



Володимир КУЧИНСЬКИЙ,  
Наталія ШЕВЧЕНКО

## СВІДОМА ЕМІГРАЦІЯ В РИТУАЛ

*Діалог про метод*

**Наталія Шевченко:** Я свідомо буду ставити Тобі прості запитання, як людина, що хоче зрозуміти основний принцип дії невідомого для неї механізму... І, як невіглас, відразу беру бика за роги: як Ти можеш означити головний вектор пошуків вашого театру?

**Володимир Кучинський:** Кожна культурна традиція веде до релігійного простору як серцевини культури. Але кожна культура з часом набирає певних неправдивих на шарувань. Мене ж цікавить такий модуль, механізм, яким можна було б скористатися незалежно від псевдона шарувань, який був би гуманістичніший. І на ту серцевинку все й скеровано. Весь час здається, що от-от, поруч... але цей шлях все триває... Весь час себе перевіряєш, чи ця система, підхід життєздатні... Я завжди користуюся принципом “вмирання” – коли вже маєш якийсь досвід, коли здається, що “схопив Бога за бороду”, обов’язково доводиться робити поворот, часто кардинальний, щоб зроблене свідомо відбилося в акторові. Треба актора поставити в умови своєрідного випробування на “вмирання”. Тільки той, хто воскресне, щось зрозуміє.

**Н.Ш.:** А що ж є сталим елементом у цій динаміці постійних змін?

**В.К.:** Є дві речі. Матеріальне й ідеальне. Це те, що поєднує бароковий світогляд, театр бароко чи шкільний театр. Є абсолютно матеріалістична, конкретна, ясна методологія, яка вибудовує міст в ідеальний світ. Оскільки це методологія, то вона весь час мусить розвиватися. Усі ці механізми треба перевіряти на міцність, як залізо. І перевіряти серйозно. Тобто весь час робота обертається дов-

кола цього механізму. І тексти добираються відповідні. Єдине, що вносить свою корекцію, це час змін, коли природно тривалий цикл зародження, розвитку і вмирання форм та явищ ущільнюється майже до миті. Цей час диктує вибір матеріалу, який би міг існувати в такій ситуації. Різний час вимагає різної гри. Бо коли все хитається, то можна рятуватися тільки медитаціями Сквороди чи інтелектом Лесі Українки. Коли все добре, то думаєш, як би розважитися. **А коли все руйнується, то вибираєш найголовніше.**

**Н.Ш.:** Ущільнюю: а що найголовніше в методі, тобто в тому, що має постійно руйнуватися?

**В.К.:** Інтуїція – це головне в театрі, це підгрунття шляху до ідеального. Коли вона починає працювати в актора, решта стає непотрібним, неважливим. І мудрування, щоб це було за методом, втрачає сенс. Очевидно, що довкола методу все весь час обертається. Але різні матеріали вимагають різного методу, і тоді вже ти сам метод міняєш, як одяг. Винниченко – це кардинально не Скворода. І якщо у виставі за Платоном продовжується ідеологія Сквороди, то в грі це відрізняється. Мені дуже розходиться на тому, щоб ідеологія продовжувалась. Це все тексти сакральні, які займаються серцевиною актора, людини. І це нормально, що вони всі перегукуються. Людина, яка “пройшла” Сквороду, глибше сягне до Платона, вона зрозуміє, що це той мудрець, з якого можна щедро зачерпнути. Вони не будуть до того підходити, як розбещені актори: це не драматургія, це не грається; і кроку в той бік не зроблять; і залишаються інститутками, а не людьми, які щось пізнають. **Єднає те, що актори мають справу з мудрецьми, а метод весь час змінюється.** І очевидно, що метод дуже сильно пов’язаний із тренінгами, з тим, як ведеться спів, і як відкривається в співі стиль, виникає медитація, обмін енергією. Часом здається, що достатньо тільки таким актом займатися, і більше нічого не треба. Я знаю, як це стоншує людину, як це лікує, живить. За якісь півгодини виникає відчуття, що ти з людиною відспілкувався за рік. Чи можна це назвати методом – пізнання такого моменту медитації тіла, голосу, слова? Ну, метод. Чи може бути тренінг методом розкриття? **Не йдеться про те, що я ставлю якість завдання і вимагаю, щоб його виконували.** Я не змушую щось робити, цей шлях вибирає сам актор. Є матеріал, текст – це другий бік річки. Для того, щоб перейти до нього, треба місточок зробити з такого ж матеріалу. І якщо актор уважно і віддано шукає, то він обов’язково перейде на той бік. Практично так це і відбувається.

