

НС-режим і проблема ідентифікації

З синергетики відомо (зокрема, це засвідчують Є. Князева і С. Курдюмов), що для нового світосприйняття характерний адекватний йому погляд на механізми існування і самопідтримки структур у відкритих нелінійних середовищах, які подібні до східного образу інь — ян. Існує режим, що тримає хаос у певній формі. Це — своєрідний режим локалізації, який оформлює структуру у відкритому нелінійному середовищі, — *LS*-режимі. Але щоб врівноважити існуючі загрози, які йдуть від хаотичних флуктуацій на мікрорівні, а саме — загрози розпаду структури, система має зробити своєрідний перескок у вже знайомий нам протилежний режим — *НС*-режим, режим «необмежено поширюваної хвилі охолодження», відновлення процесів за старими слідами, слідами пам'яті. Розпад, навіть частковий, змінюється об'єднанням (тяжіння до універсалізації, коли етнос відкриває себе в універсум на етапі побудування нації, та інші рухи художньої культури, про які ми теж говорили вище), максимальний розвиток неоднорідностей — їхнім замиванням, згладжуванням подібно до того, як день змінює ніч, як йде чергування ян та інь⁹⁸.

Аналогія інь — ян виявляє найбезпосередніший зв'язок з синергетикою. Інші ідеї Сходу лише опосередковано можна віднести до новітніх даних науки⁹⁹. «Якщо зайнятися чистою грою розуму... але, зрозуміло, на основі синергетичного погляду на світ, можна припустити..., що при розпаді складної структури не зникає певний залишок (її центральна частина, kern чи щось інше). Адже розпад... ніколи не завершується повним зникненням

⁹⁸ Див.: Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. — Москва: Ком Книга, 2005. — С. 110

⁹⁹ Там само. — С. 114

структури. Якщо структура розвивалась у *НС*-режимі, то у її центрі — найпродвинутіша в минуле частина, яка несе «пам'ять» про характер процесів, що відбувалися у всій системі в минулому»¹⁰⁰.

В останні 10—15 років культура в логіці руху-пульсації між цими двома режимами зробила відчутними дві тенденції: тенденцію до національно-кореневого та до універсального, загальнобуттєвісного.

Друга половина 1980-х—1990-і роки — *доба пошуку ідентичності*.

Системи міфу, фольклору, стародавньої оповіді, культурної цитати з бароко, з давнього літопису, які були відсутні а як *мова* культури, сьогодні спливають у відкритий художній простір. Сцена цих років своїми художніми дослідженнями втілює глибинне, приховане тяжіння до етичних засад цілісності людини, світу, всесвіту. Вистава В. Кучинського «Благодарний Еродій» за Г. Сковородою (Львівський театр ім. Леся Курбаса, 1992—93 рр.) та вистави Ігоря Бориса «Украдене щастя» І. Франка і «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським є репрезентативними щодо цієї теми.

Словопластика вистави Кучинського, її внутрішні ритуали (пророчення зерна; включення глядача до естетичної акції; пропонування розділити спільний хліб чи яблуко тощо), естетика, розімкнута в етику сковородинського космосу, реєструє у формах імпровізаційного, підкреслено ігрового письма ідентифікацію з праосновами національної етики.

Логіку етичного поруху як філософського змісту життя продовжує вистава цього ж режисера «Забави для Фауста» за Достоевським. Віддзеркалення-збіг: двійники Свидригайлов-Раскольников, больові психічні взаємопроникнення, осягнення смерті як смерті духу (Раскольников

¹⁰⁰ Там само.

ніби вмирає від больових ударів-одкровенень Свидригайлова — О. Драча) творить розгорнуту метафору свідомості, затьмареної розривом зв'язку з Вищими началами. Символіка білого кольору — найпоширеніша у виставах Кучинського — містичний знак чистоти, смерті, воскресіння.

«Украдене щастя» Ігоря Бориса (Харків, 1992—93 рр.) — аскетично-експресивний епос, майже міф, міцно опертий на високі символи, метафори, асоціації, породжені народною космогонією. Режисер не випадково відсунув дію у більш *архаїчний* час і простір, гуцули тут майже в шкірах, між ними з'являється Лісовик — істота чисто міфологічна. Звірі, люди, природа — сонце й туман — все це ніби персонажі уже не п'єси Франка, а якогось давнього ритуального дійства, може, навіть дохристиянського. Доля героїв вистави, закута в нормативи соборного, вибухає спротивом, крапку в якому ставить смерть. Напруга між соборною заборонаю бути вільним, кохати за порухом серця (не за законами соціального ритуалу) — і правом, яке *я*, знаючи всі наслідки, бере на себе, — в естетичному просторі створює з драми трагедію, в етичному — пропонує нову модальність, нові етичні нормативи. Контекст подій, посунутий в історичну глибину, обновила і загострив сюжет Франкової драми, актуалізувавши сучасний етичний компонент.

