

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)

дигма, що прийшла з XVIII століття і яка по суті стверджувала можливість для людства адміністративного правління світом, вимагала перегляду. Філософська думка останньої третини XX століття повела критичну атаку на класичну метафізику, яка виявилась чи не найболючішою. В продовження перегляду традиційних світоглядних засад модерну, з його уніфікованістю, логікою законодавчого розуму і репресивною владою над свідомістю, постмодерністська практика накопичувала досвід нетрадиційного, виступаючи відвертим стратегом-бунтівником. Його проекти торкалися всього спектру світоглядних рефлексій, передусім — категорій ціннісних. Цікавило буття, сутності, логос. Смерть як цінність і як альтернатива — була часткою його проектів. Театр запропонував партнерство.

Одним з механізмів стабілізації і руху до відтворення цілісності — включення механізмів синергії — є звернення до, сказати б, «остаточних» вітальних одиниць феномену культури. До абсолютів, їх перегляду. До вичерпання енергії — нуля. Культура робить це завжди, а особливо інтенсифікує цей рух у добу екстрем.

Для останніх двох десятиліть — якщо рахувати добу після 1920—30-х років — більш зосередженою і в цьому сенсі новою лінією поведінки театру стало дослідження таких культурних феноменів-абсолютів, як Життя, Свобода, Смерть. Особливим інтересом позначена проблема Смерті. Остання є точкою нуля, остаточною гармонією. Смерть гіпнотизує і заворожує. Її таємницю розгадують філософія і теологія, культура і мистецтво, зрештою, кожне *я*. Театр вдається до поглибленого дослідження-розгадки цього феномена у ситуаціях скрайньої межовості. Перед загрозою порушення останньої межі. Ніби передбачливо зазирає у щілину спасіння.

Найбезпосереднішим виявом такої передбачливості стала вистава режисера Міндаугаса Карбаускіса у Театрі-

студії О. Табакова «Коли я вмирала» (за Фолкнером). Вмирає мати (її грає Євдокія Германова) великої родини Бандренів... Батько і четверо синів з дочкою більше тижня на возі з труною добираються до кладовища. Вони попадають у повінь ріки, труна тоне, її ловлять; їх переслідують грифи... Старший син-тесля калічить ногу, і тоді за візок йому править віко труни. В прямому смислі крізь вогонь і воду проходить труна матері, як і ввижалось їй перед смертю...

Фізична реальність матеріалізує неспроявлені, «невидимі», уявні матерії, вивільнюючи з глибин траєкторію архетипу. Стихії води, повітря, землі, вогню «пояснюють» передчуття Чистилища як останнього притулку душі.

Перетин монологів Фолкнера учень Фоменка «перекладає» на практично відсутню у сучасному театрі мову. Мову екзистенційної драми, що відразу ж помітила критика. І тоді вона згадала, що Карбаускіс ще студентом трансформував у цей жанр «Старосвітських поміщиків» Гоголя і «Довгий різдвяний обід» Уайлдера, представлений безупинною печальною трапезою багатьох поколінь.

Критика писала: «У спектаклі за Фолкнером Карбаускіс зрозумів про смерть щось нове. Вона виявилась буденною і нестрашною. Чимось, що постійно живе поблизу, як смерть тварин і рослин поруч із сільським жителем». «Худенька бліда мати (про неї кажуть: „маленька під ковдрою, наче в'язка гнилого хмизу”), обряджена у білу нічну сорочку й очіпок, з кумедною, прив'язаною до голови гробовою подушкою, тихо ходить поміж дітьми, заглядаючи їм у вічі. І ця жалість мертвої до тих, хто залишився жити — зраджуючи один одного, жити недалеко і нищим, та все одно нерозривним, наче пагони з одного кореню, — найщемливіше і найгостріше відчуття, котре залишається по виставі Карбаускіса. Цього жалю нема у Фолкнера, вона народилась у театрі, але її тихий звук вливається у недорікуватий і відчайдушний гул повісті „Коли я вмирала”» (Діна Годер).

Про нові виміри самоусвідомлення говорить Карбаускіс. І нагадування про вічний космічний колообіг «речовини» і «енергії» життя — кожного *я*, про розчиненість живого у неживому, і навпаки, — в контексті сучасних глобальних трансформацій і усвідомлення хисткості буття на планеті спричиняє і нове світоглядне усвідомлення антропності. І нову філософію життя.

Серед картин світу, в яких символічно чи метафізично виокремлюється і акцентується Смерть, й українська вистава О. Дзекуна «Духів день» (інсценівка повісті «Старший боярин» і роману «Поет» Тодося Осмачки здійснена самим режисером, він же вирішив сценографічний простір вистави; по суті це авторський режисерський проект). Вона займає окреме і особливе місце. Її сюжети і підтексти, вербальні тексти і «тексти» атмосфери і ландшафту апелюють не тільки до язичницької і фольклорної пам'яті. Нерозріненість живого і неживого тут засвідчує не просто синкретичну архетипову модель світобачення — це лише покажчик шляху до пам'яті. Найважливіше у виставі — підйом у символічні духовні світи, з яких промовляє історія і «мертва» сучасність. «Відсторонення» у міфологію працює тут на переосмислення «дня нинішнього». І критерієм цього переосмислення стає Смерть у її метафізичному вимірі. Поняття гріха як рушія трагедії. Міфо-поетична свідомість визначального сюжету трансформується виставою у більш жорстку лінію історичної і особистої долі її персонажів.

