

КИБЕРПРОСТРАНСТВО И ЭСТЕТИКА

УДК 130.2.

СЕТЕВОЕ МЫШЛЕНИЕ И ТЕАТР

Левченко Елена Григорьевна

ведущий научный сотрудник теоретического отдела, кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Национальный центр театрального искусства им. Леся Курбаса, г. Киев, Украина
levch@bigmir.net

Статья посвящена проблеме изменения традиционного понимания сцены и сценического произведения в связи с изменением самоощущения человека в эпоху освоения и развития киберпространства. Строится на основе анализа практики реализации проекта Национального центра театрального искусства им. Леся Курбаса «Хазарский словарь» по М. Павичу.

Ключевые слова: сцена-сеть, сетевое мышление, театр как медиа, театр как документ.

NETWORK THINKING AND A THEATRE

Levchenko Elena Grigorievna

leading research fellow of a theory department, Ph.Dr. in philosophy, the senior research fellow, Les Kurbas National Centre of Theatrical Arts

The article deals with changing of the traditional understanding of the scene and stagework due to changes in self-perception of people in the age of exploration and development of cyberspace. It is based on the analysis of the practice of the project of Les Kurbas National Center of Theatrical Arts "Dictionary of the Khazars" by M. Pavic.

Keywords: stage-network, network thinking, theater as a media, theater as a document.

То, что я делаю в театре – будь то актерство или режиссура – для меня – это способ замаскировать постоянное желание объяснить, что добро и зло не имеют предела и абсолютного выражения для человеческого сознания, и все, что мы должны понять об этих понятиях, существует где-то дальше по сети, двигаясь которой, мы все время делаем выбор. И это движение может привести (если оно делалось по логике системы мироздания) или не привести к содержательному результату. Когда человек осознает собственную неопределенность, он более внимателен к проявлениям окружающего мира.

(А. Александрович, руководитель проекта «Хазарский словарь»)

Когда Ж. Бодрийяр писал, что в современном мире сцена и зеркало заменяются сетью и экраном [1, с. 1], он был прав лишь отчасти. Дело в том, что сцена как укоренившийся в культуре антропологический феномен протяжении истории меняется, но пока не заменяется ничем. Почему сцена всегда должна отражать? Почему она, согласно кодам новой коммуникации, не может индивидуально проводить зрителя к определенным массивам художественной информации? Почему, собственно, сцена не может быть сетью?

Даже не вдаваясь в детальный исторический экскурс, мы понимаем, что пространство-космос античного театра, или сцена театра классического, или камерная сцена «интимного театра» А. Стриндберга, или концептуально изменяемые сцены спектаклей Е. Грозовского, где зрители могли сидеть в окружении персонажей («Апокалипсис»), или, окружив персонажей, и смотреть на них сверху через отверстия, как на хирургической операции («Стойкий принц») – все это реакция театрального организма на изменение самоощущения человека в мире. Если сегодня человек, как утверждает тот же Ж. Бодрийяр, чувствует собственное тело и всю окружающую вселенную определенным контролирующим экраном, когда нет разницы с кем взаимодействуешь, когда основной

проблемой становится сама коммуникация, «непрерывный тест на присутствие субъекта с его собственными объектами, непрерывный интерфейс» [1, с. 6], то меняется и наше ощущение сцены как пространства специфической художественной коммуникации (нетехнологического интерактива) – активизируется не созерцательный и самоценное-художественный, а коммуникационный и интерактивный (обменный) аспекты.

Но должно ли появление «вселенной (тела)-контролирующего экрана» или сцены-сети свидетельствовать о кризисе сцены внутреннего мира человека? Мы, скорее всего, имеем дело с процессом адаптации человеческого сознания к новому цивилизационному повороту. Ж. Бодрийяр, замечая, что люди больше не проектируют себя на собственные объекты (т.е. не проецируют на объекты собственные страсти и фантазии), а наша частная сфера «не является более сценой, где разворачивается драматический интерьер субъекта, занятого об объектом как своим образом» [1, 3], по сути, говорит о критическом разрушении самого пространства, которое создавало возможность отношения субъекта и объекта в рамках классической и неклассической рациональности. То пространство, по логике Ж. Бодрийяра, приобретало отдельный смысл благодаря процессу отражения, рефлексии. Зеркало очерчивало это пространство и делало его очевидным, тем самым открывая для художественного анализа глубину, объемно освещенную, и потому отраженную. Субъект видел сам себя во взаимодействии с объектами, постепенно придавая объектам все более субъектные значения.

