

Час: між «лінійністю» і «нелінійністю», або Між класикою і пост(не)класикою

Зважаючи на метаморфози часу і його нову «суб'єктність», остання доба стала для театру наближенням до розпізнання і нової таїни у понятті відносності часу, його «внутрішніх» і «зовнішніх» вимірів. Зокрема, через «лабораторне» дослідження-вдивляння в окремі його фрагменти. Надання їм «крупних планів» — своєрідної версії «blow up». Через принциповий неспіх, сутнісну зупинку — у добу космічних швидкостей.

«Калькверк» Томаса Бернхарда у постановці Крістіана Луپی йде 4 години. Вистава «Extinction» («Вимирання») — гран-прі БІТЕФу — йде 12 годин: через згадку героєм свого нацистського дитинства досліджується проблема «припинення роду», його «вимирання»; права помсти / непомсти; етики *твого* часу, етики *твого я* у власному і чужому історичному часі. Театр починає розгортати, трансформувати окремі сегменти побутового часу — у час буттєвісний і історичний, час новели — у час епічний. І навпаки. Він уже не сумнівається у його не біологічній, не календарній сутності. Умовний час театру стоїть перед випробуванням нелінійністю.

Шестигодинний «Вишневий сад» Някрошюса (2003—2004) з російськими акторами (Євген Миронов — Лопачін, Людмила Максакова — Раневська, І. Стрелкова-Оболдіна — Варвара, Олексій Петренко — Фірс) — приклад того, як вербальні і невербальні матерії випробовуються новітнім, посткласичним (постнекласичним) часом. Дійство, драмо-трагедія з опертям на гостру комедійну складову, а, радше, трагедія, здійснена засобами травестії. Приїзд Раневської втілено через «сновидні» елементи естетики (на середину авансцени виносять кушетку, Раневська лягає на

неї; вона згадує—снить—марить — «вот эта комната... вот здесь мама...»; пізніше її виносять, піднявши на плечі, як труну...). Трагічне відчуття майбутніх втрат зобов'язане музиці⁴⁷ (зокрема, звучить Малер), яка постійно відтворює невиразну тривогу передчуття. Це посилюється за рахунок «розсипаних», хаотичних ритмів і постійних змін траєкторій бігу персонажів — то вздовж дзеркала сцени, то по діагоналях (особливо цей малюнок підкреслено у поведінці Варвари).

Прийом зупинки миті посеред тривог хаосу надає відчуттю часу рис трагічного: хтось раптом торкається обличчя іншого, «повторює» його лінію, наче малює і запам'ятовує її — так само несподівано виникає уповільнений жест, що дзеркально відповідає першому, і він так само повторюється; або — інший рух, частіше злам, химерна лінія — і знову її повтор. Ніби розсипається світ, і персонажі Чехова намагаються зберегти його від тліну, зліпити мозаїку воедино. Або — у гіршому разі — хоча б запам'ятати. Дискретності часу протипоставити лінію кантиленності. Час зупинено заради пам'яті в її класичному розумінні. Заради спадкоємності з класичним часом. Але окремі естетичні фрагменти — як от жест, лінія, ритм, взяті з класичного часу, — вбудовуються в інший, в метачас чи в пост(не)класичний час. Здобувається принципово новий ефект.

Трапляється, якийсь жест здається матеріалізованим сном. Жалоба крізь травестію. (Початок вистави: крізь щілину у великій театральній завісі ледве бачимо Фірса, який сидить до нас спиною і по якомусь часові починає, либонь, своє буденне: вивчає справність сюртука, зношеність старої панської сукні, ще якихось речей — і розкладає їх — цю викидає, а цю, лагідно погладивши, делікатно

⁴⁷ Ви пам'ятаєте? — у «Трьох сестрах» Някрошоса вже звучали поминальні канти і йшло відспівування інтелігенції

відкладає — панству ще знадобиться... Пан і слуга були колись ріднею — згадаймо родину Пушкіних, няню, його героїв Ларіних, або середовище Обломових — російській етичній культурі це відомо.)

На задньому плані — металеві птахи, а може, хрести; так, радше хрести, що їх наше емоційне сприйняття перетворює на дивовижних птахів, ніби прир'ятих ланцюгами до землі (не літають!) (художник — Надія Гуль'єва)⁴⁸.