**Н.Ш.:** Як Ти добираєш тренінги? Як Ти знаєш, що саме цей тренінг підійде?

**В.К.:** Це так само, як художники добирають фактури. Це двоякий хід: від матеріалу і до матеріалу... Спершу десь в нюансі у когось з’являється, а потім, як форма, провокується і в співі, русі. Так створюється фактура акторської гри. Ми не маємо часу просто так займатися тренінгом. Тренінги як самоціль потребують внутрішнього затишку, створені не для перехідного

періоду, для людей здорових, які не відчувають тягару нашої ситуації. Але коли береш новий матеріал, специфічний, відмінний від попереднього, то він обов'язково вимагатиме тренінгу. Зразу ставиться висока планка. І розумієш, що без тренінгу ти туди не проникнеш. Якщо наполягати на глибокому матеріалі, то треба домагатися й тренінгів, бо інакше джерело буде замулене. І **тренінгами наводиш різкість**. До того ж, провокація нової фактури впливає на інші вистави, навіть на ті, що давно йдуть у театрі. Вони змінюються, набувають додаткового виміру. Це з кожним матеріалом так. Важливо запустити в тренінг схожу фактуру, але важливо, щоб сама забава була самоцінною, автономною територією. Коли працюєш над голосом, ставляться завдання щодо самого голосу, і вибудовується ланцюг роботи в цьому тренінгу, і пісні береш інші, не ті, що будуть у виставі. Дуже важливо, щоб тренінг не зациклювався на драматургії. Якщо це трапляється, то тренінг стає обов'язковим. Актор не опуститься в глибину цієї фактурки на рівень підсвідомого. А свідомо це не спрацює, бо людина буде постійно думати: це для того, це для цього... Тобто має підсвідомо йти залипання на фактурку, а паралельно свідомо йдуть якісь завдання. Коли тренінг набирає максимального розвитку інерції, тоді просто перейти на матеріал і, використовуючи структури тексту, творити те, про що я кажу, – хід до середини. Ці структури прості і видні в драматургії. Важливо спровокувати два потоки, потім **фактуру внести в структуру**.

**Н.Ш.:** Ваш театр у своєму розвитку пройшов певні етапи, час змін спровокував пошук основи – і ви зосередилися на ритуалі...

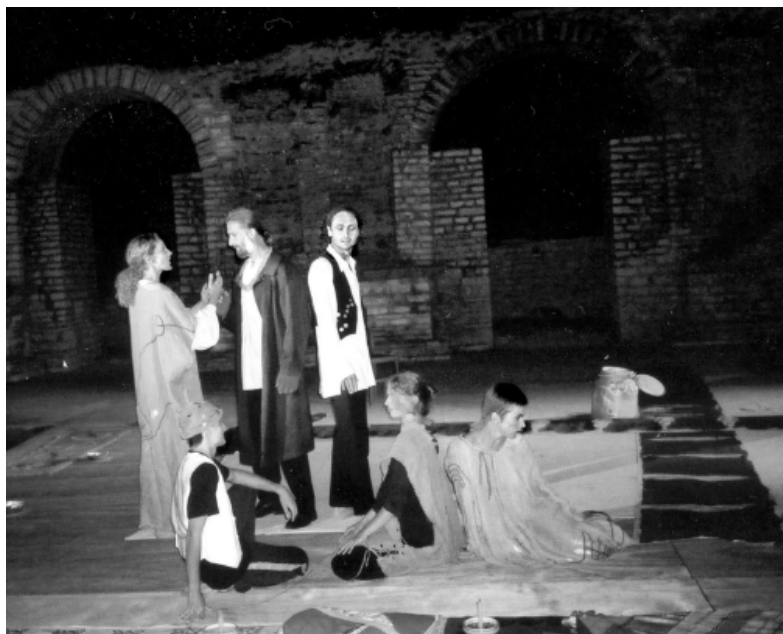
**В.К.:** Час – це дивна річ. Нерідко мені здавалося, що я стою на чомусь дуже своєму, але врешті-решт я розумів, що це час крізь мене говорив. Так, Дюма виник на хвили постмодерну, але мені захотілося відразу від цього відмовитися, мені достатньо було цього матеріалу. **Далі захотілося піти в себе, у пошук коріння, точки опори**. А потім час ще більше змінився. Сковорода був таким поворотом, ззовні у середину. Але коли я поїхав до Торуня на фестиваль, куди Васильєв привіз “Амфітріон” Мольєра, я побачив, що він шукає те саме. Моя історія наклалася на час. Час провокував. Наприклад, Платон мені подобався дуже давно... Але постановка не могла з'явитися в перехідний час. Платон настільки імпульсивний...