Функциональное сценическое пространство-«интерфейс» не только разомкнуто – оно просто не играет с собственными пределами, а устанавливает правила взаимодействия и действия своих субъект-объектов в определенном ландшафте, прокладывая эти связи-правила там, где они необходимы, и так, как к этому ведет ландшафт. Это пространство не рефлексий и отражений, а выбора и движения, которое приводит или не приводит к результату. Метафора жизни таким образом заменяется самой жизнью. Как в своей блестящей манере заметил Ж. Бодрийяр: «... то, что переносилось в план психического и ментального, обычно выживало на земле как метафора, как ментальная или метафорическая сцена, теперь переносится в реальность без всякой метафоры, в абсолютное пространство, которое при этом оказывается пространством симуля-

ции» [1, с. 3]. «Абсолютное пространство» порождает гиперреальность. На орбиту выходит наша частная сфера: «здесь, на орбите мы оказываемся распорядителями микроспутника, живя уже не как актеры или драматурги, а как терминалы сетей, которые множатся» [1, с. 3].

Сразу замечу, что Ж. Бодрийяр говорит не о массовом устойчивом мироощущении, а о тенденции, которая существует на острие цивилизации. Последняя же развивается столь стремительно, что определенный тип (или типы) культуры просто не успевает закрепиться как доминирующий, и поэтому в одном пространстве объединяются и сосуществуют разные парадигмы мировоззрения, мироощущения. Так же и изменение традиционной сцены (как модели художественного интерактивного диалога) на данном этапе – это проба «на острие», и не претендует на универсальность, а лишь использует данную современной ситуацией свободу сосуществования и ищет место театра как гармонизирующей системы в новых мировоззренческих измерениях.

Как ни странно, но театр, обладая уникальным свойством создания живой обратной связи не только на содержательно-информационном, но и на энергетически-информационном уровне, иногда (особенно на постсоветских территориях) в освоении новых видов мышления и самоощущение человека, связанных с развитием цивилизации, оказывается менее мобильным, чем другие виды искусства.

Актриса и режиссер-исследователь НЦТМ им. Леся Курбаса Анна Александрович, выбрав для собственного театрального проекта «Хазарский словарь» Милорада Павича, осуществила вторжение на территорию специфически (или даже элитарно) массового – культового. Культовое предполагает не просто читателей или зрителей, а фанов, независимо от возраста или социального положения. Выдающийся сербский писатель М. Павич создал своеобразную фан-публику «интеллектуального культа», которая интересуется историей, философской мыслью и владеет понятием гипертекст. Сейчас это понятие вошло в «массовое интеллектуальное» потребление благодаря всемирной сети Интернет. Именно способ путешествия во всемирной сети стал основным принципом создания, и соответственно, чтения ряда литературных произведений, в том числе произведений М. Павича и его «Хазарского словаря» в частности. Название не обманывает: текст представляет

собой словарь, написанный в трех книгах, которые подают три системы толкования основных событий хазарской истории – христианскую, иудейскую и мусульманскую.

А. Александрович мотивирует выбор этого текста для театрального эксперимента, прежде всего тем, что он предполагает вариативность прочтения и это позволяет двигаться в театре какими-то новыми территориями и реализовать такие отношения индивида с миром, которые еще на сцене реализованы не были. В качестве провокационной основы театрального эксперимента выбирается эксперимент литературный – гипертекст, чтобы в работе с ним отыскать театральные соответствия литературному первоисточнику. Кроме того, именно в процессе поиска А. Александрович решала личную задачу – театральный путь сквозь текст должен изменить ее саму, профессиональную актрису, человека сцены-зеркала, дать ей новое ощущение и понимание мира, а точнее – помочь сознанию естественно адаптироваться к новой техно-реальности. А работа по накоплению и сохранению энергии подобного прорыва, особенно эффективна тогда, когда похожую задачу решают все участники проекта.

Интересно, что когда В. Аршинов, Ю. Данилов и В. Тарасенко ставили проблему описания методологии сетевого мышления, они прежде обратились к идеям А. Бергсона о роли интуиции в процессе познания, возможном «только через внутреннюю изменение отношения к миру и к себе, которое требует конце определенного сознательного усилия, скачка, вспышки» [2, с. 3].

