

повноту характеристик, але, сказати б, *відтворених, відображених у суб'єктивному переживанні* суспільною та художньою свідомістю своєї доби, в даному випадку — за назвою «переходова». Прекрасний приклад другого шляху є дослідження І.Г. Яковенка, присвячене есхатологічній домінанті російської свідомості¹⁰.

Нас цікавитиме по можливості весь двобічний рух.

Радикалізація версій як механізм пошуку стабільності і як знак «конструктивного хаосу»

Серед тектонічних зрушень в європейській культурі кінця ХХ століття однією з найсуттєвіших виявилась радикалізація інтерпретацій практично у всіх сферах художньої культури. Передусім це заторкнуло діалог «традиційна (класична) культура / культура новітня». Зупинюсь на проблемі новітніх стосунків з класикою, яка є частиною культури традиційної. Зокрема, на ставленні до класики та на естетико-технологічних інструментах його забезпечення.

Зміна стосунків з класикою розпочалась на театрі з радикальної *недовіри до Слова* (я про це багато писала). Це — одне із свідчень *втрати пріоритету логоцентризму*. Практично вся художня культура в тій чи тій мірі виразно демонструє це.

Інфляція «документального слова» навіть у драмі *verbatim*, жорстка полеміка «нової драми» з класичними кодами її постановок (назву лише М. Угарова, М. Дурненкова чи В. Леванова в Росії, Д. Богомазова в Україні, Т. Остермайера в Німеччині та ін.) незаперечно доводять право на

¹⁰ Яковенко И.Г. Эсхатологическая доминанта российского сознания // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры.— М.: ГИИ, 2000.

сумнів у святая святих класичної культури — Слові. Факт набуття нової енергії несловесними мистецтвами (живописом, музикою), нерідко зведення тезаурусу вербального мистецтва до словника «елочки-людожерки», введення ненормативної лексики як замітника почуття чи настрою і т.п., створення Театрів звуку — додаткові аргументи на користь сумніву в потребах тисячолітнього досвіду логоцентризму.

Вистава В. Більченка «Східний марш» (поч. 1990-х) підкреслено фіксує неухагу до високих текстів культури — до Манна, Мандельштама, навіть до Біблії. Ці тексти демонстративно промовляються як «на конвеєрі», так, щоб їх не було розчутю. Наша увага зупиниться лише на словах про чорного пуделя (пам'ятаєте Гете?), який стане дорожчим з усіх світових текстів...

У Някрошюса у «Порах року» за Донелайтисом сценічна дія формується теж не за словом, хоча тут присутній високий стиль древньої литовської мови. «Рядки напівзабутої старовинної литовської звучать у акторів Някрошюса як високий заспів, як голос вищого Образу, можливо, Природи, а може, Бога. Ось чому замах на висоту стилю є диявольська витівка, нечиста гра» (О. Тучинська).

Прикладів подібних нових самооцінок в культурі — безліч.

Художня культура засвідчує сутнісні зрушення в макропроцесах саморегуляції.

Радикалізація на театрі йде і по лінії *змін мотивацій подій*, і навіть *заміни внутрішніх сюжетів* класичної драми. І цей процес — повсюдний в Європі. Так, вистава Томаса Остермайера «Нора» в «Шаубюне» трансформована у сучасну манеру, сучасний одяг і сучасні темпоритми. Трагедія нинішньої Нори, у цій версії, схоже, — у її приналежності до касти жінок олігархів, банкірів. Тема лялькового будиночка виникає, актуалізована саме цією обставиною.

Пластичним фокусом простору стає величезний акваріум зі справжніми рибками, що центрує триповерхову рухливу конструкцію. Сучасний рок-танець (а не тарантела), який Нора танцює агресивно і неестетично, зрушує внутрішній сюжет до фінальної крапки. Страшний секс-танець. Танець відчаю. Критика фіксує навіть таку фарбу, як осатаніння. Осатаніння жіночого начала. Фінал теж радикально змінено: тут Нора стріляє в чоловіка й вбиває його... Він падає в цей величезний, бездонний акваріум. Вона витирає пістолет рухом справжнього вбивці, нічим не гірше від голлівудської Нікити (пістолет з'явився теж всупереч сюжету — їй подарував його на Різдво Торвальд).