Варвара — Стрелкова-Оболдіна — одне з найяскравіших відкриттів вистави. Вона — ртуть, білка, вихор (режисер запропонував акторам грати у ритмах звірів, тварин, птахів. Максакова — поранений птах, що падає, неспроможний піднятись; Лопахін — лось, сильний, розумний, активний; пропонується своєрідна формула бестіарію). Варвара Някрошюса — талановита, в ній немає нічого від звичної «синьої панчохи». Вона — гра! Легкість буття переважає тут над «побутовістю» її прописки у чеховському сюжеті. Вона — жінка, готова любити. І любити талановито. Тема потрібності \ непотрібності звучить в ній теж своєрідною грою — то сумною, то вкрай напруженою. І розпад її зв'язку з Лопахіним гіркий тим більше, що визначально не обґрунтований сюжетом і побутом, які задані п'єсою. Тут натяк (і це вже не раз було у версіях театрів) на ліричність почуттів Лопахіна до Раневської. На бенетажні спогади дитинства, пов'язані з наявністю дива отут, поруч, зовсім близько... Можливо, він і сам боїться зізнатися собі у тому, що вона витісняє в ньому почуття до Варвари⁴⁹. Миронов робить це віртуозно точно й по-лопахінські чуттєво.

⁴⁸ Някрошюс повторює власну варіацію з хрестами у «Макбеті», коли виникає морок фінального пророцтва: усі — мертві — під стовбчиками без імен. Звучить «Господи, помилуй!»... Цей глибокий план лише змінюватиме «точку світла» («внутрішнє світло» споконвічного життєвого сюжету про те, що на нас чекає?), підкреслюючи одне втілення або інше...

⁴⁹ Лінія витіснення, так важлива для Чехова, присутня тут багато разів, назвемо лише сюжет Астрова-Єлени Андріївни з «Дяді Вані»)

Але Максакова не підхоплює належним чином кинутої їй ліричної рукавички... Раневська Максакової з самого початку перебуває у передчутті краху, і її енергія цією обставиною вичерпується. Радість відчуття Дому — такий же фантом для Раневської, як і все довкола. Навіть Париж і коханець, до якого вона втече, не торкають її серця. Вона мертва, і живе тут за інерцією. (Проте ця логіка у Максакової несе в собі не так естетику повноти, як суто «знакову» експресію «на тему».) Час пам'яті і час актуальний належать у цій версії «мертвій зоні», зоні «нуля». Все — лише у потенції. Але, напевне, вже інша Раневська скористається нею... Конвенція про класичний час, як і власне класичний час, відчули під собою руйнівні поштовхи.

Не випадкова і тривалість вистави в актуальному часі. І не лише через органічність уповільнених, природних ритмів для Някрошюса, для чутливих подробиць його художніх переживань. Режисер наполегливо намагається утримати глибинний, ще не згаслий остаточно зв'язок з онтологічними, буттєвісними основами нашої естетичної і — що не менш важливо — етичної свідомості. Трагізм втрати Саду (сад не випадково візуалізований фантомом — він може виявитись і раєм, і міражем, і знаком зникнення — «вічним спокоєм») — у незворотності інших втрат, втрат абсолютних цінностей — Дому, Родини, Легкості буття — аналогу Щастя, Любові врешті-решт. Адже Сад — пам'ять про Рай. Про Любов і Гріх. Про Пізнання. Онтологічний час, сказати б, випробовує час актуальний абсолютнами.

Виставу Някрошюса побудовано за законами сучасного *музичного* явища. Часопростір вистави підпорядковується то так званій «медитативній драматургії» з її «зануренням у споглядальний стан» (В. Медушевський — Б. Стронько), то думка вистави рухається у динаміці своєїрідної «хвилю-

вої драматургії»⁵⁰, зі «спадкоємністю хвилеподібного розгортання» інтенсивностей тих чи тих образів.

Вистава реалізує принцип фрактальності, який, за висловом В. Аршинова, виявляє себе як принцип темпоральності, або множинності часів. У виставі присутні зовнішній і внутрішній час, час становлення і час буття, якщо скористатись логікою Аршинова.

Някрошюс продовжує шукати нові виміри часу і простору на театрі. Їхні нові енергії. Це зіставлення минулого й майбутнього тут-і-зараз. *Розгортання і згортання* часу, в даному випадку — миті, розгортання і згортання сегменту місця дії⁵¹. Перебування часу, сказати б, у зоні плюральності. Ці естетичні операції належать вже пост(не)класичному часопросторові.

Театр Някрошюса чуттєво естетизує «теорію відносності». І переконує, що постнекласичному часові адекватніші матерії поезії, інтуїції, асоціації — «конструктивного хаосу» інсайту, аніж матерії будь-яких строгих класичних алгоритмів.

Деконструкція екзистенціальної складової: магія Смерті.

XX століття зафіксувало межу крайньої кризи в духовній ситуації суспільств, Європи і світу. Домінуючим станом було визнано «комплекс трагічного». Людина втрачала орієнтири, криза наступала на філософію антропності, на гуманізм, на культуру. Культурно-інтелектуальна пара-

⁵⁰ Щодо такого типу драматургії див., зокрема, дис.: Стронько Б. Ю. Статус буттєвого часу в музиці. К. 2003

⁵¹ Подібну операцію з часопростором відтворив А.Жолдак у принциповій для еволюції його естетики виставі «Весілля» (Черкаський театр)