Подход А. Александрович имеет свою оригинальность, созвучную с подходами вышеназванных философов-методологов сетевого мышления, которые «средством инициации самой вспышки интуиции» видят посвященный ей текст [2, с. 3]. Средством «инициации вспышки интуиции» по созданию сцены-сети А. Александрович видит сам рабочий процесс создания театрального текста через движение гипертекстом М. Павича.

Участниками проекта А. Александрович выбрала принципиально не актеров и не людей, стремящихся стать актерами, а молодых успешных интеллектуалов, способных к самостоятельному мышлению и заинтересованных в игре со смыслами М. Павича. Нежелание режиссеров поискового театра работать с профессиональным актерами, как людьми «заштампованными», общеизвестно, однако мотивация Анны была другой и, с одной стороны,

она определялась ее многолетним исследованием «Театр как документ», с другой – была принципиальной именно для создания задуманной сцены-сети.

Исследование «Театр как документ» (не путать с документальным театром) выдвигало на первый план личность человека, который выходит на сцену и таким образом свидетельствует о своем собственном существовании. Нетрудно заметить неожиданную тесную глубинную связь между стремлением к необразности, неметафоричности – документальности – и гиперреальностью (за Ж. Бодрийяром), где метафора жизни заменяется самой жизнью.

Документ – это материальный объект, который содержится ту или иную информацию и предназначен для передачи ее во времени и пространстве. По мнению А. Александрович, сам человек, который занимается театром, является уникальным документом, информация которого может быть выявлена и передана театральными средствами: «Театр как документ – это не жанр постановки. Это попытка найти ответ на вопрос о содержании самого документа. А такая работа подразумевает при постановке спектакля исследование людей, занятых в проекте. Просто спектакль и пьеса является поводом к такой работе» [3]. Таким образом, сцена выступает не местом лицедейства, где актер, надевая маску и перевоплощаясь в другую личность, реализует видение драматурга и режиссера, а наоборот – точкой самосознания человека и утверждения собственного присутствия в диалоге с залом через существование в предложенной реальности.

Именно актер-документ, по мнению А. Александрович, и может быть «медиумом» или «медиатором» (так Р. Барт называет рассказчика историй, который существовал в доавторскую эпоху). В конкретном случае «Хазарского словаря» такой актер (исполнитель) должен был стать проводником для идей и смыслов, которые сплетают сцену-сеть, хотя окончательно идея такой сцены выкристаллизовалась в процессе коллективной работы.

Отталкиваясь от основных концептов постмодернизма, Анна отправилась в зону, которая отменяет не только зеркало и сцену, но и само сценическое произведение: «Ощущение постмодернистского пространства как деконструкции и децентрализации мира, отсутствие Героя и Смерть Автора. Хочется исследовать проявления этих концептов в театре так, чтобы пройти стадию театрального ПРОИЗВЕДЕНИЯ качестве посредника. На сцене должно быть

создано пространство медиа в значении «медиум» – проводник – от авторского текста к произведению зрителя. Хочется исследовать возможности театра как проводника, а не как тупик, как то, во что упирается свет, и чем довольно часто становится законченное сценическое произведение. Возможно, важнее Путь, которым через литературное произведение зритель идет к чему-то более значимому для себя, а не результат, предложенный ему режиссером» [3]. Нетрудно заметить – «то, во что упирается свет», это то, что отражает, рефлектирует, и является специфически театральной плоскостью зеркала, которое создает традиционную сцену.

«Хазарский словарь» по определению есть текстом (или даже набором элементов текста), из которого каждый читатель составляет свое произведение. Итак, литературный текст написал автор. Произведение же – это привилегия зрителя. В случае постановки литературного текста на сцене, возникает сценическое произведение (интерпретация режиссера), и именно его (а не первоисточник) зрители воспринимают как театральный текст. Театральное же действо «Хазарский словарь», по замыслу эксперимента, должно было остаться текстом, то есть, не имея авторской потенции, быть сплетением, сетью, по которой зритель должен двигаться по тексту М. Павича, создавая таким образом собственное произведение на основе литературного первоисточника.

Что же для этого нужно? Ответ А. Александрович несколько парадоксален в рамках концепции смерти автора: для этого авторство режиссера должно быть заменено своеобразным авторством актера (или исполнителя-неактера).