Віднині чоловік і жінка, згідно з цією версією, — вороги назавжди. Вперше в історії інтерпретації п'єси театр, радикально відступивши від класика, так жорстко наполягає на остаточному розриві між статтями. Чи не підказка це змінити саму онтологію питання?

Окремим елементом сучасного коду новітнього культурного тексту стає спроба вписання побутової події, факту класичного сюжету в буттєвісні, вищі системи означення, зразу помічені критикою.

На театрі-фестивалі «Балтійський дім» (2003) в межах проєкту «Лабораторія сучасної драми» режисер Ігор Коняев, що поставив п'єсу М. Угарова «Смерть Іллі Ілліча» за романом Гончарова «Обломов», — у фіналі заштовхнув Обломова у величезну скляну шафу, де той перебував «у позі чи то арлекіна, чи то святого, одне слово, режисер намагався вивести побутову дію до буттєвісного смислу» (Є. Єфремова).

Контекстом, який змінив попередній контекст апокаліпсису, стає нині в картинах світу середовище лікарні, передусім психіатричної. Глобальна «Палата №6» — ще одна частотна характеристика, яка радикалізує, зрушує всі тексти.

Режисерська концепція щойно згаданого «Обломова» відтворює саме цю картину світу: весь світ — лікарня, люди тут — пацієнти. Сцена запнута білими лікарняними завісами, шість ліжок, на горі — шість білих плафонів, роль. Персонажів — шестеро. Хворобливі, уявні, «неіснуючі» події і такі ж люди представляють цей класичний твір.

Ще приклад. Дія опери Чайковського «Пікова дама» (ко-продукція Амстердама, Флоренції і паризької Опери Бастій, сценограф Давид Боровський і драматург Михаїл Стронін, постановник Лев Додін) перенесена в Обухівську клініку. Герман оточений лише фантомами своєї хворобливої уяви; усі пристрасті — любов до Лізи, до гри — так само міражі. Межа галюцинації і реальності крихка і майже невидима. Герман — пацієнт. Росія — Обухівська клініка. Безумство світу...

Окремою тактичною акцією культури стає накладання *міфу* як «архетипу» на класичний сюжет. Складається стійка типологія ставлення до класики, до класичних «наборів» (Чехов, Шекспір, Пушкін, Леся Українка, Франко, Клодель, Мольєр), яке провокує використання їх у формах «ситуативної п'єси» чи лібрето. З іншого боку, сучасні «картини світу» можуть самі ініціювати відтворення механізмів міфу. Так готується майбутній архетип.

У зв'язку зі стосунками *міф* — *класика* — *актуальний контекст* я звернуся до Жолдака і ще раз до Някрошюса, найрепрезентативніших представників цеху європейської режисури.

Сьогодні Жолдак — один з найрадикальніших режисерів Європи. Жорж Бану називає його театр «театром ризику»¹¹. Я не згодна з французьким критиком. Ризик — це тільки зовнішній атрибут театру, який надає можливості критиці вправлятися в дотепності. Насправді ж він засвідчує факт автоперебудови культури на передньому, пошу-

¹¹ Georges Banu. Le Risque georges.banu@wanadoo.fr. Mercredi 13 fevrier 2002

ковому, розвідувальному її плані. Жолдак — точний сейсмограф сучасних процесів.

Жолдаки, щоправда, супроводжують всю історію культури. Змінюються лише масштаби, змісти і складові ризиків. Традиція модифікувати класиків, зокрема, Шекспіра давня.

У XVII столітті ставлення до тексту було, сказати б, прагматичне — його використовували як матеріал, який потенційно тяжів до трансформації. Так само до тексту ставився і сам Шекспір. Шекспірівські драми тільки протягом 1660—1777 років перероблялись, адаптувались понад 50 разів (див.: Marsden J. *The Re-Imagined Text.* — Kentucky UP, 1995). Дослідник Т. Михед вказує на обов'язкову тоді стилістичну адаптацію, «оскільки мова Шекспіра з перебігом часу почала сприйматись як „варварська” (Драйден), як побічний продукт генія, який по-справжньому розкрив себе у сюжетах і характерах. Тому тексти Шекспіра скорочують та спрощують, прояснюють метафори та уточнюють порівняння, модернізують орфографію та фразеологію... [...] Потреба прозорості і точності мови зі всією гостротою постала з розповсюдженням пуританства, відобразивши властиве пуританській свідомості шанобливе ставлення до будь-якого слова як аналогу Першослова (Первослова). З іншого боку, відроджувана монархія потребувала контролю за словом, мовою як засобом формування суспільних ідеалів та настроїв»¹². Переробки Шекспіра, здійснені, зокрема, Томасом Отвеєм, позбавляли Шекспіра наявної в його п'єсах глибини і складності, мотиваційної розмаїтості, на що вказує дослідник. Але саме адаптація наближала Шекспіра до сучасного йому глядача.