Для мене ритуальне і світське рівнозначні. Я не хочу окреслити територію не-світського і тільки цим займатися. Насправді цього ніколи не було. Ігрова стихія пов'язана з красою, красою форми. Дюма за своєю стихією дуже органічний для мене матеріал, але весь час я шукав цінностей неминуючих, справжніх. Напевне, цьому допомагав час. **Час перемін – це час випробування на міцність**. І цей принцип закладений усередині. Відмовишся чи не відмовишся. Чи вистоїш, чи вистачить снаги? Був такий моральний критерій. Стоїцизм певний. Це була внутрішня краса людей, яка так проявилася в цьому часі. Люди ніби дали підсвідому клятву не відступитися від головного, але через кілька років цей стоїцизм втрапить значення...

**Н.Ш.:** Чим є вистава щодо цієї серцевини, таїни її пульсування – формальний хід, закріплення передчувань, які складаються під час репетицій, чи це створення певного механізму, ритуалу, за допомогою якого Ти можеш повертатися до внутрішньої містерії?..

**В.К.:** Для мене містерія поняття романтичне; є романтика суб'єктивного миттєвого пізнання себе, світу, духовного виміру. Флер поетичний... Мені завжди хочеться, щоб через виставу містерія продовжувалася як ритуал. Але вистава вносить багато формальностей... Містеріяльне – це радше те, що відбувається на репетиціях. Ритуал – на виставах. На репетиціях – інтимніші речі, суб'єктивніші... Театр – це вже система умовностей, якої дотримуєшся.

**Н.Ш.:** “Чиста” містерія може відбуватися не в мистецтві, а в житті, бо відбувається не залежно від зусиль



*Сцена з вистави “Апокрифи”, ч. 1 (“На полі крові” Лесі Українки), Львівський театр ім. Лесі Курбаса, режисер - Володимир Кучинський*

волі, а ніби “випадково”, за невидимими законами: так зорі стали, чи сонце світить, осяєння... Це дар. А ритуал – зона знання, я можу зробити те, потім – те, і, можливо, щось відбудеться, а можливо, ні. Містерія наповненіша, може статися і без ритуалу, а ритуал без містерії – безсенсовний. Чи виділяєш Ти для себе якісь етапи в розгортанні ритуалу? Ритуал як підготовка якоїсь акції чи ритуал-вистава?

**В.К.:** За Твоїм означенням, ритуал створюється для провокації містерії. Хоча я провокую в роботі тим, що дозволяю акторам бути дещо суб'єктивними, але потім наполягаю на об'єктивному. Однак актори розуміють: коли вони собі щось по суті дозволяють, то так і буде прийнято. Вони це добре знають.

Очевидно, можна займатися тільки ритуалом для провокування містерії. Тим більше, що в ритуалі не має місця індивідуалістичному. Бо це дуже об'єктивні закони, які поза людиною складаються, але людина туди може увійти.