Дзекун пропонує подивитись на нашу історію і сьогодні з точки зору абсолютів. Саме тому в цій мовленнєвій комунікації сильним додатковим текстом вистави стала музика Баха, Малера, К. Шульца і І. Стравінського. «Рapidні», уповільнені рухи надають можливості не тільки опинитись у ритмічно іншому, архаїчнішому просторі, який знімає логіку актуально-ситуативного прочитання. Вони заперечують поверхнєве дихання вистави, не дозво-

ляють «кліповій» сучасній свідомості опанувати сприйняття. Розгортання часових сегментів і тут відбувається за «архаїчним часом». Простір вистави суттєво опрозорується, смисли очищуються. Діалог Смерті, язичницької баби-ідола і пам'ятника Незалежності у цьому просторі проектують історію як безконечний час випробувань для України. Як право на страждання, яке надається історією «для чогось». Можливо, для прийняття на себе високого християнського чину. А поки що...

А поки що наші далекі язичницькі боги і наші мертві воскресають задля того, щоб попередити: Духів день — можливий знак Страшного суду. А можливо, день очищення. І тому Смерть з косою вбрана в українські національні строї, а відьма-утоплениця оживає панночкою Варкою Дияківською. Мертві і живі тут переживають історію через уявні, відсторонені тексти — ніби на папірусі писані. Тому живе і мертво — нерозчленоване. Етично нерозчленоване. Хіба що сам герой Гордій Лундик (Д. Тубольцев), вчитель, що закінчив семінарію, і панотець Дмитро Дияківський (М. Кондратюк) зустрілись у «живому» просторі виключно для того, аби провести «актуальні» бесіди про Україну. Разом з покійниками проспівати «Отче наш» — вічну молитву за народ і людину в ньому. І ти вкотре пересвідчуєшся, наскільки історія має шанс трагічно повторюватися. І фарсово теж. Тому фінальний постріл Лундика і подальше його весілля з Варкою там, уже у потойбіччі, відсилає тему випробування історії абсолютами до вкрай актуальної формули: немає вчора і сьогодні, немає живого і неживого, все і всі існують *тут-і-зараз*. Отже, головною етичною формулою нині стає відповідальність тут-і-зараз — перед історією, перед батьками, перед кожною людиною, перед батьківщиною. Пропозиція вистави — перейти в інші виміри, добудуватися цього разу — вже у посткласичному часопросторі.

Вистава дещо хибує на інфантильне прямомовлення, втягує у неофітство, але — поза всіма недоліками — вона тяжіє саме до символістських національних формул світобачення.

Деконструкція екзистенційної складової не може нині не тяжіти до філософії і поетики театру абсурду, але не завжди сучасний рівень художньої свідомості уможливорює їх інтерпретацію саме як екзистенційних промовлянь культури. Режисери часто-густо спрямлюють мовну семантику його апокаліптичної підсвідомості і витончених проєкцій свідомості. Однією із спроб упорядкувати єдність розмови в межах цієї поетики стала вистава «Тетга incognita» за п'єсою Ежена Йонеско «Стільці» у постановці Лариси Паріс (Київ, 2005). Вигаданий ілюзорний світ, світ-марення, що ним підмінено реальність, дарує останній хисткий прихисток героям, які готуються відійти у вічність. Зворотній напрямок часу, відтворений грою уяви, має возз'єднати дискретні факти окремого унікального життя у єдиний сюжет про відчуття-відкриття якогось останнього на земному шляху одкровення. Про нездоланий закон, згідно з яким, напевно, колись якогось нового смислу буде надано поняттю тотожності собі — головному поняттю Життя. І Смерть, що незворотно зупинить останні порухи уяви, в черговий раз підтвердить неперервність магічних законів з'яви і зникнення кожного я. Ця вистава розгортає ще один аспект екзистенційного проєкту.

У фокусі кінематографа тема смерті як виміру найціннішого в житті, як випробування статусів, як здійснення прориву у «там-буття» існувала завжди. Нині філософія смерті набула небезпечної здатності блокувати саме існування антропності.

