

ють⁹¹. Така самостійність художнього тексту, що вступив у діалог з іншими «самостійностями» (автора і читача-слухача-глядача) призвела до твердження про *театральну* природу нової інтелектуальної традиції. «Принцип демонстрування, театральність стає визначальним для творення *intentio operis*⁹²: відбувається гра в певний різновид текстової діяльності, причому обов'язковим є момент „зняття масок” і щоразу підкреслюється, що „справжній” образ під маскою є власне лише одним з багатьох можливих. Показовим є й те, що одним із основних термінів постмодерністського „новозу” стає поняття жесту, виразно театального терміну».

Спостереження сучасної семіотики є доповнювальним аргументом до того факту, що художня культура демонструє дуже високі рівні свободи. І нарощує їх. А те, що домінуючим у цьому процесі виявився театр, суб'єкт стратегічний, засвідчує, що саме він може виявитись Головним конструктором сучасного простору художньої культури, потенційно інноваційного.

Індикатором інноваційного за цих умов стає й інтерпретація.

Перетин поетик — маркер нової репрезентації

Перетин чи захоплення суміжних поетик здатні різко підсилити код власної видової самототожності. В такій поведінці є своя логіка. Наведу приклад тенденції, яка відвідала театр ще у кінці 1980-х років і посилилась у 1990-і, —

⁹¹ Див. роботи У. Еко, Ю. Лотмана, П. Рікера, М. Мамардашвілі, Ж. Дерріди. Серед вітчизняних праць назву, зокрема, таку: Архипова Л.Д. Інтерпретація як умова існування в семіотичному універсумі // Києво-Могилянська академія. Наукові записки. Філософія та релігієзнавство. — Том 18. — К., 2000.

⁹² Термін У. Еко, що означає внутрішню інтенцію тексту, цитата з Архипової, зазначена робота. С. 63

тенденції до використання *естетики кінематографа*. Саме естетики художнього виду, а не власне екрана. У зазначені роки вона була відчутна у роботах В. Більченка («Постріл в осінньому саду» за Чеховим), коли будувався глибокий горизонт (анфілада кімнат, де були присутні усі три плани, а у найглибшому — підкреслено «крупним планом» виокремлено невимовно красиві, запашні яблука, що парили високо у небі, — і пюпітр...); а середній план (друга кімната, яка теж була у полі нашого зору) було опоетизовано плетеними з лози легкими фотелями і кріслами, що нагадували атмосферу аристократичної садиби і перегукувались з атмосферою дворянського маєтку з фільму Нікіти Міхалкова. Діалог-взаємочитата.

Ейдетика кіно-театру пронизала і Жолдакову «Кармен» (1998), зацентрувавши тут саме кордони цих двох естетик та їхні зсуви, хитання. Простір сцени тут розчехнуто на всі боки (художник — М. Левитська). Це — гавань французького порту, що увібрала в себе ностальгійні шансони, які видає акордеон, побутові шуми, звуки гудків теплоходів і далеких паровозів. Триповерхова люстра над усім цим має здатність перетворюватись то на високі і далекі вогні міста, то на романтичні вуличні ліхтарі, то раптом — на пароплав (люстра повільно рухається вгору — пароплав відчалоє і віддаляється). Люстра — як центруючий «сюжет» прощання і як ефект руху «в кадрі».

Подібний, розімкнений усім вітрам простір, вже був у «Швейку» (режисери М. Гринишин і А. Жолдак) — розкинутий коліями у всесвіт вокзал, на якому сходилися-розходилися такі взаємозалежні людські долі. Необмежено відкриті горизонти і у виставі «Три сестри» Чехова (режисер Жолдак, художник Ш. Абдусаламов), де весь світ перетворюється на великий ГУЛАГ, у якому трагічно-безпритульне все — від алюмінієвої кварти до людини. У «Кармен» перехрестя світів, музики (французькі шансони, російські романси, Бі-

зе), доль підкреслено еkleктичне — як і «натуралістична» вітальність самого життя. Небо відкрите. Фрагменти життя в такому просторі виглядають вкрай незахищено. Вистава приймає на себе і актуалізує естетику кіно (свого часу, у 1920-і роки, був хід зворотній, коли тримірний простір сцени «піднявся» у вертикаль екрана: Курбас, Ейзенштейн). Художній синтаксис цієї вистави апелює до кіно-ейдосів. Інтерпретації в межах цього дискурсу більш розімкнені у «натуралізм», який в контексті театральної умовності активізує *харизматичність* Часу, Простору і Атмосфери. Чуттєвість стає важливим компонентом і входить в інтерпретації.

