (Васильєв Є., 2017)

I

Ідея художнього твору – у класичному шкільному формулюванні є головна думка про життєві явища, як їх змальовано автором у творі, остаточний висновок, до якого приводить читача художній твір. Я звертаю думку режисерів-початківців на ризоматичний характер твору для театру, появу нових сенсів на лінії стику тексту і сучасності. Тобто, ідея – річ змінна!

Інтеріоризація – (від. лат. interior: внутрішній) становлення внутрішніх структур психіки людини під впливом зовнішніх чинників, передусім рідної мови. Інтеріоризацію треба відокремлювати від отриманої ззовні знакової інформації. Термін запровадили в науковий обіг французькі психологи П. Жане, Ж. Піаже, А. Валлон та ін.... На теренах психоаналізу проблема інтеріоризації розглядається з позиції висвітлювання того, яким чином в онтогенезі та філогенезі формуються структури несвідомого. Вона є визначальною у художній творчості. (Kovaliv, 2007a, p. 428)

Парним з інтеріоризацією є термін

Екстеріоризація – (від лат. exterior – зовнішній) процес формування зовнішній дій, висловлювань тощо на основі перебудови

внутрішніх структур; сформована внаслідок інтеріоризації зовнішня дія людини. Наслідком Е. можна вважати художній твір, поширюваний серед читачів.(Kovaliv, 2007a, p. 324)

Імпліцитно – похові, потай, передача інформації відбувається незалежно від мети та обізнаності суб'єкта, що її засвоює.

Інтенція – намір.

Інтенціональний аспект аналізу дії (діяльності) – це з'ясування мети дії.

Інтерація – міжособистісна взаємодія, яка спирається на вміння людини «влізти у чужу шкіру». Йде поруч з «кваліа» (див.)

Інтермедіальність – дефініція В. Просалової: «Інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва».

За Н. Тішуніною: «У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва».

Інтертекстуальність – текстова категорія, яка відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує приращення сенсу твору.

Інакість, (інше) [otherness] – «те, що не є ані присутнім, ані визначним або явленим відсутнім, проте створене за допомогою присутності й бере участь у її створенні. Точніше, це те, що одночасно є необхідним присутності, але й необхідним же пригнічується або витісняється у відсутність».

Інтелект – згідно з теорією психолога Раймонда Кеттела, інтелект умовно можна поділити на рухливий (флюїдний) і кристалічний. Перший відповідає за логічне мислення, він дає змогу людині вибратись за рамки чуттєвого досвіду чи накопиченої кількості знання. А кристалічний інтелект – це вміння користуватися саме накопиченим знанням.

Інтенціональність – центральна властивість людської свідомості: бути спрямованим на деякий предмет.

Інтент-аналіз – аналіз прихованих намірів людини, які можна розкрити через мовні особливості висловлювання.

К

Канонізація – зарахування до лику святих (абсолюта) якоюсь вищою владою.

Канонізоване, нормативне знання – (див. Сучасні дослідницькі тенденції) – узаконення у якості абсолютної істини. Церковне – офіційне визнання і проголошення вищою церковною владою людини святою.

Казуальність (від лат. casus – випадок, випадковість) – вчення про випадковість; теорія про те, що у світі панує випадковість, яка не піддається узагальненню.

Каузальні зв'язки – під каузальними зв'язками ми поки що розумітимемо прості відносини причинності, на основі яких можна із певною впевненістю вважати, що якась властивість є результатом дії іншої властивості.

Квалія – найважливіший для режисера термін, процес і поняття. Це властивості чуттєвого досвіду, об'єктивне переживання іншого. Американський філософ Томас Нагель стверджує, що неможливо точно пережити досвід іншої людини. «What is it like to be a bat?» – «Як бути кажаном?» – питає він? І відповідає, що жодна людина не може уявити собі, що значить бути кажаном, який сприймає світ ще й ехолокацією, якої немає у людини. Але що робить актор чи режисер? Він, у першу чергу, робить спробу відтворити внутрішній світ персонажа, створити квалія тієї чи іншої персони. Але, користуючись своїми органами чуття і своїм досвідом, створює свої подібності. Як розірвати цей замкнений круг? Чи є проавомірною сама постановка питання «інша точка зору» (див. «Фокалізація»). Природа квалія детально розібрана у книзі Ніколаса Хамфрі «Свідомість. Пилوک душі» (Хамфрі Н., 2014), а також у роботі А. М. Разіна (Разин А. В., 2023, pp. 51–52).

Кластер – скупчення однорідних одиниць.

Конвергенція – зближення у самому широкому сенсі слова.

Конвергенція технологічна – з погляду сфери театральної діяльності це привласнення цим стародавнім видом мистецтва нових технологічних функцій, первинно властивих кіноіндустрії, телебаченню, комп'ютерним іграм, і т.інше.

Конвергентне мислення – пошук мислячою істотою чи неістотою однієї «правильної відповіді», це тип мислення, спрямований на розв'язання завдань за допомогою чіткого загально прийнятого алгоритму дій (див. Дивергентне мислення)

Комунікативний намір – це конкретна мета висловлювання мовця, тобто чи він запитує, чи стверджує, чи закликає, чи засуджує, чи схвалює, чи радить, чи вимагає тощо.

Композиція (лат. compositio – складання, поєднання, створення, побудова) – це план твору, співвідношення його частин, взаємозв'язок образів, картин, епізодів. У художньому творі повинно бути стільки персонажів, епізодів, сцен, скільки необхідно для розкриття змісту (Білозуб Л.М., 2014, р. 44).

Композиційні елементи п'єси: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і розв'язка.

Компаративістика – порівняльне літературознавство, спрямоване на виявлення спільних рис у різних художніх творах.

Ця наукова дисципліна виникла в епоху романтизму, і завдяки концепції світової літератури Й.-В. Ґете вивчає зв'язки між літературами різних націй чи історичних періодів.

Конотація – це додаткове значення слова, смисловий відтінок, емоція або ідея, яку слово має на додаток до свого буквального або основного значення (денотації). Має позитивний або (частіш) негативний відтінок.

Контекст – із лат. com- (con-) – «разом» і textere – «ткати, плести»; contextus – «з'єднання, зв'язок, сплетіння, зчеплення». Термін запозичений наприкінці XVIII ст. із французької мови. Існує два основні значення терміна:

Контекст вербальний – це закінчений уривок письмового або усного мовлення (тексту), загальний зміст якого дає змогу уточнити значення окремих слів або речень, що входять до нього. Наявність вербального контексту завжди безпосередньо впливає на розуміння будь-яких повідомлень, і звідси помилка цитування, яка часто трапляється в суспільстві і називається «вириванням із контексту» (повторення певної усіченої частини початкового тексту на шкоду його цілісності, що може серйозно спотворювати його початкове значення).

Контекст ситуативний – це ситуація комунікації, що включає обстановку, час і місце, а також будь-які факти реальної дійсності, які допомагають точніше інтерпретувати значення висловлювання. У зв'язку з цим у різних текстах або промовах часто згадується різного роду соціальний, культурний, політичний або історичний контекст написаного чи сказаного. Іноді для опису ситуативного контексту використовують лінгвістичні терміни

«фонові знання» або «пресупозиція».

Окремим, подекуди проблематичним є стимуляційний контекст, який у вигляді певних чинників художньої та позахудожньої дійсності впливає на творчий розвиток певного письменника, креативна діяльність якого має бути спрямована на формування неповторних ідеографічних явищ.

У постмодернізмі контекст набуває домінантного статусу, плюральності, нескінченності вираження, коли текст тлумачиться як принципово децентрований, а його структура сприймається як рухомо зорганізована завдяки ризомі (Kovaliv, 2007b, pp. 518-519).

Контекстне меню – у цій роботі це різновид меню / списку дій або операцій, що виконуються з текстом. Ці дії або операції використовуються в рамках обраного нами аналізу. Саме змінність, варіативність театрального контексту дає право вживати комп'ютерний термін «контекстне меню».

Контекстні фантазії – віднайдені режисером чи іншими членами творчої групи змінні набори обставин, а також змінні набори часових, психологічних, вікових, соціокультурних, просторових та інших чинників, що впливають на розвиток та естетику сценічної дії.

Концепт (лат. conceptus – думка, поняття; від concipio – збираю, замислюю) – ментальне утворення, яке містить у собі й суттєві ознаки предмета або явища, й асоціації, пов'язані з певним предметом або явищем. Простіш – формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі або літературознавчій статті.

Концепти – одиниці пам'яті, які групуються за тематичними ознаками (Plotnikova N.V., 2020, p. 92). Це більше предметний бік, утілення ідеї чи предмета. Концепція – сама ідея. Концепт – її предметне втілення.