¹² Михед Т. Рецепція творчості Шекспіра в добу Реставрації: випадок Томаса Отвея // «Література — театр — суспільство»: Зб. наук. праць. У 2-х т. — Херсон, 2007. — Т. 2. — С. 128-129.

Подібних переробок зазнавали п'єси О. Островського, драми Чехова, Стріндберга та майже всі популярні тексти, пізніше визнані класичними. В якомусь сенсі власне факт переробки й ставав своєрідним тестом на життєспроможність і на право залишитись у золотому фонді культури. Тут немає жодного парадоксу — адже можливість трансформації тексту засвідчує його художні ресурси, і можна, згадавши Барта, ризикнути погодитись: чим більше інтерпретацій породжує текст, тим він «художніший».

Жолдак, як і інші режисери-радикали, жодним чином не є виключенням. Подібні митці з'являються в культурі за законом своєрідної статистичної презентації. Як культурні тести.

Вистави Жолдака «Одруження», «Чайка», «Отелло?!», «Гамлет», «Один день Івана Денисовича» і «Місяць кохання» — виокремлюються за принципом інтенсивної радикалізації взаємин з класичною культурою, чи, точніше, з традиційною, розпочатої постмодернізмом. Семантика цих вистав активно витісняє слово, довіряючи передусім позавербальним матеріям — ритму, жесту, музиці, пластиці простору, монтажу речей.

Полеміка з класичною культурою — у даному випадку з Гоголем, Чеховим, Шекспіром, Тургенєвим — йде по лінії *нового героя, яким все наступальніше стає сам автор версії — режисер* (здається, помиляються ті, хто вважає вичерпанним у ХХ столітті ресурс режисури). Він бере на себе відповідальність за авторитет нового театру.

Театральна семантика вкрай суб'єктивізується. Режисер стає сам собі Фройдом, Прустом, Арто. Потік свідомості, галюцинація, медитація, ще не так давно притаманні переважно літературі і музиці, підкорюють собі театральне сюжетобудування. Парадокс у тому, що, користуючись примхами свідомості, який відкрила передусім література, — сучасний театр у візіях, зокрема, Жолдака, від-

кидаючи власне вербальне, існує тим не менше «на утриманстві» поетики літератури. Не слово, а цілісний шлейф асоціацій, новий смислообраз, *за яким* вже стоїть набутий віками досвід слова, вирішують суб'єктивні сюжети.

«Отелло?!» (Театр в Сібіу, Румунія) — це сні-коментарі сучасної культури з приводу культури класичної (традиційної).

Суб'єктивізація йде по лінії вивільнення підсвідомості. Жанр галюцинації, сюрру має тут власну ієрархію. Посткласичну (чи радше постнекласичну). Сутність трагедії розгортається через раптові тексти-ушкодження (семіотич.), які не мають навіть наміру возз'єднатись у гармонію. Оголення псі-енергій — бажана матерія такої трагедії. Однак не можна говорити про нинішнього Жолдака, що він віддається цілком вільному плину цих матерій. Зовсім ні. Режисер має досить точно спрямований (інколи навіть прямолінійний), жорсткий внутрішній синтаксис вистав. Тільки гармонія у цьому випадку мислиться не традиційно, і знову-таки належить не стільки об'єкту — виставі, скільки її суб'єкту — режисеру. Потреба у психологічній гармонії ніби переде гармонії естетичній, перша стає психотерапевтичним механізмом здобуття другої.

Отже, головним структуротворчим елементом «Отелло?!» є суб'єктивні самопроекції-міражі, з владою в них ірраціонального, сновійного, які створюють на кону примхливі конфігурації сучасного логосу і новітньої емоції.