**Н.Ш.:** Підійдемо з іншого боку: ритуал як ускладнення задля того, щоб виявити щось просте... Актор, як майстер дійства, під час вистави послуговується певними фіксованими елементами – “набором ілюзій”. Це може бути ігрова структура, інтонація, мізансцена, жест. Але гарний актор ніколи не грає прямо. Те, що він насправду хоче сказати, проявляється опосередковано. Ритуал принципово спрямований на розвінчання стереотипів. Проте, нерідко підсвідомо, встановлює інші. Ритуал – це собор. Але я не певна, що об’єктивні закони – об’єктивні для всіх одномоментно, та, зрештою, де є гарантія, що закони, правила, за якими ми щось робимо, є об’єктивними? Хто це визначає?..

**В.К.:** Дух, енергія, життя – усе в акторі. Актор ніби виліплює з глини нову людину; має народитися живий функціональний організм, повноцінний, життєздатний. Ти допомагаєш, розказуєш, яке воно має бути, складаєш руки, ноги. Я кажу, що це має бути так чи інакше, але більше сам актор це робить. І в певний момент, на якійсь виставі він вдихає в це життя. Для того, щоб почала циркулювати кров, все має бути доладно зроблене, від загального до дрібнішого, і ти, як режисер, вже туди втиснутися не можеш, тільки актор здатен вдихнути життя. В цьому процесі дедалі більша частка роботи віддається акторові.

**Н.Ш.:** Так, як Ти говориш, то це все схоже на постановочний театр. Ти щось собі уявляєш, пропонуєш акторові, ліпиш ззовні... Де є актор як художник, автор, а не просто виконавець?

**В.К.:** Ти добре сказала про альтернативу постановочному театру, постановочний театр дійсно ліпить руки, ноги, скелет, а поступово наростає м’ясо... а коли йдеться про народження, то важливий момент зав’язі. Бо коли має зав’язатися правильно, то “самі” з’являються ті руки й ноги. Це таке ДНК. Як нове тіло зростає – залежить від типу театру, тобто від правил гри, з чого воно росте, чи воно звучить ззовні, чи зсередини. У Лесі Українки чи Сковороди це звучить ззовні...

**Н.Ш.:** І куди цей “звук” потрапляє, коли з’являється, на що його актор кладе?

**В.К.:** На себе.

**Н.Ш.:** Так, але на яку якість? Що є струною, імпульсом? Душа, інтелект, тіло або інший ряд: уява, приватна історія, міф?..

**В.К.:** Лази, про які Ти говориш, – серце, почуття, інтелект – все залежить від драматургії. І від того залежить, який актор це робить.

**Н.Ш.:** Якщо ви творите ритуал, то ви принципово не можете з себе грати...

**В.К.:** Очевидно. Останні роки так і було. Але кожен іде через своє: хтось через інтелект, хтось – через емоцію чи через красу, душевну гармонію... Потім воно накладається в загальній грі, часом дублюється в різних акторів на одній ролі.

**Н.Ш.:** Кожен іде через своє, але намагається чути іншого. Може, в цьому й полягає художнє висловлювання, якщо це ритуал, а не постановочний чи концептуальний театр?

**В.К.:** Кожен провокує ритуал один для одного і разом із тим відбувається те, що ми називаємо містерією. Цей момент для мене є найважливіший.



*Андрій Водічев - Раскольников, Олег Драч - Свидригайлов,  
“Забава для Фауста” (за “Злочин і карою”  
Ф. Достоевського), Львівський театр ім. Лесі Курбаса,  
режисер Володимир Кучинський*

**Н.Ш.:** Тобто ви моделюєте екстремальну ситуацію, щоб проявлялось сокровенне. Весь сенс дійства полягає в тому, щоб уникнути можливості запланованого “жесту”, проявити напругу життя, так би мовити, на грані смерті. Але структури провокацій не можуть спрацьовувати постійно, вони старіють. Є принаймні два шляхи: або змиритися з тим, що вистава помирає, або ви знову і знову шукаєте нового допінгу – новий сценічний простір, заміна партнера тощо... На цьому ще можна протриматися, але це формальний шлях. До того ж, актор зникає до екстремі, тож треба її ще більше загострювати... Тоді нерідко він втрачає здатність працювати на тихих обертонах, нюансах. І де є межа дозволених провокацій? Чи з’являється інший шлях, Ти прокладаєш нові структури гри, тоді як вони органічно пов’язані з попередніми?