Специфіка новітнього культурного контексту — в його структуруванні довкола теми Пам'яті (контекст *HS*-режиму). Наслідком депортації «радянської», «української» людини з її минулого, з історії став манкуртизм. Опинившись перед фактом *підміни імені*, театр створює програми захисту, оновлення, відродження.

Тема пам'яті центрує, вбирає-випромінює проблему національної ідентифікації у своєрідному диптиху — «Білі мотилі, плетені ланцюги» за новелами і листами В. Стефаніка та «Украденому щасті» Франка (режисер Ірина Во-

лицька, Львів, тоді — театр «У кошику», тепер — майстерня «Театр у кошику» Центру Леся Курбаса, 1997—1998). Моновистава за Стефаником (Лідія Данильчук) принципово наголошує на використанні автентичних національних (фольклорних) речей: дзвіночки, сопілка, дримба, сукня з бойківщини, іграшка коник-каталка, на підлозі — справжній килим-полотно з села Лолин.

Відтворено трагедію прозору й чисту. Язичництво і християнство у виставі «версифікують» пластику суто поезії. Сонце, дерево, повітря, вітер в новелах про Весну, Землю, Воздухи народжуються, вірніше — самонароджуються з «наївних», «архаїчних» рухів дитячої гри. Так, напевне, грали наші предки. Все жорстко і аскетично — емоція закута у відібраний акорд рухів, які подекуди вибухають то темою самоти, то темою смерті, то щастям бути. Усі внутрішні сюжети прочитуються ніби крізь літопис української космогонії з її «циклічним» часом, повторами фабул життя, болем і щастям, що повторюватимуться вічно, як і ці дзвіночки і ця, на вішаку, сукня, що видобуває з напівтемряви силует вічно жіночного, теплого, далекого, маминого. Вистава може претендувати на своєрідну хрестоматію за Стефаником.

«Украдене щастя» продовжує рух до модерного прочитання класики, яке вже само по собі є механізмом відкритості до універсуму. Національна автентика присутня у всіх шарах тексту (семіот.) вистави: музичному («Пісня про шандаря», коломийка, що надає первісного імпульсу драмі; аркан; барабани-бубни); пластичному (використовується як базовий елемент аркан; пластика і поетика сну тут настроєво тяжіє до етнолегенди, етноритуалу весілля, розлуки тощо), в кольорі (біле по білому; вкраплення окремих м'яких блідо-трав'янисто-зелених тонів); на рівні чуттєвому (тема кохання і смерті відтворюється через «коди», притаманні саме духовному ареалові бойківщини і

довкілля, використання метафори з коралами-кров'ю-слізьми) спираються на давні космічні уявлення і норми; інтелектуальному (п'єсу прочитано на базі сильного модерного контексту, який цілком знімає побут та всі побутові мотивації).

Вибудовує виставу математично точний розрахунок ритмів — він іде від використання барабанів і того ж таки аркану — національного хореографічного архетипу. Вся вистава — це роз'ємні (і з'ємні) елементи аркану. Він то об'єднує персонажів, то оголює експресію почуттів, то «розпадається» — і відпадає щось, що намагається бути єдиним... Іншою формотворчою складовою є компонент східного бою: остання сцена між Миколою і Михайлом — це по суті українсько-східне неконтактне карате. Модерне використання барабанів, східна пластика у кульмінації — «відчужують» у той тип умовності, який оновлює як чуттєвий струмінь вистави, так і її змісти.

Це містерія пристрасті (Анна — Л. Данильчук, Микола — Р. Біль, Михайло — М. Барнич, пізніше — В. Губанов). Неторкання-торкання як раптова блискавка заповнює простір еротикою, бажанням, чимось невідворотним. Сцена «Сон Анни», де вибудовано весільний ритуал з обома коханими — Миколою і Михайлом — є спробою «християнського» Логосу теми кохання. У цьому «весільному» сні — рухи підкреслено уповільнені, як в рапіді, «уважні», цнотливі. Там Анна залишається з ними обома. Ще не настав час, коли вона як божевільна кинеється у фатальну любов — до смерті.