Поетика кінматографа, яку режисер започаткував ще в «Кармен», підсилює лексику хаосу. Симультанність дій відразу на кількох майданчиках. Напруженість ритмів. Провокація «кліпової», а чи «монтажної» свідомості. Принципова руйнація найменшої можливості прочитати щось однозначно («так, як у справжнього Шекспіра»). Підкреслена актуалізація в зоні мотивів, на що ми вже вказували вище. Скорочення вербального тексту рівно настіль-

ки, скільки потрібно для згадки сюжету. Нарешті, *магія* як спосіб організації матерії вистави. Під магією ми розуміємо свідоме (чи позасвідоме) опертя на *архаїчні* шари свідомості, з використанням специфічних звуків, ритмів, предметного середовища, запахів, рухів, внутрішніх художніх «ритуалів», символіки, що асоціюються з давніми моделями¹³. Архаїчний міф про Птаха-душу, що присутній у виставі цитатою, підсилює її магічний імпульс. До архаїки відсилають і улюблені Жолдакові стихії — Вода, Молоко, Вогонь. (До вкрай цікавого зв'язку між архаїкою і постмодернізмом ми ще повернемося.)

Все це здатне перебудувати, зрушити внутрішні сюжети першоджерела. Текст класика продовжує використовуватися як «ситуативна п'еса».

...Чотири рами дверей на глибокому задньому плані. Дзеркало — як магічний предмет. Три годинники на стіні показують реальний час в глядному залі. Пізніше, після шоку-відкриття про «зраду» Дездемони, годинники змістять плин часу і показуватимуть кожен — свій власний час. Фіксується хаос. Ще одна варіація на тему — «розпавсь ланцюг часу»...

Праворуч — Мадонна (актриса Corduta Vasiu) з оголеною груддю, готується годувати Дитя. Мадонна та її безмовні дії (вона то займається звичайним буденним життям — перетирає посуд, а то переймається життям на сцені і вступає в безмовний діалог з кимось з персонажів чи раптом спалює «донос» на Дездемону) будуть головним контекстуальним тлом вистави. Знаком стабільності і гармонії. Інших персонажів ми бачимо то очима візіонера Жолдака, то очима, можливо, Отелло чи Дездемони. Це

¹³ В глибині, праворуч сцени, сидить персонаж, якому «підпрядковані» всі звуки і ритми, шерехи і мелодії, весь звукоряд вистави, включно з натуралістичними її фарбами. Це своєрідний універсальний тапер спектаклю.

не грає принципової ролі. Головне — мандри свідомості. Крізь історичний час, з зупинкою на початку XXI століття.

Тут будь-кого з персонажів або ну хоча б цю зловісну хустку, через яку зчинився історичний скандал у класичному королівстві, можна раптом «вирізати» ножицями, «оживити», «пограти» з нею. Гра. Приховані бажання. Сни.

Символічна тотожність доль окреслюється в сюжеті про двох Дездемон. Одна — ще дівчинка, в незграбних окулярах і смішних косичках, що роблять її такою крихкою і беззахисною (актриса Tania Anastasof). Її ніяковий ламкий сміх супроводжує головний сюжет вистави, надаючи йому постійного передчуття трагедії. Фабула з дівчинкою — це своєрідний ритуал *ініціації*. Майбутня Дездемона власною долею упередить — це саме з нею відбудеться «перший» сюжет смерті, — але не відмінить його невідворотності для Дездемони. Саме рука дівчинки розкладе на маленьких червоних подушечках-містках, якими йтиме Дездемона до Отелло, знак початку життя і вічності — яйце. І саме таке яйце трохи згодом Яго з насолодою садиста розчавить у руці. Червоні подушечки повторять колір і конфігурацію зловісної для долі Дездемони хустки...

Емілію (арт. Diana Vasaru Lazar) режисер зробить гротескною фігурою із чудернацького сну, історія якої стане ніби «вивертом», «вивихом» історії Дездемони. Інверсійною лінією сюжету.