**В.К.:** Очевидно, що стосується нових провокацій, – то все, що можна, – використовується. Я не використовую фонограм, коли людині треба самій співати, вона не може просто взяти й почати... Таких моментів добирається якомога більше. Тоді людина використана максимально, вона не має відходу, вона не має можливості сховатися. **Все робиться, щоб прибрати персонажі, образи, залишити дію від імени цих людей** – персон, акторів, тобто “персон ритуальних”.

**Н.Ш.:** Коли Твій актор виходить на сцену, він рухається до **персони ритуальної**, тобто людини-актора. А від кого чи від чого він рухається? У яких іпостасях чи їх одмінах виступає актор під час дії?

**В.К.:** Переважно рух йде від персонажа до персони. В “Апокрифах” це більше маска, а в “Забавах для Фауста” – персонаж. Актор виходить на сцену як персонаж, потім через провокації він стає більше собою, працює своїм внутрішнім світом. Спочатку актори в парі працюють на провокацію один одного. Актор стає більше людиною, але щодо іншого працює як до персонажа. Актор починає грати на межі персонажа і самого себе. Дія дедалі більше стає його театром, провокацією, яку він влаштовує спеціально для себе, щоб йти вглибину, до свого потенціалу.

Якщо повернутися до наших визначень ритуалу й містерії, то ритуал – це поле потенціальних енергій, тотальне існування. Ритуал передбачає максимальне і – бажано – в усіх своїх точках сповнене потенційної, позиційної енергії дійство. Такий позиційний театр, тобто театр потенціалів і фактура ритуалу відрізняється від фактури містерії. У містерії більше йдеться про кінетичну енергію руху, яка в певний момент, у певному вузлі може перейти в потенційну і далі – в тотальне існування. **Складання цих потенційних енергій має йти протягом усього дійства.** Тому ритуал більше пов'язаний із ходом ззовні, і якщо з'являється енергія почуття, то не зсередини. Тоді як в містерії цілком можливе почуття суб'єктивне, рух зсередини, і цей рух, цей танець зав'язується в якомусь моменті, вузлі і переходить в тотальне існування – такою блискавкою крізь усе.

Ще одна річ – мене завжди цікавила й дивувала різниця традицій. Наприклад, чим відрізняється демократична свідомість від імперської, Греція від Риму чи Україна від Росії. Імперська традиція завжди суб'єктивістська, це рух назовні, до надміру форм, тоді як демократична тяжіє до міри, до гармонії різних можливостей тотального потенціалу. Є традиції, які виробив російський театр і український. Мета практично одна й та ж сама, але український театр – це прагнення роботи на потенційних енергіях ритуалу, а російський, з його традицією театру переживання, тяжіє до містерії, кінетичної енергії. Проте існують певні території стику, переходу одного в інше. Зараз ми працюємо над Платоном, коли є хід зсередини назовні та ззовні всередину. І мене вражає, як ці два ходи органічно переплетені. Греція – це середнє між Сходом і Римом. Схід – це переважання медитації, згортання всередину, а Захід, Рим – це життєва динаміка, в якій матеріальний світ є закономірним продовженням суб'єктивістського чину людини. У греків – це “танцювання” навколо міри, і суть

*Сцени з вистави “Хвала Еросу” за Платоном, Львівський театр ім. Леся Курбаса, режисер Володимир Кучинський*



цього “танцювання” – в поєднанні медитативного і суб'єктивного. Тому я говорю про поєднання містеріяльного і ритуального, і це не є якась інша територія, бо в українській традиції, незважаючи на домінування ритуальної складової, – це нормальне поєднання. Бароковий світогляд дуже схожий на грецький. Це не є “відкриттям” української культури, це нео-народження на нашій території.

**Н.Ш.:** Доба бароко була одною з кульмінацій української культури, спробою динамічної гармонії протилежностей мирського і духовного виміру, тобто гармонії в русі. Не випадково, що вона підкреслено театральна, самоіронічна і патетична водночас. Вона ніби провокує сама себе на певний зсув, рефреймінг, говорячи сучасною мовою, не дає собі заснути в самозакоханості, статиці, догмі. Бароко дає знання, метод і разом з тим і механізм руйнації цього методу, бо якщо цього не буде, то, враховуючи тяжіння української ментальності до стагнації, формоутворення, відбуватиметься кристалізація...