Наприклад, концепція християнської любові як інструменту порятунку світу від хаосу і розпаду може бути виявлена / відображена в символічній картині – картина стає концептом, який втілює ідею порятунку світу силою загальної любові, або у фігурі матері, що обіймає земну кулю.

Концепція – «формулювання, розумний образ, загальна думка, поняття, що домінують у художньому творі» (Kovaliv, 2007a, p. 522) або літературознавчій статті. Слово концепція синонімічне

до слів ідея і погляд. Щодо одного питання може існувати кілька поглядів чи ідей, тобто концепцій. До речі, вони можуть мати автора. Концепції існують у рамках парадигми.

Концептуальна схема або карта (понятійна карта, діаграма концептів) – діаграма, що відображає зв'язки між концептами (поняттями) деякої предметної сфери. Концептуальні схеми (понятійна мережа, діаграма концептів) – діаграма (наприклад, crow's foot або Нотація П. Чена), що відображає зв'язки між концептами (поняттями) деякої предметної сфери. Діаграми, які структурують знання в цій галузі, «концептуальні карти задають самі концепти або теорії, створені з концептів, які є центральними елементами в пізнанні дійсності» (Novak J.D. & Gowin D.B., 2006, p. 7).

Концептуальна сфера або концептосфера – це фрагмент концептуальної картини світу, сформований на основі уявлень людини та виражений сукупністю одиниць пам'яті (концептів), які групуються за тематичною ознакою (Plotnikova N.V., 2020). Професор Оксфордського університету Золтан Кевечес визначає концептуальну сферу так: це будь-яка цілісна організація досвіду (Kövecses, 2002, p. 4). Справді, ми всі маємо зв'язно організовані знання про подорожі, про приготування їжі, про власне театр, на які ми спираємося для розуміння життя. У професійній концептуальній сфері певна професійна група людей має зв'язне уявлення про процеси діяльності, які протікають у їхній предметній сфері даної галузі – наприклад, у театрі.

Конвергентне мислення – тип мислення, спрямований на розв'язання завдань за допомогою чіткого алгоритму дій.

Креативність (від лат. creatio – творчість) – уміння людини під час пошуку рішень поставленого завдання відступати від стандартних ідей, відомих усім правил і шаблонів.

Крос-культурні дослідження є третьою формою міжкультурних порівнянь (див. Міжкультурні дослідження).

Культура сенсорного контакту – причина цього лежить в інтенсифікації візуального потоку навколишнього середовища. Слабкі навички споглядання проявляються в тому, що глядач бачить те, що впадає в око, не помічаючи всього іншого. Йому бракує контролю свідомості за збором зорової інформації, часто він погано впізнає окремі зображення.

Куртуазність – це кодекс хорошого тону, своєрідний перелік

правил поведінки, сформованих ще у часи Середньовіччя.

Л

Логлайн – коротка анотація, що передає суть історії, логічний рядок, дуже стислий виклад драматичної та логічної суті п'єси чи фільму, зазвичай обсягом одне чи два речення, до 25 слів про те, що відбувається, головна інтрига.

М

Мапування (mapping) – це встановлення співвідношення між моделями даних, які знаходяться в різних джерелах або системах. У театрі та драмі це співвідношення даних системи фактів, системи наших первинних та вторинних почуттів, системи наших первинних та вторинних бачень, уявлень та слухових фантазій. На етапі реалізації задуму це співвідношення між реальним твором і попередніми ідеальними моделями.

Fact-mapping – візуальні організатори фактичної інформації про результати процесу навчання – на початку та в кінці навчального розділу, студенти та учні, створюють різного роду карти, щоб уточнити, що вони знають та що їм потрібно вивчити, щоб поглибити розуміння матеріалу.

Медіатор – посередник (дивись Фасилітатор). У юриспруденції третя нейтральна, незалежна особа (посередник, примиритель) у переговорному процесі, він не бере іншої участі окрім як знижує емоційне напруження і сприяє повному та відвертому обміну думками, «переформулюючи» агресивну чи образливу мову в раціональне, нейтральне твердження факту. Однак термін використовується набагато ширше в сенсі неупередженості аналізатора ситуації. Повна, часткова або передбачувана упередженість медіатора призведе до невдачі переговорів, а в мистецтві тільки до пропаганди. Згадайте про це, коли дійдемо до феноменології Гусселя (стор. 138).

Мейнстрім – головний напрям, тренд.

Меніппея – термін, введений у літературознавство М. Бахтіним. Але я даю його за Юрком Іздриком «жанр карнавалізованої «серйозно-сміхової» літератури з усіма ознаками останньої: усуненням епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів, іронічним переосмисленням історії та міфології,

навмисною відмовою від стилістичної єдності, змішуванням високого й низького, пародійним цитуванням, вживанням ненормованої лексики тощо. ... Важливий момент: мєніппея не просто говорить про руйнування усталеної світоглядної системи як ієрархії цінностей, вона демонструє цю ідею самою своєю художньою формою». (Іздрік Юрко, 2008)

Мєню поведінкових програм – позитивна емоція при повторенні алгоритму досягнення біологічного бажання закріплює успішну поведінку в стійку поведінкову програму.

Мєнтальні моделі – це набір переконань та ідей, які ми свідомо чи підсвідомо формуємо на основі особистого досвіду.

Мєтавсєсвіт – це широкомасштабна ітероперабельна мережа тривимірних віртуальних світів, візуалізованих у реальному часі, в якій фактично необмежена кількість одночасних користувачів можуть отримувати синхронний і персистентний досвід (тривкий, постійний, довготривалий) із відчуттям особистої присутності та з безперервністю даних, як-от ідентичність, історія, права, об'єкти, комунікації та платежі.

Мєтафізика – альтернатива натурфілософії, визнає наявність якогось ідеального першопочатку, який не підвладний людським почуттям. Вчення про цілісний характер буття.

Мєтод – це сукупність раціональних дій, які необхідно здійснити, щоб розв'язати певну задачу або досягти певної мети; той спосіб дій, яким ми з найбільшою вірогідністю скористаємось в певних умовах.

Мєтод формальний – у літературознавстві теоретично обґрунтована методика, спрямована на вивчення внутрішніх (структурних) закономірностей художнього твору. Усі напрацювання в цьому напрямі (наприклад, Михайлини Коцюбинської) були зупинені радянським режимом і затавровані як пережитки ідеалізму.

Мислення – процес опосередкованого й узагальненого пізнання реальності.

Мислення візуальне – операційна спроможність мозку людини створювати зі структурних елементів – накопичених ним картин світу – нові концептуальні картини світу. Кожна людина має свою індивідуальну візуально-мисленєву стратегію створення таких концептуальних картин світу.

Мислення дискурсивне (від лат. *discursus* – міркування) – варіа-

тивне мислення, перебір варіантів вирішення.

Мислення механізми – аналіз (поділ), синтез (об'єднання), порівняння, узагальнення, абстракція та конкретизація.

Мислення практичне – яке формує проблему і дає безліч рішень (дивергентне). Розвинуте практичне мислення знаходить рішення, які є найбільш раціональними або потребують мінімальних зусиль.

Мислення у комплексних системах (наприклад, полководець, режисер, місто, завод, театр, лікарня...) Ці види діяльності і місця потребують від людей підвищеної здатності до збирання інформації та особливої впевненості у собі, яку розуміють як оптимістично-реалістичну, самокритичну довіру до власної здатності діяти.

Мислення нові моделі – традиційно говорять про три види мислення: наочно-дієве, наочно-образне та словесно-логічне. Але люди постійно вигадують якісь «мисленеві милиці», які допомагають їм жити, працювати і творити.

Наприклад, **мислення ментальними моделями**: у кожного з нас на основі особистого досвіду накопичується певний набір переконань та ідей, якими ми користуємося автоматично. Такі розумові схеми допомагають розуміти навколишній світ і впливають на нашу поведінку, але вони бувають не тільки позитивними, а й негативними. Нове мислення ментальними моделями вимагає чіткого контролю за наявністю в нас негативу, забезпечує «чищення» та «прибирання» когнітивної сфери, створення та закріплення нових корисних ментальних моделей.

Наприклад, **«якір»** – помилка, суть якої в безумовній вірі у винятковість першого рішення. «Якір» унеможливорює дивергентне мислення. **«Прописні істини»** – щось прийняте у вашому експертному співтоваристві. **«Ефект простоти»** – довіряємо звичному і знайомому. **«5 чому»** – це ментальна модель, у якій необхідно п'ять разів поставити одне й те саме запитання «Чому?».

Модель **«Інверсія»** або мислення навпаки – нею часто користуються режисери, наприклад, складаючи графік випуску вистави від прем'єри до першого читання.

Мислення експертне – розуміється як когнітивна компетентність. Доступ до великого запасу знань, що зберігаються в довготривалій пам'яті, здатність засвоювати нову інформацію. Прогностична спрямованість експертного мислення.