Тут є прями цитати з кінопластики — хтось проїздить на велосипеді, «кіношними» вітрогонами відтворено вітер «на всьому білому світі». Є сцени, що відлунюють атмосферою гіркого і ніжного карнавалу Фелліні — ніби далекі цитати з нього, розмиті, розфокусовані новою актуальністю (назву лише вуличний карнавал з перехожими, подібними до святкових ряджених; з кольоровими кульками, що злітають у небо). «Гангстерські» сцени у виставі — сполука плаців-шляп-кольтів-дощу і музики-ретро «цитують» атмосферу кінематографа 1930—1950-х років.

Важливо, що оновлені таким чином елементи естетики театального середовища провокують нові «очуднені», «відсторонені» смисли. Сценічне схрещення двох мов, яке часто у випадку Жолдака (і не тільки його) демонструє надлишковість складових, засвідчує тенденцію нових художніх рекомбінацій, вільного черпання з джерел усіх суміжних сфер. Відкритість усім естетикам (цитата часу — формула Курбаса «молодотеатрівського» періоду), яка останні десять-п'ятнадцять років мислилась як розімкненість по лінії Захід—Схід, тепер уточнюється по лінії: театр — художня культура.

Але власне художня культура нині має великий сегмент культури «масової», підсилений, ми вже писали про

це, з'явою «мільних опер», відеOVERсерій «масових» ток-шоу, нових серіалів тощо. Використання їхніх поетик стає все відчутнішим.

«Кармен» — класичний приклад сучасного діалогу з масовою культурою. Різка редукція (адаптація) до свідомості субкультур, виплечаних «мільними операми», коміксами, бойовиками, трилерами і мелодрамами. І перетворення у 2-й дії — у «гангстерській драмі» — Хосе (А. Хостікоєв) на мафіозі, «хрещеного батька» тут показове. Як показова і зміна масштабу героїні, а з нею — і зсув концептуальної мотивації. Режисер пропонує нам Кармен (В. Спесівцева), трагедія якої не в несумісності Кохання Гордої Особистості — і екзистенційного розладу в темі Кохання (тема М. Плісецької в «Кармен-сюїті» Бізе-Щедрина). Ця Кармен, за великим рахунком, радше жертва. Масштаб, на який актриса неспроможна, підкорився не менш цікавій темі — трагедії Краси як *самоцінності* — темі апології Краси та її приреченості. В присутності такої героїні виникають інші уявлення про вірність, ревності, любов. Поновлення буття через кохання і смерть відбуваються в цьому «сценарії» з іншим, звуженим градусом всіх орієнтацій і можливих перспектив. Відбувається асиметрія і на інших поверхах Логічне полишає простір заради ейдетичного. Йде зближення чуттєвого й «істинного». Режисер страшує свою Кармен. Він переводить час вічного у вимір конкретного.

Всі внутрішні сюжети цієї дії пропонують рахуватися з елементами масової культури, які, постійно перебуваючи на художніх маргінесах, виявляють спроможність перетворюватись-підніматись в елітні контексти.

Андрій Жолдак має особливий сентимент і особливу довіру до масової культури і часто працює *на межі*, активно використовуючи її стереотипи (включно з використанням елементів шоу-бізнесу). Один із сюжетів — «сюжет про щастя» — розповідь-гра між Кармен і Хосе, в якій во-

ни імпровізують свою мрію про велике біле авто. Хосе вчить Кармен «їздити». Для гри й справді вистачить двох стільців і щільного, в один подих, дотику. Хосе — Кармен. Він — Вона. Звісно, важливо не так навчитись їздити, як впасти у безконечність і безперервність освідчень в коханні. Прекрасні і прості дзеркальні рухи-відображення, слова-відображення («Ключ, щітки, дзеркало»: «ось це — головна в машині річ... Яка ти у мене гарна!» — «Який ти у мене гарний!»). Безупинні повтори невимовного... Ця мізансцена щастя стане мовчазним фінальним «монологом» Хосе біля мертвої Кармен. Перед смертю вона скаже: «Я від самого початку знала, що ти мене вб'єш». Кармен вмирає *радісно*⁹³ — лише тінь здивування увінчує цю свободу від усього. А перед тим пропливе у повільному вальсі напівпаралізований Хосе з мертвою Кармен в обіймах. Він несе її до стільців, які знову правлять йому за авто, обережно саджає кохану, сідає поруч. Ключ-кляксон — все як «тоді». Вперед. У смерть. Мелодраму «мильної опери» зупинено делікатною точністю пластики.