**В.К.:** Ідея барокова якраз це й містить у собі. Мені це і подобається. **Цей момент руйнації форми, руйнації доріг – є основною складовою частиною барокового світосприйняття.** Я дедалі більше переконуюсь, що барокове світосприйняття має весь час руйнувати надмір, амбіції. Бароковий світ побудований на пошуку стежок-доріжок до ідеалістичного світу. Буде весь час по-іншому, кожен час вимагатиме свого. Тільки сам пошук і має сенс. Знати, чим користуватися – таким, сяким, вибирати чи створити своє і так далі, щоб цей процес пізнання не зупинявся.

**Н.Ш.:** Процес руйнації невіддільний від процесу творення. Не випадково Бог Шіва з індуїстського пантеону – Бог руйнації і творення, Бог йоги та танцю, а також театру...

**В.К.:** Ти говориш про те, за що завжди докоряли Васильєву, а я йому вдячний. Коли Васильєв написав “Розбити вазу”, я вигукнув: це про мене.

**Н.Ш.:** Але завжди існує небезпека, що енергії може вистачити тільки на руйнацію, руйнація старого, як єдина мета, складає кредо авангардних мистецьких програм. Ти ж, режисер експериментального театру, визначаєш свій театр як позиційний. Для мене це поки що незрозуміле поняття...

**В.К.:** Ти носій однієї ідеології, я – іншої...

**Н.Ш.:** Що є “ідеологія” в Твоєму розумінні?

**В.К.:** Світосприйняття. Точка світосприйняття. Ти ж розумієш, що як би я Тебе чи Ти мене не агітували за щось,

ми не змінимося, можемо погодитися, але залишимося на своїх позиціях. Реальна зміна відбувається дуже рідко. Хтось каже: я піду в пустелю, але ніколи того не зробить, поки не зрушиться в ньому щось глибинно. Насправді, людина майже не міняється... Це може відбутися тільки в особливій ситуації в житті, коли людина здатна максимально сприйняти, бути у такій кризі, щоб щось змінилося...





Сцена з вистави “Між двох сил” В. Винниченка, Львівський театр ім. Леся Курбаса, режисер Володимир Кучинський

Я не ідеаліст і не вважаю, що коли актор грає роль, артикулює позицію, то це тотально збігається з ним як людиною, але разом із тим я усвідомлюю, що, дивлячись крізь людину на ту позицію, можна щось зрозуміти... В “Благодарному Еродії” Сковороди є позиція Еродія і позиція Мавпи... Не можна зустріти людину, яка цілком просякнута позицією Мавпи чи Еродія. Мавпа має чути позицію Еродія, і навпаки.

**Н.Ш.:** Ти говориш про актора чи персонажа?

**В.К.:** У позиційному театрі персонажа не існує. Це маска Еродія чи Мавпи. В ідеалі кожен мусить почути іншу позицію і дотриматись своєї. Тоді буде рух. Коли актор починає діяти, то він має бути свідомий, що до позиції на досить глибокому рівні чи позиції всього узятото матеріалу дійде не скоро і поступово.

**Н.Ш.:** Я до кінця не вхопила, що Ти вкладаєш у поняття “позиція”... В якийсь момент це здалося подібним на ампулу східного театру; в езотериці це – дія в певних променях, які зв’язані з чакрами; а може, це, наприклад, конфігурація зодіаку чи аркан єгипетської традиції?... Я хочу вловити специфіку Твого підходу...

**В.К.:** Це багатошаровий пиріг, бо ідеологія – це теж частина позиції. Є точка Еродія, з якої розкручується певна ідеологія, ідея, а Мавпа – друга, але слух, прийняття іншої – це теж є певний щабель розуміння ідеології. У багатьох виставах цей принцип використовується дуже просто, зрештою, характер людини збігається з маскою, і це теж є частина ідеології, позиції. В процесі гри ми заглиблюємося в шари цього пирога все глибше, глибше... Це можна спостерігати при тому, як ішли вистави “Благодарного Еродія”. Спочатку зачепили верхній шар позицій... це ще є своя система, бо туди не залізеши через почуття... промінь позиції вже щось відразу відсікає... На рівні поверхової ідеології все звучить як дидактика. Тому перший етап був дуже сумбурний, у акторів гра глибоко не сягала, не була вкорінена якорем у ґрунт, тому так зносило їхні “кораблі”.