Мімізис – наслідування.

Міжкультурні дослідження, які іноді називають голокультурними дослідженнями або порівняльними дослідженнями – спеціалізація в антропології та споріднених науках, таких як соціологія, психологія, економіка, політологія, яка використовує польові дані з багатьох суспільств через порівняльні дослідження для вивчення масштабів людської поведінки та перевірки гіпотези про людську поведінку та культуру. Мають три форми: перша – порівняння кейсів, друга – контрольоване порівняння між варіантами загального виведення, третя –

Крос-культурні дослідження – порівняння всередині вибірки кейсів. Крос-культурні дослідження використовують достатньо велику вибірку, щоб можна було зробити статистичний аналіз, щоб показати взаємозв'язок або відсутність зв'язку між розглянутими рисами.

Міжкультурні дослідження широко застосовуються в соціальних науках, зокрема в культурній антропології та психології.

Міра умовності – див. нижче «У».

Моделювання – це метод дослідження об'єктів пізнання (в театрі – явищ та процесів заданого творчого матеріалу). Тобто ми схематизуємо, викреслюємо головне (як нам здається на цей момент) і робимо творчі маніпуляції з цією спрощеною моделлю.

Моделювання сюжету – когнітивна діяльність митця в процесі зародження задуму. Форми і складові: фабула, логлайн, сінOPSIS, поєднання епізодів та співвідношення їх із загальною ідеєю. Операційно моделювання робиться засобами монтування окремих частин.

Монтаж, монтування – впорядкування окремих частин вихідних матеріалів, у результаті якого виходить інший неочікуваний зміст (див. емерджентність).

Монтажу мистецтво – вміння при поєднанні окремих частин системи виявити новий неочікуваний зміст цілого (див. емерджентність).

Музична ілюстрація – визначається як «музика, написана до п'єси, театральної вистави, фільму і т. ін. з метою посилення і поглиблення естетичного враження», включаючи виявлення прихованих смислів, психічних станів та інших таємниць взаємовідносин персонажів, для яких не знаходиться мовних вис-

ловлювань. Дієслово «ілюструвати» у книжному значенні означає доповнювати, представляти, унаочнювати що-небудь за допомогою малюнків, фотографій, фільмів, схем, музики і т. ін.

Н

Неймдроппінг – практика постійного використання імен важливих людей, назв організацій, товарних марок, спеціальних термінів і тому подібних позначень у розмові з метою видатися слухачам більш значущим.

Нейро-лінгвістичне програмування (НЛП) – це галузь прикладної психології, яка розробляє прикладні методики, моделює прийоми і практики відомих психотерапевтів і майстрів комунікації. Базова пресупозиція ПЛП: свідомість і тіло – єдина система. НЛП вивчає позитивний досвід спеціалістів у сфері психотерапії, гештальтпсихології, психоаналізу, лінгвістики та гіпнозу для подальшого використання цього досвіду.

По суті НЛП – це моделювання прийомів успішних людей з метою масштабування, тобто спроби зробити ці прийоми загальнодоступними.

Моделі НЛП (наприклад, аналогове макетування – використання тону голосу, міміки, жестів і т.д. для того, щоб зауважити ключове слово у реченні або важливу частину виступу).

Калібрування – давно відомо, що в процесі мислення люди використовують все тіло, тобто зміни у способі мислення відображаються у рухах тіла: у напруженні м'язів, інтонаціях, позах, рухах і диханні, а також у мові. Знання мови тіла широко використовується психологами та розвідниками. Цікаво й інше – зміни в тілі можуть впливати на мислення.

Серед методик НЛП найбільш популярні **метамоделювання, карти очного доступу, рефреймінг та якоріння**.

Техніки НЛП (наприклад, стратегія Волта Діснея – дослідження цілі з різних точок зору; Декартові координати – постановка цілей та дослідження наслідків досягнення цілей; шестикроковий рефреймінг – створення нових варіантів поведінки тощо).

Нейромережі та закладені з дитинства найважливіші для виживання людини потреби:

– вітальні – пиття, харчування, безпека, а також грумінг як частина безпекової потреби

– зоосоціальні – відносини мати-дитя, сексуальні, лідерські, територіальні, а акож емпатія, яка працює за допомогою зеркальних нейронів

– треття найважливіша потреба – саморозвиток, куди входять куди входять пошукові та рухові програми. Рухові програми ще називають «інстинктом свободи».

Нейрогакінг – це інноваційний підхід, який базується на використанні передових досліджень у галузі нейронауки для оптимізації функціонування мозку та покращення його продуктивності.

Цей метод включає в себе використання різних технік та практик, які спрямовані на стимулювання нейропластичності – здатності мозку змінюватися та адаптуватися до нових умов.

Нейрогакінг може об'єднувати такі методи як когнітивні тренування, медитація, використання технологій реалізації інтерфейсу мозок-комп'ютер та біофідбек, що дозволяють контролювати функціонування мозку.

Номадологія – концепція нового бачення світу, запропонована Ж. Делезом і Ф. Гваттарі в 1970-х рр. Характеризується відмовою від ідеї жорсткої структури, заснованої на бінарних опозиціях, а також від ідеї суворого детермінізму. Одним із ключових символів номадології є ризома. Номадологія виражена в утворенні груп, які протиставляють себе решті суспільства і створюють власну символіку та ритуали (наприклад, субкультури). За первинним задумом Делеза, викладеним у 12 главі трактату «Анти-Едіп» (1980), ці анархістські «племена» нагадують кочівників давнини і кидають виклик репресивному апаратові цивілізації і держави. Згадуємо Кармен і циган племені кале.

О

Образ вистави – кінцевий результат контакту глядача з аудіовізуальним твором мистецтва, результат індивідуального творчого акту кожного окремого глядача – емерджентне створення в уяві глядача деякого динамічного аудіовізуального об'єкта, який увібрав властивості окремих складових вистави й індивідуального життєвого досвіду глядача, але який не можна звести до суми властивостей її компонентів. Це деяка суб'єктивна дельта, додана вартість глядача, який кожний із них виносить із вистави, і якою театр намагається керувати, синхронізуючи

сприйняття більшості завдяки чуттєво-психічній атмосфері, динаміці розвитку, однаково сприйнятій світло-колірній партитурі, знакам і образам.

Онтологія театру – вчення про буття театру і театрального (матеріального і ментального) у суспільстві, функціонування пов'язаних із театром феноменів у безперервній динаміці змін, із яких складається театральна реальність.

Опозиція бінарна – термін теорії традиційного структуралізму, який означає подвійне протиставлення, «той, що складається з двох частин, часто протиставних, опозиційних, антонімічних «твердий – м'який», «доконаний – недоконаний» та ін. Принцип бінарної антиномії був основою міфічних моделей світобудови». Детальніше дивіться тут: Kovaliv, 2007a, с. 136.

П

Пам'ять семантична – це сховище узагальнених знань про світ, які ми вже маємо.

Робоча пам'ять – щось короткочасне, вона дає змогу зберігати інформацію та оперувати нею просто зараз, щоб виконати завдання, після чого інформація може бути або забута, або переміщена в довгострокову пам'ять.

Парадигма – поняття, запроваджене Томасом Куном, що вказує на загальні тенденції в розвитку наукової думки відповідного філософського періоду у вигляді провідних ідей, поглядів, цінностей, які відображаються в культурі, науці, мистецтві та літературі, наприклад, світоглядна або соціокультурна парадигма. Включає в себе поняття концепції як якихось поглядів на одну й ту ж проблему.

Партисипативний театр – театр участі, де глядач є активним учасником вирішення конфліктної чи проблемної ситуації. Такий театр часто бере на себе, врегулювання важливих для громади питань (щодо озеленення, благоустрою, підвищення безпеки), а влада – дозволяє і фінансує такі проекти, при цьому делегуючи прийняття рішень на рівень громади. Так партисипативний театр стає дієвим мирним інструментом розв'язання проблем.

Проксеміка (від англ. proximity – близькість) – у практиці театру це невербальне спілкування – мова тіла і персональний простір, поведінка, наповнена додатковим змістом. Раджу дізнатись

більше про проксеміку як науку.

Презентативний – образний, інтуїтивний.

Презентативний стиль – див. Репрезентативний стиль

Презентативний театр – театр умовний, образний, не подібний до життя.

Проксеміка (від англ. proximity – близькість) – одна з декількох підкатегорій у дослідженнях невербальної комунікації, яка охоплює вчення про дотики, кінесику / кінезику (рухи тіла), вчення про парамови та структуру часу.

Проксемічні зв'язки – зв'язки на рівні тілесної поведінки, які відкривають або приховують справжні взаємовідносини.