Вистави Жолдака («Не боюся сірого вовка», «Кармен», «Ідіот») — це своєрідні «роздуми», «сни» поп-культури з приводу культури класичної. Часто, хоча і не завжди, успішні, але завжди цікаві.

Ілюзіонізм Жолдакової «Кармен» гносеологічно моделює ейдетичний світ кіно-театру. *Тенденція переглянути можливості кіноестетики на кону є емблематичною в театрі кінця ХХ — поч. ХХІ століття.* Тенденція конструктивна.

Сучасний театр (художня культура) реалізовує і акцентує ще одну із своїх можливостей — «проговорити» мовою адаптацій класичні сюжети, спростивши спілкування-діалог

⁹³ Згадується Крегове наполягання, щоб Гамлет-Качалов йшов у смерть *саме з радістю*. Спливають елементи естетики щасливого вивільнення перед смертю, що є в традиції іспанської католицької культури та культур багатьох етносів — адже смерть є лише перехід до нового витка, майбутнього. Цією мотивацією пронизане все Середньовіччя.

до просто *комунікації* (інформаційна домінанта). Смыслотворчою частиною версії стає гра в знаки. Формознаки.

Ця визначальна для переходової доби «нечистота» форм, стилів, явищ, процесів засвідчує: в мові мистецтва, що сама є кодом і означає набір відповідних нарративних функцій, йдуть процеси *нової репрезентації*.

В процесі комунікації мови окремих видів художньої культури артикулюють себе в напрямі енергетичного підсилення власного коду. Або реструктуризації коду максимально пластичного і незалежного. Простежується навіть своєрідне намагання трансформувати онтологічний статус театру (кіно, музики тощо). Художня ілюзія, скажімо, у часи бароко спиралась на виразну сегрегацію просторів. Зараз кордони «сусідів» максимально стерті, невидимі. Театр (так само поведуться і його видові партнери) намагається поставити себе у точку перетину координат, щоб забезпечити собі привілейованість стабільності. Інтенсифікуються процеси генерації художньої інформації (інакше — створення нового коду) за рахунок конкурентності нових середовищ. Тенденція, що розпочалась двадцять років тому, має своє продовження.

Фільм «Молитва за гетьмана Мазепу» Юрія Ілленка зобов'язаний смисло- і формотворчим імпульсом поетиці театру. Герої тут — не Мазепа, Петро I чи Карл XII і навіть не історія. Головні персонажі — бароко і театр, що вихлюпнувся на пласку площину екрана. Надлишковість бароко робить естетичний код фільму складним настільки, що в своєрідних точках біфуркації опиняються усі персонажі і внутрішні сюжети. Зрушуються мотивації подій за цими, новими законами. Камера фіксує сплеск нової експресії. Жанри змішуються, породжуючи мікс на всіх рівнях інтерпретацій. Вони настійливо ухилиються від лінійності — додаткові точки опори на перехресті двох поетик надбудовують і добудовують коннотації.

Рухливі чорні ширми-екрани у безодні темряви вистави Богомазова «Роберто Зукко» за Кольтесом, що відтворюють логіку комп'ютерної графіки (художник Ол. Друганов), безпомилково приводять нас на межу видимого / невидимого. Ця межа диктує правила розречевлення і роздухотворення простору, в якому існує головний персонаж, що провокує події з «фільму жахів». Не випадково критика звертає увагу на той факт, що «сценічна присутність базується не на психологічному чи псевдопсихологічному театрі ідентифікації, а на утриманні певного, паралельного до видимого плану дій, зосередженого внутрішнього бачення інших площин» (Теннет Кайнен).

Скористався поетикою і можливостями суміжної до театру музичної структури і Кама Гінкас у виставі «Скрипка Ротшильда» (Росія) — не зробивши жодної купюри, він розклав прозу Чехова на голоси за типом хорових партій. Монолог гробаря — протягом одного дня між двома смертями, смертю дружини і своєю, — режисер переклав на закони «квартету». Цей звізуалізований квартет відтворив / створив варіант новодрами, оздобленої додатковими резонаторами, які розвертали драму в бік трагедійних інтонацій. Спроба модифікації жанру відбулася за рахунок «привласнення» суміжної території. Зрушення жанрового коду у цьому випадку було своєрідним щепленням Чехову — Володіна.