Логику этой задачи А. Александрович выводит якобы просто: «Если пьесу поставил режиссер – умер драматург, родился спектакль. Представление умерло, когда его увидел зритель, создав произведение. Я подумала: а есть такой же путь через актера? И поняла – нет, так как традиционно у актера нет собственного результата, произведения, которым у режиссера есть спектакль. Если же играют неактеры и не объединяются стройным концептированием, каждый имеет собственное ядро (путь), которое не сливается с другими. Зритель уйдет из представления с историей каждого» [3].

Собственно и название исследования «Театр как медиа» возникло в результате совместного интеллектуального творчества, совместного авторства всех участников проекта, которые прежде искали интересный для себя театральный аналог литературном ис-

точнику. Александрович выделяет два аспекта заявленной темы: чисто технологический (постановочный), и актерский (исполнительский).

«Театр как медиа» в технологическом смысле предполагает не что иное, как активное использование технологий современных медиа для создания сценического пространства: «Театр для меня – собрание всех культурных достижений человечества. Поэтому и возникла попытка сделать театрально-медийный проект, используя медиа не в качестве чего-то вспомогательного, а как равноправный компонент. Ведь разные виды художественной культуры используются в театре равноправно. Есть художник-постановщик, режиссер-постановщик. В идеальном варианте – это равноправные фигуры. Поэтому мне бы хотелось, чтобы в театре был научный постановщик, технический постановщик и т.д.» [3]. Когда говорится об использовании медиа-технологий, уже традиционно подразумевается экран и видео. Однако, вопреки традиции, видео в «Хазарском словаре» не было, зато была бесстрашная попытка превратить само течение представления на интерактивную (в технологическом смысле) акцию. Происходила трансляция спектакля on line с проекцией чата на белый задник сцены. В чате общались и зрители, которые смотрели спектакль дома, и зрители с ноутбуками и мобильными телефонами в зале, и участники акции: один из актеров, который оказывался свободным в определенный момент спектакля-акции, садился за компьютер, который находился на сцене и был одним из функциональных элементов сценографии.

Неожиданное, почти головокружительное пространство динамической материализации интертекста, хотя и в далеком от литературного, но достаточно аутентичном стиле, придало акции дополнительное необычное измерение, которое, правда, несколько смущало зрителей и отвлекало внимание от основного действия. Однако следует заметить, что в этом случае задача ставилась не с точки зрения эстетической необходимости, а по своеобразному тяготением к «топосу избыточности» [5], для которого характерны размытость границ, мультисистемность, мультимедийность, отсутствие традиционных демаркационных линий. Н. Корниенко называет это «высоким плюшкинизмом» современного необарокко, которое удерживает различные наброски и того, что уже есть, и того, что будет – на всякий случай и в котором закладываются контуры театра будущего. Возможно, такое гиперпространство, где от

каждой точки диахронии представления можно окунуться в дополнительные разветвления пространства и будут удовлетворять, а не смущать какого-то индиго-зрителя будущего.

Возможно, именно такая проба интерактива и была театральным эквивалентом литературного гипертекста. Хотя изначально именно литературный материал давал ощущение возможности воплотить свое восприятие времени в театральном гиперпространстве: «Для актеров и режиссеров, как мне кажется, спектакль является отрезком во времени, который имеет вид шнура. Для меня время – это множество кругов, в которые входят отрезки представления, а круги хаотично связанные моей сущностью. И современное время, как я его воспринимаю, тоже имеет вид, похожий на структуру молекулы. Можно ли сделать так, чтобы структура представления имела такой же вид, который имеет современное время? «Хазарский словарь» – литературный текст, уже написанный по такому принципу, поэтому использование именно его поможет создать театральный текст-медиа» [3].

Нетрудно заметить небольшую неточность – текст М. Павича написан не по такому принципу, а так, чтобы его можно было читать по такому принципу, разворачивая на сцене сам процесс чтения, когда действительно можно как угодно двигаться во временных пространствах сюжетов. Но проект не воспроизводил театральными средствами именно тех особенностей литературного текста, которые обусловили возможность и необходимость такого чтения. Читался лишь один из возможных вариантов. И только интуитивный «избыточный» выход в дополнительное пространство интерактивного общения, когда зритель, хоть и растерявшись перед параллельными действием и пространством живого комментария, все-таки получил возможность выбирать, что, как и в каких объемах воспринимать, включаться или не включаться в пространство действия самому – этот выход дал намек на соответствующие театральные возможности.