Протеїзм – прагнення до самовдосконалення, до пізнання законів розвитку природи і суспільства, до постійної зміни своєї духовної суті.

Просторове мислення – фізіологічна здатність людського мозку створювати просторові уявлення об'єктів у процесі вирішення практичних і теоретичних завдань. Але «простір» у театрі – це не тільки «ансамбль відношень відстані»(Маєвський, О. Л., 2021, р. 383), але й той уявний простір існування (фізичний, психічний, атмосферний) героїв, у який їх відправляє постановча група у співтворчості з глядачем. Ці якості мислення режисеру потрібно розвивати.

Прагматика – розділ лінгвістики і семіотики, що вивчає, яким чином контекст впливає на зміст.

Прагматичні компетенції – це здатність передавати передбачуване повідомлення без викривлень – з усіма своїми нюансами в будь-якому соціокультурному контексті та інтерпретувати повідомлення співрозмовника так, як це було задумано. Ця компетенція вкрай важлива для успішної комунікації.

Прагматичний контекст – соціокультурні, просторові, часові та психологічні чинники, що впливають на розуміння ситуації, висловлювання, тексту.

Пресупозиція – та частина тексту, без якої неможливо визначити його сенс, попереднє знання контексту і ситуації. Прагматична пресупозиція: умова визначеності висловлювання, що накладається на контекст.

Пропоновані обставини (за Товстоноговим) – обставини, життєва ситуація, умови життя дійової особи театральної постановки або фільму, в які повинен себе помістити в уяві актор, який

грає роль цієї особи.

Виділяють обставини малого, середнього і великого кола.

Обставини малого кола стосуються ситуації, яка відбувається з персонажем у поточний момент (де він знаходиться, з ким розмовляє, що йому потрібно від співрозмовника і т. д.).

Обставини середнього кола стосуються його загальної життєвої ситуації (його стать, вік, сімейна ситуація, соціальний статус, оточення тощо).

Обставини великого кола стосуються загальної ситуації оточення персонажа (місто, країна, історичний період, політична ситуація в країні і світі і т. д.).

Термін «пропоновані обставини» вкрай важливий для акторської творчості.

Пропоновані обставини – це спонукачі дій персонажа. Персонаж діє тим чи іншим чином, спираючись на пропоновані обставини. Аналіз обставин життя персонажа – найважливіше завдання актора і режисера під час роботи над роллю.

Природа почуттів – Термін, введений у практику театру Г.О. Товстоноговим. «Я думаю, що необхідна для даної п'єси природа почуттів складається з так званого способу добору пропонованих обставин і зі способу ставлення до залу для глядачів, зі ступеня включення залу для глядачів у сценічне існування актора. Різниця між авторами полягає саме в цьому способі відбору обставин», - пише він у «Дзеркалі сцени» (Товстоногов Г.А., 1980, р. 124).

Психологія – наука, що вивчає процеси та закономірності психічної діяльності.

Психологія творчості – напрям психології, який займається процесами створення людиною всього нового – і в науці, й у мистецтві, й у побуті.

Психоаналіз класичний – не претендує на роль точної науки. Розроблений австрійським психологом і психіатром Зигмундом Фройдом (1856–1939), тому інколи називається «фройдизм»: проникнення в підсвідомість людини, розкопування дедалі глибших шарів – «археологічна модель» людини. У ній сексуальному потягу – лібідо, – а також потягу до смерті відводиться провідна роль у регуляції діяльності та поведінки людини. Психоаналітики розглядали свою роботу в основному як реконструкцію того, що колись існувало, а потім було поховане за допомогою витіс-

нення.

Психоаналіз сучасний – також не претендує на роль точної науки, але включає майже два десятки концепцій психічного розвитку людини. Інтерсуб'єктивний підхід до психоаналізу – одна з найсучасніших версій психоаналізу. У ній творці шукають нову мову, засновану на взаємодії спостерігача та об'єкта спостереження. Вони вважають, що суб'єктивна реальність пацієнта, аналітика і психологічне поле, утворене їхньою взаємодією, є основою для психоаналітичного дослідження. «Перенесення» в цьому контексті розглядається не як повторення минулого, а як прагнення до організації досвіду і створення смислів.

За цією теорією, в основі шизофренії лежить не регресія до стадії нарцисизму, як вважав Фройд, а вкрай сильне спонукання зруйнувати фруструючий об'єкт: ми маємо тут справу з нерозрядженою енергією.

Не претендуючи на роль точної науки, зберігає свою значущість як мистецтво і техніка розуміння людських проблем, тобто виконує роль ефективної психотерапії, головний напрямок якої є взаємодія психотерапевта і пацієнта.

Психологічна антропологія – інтегративна наука про людину в єдності її загальних і культурно-історичних особливостей, що утворилася під час взаємодії психології та антропології.

Психологічна антропологія досліджує внутрішній світ людини через клас ультрасвідомих явищ, пов'язаних зі свідомістю, мозком і психікою. Цей внутрішній світ визначається новими умовами епохи, що створюють нові моделі мислення, страхів і концепцій людської психіки в рамках голографічної теорії.

Р

Реальність – те, як ми сприймаємо фізичний світ своїми органами чуття. Реальність у кожного своя.

Реальності: доповнені (розширені)

Доповнена реальність (AR) – вигляд реального (фізичного) світу з накладенням цифрових елементів.

Змішана реальність (MR) – уявлення реального (фізичного) світу з накладенням цифрових елементів, де фізичні та цифрові елементи можуть взаємодіяти.

Віртуальна реальність (VR) – та, що існує тільки у цифровому

вимірі.

Розширена реальність (XR) – загальний термін, що охоплює всі ці різні технології, включно з AR, MR і VR.

Рекомбінація – перерозподіл генетичної інформації шляхом фізичного обміну ділянками хромосом (у біології). В театрі рекомбінація поєднує два напрями: природний процес обміну та перетікання інформації та експериментальну, свідомо спрямовану людиною / суспільством / структурами влади діяльність.

Репрезентативний – див. Презентативний.

Репрезентативний театр – (див. також природа почуттів) – теоретичне виявлення і практичне створення на сцені того спектра фактів, подій, ситуацій, знаків та символів, які викликатимуть у більшості публіки конкретний спектр переживань: сміх, страх, співчуття, співпереживання. Наприклад, невідповідність акції та реакції персонажа викликає сміх, комічний ефект.

Репрезентативний театр – театр, який імітує життєві форми існування людини, показує, що так може бути в житті.

Репрезентативна система людини (сенсорний канал) – органи, якими ми сприймаємо навколишній фізичний світ.

Три основні канали сприйняття: візуальний, аудіальний і кінестетичний (тактильний)

Додаткові – олфакторний (нюховий), густаторний (смаковий);
дигітальна репрезентативна система (метарівень свідомості, отримання інформації з усіх каналів)

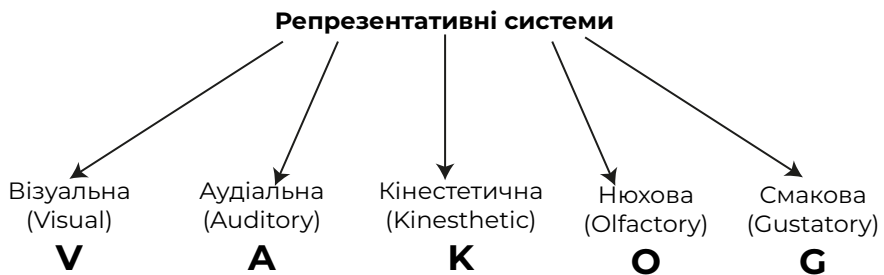


Рисунок А.1.

Репрезентативний (фр. *représentatif*) – такий, що являє собою щось, показовий, характерний. Презентативний – інтуїтивний, образний.

Репрезентативність – показність, кажучи ненауковою мовою. Це такі якості малої групи, які можна без спотворення перекла-

сти на велику групу. Ми часто говорим «репрезентативна вибірка».

Ресентимент - почуття ураженості, ворожості щодо когось або чогось. Може існувати як у індивідуальній так і колективній соціально-історичній формах.

Рефреймінг (від «reframe» – вставити в нову рамку) – це порушення будь-яких обмежень. Зміна рамки (обставин) зумовила зміну сприйняття або ставлення щодо об'єкта або суб'єкта, стосовно якого змінювалися обставини. Факт того, що сприйняття про людину з кондитерської крамниці змінилося через зміну обставин, і є рефреймінг. Існує два види рефреймінгу: рефреймінг контексту та рефреймінг змісту.

Рефреймінг контексту – для нього характерний займенник «це», тобто ми можемо сказати, що «це» у якійсь ситуації може бути позитивним, а в іншій «це» може бути небезпечним.