Подібні процеси, як ми вже мали можливість говорити, періодично відтворюються в культурі. Не тільки живопис Клеє був по суті привласненням / відтворенням поетики Рембо і Маларме, але і музику Баха дехто вважає — і то нині — втіленням китайської поезії: адже в китайській поезії з 16 ієрогліфів створено весь Всесвіт — настільки вона ущільнена і проста. І точка зору ця належить всесвітньо відомому віолончелісту Джіану Вангу. Він же вказує на такі, належні до константних цінностей китайської фі-

лософії, моменти в музиці Баха, як бажання бути смиреним; хотіти, але не жадати; любити, а не володіти.

Згадаймо і таке, музика XVII ст. ще наслідує нормативи живопису, але вже у XVIII ст. її канони домінують над пластичними мистецтвами. Романтизм (реконструкція міфу — Вагнер), символізм — так само існували у семантичному центрі і надавали свої поетики іншим художнім аретам. Перетікання окремих елементів художніх структур і цілих поетик у суміжні простори, де вони стають системоутворювальними, супроводжують усю історію культури.

Специфікою сучасної доби є чергова спроба створити проєкт нового синтезу. Доба *передсинтезу*. (Але я на нинішньому етапі радше б воліла зупинитись на терміні «новий полілог», далі буде пояснення.) На це, зокрема, вказують і його «репетиції». Так, у галереї L-Art експонувався проєкт Dancing Ірини Каленик (жовтень 2005). Автор без вагань назвала його *скульптуроживописом*, і «переселила» у 20-і роки ХХ століття. «Сім пар танцюють чарльстон, світло б'є з нижніх прожекторів і підсвічує їхні натхненні обличчя і старанні рухи, восьма пара „танцює” на стіні — чіткі тіні вирізаних із фанери по контуру силуетів створюють додаткову графічність. Фігури чорно-білі, написані у стилі ретро, трохи недбало, навмисно широкими мазками. Плaskі пари поставлені на коліщатка і гості на вернісажі після першого келиха шампанського підхоплюють чорно-білих танцюристів й утрюх вальсують по галереї, звучить музика і дуже хочеться зрушити з мертвої точки пару на стіні, але як тільки вони затанцювали чарльстон у ритмі маятника, служник галереї хитає пальцем: ні-ні, на білосніжній стіні можуть залишитися рисочки від каблуків. Між фанерними парами ходять живі („сьогодні в клубі будуть танці”), на цій „дискотеці” правнуки об'єднуються з пращурами, а мистецтво виходить сучасне» (В. Клименко). Така щільна формула двох мистецтв, що стерла між

ними дефіс і відіслала відразу до кількох епох і стилів, до особливої кінетики руху, — намагається об'єднувати несумісні речі, і на цьому наполягає художник.

Цей продуктивний рух, який може на перший погляд сприйматися як еклектика, є саме гра на теми синтезу. А еклектику гра ця рекомендує як продуктивний проект. Культура продовжує переглядати свої конвенції.

Еклектика — знак «конструктивного хаосу»

У пошуках самототожності, яку завжди провокує конкурентноспроможний простір, художні системи не тільки дрейфують у бік суміжних територій, привласнюючи елементи їхніх поетик. І не лише використовують цитати спільного інтеркультурного простору.

Вони наче «свідомо», за типом «надлишкового топосу» накопичують еклектику, максимально і небезпечно наближивши безпосередньо до власного коду ці стихійні матерії. Трансформація коду відбувається в умовах особливо симптоматичного його діалогу з «надлишковим топосом». Пильнуючи власну вигоду, «траєкторії еклектики» делегують свою присутність саме у цей «топос», хоча їхня логіка цим і не вичерпується.

Те, що донедавна називалося еклектикою, буквально переслідує художні території. У постановці Віктора Панова «Не люблю — не слухай!» (Архангельськ) сучасні тексти мирно сусідять з фольклорними мотивами, а у виставі московського режисера В. Космачевського за містичною комедією «Дурна, це любов!» за І. Фрідбергом клоунськимомороша естетика комфортно почувається поруч з естетикою постмодерного авангарду.