«Театральный текст-медиа» – не гомолог гипертекста, а именно воплощенный сценическими средствами сам способ одного прочтения, за которым, собственно, должен открыться текст М. Павича. Таким образом, сценическая акция отказывается от самоценного концептуально-эстетического значения, а берет на себя функцию «медиа», в значении «проводник» в какой-то другой смысл, в данном случае – в смысл литературного текста.

«Театр как медиа» в актерском аспекте для А. Александрович базируется на развитии идеи актера-документа и воплощается в парадоксальную, на первый взгляд, идею сценического «медиума» как личности наполненной собственными смыслами («сквозь пустоту ничего не проходит»). Личность должна не интерпретировать, а неповторимо резонировать с материалом, самостоятельно «умирая» в зрителе и таким образом не создавая препятствий для общения с Текстом в собственной (а не режиссерской) целостности. Так текст оказывается единственным и главным героем.

В профессиональном театре, по мнению Александрович, проблема с построением такого пространства заключается в том, что «актеры практически не могут оставаться субъектами (чтобы было чем умереть), а чувствуют себя объектами при любой работы режиссера с ними, поэтому будут стремиться к воспроизведению Героя за собой и тянуться к мнимой существующей парадигме. В актера нужно «дуть» как в духовой музыкальный инструмент, то есть «вдохновлять» – иначе он молчит. Ведь их учили именно «не звучать». А другой человек звучит сам по себе. Поэтому я не нажимаю на клавиши, а прислушиваюсь ...» [3].

Человеческая сущность всегда уникальна. Осторожно обнаруженная, она не попадает в штампы, поэтому всегда несет что-то новое, неожиданное, неизвестное. Заметим, что в таком случае занятия театром приобретают несколько иную психологическую окраску: актер должен существовать в постоянном процессе самосознания и самоидентификации – говоря иначе – самоописания себя как наблюдателя персонажа. В результате он стремится не к демонстрации того, как должно выглядеть что-то представленное, а просто к тому, чтобы быть понятым. На это, собственно, и направлена вся репетиционная работа, управляемая бесхитростно, но доступно сформулированным А. Александрович принципом: «насколько понимаешь, настолько говоришь».

Идея сочетания актера-документа и актера театра как медиа возникло якобы спонтанно: на основе предварительной работы и соответственно новых эстетических требований, которые диктовали новые поисковые задачи. Однако, взглянув на проблему внимательнее, можно обнаружить единственный интуитивный познавательный порыв, у которого есть внутренняя, может и не до конца осознаваемая исследователем логика и накопительное движение.

Вернемся к вышеупомянутой работе российских авторов [2],

которые утверждают, что для того, чтобы объяснить процессы роста и самоорганизации сети (Интернет), нужно определиться с проблемой ее «наблюдаемости». Здесь снова, как и в квантовой физике, остро встает проблема наблюдателя – «проблема самоописания, описания, погруженного в описание» [2, 11].

Каждое описание личностное, персональное. А самописание исполнителя в качестве наблюдателя персонажа, входящего в сетевую систему гипертекста, в свою очередь, самоописывается через художественные литературные коды и предусматривает, прежде всего, установление и засвидетельствование личной «документальности» этого исполнителя.

Анализ языка и динамики такого описания может дать определенный материал для понимания роли такой дополнительной плоскости как художественный образ для самоидентификации личности в современном мире.

Следующим шагом для того, кто наблюдает сеть, есть сообщения о наблюдаемом кому-то другому, таким образом, «принцип наблюдаемости уже в квантовой механике включает в себя и принцип межличностной коммуникации», а «синергетика достраивает принцип наблюдаемости принципу обобщенной перцептивно-лингвистической коммуникативности» [2, с. 12]. Поэтому, исходя из заявленной ими методологии, авторы дают определение Интернета «через постулирование глобальной компьютерной сети как синергетической связи коммуникаций, сопряженной с актами познания и создания механизмов когерентности личности смыслообразующих систем» [2, с.12].

Иными словами, в терминах нашего исследования, засвидетельствование собственной «документальности» для создания сети спектакля обеспечивается теми же актами познания, которые должны дать материал для построения межличностного коммуникативного пространства, принципы упорядочения которого определяются особенностями и содержанием, в данном случае, литературного первоисточника.