Рефреймінг змісту – для нього характерний сполучник «зате». Тобто хоча певний зміст нічого не додає сьогодні, зате завтра від буде досить корисним. Поповнюйте свій професійний vocabulary – не мине і двох років, як позитивний рефреймінг змісту цього поняття стане вам зрозумілим.

Рецепція – запозичення; наприклад, присвоєння собі деяких рис чи звичок об'єкта дослідження.

Ризома (фр. rhizome – корневище) – цей термін запроваджений у філософію у 1976 році Делезом і Гваттарі у спільній праці «Rhizome» – у контексті розроблення базисних положень філософії постмодерну. Ризома руйнує традиційні уявлення про жорстко детерміновану структуру. Це новий спосіб опису співіснування життя і мистецтва. Ризома, за словами Жака Дерріди, означає, що в тексті не може бути центру, а є «вільна гра структури».

С

Саундтрек – звуковий супровід будь-якого просторово-візуального витвору мистецтва.

Саундтреку компоненти – музика, діалоги, шуми, обстановка, атмосфера, спецефекти, фоліо, ADR, SFX і тиша.

Саундтрек функціонально – це колаж зі звуків, діалогів, звуків навколишнього середовища, шумів, музики і спецефектів.

Свідомість – єдиного загальноприйнятого визначення свідомості не існує, але в сучасній філософії свідомості загально-визнано, що формулювання Томаса Нагеля (свідомість означає бути чимось) дуже точно визначає сутність свідомості.

Семіотика – це наука про знаки і знакові системи, які виступають як засоби комунікації: зберігання, передавання і перероблення інформації в культурі, природі та самій людині. Засновником семіотики вважають Чарльза Пірса (1839–1914), американського філософа і математика.

Складові семіотики: синтактика, семантика та прагматика

Синтактика займається взаєминами самих знаків.

Семантика займається знаками та їх смислами.

Прагматику цікавить інтерпретатор та способи розкриття змісту, тобто процес комунікації – сприйняття та передача сенсу.

Сеттинг – цей термін запозичено з відеоігор, він означає деякий набір внутрішніх правил та предметного інструментарію той чи іншої гри: час, місце та набір обставин, у яких розвиваються події; тобто цей термін можна вживати й у літературному, драматичному чи кінематографічному творі, це може бути, наприклад, картонний задник у театральній чи кінопостановці.

Символ (грец. знак, прикмета) – здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів бути умовним вираженням ідеального змісту, не відповідного їх структурам. (Kovaliv, 2007b, p. 389). Тобто, містить смисл, що має стосунок до чогось іншого. Наприклад, череп - символ смерті.

Синергія – посилюючий ефект взаємодії двох або більше факторів.

Синергетика (не плутайте з синергією) – наука, що шукає відповіді на питання самоорганізації складних систем, таких як природа, людські суспільства або навіть економіка. Ідею самоорганізації складних систем започаткував німецький фізик Герман Гакен у 70-х роках XX ст. Він повністю змінив ньютонівське уявлення про те, як влаштований цей світ, тобто показав, як із простих елементів можуть виникати складні й саморегульовані структури, стійкі до зусиль з боку зовнішніх сил. Докладніше дивиться у Коваліва (Kovaliv, 2007b, с. 396).

Скриптор – компонувальник чужих текстів, він об'єднує вже наявну до нього інформацію.

Суть мистецтва – розривати і знищувати реальні предмети та

створювати з цього мотлоху інші світи. Усі правила мистецтва існують тільки для того, щоб ці нові світи не розвалювалися та існували якомога довше.

Сюжет – художня трансформація лінійного перебігу подій, які є основою певної історії. Сюжет п'єси тримається на архітектоніці – зовнішньому членуванні частин: пролог, дії, акти, картини, явища, сцени, хори і куплети, листи, монологи, діалоги з публікою і примус публіки до гри, епілог. Антракт! Буфет! (Kovaliv, 2007a, pp. 99–100) (див. Фабула).

Т

Театральне або Виконавське мистецтво (англ. – performing arts) – вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами.

Театрального мистецтва складові – дискурсивне поле, просторове поле, часовий простір, візуальний простір, звуковий простір (або саундтрек), інші простори – психічний, тематичний, ігровий, а також атмосфера, міра умовності, жанр, сюжет, фабула, конфлікт.

Тема – по класично-шкільному це те, про що письменник говорить у своєму творі і що становить основу безпосереднього змісту цього твору. Але пам'ятайте про тематичну сферу п'єси. Літературознавчий словник-довідник 2007 року більш детально осмислює тему: «коло подій, життєвих явищ, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення. Т. художнього твору відрізняється від життєвих подій, явищ дійсності тим, що вона характеризує явище, сприйняте, побачене митцем. Т. іманентно пов'язана з конкретно-чуттєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету як розвитку подій, в яких беруть участь персонажі. Таким чином, Т., сюжет, персонаж, проблема є різними гранями цілісного бачення людиною дійсності, пошуку прихованої сутності, сенсу буття» (Нром'я'jak 2007:662–63)

Тематична сфера п'єси (або за П.Фрейре «тематичний всесвіт») – сфера тем або проблем, які закладені автором чи виявляються при погляді на неї з сучасності, з майбутнього чи від стороннього свідка.

Тематичне різноманіття – які явища сучасного буття можуть

бути вирішені за допомогою цієї п'єси.

Мінімальний тематичний всесвіт – поняття, яке ввів у практику відомий бразильський педагог і психолог П. Фрейре (Фрейре Пауло, 2003, р. 60)

Топос – загальновідоме, загальноприйняте.

Трансцендентність, трансценденція – термін, який характеризує все, що виходить за межі реального світу, за межі людського досвіду, містичне (див. протилежне – іманентність) – модні сучасні соціальні теорії, які додають внутрішні духовні характеристики до соціальної детермінованості людини. Вони розмежовують сфери впливу на людину, природу, культуру та внутрішній світ людини, що відображає її ставлення до самої себе та прагнення до трансценденції.

Трансперсональна психологія – вивчає різні види досвіду і розширення свідомості, поєднуючи ідеї сучасної психології з духовними практиками. Вона поєднує різні методи і теорії для самопізнання та особистісного зростання.

Теорія потреб американського психолога Абрахама Маслоу, який розробив «ієрархічну теорію потреб» від фізіологічних до духовних.

Теорія поколінь Вільяма Штрауса і Ніла Хоува (William Strauss and Neil Gove generational theory) описує теоретично повторюваний цикл поколінь в американській історії та історії Заходу.

У

Увага – властивість психіки глибше відображати одні предмети на противагу іншим, що характеризується вибірковістю щодо предметів, явищ, коли з великої кількості подразників свідомість зосереджується на основних (Kovaliv, 2007b, р. 505). Тобто це вміння людини фокусуватися на певних об'єктах або явищах, які для неї важливі, і в той же час ігнорувати інші як неважливі. Властивості уваги: стійкість, концентрація (зосередженість), обсяг, розподіл уваги, здатність до перемикання.

Умовність – у театральній практиці спотворення фізичної реальності для спрощення її розуміння або укрупнення сенсу будь-якого аспекту цієї фізичної реальності. Докладніше читайте тут: Kovaliv, 2007b, с. 514.

Міра умовності – це установка правил глядацького сприйняття,

буквально з перших хвилин дійства глядач повинен зрозуміти ці правила – «процентну» нетотожність образу відповідному об'єкту зображення. Перша третина вистави повинна чітко роз'яснити глядачу всі тонкощі нашого спілкування. Тоді у другій третині, коли у нього вже відбувся процес ідентифікації, ми спокійно можемо запровадити елементи іншого жанру. Глядач віднесеться до цього спокійно, тому що в першій частині він за-своїв правила гри.

Уява – це психічний процес, призначений для продукування певних об'єктів двох типів – вторинних, скопійованих з побаченої реальності, і імажитивних (від англ. *imagination* – уява), з якими в реальності людина ніколи не зустрічалася. Уява безпосередньо пов'язана з процесом випереджального відображення реальності, без якого ніяке життя не можливе.

Уяви подразники – несподіванка, сила подразника. Контрастність, висота, тональність, тембр, колорит, динаміка, гармонія-дисгармонія, фактура, ритм, темпо-ритм, регістр. Дисонанси – звукові, кольорові, поведінкові. Порушення очікуваного – неочікуваність. Когнітивні навантаження – загадки, незрозуміле: наратив, таємниця, інтрига, розвиток – результат – кара чи нагорода, розшифрування, порівняння, асоціації, метафора, метаморфоза, перетворення, фокус. Дисонанси – звукові, кольорові, поведінкові. Емоційна залученість.