Ада Rogovceva - Раневська, Олег Стефанов - Трофимов, “Садок вишневий” за А. Чеховим, Львівський театр ім. Леся Курбаса, режисер - Володимир Кучинський

Коли почало “заякорюватися” в позицію, то акторам стало значно простіше і простіше складати потенційну енергію. Уже рух стає менше й менше. Вони вже розуміють непотрібність цього руху. І коли рух виконується, то він стає продовженням глибинного імпульсу. Йдеться про позицію, з якої людина вже не може зійти, тому що там є точка її опори. Позиційний театр зв’язаний з потенціальною енергією, це статична енергія, це набір статичних енергій. Ясно, що енергія, наприклад, пророка включає в себе все, але це вже дуже глибинний рівень. Опускання в позицію наскільки це можливо, наскільки це вдається. Позиційний театр має таку просту структуру, яка мені дуже подобається, де є провокація, відповіді і те, про що Сковорода каже “спливаю, як залізо на воді”. Момент такої тиші – спостереження. Коли з цієї гри спливає ніби суть її. Думаю, що в давніх трагедіях теж використовувалися ці складові. Де третя частина завжди присвячена прославленню жертви. Це є робота з позиційним театром.

**Н.Ш.:** Власне, ви своєю роботою практично втілили принцип додатковості в культурі. У час хаосу театральне мистецтво наполягало на духовних основах життя. І що знаменно – духовність – це не екзальтація чи абстракція. В принципах позиційного театру закладено стримуючий рух між двома крайностями... Тому щоб іти вглиб, потрібні дві опори... Як сказано, “головою – в небо, ногами – на землі”...

**В.К.:** Це і є принцип барокового театру. Для того, щоб ти пізнав якусь точку, ти мусиш це робити від антипода. Позиція Мавпи та Еродія. Мавпа – це практично-соціальна істота. Еродій – віра в силу ідеального, механізм вдячності, довіра до світу, до внутрішньої сили, переконання, що ти завжди перетвориш енергію будь-якої ситуації на благо собі. Це є та кардинальна точка, з якою людина може іти в світ і довіряти буттю. Розуміння цього прийшло, звичайно, не відразу, це опускання відбувалося роками, скільки грали виставу. Ти провокуєш це не від знання, а до знання. Не певен, що можливо абсолютно стати на цю точку, але проясняється очевидність її існування. Це важливо. Я не знаю, чи я можу стати на цю точку, але я її можу тримати близько.

**Н.Ш.:** Тобто актор, людина може опуститися в свою якість, пізнати себе, тільки якщо тримає, сприймає ще й позицію іншого... Розвиток – це розгортання себе, що в граничності перетворюється на волюнтаризм, деспотизм,

тоталітарність. Щоб утриматися від надміру, треба постійно себе приборкувати. Це рух всередину, в тотальність, де рівноправно співіснують різні позиції... Виникає така зірка Соломона...

**В.К.** Очевидно. Це суттєвий момент, інакше ти не зможеш стати на точку середини. **Ти можеш просто, легко стати на точку, важливу для тебе, коли ти приймаєш все інше.** Якщо ти заперечуєш решту, ти не станеш на свою точку. Це значить агітація, ідеологія, навіювання, але не є справжня точка. Якщо ти чуєш іншого, тоді ти краще розумієш своє.

**Н.Ш.:** Я поки чую два вектори: соціальний та ідеальний, а є ще третій складник – приватний. Де в цій схемі є приватна людина з її сумнівами, симпатіями, болем, істериками, зрештою – коханням?

**В.К.:** Чим більше я займаюсь позиційним театром, тим більше всі ці речі перестають мати значення. Набагато важливішим є тотальне, цілісне існування. Тотальне – це коли енергія просто пульсує від інтуїтивного, дуже високого до дуже низького... Обмін енергій в центрі іде просто. Це не виключає приватного, але цей стовп перетворює все на особливу мудрість... тотальна людина – це справді особлива мудрість. Людина тотальна не має проблем з приватним. **Людина тотальна приймає все, бачить все, але для неї немає вибору.** Вона нічого не заперечує, нічого не відкидає, вона несе в собі абсолютне розуміння.