Сутність нового, сучасного Отелло будується на системі смислів, що їх напрацювала історія протягом століть, які віддаляють нас від Шекспіра. За п'ятсот років класик став міфом, і вже тим «дозволив» (якщо не наполіг) змінити природу мотивацій вчинків своїх героїв. Класична культура за цей час втратила сталість власних нормативів. Ну хіба не фольклорним персонажем видається нам сьогодні *той* Отелло, *той* Яго, навіть Дездемона?! І пристрасті їхні нині тривожать душу наївними і чистими, «міфоло-

гічними» знаками любові, вірності, підступності. В нинішній цивілізації вони виглядають інфантильними і такими, які роблять середньовіччя Шекспіра саме цієї п'єси¹⁴ особливо вразливим для жорсткої нинішньої свідомості.

Сучасні Отелло, віку XXI-го, вже мають досвід найкращих вбивств і геноцидів — і то цілих народів і націй. І за мотивами настільки цинічно-вишуканими, що Яго видається сьогодні чи не казковим Карабасом-Барабасом. Страшилкою «для бідних». І коханих сьогодні вбивають буденно і просто, як випивають шклянку води. Вбивають словом і ножем. А сльоза дитини, якою так опікувався всього лише сто років тому класик, залишається нині благою ілюзією.

Тому Жолдак надає слово сучасному середньовіччю¹⁵. Варварству XXI-го століття.

І ми вже не дивуємось, коли бачимо, як гротескно-іронічно, в стилі «реп» братаються Отелло й Яго, вбрані у військові строї, чи то в Афганістані, чи то в Іраку, чи то ще в якійсь химерній «географії» земної кулі. А чом би й ні? Хіба Яго — атрибут лише палаців дожив? Чи його інтрига втратила вартість у сучасних коридорах влади?

...І вже перед нами жінки — одна з них Дездемона — що чекають свого коханого з нізвідки. Мабуть, з моря. А воно гнітюче і тривожно шумить за їхньою спиною (високе, червоне, на все дзеркало сцени полотнище тріпоче, ніби під дев'ятибальним шквалом), і тривогу підхоплюють жалісні схлипи чайок. І на кожний телефонний дзвінок у порожнечі сцени жінки кидаються наввипередки, як за

¹⁴ Ми не говоримо про інші драми Шекспіра. Та й взагалі майже кожна його п'єса має відмінні від інших естетико-комунікаційні нормативи.

¹⁵ Щоправда, хочеться захистити старе добре Середньовіччя від його сучасного аналогу, в якому зовсім втрачено милосердя, а його «гуманісти» не соромляться не помічати потоків крові — адже поки що ця кров — не твоя. І виглядають блідо старі сюжети про хмиз, підкинутий сердешною старою у багаття Гусові чи Жанні д'Арк.

спасінням. А «контактер» мовчить... І з кожним дзвоником тривога наростає. І коли чекання стає нестерпним, раптом непомітно з однієї з дверей виходить Він, Хтось, хто допоки залишається Невідомим. І крізь безконечну важку тишу, так само раптово відділяється від інших жінок і йде на Невідомого, як кролик на удава, маленька Дездемона. Невідомий скидає величезного капелюха — і ми бачимо Отелло...

Подальші події страшні і прості у своїй рокованості і невідворотності. Під вимогою очей Отелло маленька Дездемона скидає з себе — спочатку якусь блузочку, потім — спідничку і шкарпетки, лишаючись у незахищеному купальничку. Може, він кличе її до моря — так ось і рятівне коло. Вона чіпляє його на себе. Беруться за руки. І поволі входять у горизонт хвиль. І раптом, за мить, схлип чайки зливається з пронизливим коротким зойком, і маленькі рученята прощально блиснуть над хвилями. І рух цей підхопить самотній паперовий човник. Рятівне коло ми побачимо в руках Отелло.

А наступний сюжет, вже упереджений передчуттям кінця, відбувається з апокаліптичною достовірністю.

Дездемона в білому — на відстані всієї діагоналі сцени від Отелло. Між ними — розкладені на підлозі-столі сотні тарілок, які ще кілька хвилин тому були знаками гостинності. Стрімко виникає між Дездемоною і Отелло смертельна, непоступлива дуель снарядів-тарілок. Це — аргументи сторін. Питання — відповіді. Сотні пострілів. І коли «аргументи» вичерпаються і знесилена Дездемона, наблизившись до Отелло, впаде біля його ніг як підкошена, він, ніби не помічаючи її, буде у якійсь нелюдській, божевільній, шоківій, садомазохістській ейфорії грати і грати сильну і високу музику, набираючи клавіші у повітрі. Безумний музикант, який вбив свій роля.