Ф

Фасилітатор, режисер-фасилітатор – від англійського «to facilitate» (сприяти). Цей термін, за змістом схожий на «медіатор», використовують театральні школи Європи та Америки завдяки техніці репетирування *Cycles Repère* (RE-P-E-re), запропонованої канадським режисером і педагогом Жаком Леccаром. *Cycles Repère*: REssources, Partitions, Evaluactions, Représentations = RE-P-E-re (ресурси, розділи, оціночні дії, репрезентації чи показ). Більш детальний опис метода в Додатку С

Феноменологія 1 – вчення про феномени, один з основних напрямів у філософії та культурі початку ХХ ст., що визначав своє завдання як безпричинний опис досвіду свідомості, що пізнає, і виокремлення в ньому сутнісних рис. Тут рекомендую згадати про нейтральну неупереджену позицію режисера-медіатора,

порушення якої неминуче приведе вас до позиції пропагандиста.

Феноменологія 2 – напрям у філософії XX ст., який вивчає свідомість і людський досвід, зосереджуючись на описі того, якими речі є для нас, з огляду на наш досвід і сприйняття. Це методологічний підхід, покликаний досліджувати явища безпосередньо, без упередженості або попередніх установок, щоб зрозуміти їх сенс і структуру. Феноменологія часто використовується у філософії, психології та соціології для аналізу свідомості, досвіду та взаємодії між людьми. Один з основоположників феноменології – німецький філософ Едмунд Гуссерль.

Досвід феноменологічної онтології – це термін, який можна трактувати як практичне застосування феноменологічної онтології в дослідженні буття, сутності та структури реальності. У межах цього досвіду феноменологічна онтологія орієнтується на аналіз того, як речі існують і які є відносини між об'єктами і суб'єктами у світі. Феноменологічна онтологія прагне до усвідомленого і глибокого розуміння природи буття і сенсу реальності через безпосереднє спостереження й опис феноменів. Термін якнайкраще стосується вивчення театру як явища.

Фізичний світ і реальність – люди схильні плутати реальність із фізичним світом і насилу розуміють, чому віртуальна реальність здається їм настільки реальною, навіть якщо вони знають, що це не так.

Додаток В

Відмінності між
VR-/AR-/MR-/XR- реальностями

Для тих, хто цікавиться новими технологіями, рекомендую прочитати ось цю статтю Лії Тремози «За межами AR і VR: у чому різниця між AR, MR, VR і XR?» (Tremosa, L., 2024).

Для тих, кому достатньо ознайомитися з рамковою інформацією, ось короткий переказ цієї статті.

Континуум віртуальності – це теоретична структура, яка може допомогти вам візуалізувати і зрозуміти відмінності між різними технологіями, які існують сьогодні, і тими, які ще не винайдені.

Якщо у вас у голові є образ континууму віртуальності, ви зможете ясно побачити різницю між кожним типом технології.

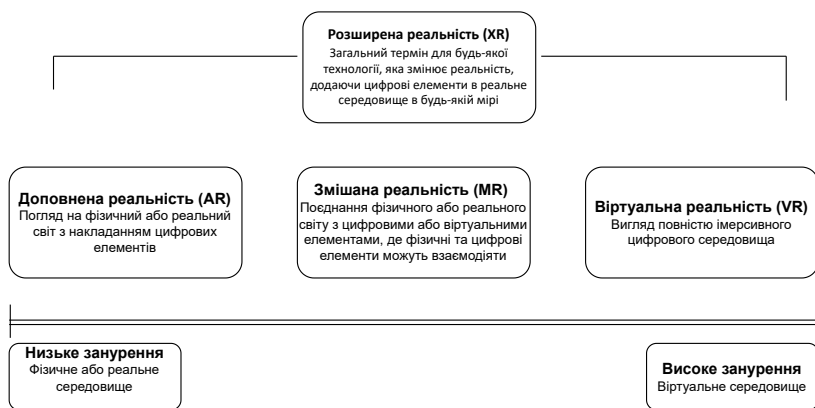


Рисунок В.1.

Якщо ви уявите собі шкалу, на лівому краю якої міститься ваше враження від фізичної реальності, отриманої за допомогою ваших органів почуттів (у кожного це своя реальність) та цифрових продуктів типу зображень, які не взаємодіють із фізичною реальністю, а на іншому кінці шкали знаходиться наше враження (у кожного своє), отримане нашими органами чуття від 100 % цифрової реальності, то всі інші ступені взаємодії фізичного середовища з цифровим продуктом, іншими словами – ступінь занурення у цифрове середовище, перебуватимуть на точках цієї шкали.

Розширена реальність (XR) – це загальний термін, суть якого у додаванні до реальності, яку сприймає людина, додаткових елементів – це можуть бути цифрові вставки, світло, звуки, запахи

– все, що змінює сприйняття людиною цієї реальності.

XR охоплює доповнену реальність, змішану реальність, віртуальну реальність і будь-які технології (навіть ті, які ще не розроблені), що існують в будь-якій точці континууму віртуальності.

Доповнена реальність (AR) – це технологія, яка дає змогу накладати цифрові елементи на реальне середовище (без їх взаємодії). Наприклад, цифровий тепловий слід, зображення якого накладається на руку пацієнта під час взяття аналізу крові.

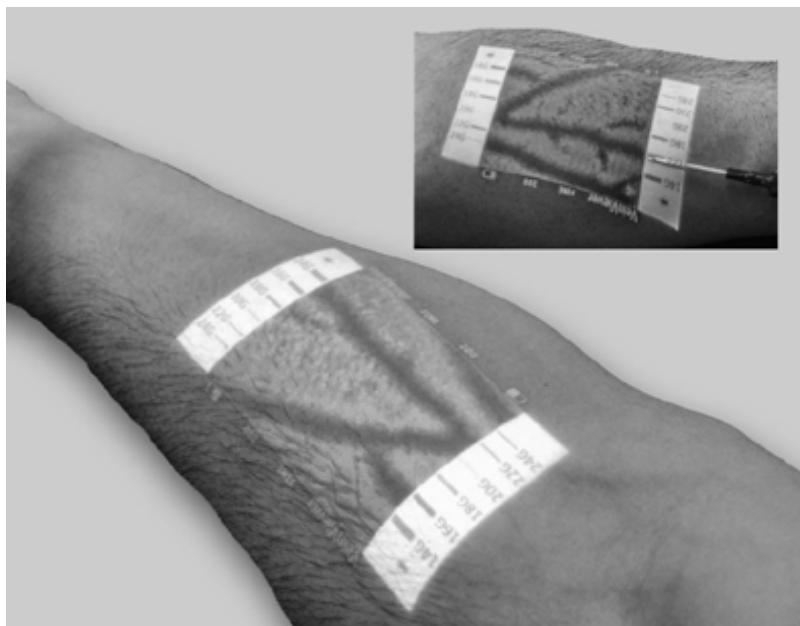


Рисунок В.2.

Змішана реальність (MR) – це технологія, яка дає змогу не тільки накладати цифрові елементи на реальне середовище, а й взаємодіяти з ними.

Тут слід пояснити: припустимо, у нас є реальний офіс, заповнений реальними речами, серед яких стоїть людина. Давайте додамо віртуальні об'єкти в цей фізичний простір. Наприклад, стільці, горщики з квітами...

Після цього замінимо реальну людину аватаром. Це дасть змогу людині бути присутньою, навіть якщо вона фізично вийде з кімнати. Тепер давайте налаштуємо саме середовище і зробимо його віртуальним. При цьому віртуальні об'єкти й аватар про-

довжують існувати. Нарешті, давайте прив'яжемо всю цю віртуальну сцену до вихідної фізичної кімнати. Ви можете безпечно ходити цим віртуальним середовищем, діяти в ньому. Змішана реальність відкриває захоплюючі нові враження, які об'єднують фізичний і віртуальний світи.

Віртуальна реальність (VR) – це технологія, яка дає змогу створювати повністю імерсивне цифрове середовище. Реальне середовище тут повністю блокується.

Цифрова інформація, яку ви сприймаєте через свої почуття, пересилює ваші міркування «це не реально». Для вашого тіла в цей момент це реально, навіть якщо ми знаємо, що це «підробка». Найважливіші терміни, які слід вивчити, щоб використовувати потенціал цих нових технологій:

Доповнена реальність (AR): вигляд реального світу – фізичного світу – з накладенням цифрових елементів.

Змішана реальність (MR): уявлення реального світу – фізичного світу – з накладенням цифрових елементів, де фізичні та цифрові елементи можуть взаємодіяти.

Віртуальна реальність (VR): та, що існує тільки у цифровому вимірі.

Розширена реальність (XR): загальний термін, що охоплює всі ці різні технології, включно з AR, MR і VR.

В театрі з доповненою реальністю з 1980 року працює англійський режисер Джуліан Мейнард Сміт (Julian Maynard Smith), він робить унікальні театральні видовища користуюсь техніками доповненої реальності.