І. Волицька робить спробу говорити не про трикутник, в якому хтось — не любий, не коханий, а про можливість любити двох цих по-різному близьких героїні людей (можливо, це дві половинки її душі?) — не випадково Михайло і Микола — однаково красиві, молоді, чимось подібні. Християнський фон цих стосунків буде мати повтор у

фіналі, коли до мертвого Михайла (смерть обрала позу медитації) потягнуться руки Миколи... і не дійдуть.

У виставі сильний чуттєвий, ліричний горизонт. Тут ніхто не винний. Всі люблять. Фатум, рок тут ніби «згадано» через ресурси грецької трагедії. Режисер — парадокс! — видаливши масові сцени — своєрідний Хор, добився універсалізації, наближення до давніх трагедій, вбираючи тему Коханя в поняття Фатуму.

Інші версії «Украденого щастя» не так радикально змодернізовані. Приклад — вистава А. Канцедайла у Дніпропетровську (2000 р). Вона максимально гармонізує національні акценти: говірку, строї, музику, настрої «громادي», її психологічні стереотипи — з елементами модерну, з надпобутовою пластикою самої сцени (художник Іван Шулик залишає на сцені лише лавку, стіл струганого дерева, кришка якого стає ліжком для Анни і Миколи, весело розмальований тин; а над усім — з неба додолу летять-нависають над землею дивні дерева без коріння і гілок, обрубані стовбури (ніби для будування тину). Але якимось дивним чином вони уподібнюються чи то величезним сопілкам, чи то могутньому космічному органу, а то стають «дамокловим мечем» долі, а то — мертвим лісом, посеред якого блукають, неспроможні вийти, Микола — М. Чернявський, Анна — І. Медяник, Михайло — С. Дрожаков.

У логіці пошуку ідентичності «працює» і вистава Я. Федоришина «Дорога в Дамаск» за А. Стріндбергом (Львівський театр «Воскресіння», 1998). Архетип сюжету про шлях до себе через гріхи і спокутування — дорога з Єрусалиму до Дамаску — одягнена в строї ритуалу-містерії. Тут свої правила жесту, ритму, сценічного мовлення. Дискурс ритуалу, але сучасного, з багато в чому хаотичними пошуками «синтагматичної організації», з означуванням актуальних саме сьогодні смислів.

Мотузка, папір, тіла, вдягнуті у трико (художник А. Лобанов), медитативна музика (Ю. Яремчук) створюють видовище, подібне до повільного розгортання древнього папірусу із записаними на ньому людськими долями. Картини народження людини з Хаосу. Матеріали простого, древнього життя тут доречні — адже понад сюжетом вигає згадка про рай. Про догріховну ясність буття.

Головний герой — Невідомий (В. Мовчан) і героїня — Дама, Інгеборг, вона ж Єва (А. Федоришин) — у цій версії проходять свій шлях до Дамаска через втрату і віднайдення Імені, Пам'яті, Витоків і життя і гріха. Церемоніал «весілля» та згадки про минуле і втрачене (гріх) самонароджується з процесу плетення довгої мотузяної коси, що увінчує молоду, а потім раптом спокійно і вільно потече річкою, а згодом перетвориться на весільне вбрання. Такими церемоніалами (інколи — більш вдалими, інколи — менш) пронизано весь спектакль, що шукає своїх законів. Пошук нерівний — він іде на самому лезі складної форми.

Важливо, що *неоритуал* (квазі-пара-ритуал) з елементами містерії виникає як одна з форм сучасного конструювання актуальностей саме в тій логіці, яку корегує «топос надлишковості».

Та ж естетична логіка — в шедеврах Валентина Сильвестрова 1980—90-х років.

Романтичні «українські» формули ностальгії, обов'язкові тепер елементи гри зі старовинним стиллями, з чутливими «зупинками» тиші, дивними, некласичними (постнекласичними?) колористичними зрушеннями і несподіваними, неочікуваними резонансами звуків покликаються на опрозорення модерністських елементів, пом'якшення радикалізму доби авангардних експериментів. П'ята і Шоста симфонії, «Метамузика» для фортепіано з оркестром досягають особливого ступеня новизни. Родова пам'ять і новітня лексика знаходять тут все нові і нові ім-

пульси взаємоперетворень. «Ми нібито чуємо давно знайому музику, у яку вбудовано коментар нашого сучасника; і ці постійні «виноски», «примітки», «нотатки на берегах», «курсиви», «підкреслення» і «гіпервиноски», не руйнуючи і навіть не деформуючи старовинну стильову модель, стають чи не головним носієм музичного змісту», — прекрасно резюмує новий стиль цього періоду О. Щетинський¹⁰¹.