Документальний фільм Георгія Параджанова про Сергія Параджанова «Я помер у дитинстві...» (2004 р.) — за сценарієм останнього «Сповідь» — є прикладом саме тако-

го усвідомлення. Герменевтика смерті писала цей сценарій. А за сюжетом йдеться про 1969 рік, коли Параджанову лікарі винесли смертельний вердикт. І вимоливши у долі кілька днів, режисер, перебуваючи на смертній межі, записав свою «філософію смерті» (вона ж — філософія життя), своє останнє послання всім. По суті він писав про незмірну печаль знелюднення. Про смерть духу, яку спричинює забуття культу предків і пам'яті землі. Про кладовища, зруйновані парковими веселощами. Про наступ безпам'ятства. А найбільше йому боліла непритульність душ померлих. Вона була його непритульністю. Це послання майстра стало версією життя, де Смерть є щоденним, буденним його контролером. І головним партнером. Матеріалізуючи словом «Сповіді» етику *майбутньої екологічної ери культури*, Сергій Параджанов нині, вже у XXI-му столітті, формує в суспільній свідомості її потребу.

Сюжети європейського, зокрема, молодого кіно останніх літ, у своїй «тотальній більшості» досліджують різні варіації теми Смерті. Саме такою тотальністю позначено конкурсну програму Варшавського міжнародного фестивалю-2005 «Нові фільми, нові режисери». Критика зауважує, що захоплення Танатосом перетворюється на форму художнього нонконформізму. «У дні, коли зовнішніх табу не залишилось, настав час звернутися до найбільш витісненої і разом з тим найзвабливішої тематики. Дехто оволодіває нею легко і віртуозно, але більшість знаходяться у параноїдальній залежності від смерті»⁵². До перших належить словенський режисер Ян Цвіткович зі стрічкою «Відтрунидотруни», в якій йдеться про жителів словенської провінції, тотальних полонених смерті. Але режисер говорить про похмуру дійсність легко, що не заважає йому бути глибоким у своєму дослідженні, яке стверджує,

⁵² Радинський О. (Варшава). Пляска смерті у Варшаві // Дзеркало тижня.— 2005. — 22 жовтня

що «страх смерті — лише варіація вічного тяжіння до небуття». У логіці подібної метафізики створено і три німецьких фільми — «Вілленброк» Андреаса Дрезина, «Зупинка серця» дебютанта Фендріка Гольцеманна і «Занепад» Фреда Келемена. Якщо «Вілленброк» є «метафорою заляканого сучасного Заходу, який відчуває повну безвихідь на випадок зустрічі з реальною, не іграшковою смертю», то «Зупинка серця» візуалізує духовний зв'язок між пережитою колись автокатастрофою і сокровеним бажанням у подальшому житті знайти ту саму катастрофу і в ній загинути. Навіть анімаційний хіт Тима Бартона «Мертва наречена» реалізує романтичну історію юнака, що взяв шлюб з Мертвою нареченою, саме у стилі мультфільму жахів.

Заворожливість смертю, яку демонструють художні «фрактальні структури», компенсує суспільний страх, накопичений за останні десятиліття незахищеності перед багатьма ризиками. (Це операція своєрідної психотерапії, страхівки, захисту суспільства.) І одночасно — упереджувальний гумор вивільнення (хай навіть з чорним присмаком), варіант — легкість погляду.

Ми поволі стаємо свідками творення на театрі і на загал в художній культурі *екзистенційного режисерського проекту*. На черзі — можна передбачити — й нова екзистенційна драма. Народжується вона, як і її театр, у добу високої напруги суб'єктивного фактора. Саме це ми й спостерігаємо зараз. З'явлено потужні струмені новітньої мовленнєвої комунікації. І тут важлива не кількісна, а та якісна, оригінальна складова, яка репрезентує поки що приховані, недостатньо артикульовані, але сильні енергії.

Відбиваючи глобальне занепокоєння, художня культура розпочала програми контролю над усіма базовими смисловими структурами, розгорнула моделі репрезентації універсуму передусім як фундаментального історико-

етичного досвіду, де форми самоусвідомлення мають своїм джерелом практики духовного й екзистенційного. Новітні філософи визнали: «Після завершення доби Нового часу віра / в існування чітких границь..., що виокремлювали філософію від релігії, а цю останню від міфології, поезії, мистецтва / зруйнована. І саме з цієї причини визначенню філософії як практики духовного опанування дійсністю в цю нову добу стали відповідати і релігія, і поезія, і мистецтво».

Бінарність і медіація

Поняття цілісності, стабільності і незалежності в художній культурі має й виміри інших, не тільки художньо-естетичних та етичних контекстів, а зокрема, — контексту історичного і соціопсихологічного, елементи якого актуалізуються (або ні) контекстом сучасним.

Лаоцзи неவிпадково наполягав: «Сутність Шляху — у поверненні до витоків» (книга «Даодецзін»). Нашим витком у розвинений період державності (період Київської Русі) став греко-візантійський шлях розвитку, що визначив на тисячоліття реалізацію ментальних і культурних потенцій етносу-нації-держави-суспільства.

А зараз — трохи вже знайомої, хрестоматійної історії, з якої вочевидь ще й досі не зроблено достойних висновків.

Українська культура (попередні її форми — протокультура південного слов'янства, регіональних етносів — дотрипільська, трипільська) довгий час належала до європейської та середземноморської. Сліди останньої принципів. М'яке споглядальне начало («я» — лише частина космосу, розчинення у ньому — це захист мене космосом, все-