Перш ніж стати художником-перформансом, Джуліан Мейнард Сміт вивчав образотворче мистецтво. Він працював у візуальному мистецтві та театрі як виконавець, сценарист, режисер та дизайнер.

Якщо вам цікаві деталі, дивиться:

<https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/julian-maynard-smith/>

Д.М. Сміт є співзасновником і художнім керівником Station Opera House, лондонської виконавської компанії з унікальним фізичним і візуальним стилем. За цей час він підготував понад тридцять п'ять постановок різного масштабу та спрямованості, але всі вони ґрунтуються на інтересі створити роботу, яка об'єд-

нує театр і образотворче мистецтво в єдиному просторі.

Дивиться:

*RoadMetel, SweetBread Hoxton Hall (Smith Julian Maynard, 1999)

*The Bastille Dances (Jewett Niki, 1989)

*Melbourne Dominoes (Smith Julian Maynard, 2016)

Зауваження.

З точки зору розвитку цифрових технологій цей додаток застарів ще до моменту його написання, так що слідкуйте за сучасними статтями на цю теми. І не забувайте про шалений розвиток Штучного Інтелекту (ШІ).

На перших кроках його кар'єри багато хто покладав надію на щоденне покращення реалістичності продукуємих їм зображень, але згодом звернули на себе увагу інтелектуальні можливості ШІ: він може, наприклад, аналізувати та інтерпретувати реальність, створюючи нові, незвичайні образи та відчуття.

Може створювати віртуальні світи, які неможливі в реальності, але мають глибокий емоційний та символічний зміст.

ШІ може аналізувати індивідуальні вподобання глядачів та змінювати у реальному часі звуковий супровід або візуальні ефекти, щоб підтримати певні емоції у сьогоdnішнього театрального глядача.

Зрозуміло, що рішення про те, як використовувати дані, отримані за допомогою ШІ, повинні прийматися людьми – штучний інтелект є інструментом, а не митцем, – але цей процес запущено і назад дороги нема, і право приймати рішення треба заслуговувати – воно не є природнім!

Додаток С

Les cycles Repère
або повторні цикли Жака Лесара

REssources, Partitions, Evaluations, représentations
= RE-P-E-re

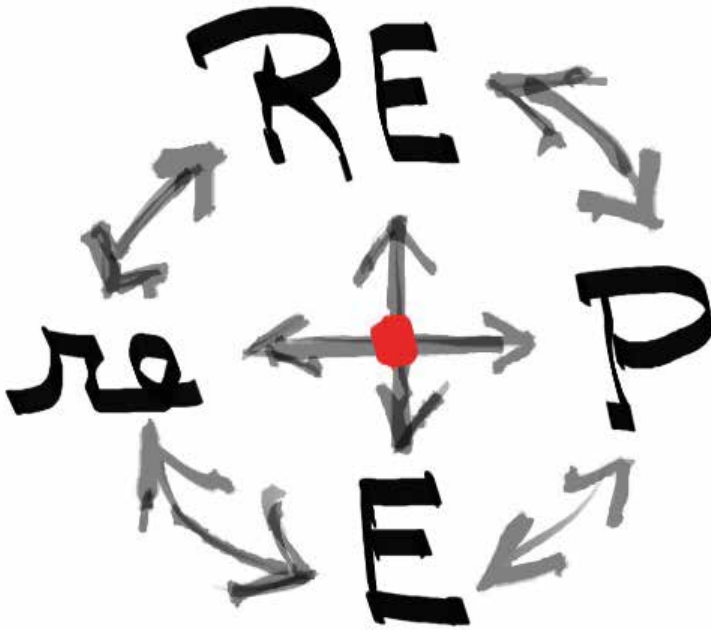


Рисунок С.1.

Матеріал цього додатку створено на підставі інтерв'ю Жака Лесара - автора методу, директора квебекського театру «Théâtre Repère», опублікованого в квебекському журналі театральних студій «L'Annuaire théâtral»(Chaîné & Marceau, 2014); магістерської дисертації Абдельмаджид Тунсі, та анотації до семінару Жака Лесара Cycles Repère (RE-P-E-re), проведеного в Асоціації викладачів англійської мови Квебеку (ATEQ).(Lessard Jacques, 2019)

В основі «Повторних циклів» Жака Лесара лежить ідея архітектора Лоуренса Халпріна (1969 р.) о повторних циклах доведення проєкту до досконалості: в кожному циклі ми відбираємо найкраще, і робимо це ресурсом для наступного творчого циклу. За допомогою цих творчих циклів митець намагається наблизитися до свого ідеального уявлення об'єкту.

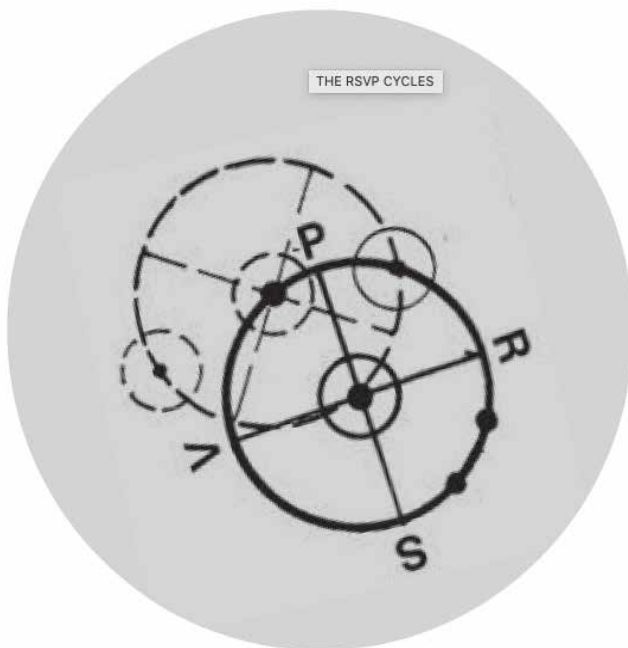


Рисунок С.2. Автор Лоуренс Халпрін 1976 р.

Метод Cycles Repère чи творча система Жака Лесара є методом колективної творчості, вона ґрунтується і розвиває індивідуальну чутливість учасників та сприяє колективній творчості.

Жак Лесар розбиває процес театральної творчості на чотири еволюційні фази, а саме: ресурс, партитура, оцінка та вистава (будь-яка «публічна» презентація театального моменту, незалежно від стадії його розвитку).

1) Ресурси

До ресурсів відноситься усі матеріали творіння: самі творці, простір, час, предметне середовище, музика, шум, ціль, фізичні або психічні рамки, мотивації або індивідуальні цілі учасників і т.д. Головне що б цей ресурс заохочував взаємодію між учасниками і фасилітатором (він може бути назначеним з членів групи). Тобто є два типи ресурсу - чуттєві ресурси і матеріальні ресурси. «..... фасилітатор збирає разом усі наявні творчі елементи (місце проведення, обладнання, бюджет тощо) і одразу ж просить митців-учасників чітко визначити, що вони хочуть робити, що

вони можуть робити і хто вони такі. Він заохочує їх визначити свої мотивації, очікування, цілі та наміри, а потім представляє їм конкретні ресурси, які він накопичив, з яких робоча група вибере елемент або елементи, які підходять саме їм. Завдяки цьому ресурсу - або цим ресурсам - учасники будуть зачеплені емоційно та чуттєво і зможуть уявити та вигадати структуру шоу.

На цьому першому етапі процесу важливо сформувати команду проекту.

Кожна людина бере на себе моральне зобов'язання перед роботою, яку вона має створити, і перед своїми колегами по команді. Щоб забезпечити безперебійний хід проекту і розвиток відносин між людьми, кожен член команди визначає, як він буде виконувати свою роль у новоствореній команді».(Tounsi Abdelmajid, 2009).

У своєму інтерв'ю Жак Лесар стверджує, що в чутливих ресурсах, які інтегрують особистість, мотивації і індивідуальні цілі самого учасника захований спусковий гачок, з якого з'являються перші образи та враження під час дослідницької партитури. (Beauchamp & Larrue, 1990) «На відміну від традиційної групи колективної творчості, ми ніколи не починаємо з ідеї, якій намагаємося надати форму, а з чутливих фактів. Наш підхід протилежний звичайному, і це є суттєвою характеристикою циклів на цій початковій фазі творення», - говорить він.

Головне зрозуміти основну аксіому цієї фази: творити - означає обирати.