І тут відбудеться дивне і непередбачене.

Птиця (душа? пам'ять? чия? чий?), що ламким силуетом досі вивищувалась на рамі двері, несподівано рвонеться з висоти на підлогу і пораненою істотою, тепер більш схожою чи то на собаку, чи то на химеру, наблизиться до Дездемони. Візьме за руку, ніби слухаючи пульс. Ще жива, підводить голову. Можливо, птах — це і є душа Дездемони, що ось-ось відлетить від нас?..

Ще раз повторюється ця мізансцена. Але пульс вже зупинено. І тут, ніби діючи за законами невідомої чорної магії, Птах винесе з-за куліс каміння-вагу-смертельний якір і грубою линвою прив'яже його до ніг Дездемони. А потім, судомерно задихаючись, зніме з Дездемони її світлий одяг, і та залишиться такою ж беззахисною у своєму чорному купальнику, як і попередня жертва. Ритуал ініціації пройшов своє коло. І далі в логіці все тієї ж магії Птах — чия ж ти душа? — ніжністю і волею примусить Отелло віддати бездиханне тіло Дездемони хвилям.

У цього трагедійного універсуму фінал чистий і печальний.

Портрети Отелло, Дездемони, маленької Дездемони, Яго, Птаха — кожен виокремлено світлом. Стоп-кадри. Далі — їх груповий портрет. Портрет зла-добра. Вини-безвинності. Один з фіналів.

Є і другий. Він побудований на медитативних рухах і станах — «груповий портрет» поволі «перетікає»-посувається в глиб сцени, до дзеркала (на цей новий ритуал йде майже п'ять хвилин). Воно — ще один персонаж, це канал, що забирає Зло. (Невипадково саме перед дзеркалом, під блимаючими янтарними вогнями свічок розпалював свою інтригу і виголошував головний монолог Яго. Він бере з дзеркала силу. Так само воно здатне й поглинати енергію.) Тема дзеркала, дзеркальних двійників — метафора модерну і матерія магії — виступає у фіналі як знак вищої реальності. Дзеркало «пропускає» крізь себе і від-

пускає на волю Дездемону і Птаха, і залишає нам віддзеркаленим останній двобій Отелло і Яго.

Дзеркало вдивляється в нас.

Цей трансформ, з опорою на підсвідоме, на шоковий режим суб'єктивного — лише один з найрадикальніших прикладів, поряд з іншими версіями класики «від Жолдака» і не тільки, актуальних процесів, що відбуваються в художній культурі Європи і світу.

Якщо древній міф є «інструментом демонстрації універсальних принципів соціальної організації» (за Дюркгеймом), то ставлення до Шекспіра (Лесі Українки, Чехова, Клоделя, Ібсена і т.д.) як до міфу можна інтерпретувати як своєрідний пошук універсального поля стабільності (а Шекспір, який «просто класик», та іже з ним залишаються в локальній зоні).

Прикметною рисою процесу інтенсивної суб'єктивізації, тобто нового рівня свободи, є адекватніші для цього *технології*, які тепер все частіше виступають в ролі *смыслотворчих*.

Роль *дзеркал* як магіко-енергетичних феноменів (розмова з модерном) стає просто статистичною: визначний польський режисер Кристіан Лупа використовує дзеркало як механізм удвоєння, і фотоапарат як метафору відбитого і розмноженого образу; Жолдак і Някрошюс сугестивно навіюють засобами використання дзеркала. *Галюцинація-марення*, маячня присутні — у поляка Лупи, у канадо-українця Гладія, у євро-росіянина Додіна. *Сон* — у Жолдака; у виставі «Тіль» Г. Горіна Рівненського театру (режисер-постановник О. Мосійчук). *Психоаналіз* — у Гладія, у Бутусова з «Ричардом» (Росія); *комп'ютерна матриця* як образ суїциду, смерті — у Гжегожа Яжини в «Психозі 4.48» за Сарою Кейн — найзнаковішою сучасною виставою Європи.