Кроме того, нельзя не согласиться с теми же российскими авторами, методология описания глобальной компьютерной сети будет неполной, если не учитывать принцип дополнительности, как инструмента кросскультурного диалога, когда предусматривается возможность многих языков описания реальности.

Однако существование каждого актера на сцене как отдельного

человеческого атома, хотя и связанного с другими, но с собственным неповторимым языком описания реальности (даже сценической) должно базироваться на механизмах сбалансированности, позволяющих такой диалог.

А как сконцентрироваться на идентичности собственной личности и одновременно так интегрироваться в многообразие мира, чтобы стать проводником этого многообразия? Примерно так можно сформулировать проблему актера для сцены-сети. Эта проблема, собственно, и объединяет «театр как документ» и «театр как медиа».

Конечно, это не чисто театральная проблема: неодинаковость (не критическая, согласованная) коллективного прочтения и понимания текста людьми с различным научным, профессиональным и жизненным опытом, когда, тем не менее это прочтение подчиняется единым правилам функционирования определенного виртуального мира, – такая позиция базируется на принципах, схожих с принципами этики того пространства, которое называют современной «Интернет»-ноосферой, и «которые дают основу для гомеостаза человеческого общества» [6, с. 52].

Работа же с материалом недраматургичным, т.е. лишенным сценической концепции, дает большую «свободу неинтерпретации».

Однако по поводу свободы у Анны возникают оговорки. Участники проекта не могут, как актеры все время воспроизводить найденные или предложенные им формы (главным образом, пластические внутренние). Поэтому какое-то место должно остаться для импровизации. И места для нее в проекте театра-сети как раз и нет: «Не импровизация (импровизация – актерская территория, компьютер не импровизирует), а вариативность. То есть разная система выборов. На мой взгляд, система выборов предопределяет отсутствие свободы выбора. Потому что поступок, не предусмотренный системой (свобода поступка) приводит к неправильному выбору в логике системы и, как следствие – к недостижению результата. Если мы делаем выбор «по системе», то результат получим в любом случае» [3].

Возможность различными путями прийти к одной сущности говорит не о свободе движения, а о правильном движении в определенной системе выборов. Свобода может заключаться лишь в выборе той или иной системы. Да и то не всегда – иногда какую-то систему выбрать не хочется (точнее, «не может»), а детерминиро-

ванность другой системой не дает выйти за ее пределы. Бессмертный Венечка Ерофеев никогда не увидит Кремль, независимо от того, каким будет двигаться путем: «... это у меня всегда так: когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал» [7, с. 17].

Если сохранить интерессубъективную, нецентрализованную природу проекта полностью удавалось на стадии совместной работы с текстом и составления собственного варианта прочтения, то процесс сценической реализации уже имел свои сложности. С началом практической работы над построением собственно актерских узоров и составления сценического действия неожиданно возникла ситуация энергетического истощения, остановки. Сказалось то, что в замысле выглядело как преимущество: люди, которые могли интересно работать с текстом и в то же время не стремились стать актерами, не имели мотивации к рутинной сценической работе. У свободных, молодых, независимых интеллектуалов, работавших по собственной воле и из личного интереса, возникла необходимость сильной руки. Это произошло на этапе построения общего согласованного действия, которое само собой не строилось лишь на основе общего текста. Познавательный и коммуникативный интерес, который был стимулом на этапе работы с текстом, культурными смыслами и ассоциациями, потерял русло на незнакомой территории сценической площадки, где работают другие правила коммуникации. Сказалось и отсутствие общего резонирующего пространства, которое в театре является произведением, преимущественно, режиссера. Тем, кто в этот момент все же не покинул проект, нужна была определенная сверхволя как внешний стимул, как «прокладыватель русла» и как специфическая сила, стимулирующая образование и поддерживающая существование некоего общего пространства.