2) Партитури

Другу фазу - організацію всіх ресурсів в заданому часовому періоді задля досягнення обраної цілі Жак Лесар називає партитурою, і чітко виокремлює два типи партитури - дослідницька і синтетична. Синтетичною чи кінцевою є фінальна фаза збірки відібраних на дослідницькому етапі елементів. Тобто синтетична партитура передує фазі вистави. Дослідницька ж є основою всієї системи Cycles Repère і «включає в себе всі маніпуляції та дослідження

конкретного ресурсу, спрямовані на створення композиційного цілого, породженого уявою та інтуїцією учасників», - пише А. Тунсі у своїй дисертації. На цьому етапі як і у мозковому штурмі жодна ідея не викидається, досліджується кожна альтернатива

і можливість. «Ви повинні творчо підходити до розробки нових ідей, зберігаючи при цьому зв'язок між конкретними ресурсами та людськими ресурсами, залученими до проєкту».(Tounsi Abdelmajid, 2009).

Практично цей процес відбувається так – актори отримують домашнє завдання щодо якоїсь проблеми, і створення своєї партитури, яка вирішує цю проблему. Ці партитури докладаються на колективі, обговорюються і найкраща за колективною думкою стає матеріалом колективного дослідження.

Автор цієї партитури стає фасилітатором цього дослідження. «І оскільки ми не віримо в демократію в мистецтві, в тому сенсі, що таланти і навички розподіляються нерівномірно, ми вважаємо, що на стадії дослідження саме той, хто пропонує, є найбільш компетентним. Тому саме він або вона є відповідальними в цей момент.»(Beauchamp & Larrue, 1990)

Основна аксіома цієї фази: нема хибних або поганих ідей.

3) Оцінка

Кожен цикл дослідження закінчується оцінкою, виводи з якої стає новим дослідженням для учасників проєкту.

Це й є третя фаза. За Лесаром вона складається з двох фаз – роздуми про досягнення дослідження, а потім відбір у напрямку фінальної синтетичної партитури. Ця фаза відображає циклічність творчої системи Cycles Repère. Саме слово «evalua(c)tion» поєднує у собі два поняття – оцінка та зворотній зв'язок, тобто динамічний циклічний рух у напрямку вистави.

Отже, дослідницька партитура і синтетична партитура «конкретно кажучи, це всі репетиції, що ведуть до виконання шоу, включаючи тести, повтори і вибір».(Beauchamp & Larrue, 1990)

Основна аксіома цієї фази: У мистецтві немає демократії. Тягар і відповідальність оцінки складається на плечі режисера-фасилітатора:

«- Мені подобається, я обираю, я пропоную.

- Персонажі та ситуації.
- Тема, сюжет.
- Драматичний розвиток.
- Місце.
- Час тощо.

Порада фасилітатору: Не приймайте негативну критику і пояс-

ність чому. Навчайтеся ставити ефективні запитання.» (Lessard Jacques, 2019)

4) Перформанс

Це показ, який не є фіналом роботи – він відкритий до критики, і є матеріалом для наступної роботи. Мета – оцінка роботи через взаємодію з глядачем. Якщо режисер-фасилітатор побажить, що його цілі не були досягнені, він може прийняти рішення про подальшу роботу над матеріалом. Досягнений результат буде використаний як початковий ресурс для нового творчого циклу роботи, і виробництву нового твору.

«Перформанс - це театральний об'єкт, представлений глядачам. Це кінцева мета, але вона не завжди остаточна, і хоча ми постійно намагаємося представити продукт, який є максимально естетичним, завжди є місце для трансформації. Ви можете змінювати шоу від одного показу до іншого, що Роберт Лепаж робить навіть більше, ніж я. Без сумніву, вистава має особливий статус, але театральний об'єкт ніколи не є завершеним. Його завжди можна вдосконалювати і покращувати. Як ви знаєте, «Трилогію» (Трилогія «Дракон» реж. Роберт Лепаж) вже не грають так, як у 1987 році, і те ж саме стосується всіх наших постановок, які тривають або їздять на гастролі. Але більше того, вистава може слугувати відправною точкою для нової постановки, чутливим ресурсом, який запустить новий творчий рух, новий циклічний процес.»(Beauchamp & Larrue, 1990)

А що брати в майбутнє з попередньої наробки? Жак Лесар пропонує таку методи: кожен з учасників та глядачів вистави називає ОДНУ річ, яка його вразила, і яка має право на використання у будь-якої іншої виставі. Ці моменти, сцени, ситуації, прийоми ставали основою для наступного дослідження. На питання - чи можна застосовувати цикли в комерційних проєктах, або рекомендовано використовувати цю методи тільки у викладацької діяльності, Жак Лесар відповів: «Звичайно, можливо. Але використання циклів вимагає більшої відданості від усіх, хто бере участь у творчому процесі. Це займає більше часу, ніж зазвичай, але це можливо, і ми успішно працювали таким чином над створенням шоу на комерційній сцені. Звісно, цей процес дещо заплутаний для артистів, які звикли, що ними керує традиційний режисер.»(Beauchamp & Larrue, 1990)

Abstract

Elena Nehresku

Senior Lecturer at the Department of Theatre Direction
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television, Ukraine, Kyiv, 2025

Theatre Directing in the Context of Bruno Latour's Actor-Network Theory and Gilles Deleuze's Rhizomas

The monograph presents formal methods of literary analysis of the results of the search for non-standard semantic solutions and their exclusivity in the practice of a novice theatre director.

In this scientific work, the author attempted to fill in the gaps in the education of young theatre directors that were missed in the theory and practice of the Soviet theatre. Formal and linguistic methods of studying literary texts have been known for a long time, but as the methods for developing creative divergent thinking and technologies for searching for non-standard creative solutions in the practice of theatre directing, they have not been used before. In this monograph, such creative methods are analysed, systematized and demonstrated for the first time.

The scientific novelty of the research topic lies in the fact that the author has collected a large number of theoretical scientific studies of European and world thoughts in the field of theatre, for the first time conducted a formal linguistic analysis of literary and dramatic works from the point of view of the practical search for various non-standard directorial solutions, its comprehension and systematization, and also proposed a methodology for use in the educational process of training theatre directors. The monograph consists of 9 levels-chapters, which sequentially, from the lowest to the highest, introduce the reader to some aspects of Western philosophy and theatre theory, the basics of theatre semiotics and

the possibilities of theatre practice arising from these theories. In this study, the author for the first time systematized and demonstrated a number of creative strategies, tactics, techniques and methods of formal text analysis that teach students to quickly find new meanings and non-standard solutions in performances, thereby enriching the professional toolkit of young directors.

At level 1, the theory of actors and networks by Bruno Latour and his fantastic proximity to the structure of the theatre itself are considered, and the rhizome of Gilles Deleuze is also used, which expands the horizons of directorial thinking and removes restrictions from many prohibitions.

Level 2 is devoted to convergent and divergent thinking and praises Roland Barthes.

Level 3 examines the conceptual problems of theatre.

Level 4 is devoted to theatrical semiotics, the actantial theory of Greimas-Ubersfeld and its possibilities for searching of various non-standard directorial solutions in any work for the stage.

Level 5 focuses on techniques for expanding the thematic scope of theatrical texts.

Level 6 demonstrates competing models of two well-known fairy tales: 'Charles Perrault's Little Red Riding Hood and the Norse fairy tale Kolobok.

Level 7 practically demonstrates the possibilities of formal methods of text analysis. This study presents schemes for constructing 11 different semantic models of the classic Ukrainian play of the 19th century «Poshilis u durni» by Mark Kropyvnytsky.

Level 8 is also devoted to practice. The monograph demonstrates the possibility of creating 14 different semantic models for reading the novella «Carmen» by Prosper Mérimée.

At level 9 (summary of findings), new paradigms and concepts of the theatre of the future are proposed, and a number of practical tasks are recommended for students to consolidate the ability to use the tools of multi-variant search for directorial solutions. The research findings presented in this monograph provide examples that can be used to formulate practical principles that can help to develop divergent thinking in student directors and can also be used in the curriculum and practice of theatre directors.

A heartfelt thanks to Louis Hebert, Professor of Literature at the University of Quebec at Rimouski (UQAR, Canada), for providing the book «An Introduction to Applied Semiotics» and for his valuable time and creative thoughts that inspired me to write this monograph.

Keywords: director, creative potential of the director, methods of studying plays by Louis Hébert, search for non-standard theatrical solutions, effective methods of creativity, creative success, Algirdas Julien Greimas, Anna Ubersfeld, Jacques Derrida, Bruno Latour, postdrama, rhizome, theatre, directing, theatre directing, theatre school, ANT – actor-network-theatre.

Комп'ютерний набір, верстка, макет, коректура – О.М. Негреску
Дизайн обкладинки – заслужений художник України В.І. Харченко

Підписано до друку 27.05.2025

Формат 60х84\16 Гарнітура Avenir Next. Авт. арк. 17

СГ НТМ «Новий курс»

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного
реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 8013 від 22.11.2023

© Олена Негреску, 2025 (текст)

© Володимир Харченко, 2025 (обкладинка)

© СГ НТМ «Новий курс», 2025