Зазначені процеси простежуються і в європейському оперному театрі. Дослідник М.Черкашина, аналізуючи

«Луїзу Міллер» Дж. Верді в Баварській опері і «Вертер» Жюля Массне (обидві 2007 р.), акцентує нове для романтичних опер прочитання психології часу. Мотивації подій і переживань трансформовані в інтерпретаціях цих опер глибоким новаторським досвідом літератури, живопису, театрального мистецтва ХХ століття і науки про людину та її складний внутрішній світ. Візуалізують ці версії моделі двійників, формули дзеркала як метафізичної стихії та подібні «естетичні» технології: двійниками стають Луїза і її мертво тіло — однакові свідки і учасники сюжету; Вертер — поет-романтик переживає життя і одночасно описує його, перебуваючи у фантастичних інтер'єрах дзеркальних горизонтів, «перетворення-віддзеркалення стають стихією зачарованої душі Вертера і відкритої, раптової стихії почуття Шарлотти»¹⁶.

Мова театру, як ми пересвідчилися, серйозно змінюється. І розглянути цей процес через старі пристосування і старий інструментар рішуче неможливо. На продовження недовіри до Слова і логоцентризму театр у своїх крапцях пошукових рішеннях вписується у традицію неverbальних мистецтв, рухається вбік поетики *інтелектуальної прози і поезії, авангардистської музики*. Зазначу окремо, що поетика музики грає в цьому процесі особливу роль.

Театральні тексти нерідко будуються за законами музичної партитури, музичних алгоритмів. «П'єса Америки» С'юзен-Лорі Паркс побудована на такому важливому елементі її естетики, як «повторення з переглядом» («Rep & Rev»), запозичене з джазу, стверджують її дослідники¹⁷. Сама Паркс вважає — звернімо на це особливу увагу, — що таким чином драматичні тексти «відходять від традиційних лінійних структур».

¹⁶ «День», 09.08.07

¹⁷ Висоцька Н. Постмодерне «вічне теперішнє» чи етнічне «корисне минуле»? Історія і пам'ять у «П'єсі Америки» С.-Л. Паркс // «Література — театр — суспільство»: Зб. наук. праць. У 2-х т. — Херсон, 2007. — Т. 2. — С. 47.

Нащадок Ібсена, сучасний норвезький драматург, що пише новонорвезькою (нею говорять лише 20% норвезьців), — Йон Фоссе, працюючи над створенням опери на свій роман «Меланхолія», наголошує: «Для мене творчість письменника надзвичайно близька до творчості композитора. Я теж використовую дещо «музичний» підхід до роботи, komponуючи рухи, емоції, логіку в одне ціле»¹⁸. Фоссе, який вже нині визнаний класиком, трансформує роль сучасної літератури у виміри сакральні, ніби цитуючи смисли модерну.

Ознака такого перетину поетик, прийшовши з модернізмом (згадаймо хоча б Миколу Куліша), продовжує свою ходу і в постмодернізм і в пост-постмодернізм.

У виставі Дзекуна «Великий льох» за Шевченком в Черкаському музично-драматичному театрі (2004)¹⁹ використано музику Й. С. Баха у виконанні *бандуриста* Р. Гринківа, самостійно присутня музика А. Веделя, М. Лисенка, Р. Щедрина, М. Глінки і І. А. Шульця, а також народні голосіння, духовні співи. Дзекун послідовно втілює у виставах останніх років музичне буття світу, з акцентом на національному мелосі.

«Нелінійний синтез», до якого нинішня культура вже засвідчила свій пієтет, знову ж таки заговорив мовою музичної диригентської палички...

Таке перекодування вже не раз відбувалося в історії культури. Так, живопис П. Клеє 1920-х років був ближчий до мови поетичних спроб А. Рембо, С. Малларме, А. Кручених, Г. Аполінера, П. Елюара та В. Хлебнікова. Деякі театральні спроби 1920—30-х років мали певним аперцептивним вказівником твори Філонова.

¹⁸ цит. за: Просценіум. — 2003. №3 С.109. 2003 року 112 п'єс Фоссе було поставлено на європейських сценах («Ім'я», «Хтось має прийти», «Нічні пісні», «Одного дня влітку», «Осінній сон»). Перекладений 30-ма мовами світу.

¹⁹ Сценограф — С.Ридванецький. Використано: «Сон», «Розрита могила», «Катерина» і монолог захмелілого Хлестакова з «Ревізора» (у редакції Івана Дзюби і Миколи Жулинського)...