Наблюдая за участниками, которые пришли в проект позже, именно на этой стадии, А. Александрович видит довольно парадоксальную вещь: «Они сразу воспринимают меня как безусловного лидера и только это заставляет их проявлять уже собственную волю, но в «прорытом» мною русле. Мы совместно решаем, какой ход будем использовать в той или иной сцене, а потом я предлагаю форму этого» [3]. Воля лидера, направленная не на «отражение», а на постоянное движение по проложенному пути, тоже своеобразно свидетельствует о принципиальном отсутствии «зеркала». Ведь обычно мы отношения с другим человеком достраиваем антино-

мически (конфликтно), т.е. зеркально: чья-то сильная воля вызывает смирение, страх – агрессию, любовь – эгоизм и т. д. Однако их можно выстраивать и синергийного (неконфликтно) путем возбуждения в определенном поле похожих вибраций. Тогда сильная воля вызывает волю, любовь – любовь. Это своеобразный энергетический мимезис, на котором, собственно, строится художественная эмпатия. Что является условиями проявления такой эмпатии в жизни? Благодородная цель, ощущение единства мира, стремление общего пространства, сильная внутренняя свобода, сознательное стремление к синергии?

Наверное, бесспорным является то, что, прежде всего, должна быть «естественная», традиционная или приобретенная мотивация к существованию по законам синергии. В случае «Хазарского словаря» речь шла даже не о существовании, а о постоянном воспроизведении дополнительного пространства существования в и так напряженной жизни (напомню, что участники проекта – весьма успешные люди в своих профессиональных областях деятельности).

Возвращаясь к заявленной проблеме своеобразного отсутствия свободы в творческом движении по сети, учитывая вынужденную необходимость сильной (хотя не доминирующей, а синергизирующей) воли, хочется вернуться к мысли Ж. Бодрийера по поводу новой независимости человеческого существования: «Нет больше траты, потребления, представления, но вместо этого – регуляция хорошо темперированной функциональности, солидарности между всеми элементами той же системы, контроль и глобальное управление единым целым» [1, с. 3].

Возможно, в случае с проектом «Хазарский словарь» мы получили своеобразную модель такой ситуации, когда размытый дрейфующий центр в определенный момент оказался центром управления – даже сильнее, чем это бывает в режиссерском театре.

В такой ситуации логично, что общее пространство организуется руководителем проекта не как передаточный механизм (М. Фуко) или по принципу соблазна, когда власть выступает подобием обольщаемых (Ж. Бодрийер), а по синергийному принципу возбуждения полей по определенному типу резонанса.

Исследовательница сознательно отвергает парадигму сцены-«зеркала», а сценическому действу придает роль своеобразного интерфейса и не видит в этом угрозы для самоидентификации зрителя,

а наоборот, предлагает ему тоже своеобразное активное «документальное» существование: «Зритель не должен идентифицировать себя ни с кем, только с собой. Как человек, который «плавает» в сети, или разгадывает кроссворд. Он имеет знания, получает информацию и систематизирует. С каждым шагом это приобретает формы и стимулирует желание делать это дальше. Эмоция зрителя может возникнуть в результате «эффекта смысла» – удовольствия от заполнения лузы (например, буквами в кроссворде, или удачного выбора «клика», в результате которого он получает нужную информацию)» [3].

Сегодняшний зритель с ноутбуком, уставший от американских фильмов «для тупых», будет благодарен именно за интересно поставленный, «настоящий» вопрос, а также за возможность самостоятельного поиска. Как показывает опыт проекта «Хазарский словарь», в театральном интертексте сцены-сети привилегия ответов, даже вариативных, активно смещается в сторону зрителя.

Литература

1. Бодрийяр Ж. Экстаз коммуникации // <http://ivanem.chat.ru/extaz.htm> – 9 с.
2. Аришинов В.И., Данилов Ю.А., Тарасенко В.В. Методология сетевого мышления: феномен самоорганизации. – <http://ncdo.levcha.ru> -14 с.
3. Интервью А. Александрович «Театр как документ», данное Е. Левченко (июня 2009 г.). – Сохраняется в архиве НЦТИ им. Леся Курбаса.
4. Александрович А. Театр как медиа. Проект научного исследования (рукопись) – К.: НЦТИ им. Леся Курбаса, 2007. – 5 с.
5. Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір // Курбасівські читання. – 2006. – № 1. – С. 5-35.
6. Коняев С.Н. Реальная виртуальность: границы наблюдателя в информационных пространствах искусственно созданных миров // Концепция виртуальных миров и научное познание. – С-Птб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 30-55.
7. Ерофеев В. Москва-Петушки и пр. – М.: «Прометей» МГПИ им. В.И. Ленина, 1990. – 127 с.