**Н.Ш.:** Існує тонка грань між стоїцизмом і втечею від світу, є особлива краса не в спогляданні світу, а в його перетворенні... Я не наполягаю ні на чому, я не знаю відповідей... Але мене завжди огортає глибокий сум, коли краса землі, краса земного виходить такою сиротою...

**В.К.:** Я радий, що зараз надходить час, коли можна займатися не ідеологічним театром, а тим, що я назвав би **театром серця.** Бо гармонія не міститься в інтелекті. Добре, коли людина пробивається і туди, і сюди, але гармонія міститься в серці. Недаремно Скворода, складаючи позиційні речі, говорить про серце. **Серце радше символ, але там міститься гармонія.** Не тоді, коли я тебе інтелектом переконаю, щось зміниться, а тоді, коли людина опускається в своє лоно, яке знаходиться у серці, коли все може відпустити і сказати – це так. Тільки там не існує напруги. Те, що пов'язане з інтелектом, пов'язане з напругою. Серце – все приймає, і красу землі, як Ти кажеш, і все інше. Якщо я промовляю від інтелекту, я відчуваю певну ущербність. Недаремно кажуть про любов, бо це є точка посередині, яка може все прийняти. Прийняти інший бік.

**Н.Ш.:** Здається, іншого шляху немає...

**В.К.:** Очевидно. Я розумію, що ця точка є справжня. Позиційний театр був для мене певним етапом. Тоді це було дуже важливо. Я радо від цього відмовляюся. Пройшовши, створивши певні методології, прозондувавши стежки-доріжки, я радий, що я можу відмовитись... не те, що відмовитись... **Але шлях до м'якості, до води є важливіший, ніж шлях до твердого, до скелі.**

**Н.Ш.:** Вода точить камінь, але важливо, щоб той камінь був...

**В.К.:** Весь час спостерігаючи за театром, я бачу, що театр – це поєднання, перетікання двох енергій – кінетичної і потенційної, перетворення їх. І навколо цих речей обертається вся мудрість театру: актор може перетворювати кінетичну енергію так, щоб його пробивало від основ до тисячолістого лотосу, і водночас перетворювати потенційну енергію свого тіла в м'якість, тишу без руху, паузу, де немає ніякої видимої енергії руху.

Можливість такого перетворення схожа на роботу палива в двигуні. Коли є відповідне співвідношення палива й повітря, тоді двигун працює ідеально, тобто коли все паливо згорає без залишку, а повітря не має надлишку. Тоді виникає такий ефект, що двигун ще якийсь час може працювати ніби на порожнечі. Це момент перетворення енергій до кінця. Цей момент дає свободу. Це фізично-хімічний момент. На сцені ми це називаємо реалізацією. Коли такий процес відбувається в тілі актора, то **це висвітлює психо-фізику людини.** І весь сенс театру як території, священної для актора, полягає в тому, щоб максимально створити такий механізм, аби актор міг розкручувати це перетворення без залишків. І коли трапляється такий момент свободи, то тоді можна розширити свою територію. Це такий внутрішній двигун, який несе акторові свободу. Практично все скеровано на це.

**Н.Ш.:** До рук людини вкладається ключ, це ж магія... Часто, коли ми йдемо через метод, нам він не дається до кінця, бо ця робота пов'язана з душевним очищенням...

**В.К.:** Правильно. У тому й краса. До певного моменту ним може користуватися більш-менш кожен, але потім це не може робити будь-хто. Коли я відчуваю, що я засмічений, я стаю глухий. Тоді необхідний період очищення, медитації, не тому, що я це вирішив від голови, просто іншого виходу нема. Метод? Це все добре, але... частіше й частіше приходиш до думки, що людина і є метод.

*Сцена з вистави "Марко проклятий, або Східна легенда" за В.Стусом, Львівський театр ім.Л.Курбаса, режисер Володимир Кучинський*