З культурно-генетичної пам'яті в часи екстремі чи у добу дооформлення нації і самого національного буття (що часто збігаються) спливають ті цінності й «нагадування», які потрібні саме зараз. Невипадково і найновітніша українська драма, розвиваючи філософію сценічних версій екзистенційного напрямку — те, що я назвала сучасним режисерським екзистенційним проектом, — відповідає нині потребі створення екзистенційного, але вже драматургічного сегмента. Останні українські п'єси — «Авва і Смерть» Оксани Танюк, «Моя душа зі шрамом на коліні» Я. Верещака та ін., як і деякі драми середини і кінця 1990-х (п'єси Лідії Чупіс, зокрема; «Коли падає дощ» Неди Нежданой тощо) — аналізуються сучасними літературознавством і лінгвістикою через «екзистенційний локус». Вони вписані в парадигму між модернізмом і постмодернізмом. Провідною актуальною складовою цих п'єс є комунікація з кодами попередніх культурних вибухів — з міфічно-казковим локусом праукраїнського космосу, з бароко, старовинними українськими інтермедіями, з Середньовіччям, а ще — з Гоголем, Винниченком. Цей факт, як і розімкненість класичної цілісності в акт комунікативний, що засвідчено екзистенційною сучасною драмою, супроводжує в українській художній культурі процеси ідентифікації¹⁰².

¹⁰¹ Столичные новости. — №37. — 2007. — 9-15 октября.— С.19

¹⁰² Див. матеріали науково-практичної конференції «Екзистенційний локус у новітній українській драматургії». Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, К. 17 листопада 2007 // Курбасівські читання № 4 2008

Актуалізуються ті картини світу, які працюють на доформування духовних начал і пропозицій культури. Українська культура, сторіччями позбавлена контексту державності, нині щедро компенсує це знекровлення, попри всі негаразди і недосконалості художніх засвоень. Тому в її ціннісних орієнтаціях до другої половини 90-х переважає універсальна символіка: людина ідентифікує себе з Землею, Космосом, Природою, Нацією, Європою.

Цілісний контекст художньої культури відверто і прозоро говорить про її тяжіння до першофеноменів. Живопис артикулює як головні цінності Час, Землю, Небо, Київську Русь, Русь-Україну. Предметний духовний світ Андрія Антонюка синтезує розбурхані матерії кількох віків національного буття: в його картинах переосмислені «візантинізм» мозаїк Михайлівського собору, бароко, бойчукісти, Нарбут, українська ікона і національне ткацтво («Кирило і Мефодій», 1989; «Милосердя», 1980 та ін.). Це приклад непоодинокий. Полотна Прокопа Колісника, скульптура О. Черноіванова, І. Волобуєва, В. Кравцевича, «наївні» ікони С. Буртового, розкуто імпровізаційні полотна Василя Тихого, оригінальна версія постмодернізму в О. Дубовика, модернізм Василя Бажая, творчість Тіберія Сильваші і розписи М. Стороженка, роботи Феодосія Гуменюка і Володимира Прядка йдуть до всепроникних філософських універсалій.

Поетія і проза упорядковують світ, елімінуючи старі міфи й ілюзії, соціальний цинізм, релікти абстракцій та ідеальних конструкцій в ментальності. Вони синтезують в собі «європейське» (сегмент універсального) і «національне» як скреслий діалог культур. Тут не тільки культурні цитати як моделі зв'язку, але співіснування на рівних різних культурних систем, *накладання-аплікація кількох культур* — за типом складного лабіринту чи, радше, — функціонального вулика. Відбувається взаємоадаптація різних

традицій, «проступання» старих культурних письмен крізь новий дискурс — справді «палімпсести», як встигли назвати дослідники постмодерністські візії (згадаймо «Палімпсести» Василя Стуса як поетичну формулу самосвідомості).

Можна назвати багато прикладів. Хоча б твори І. Калининця з його «поезією келії» (К. Матіїв), яка вводить до духовного обігу реальність, що в ній поет «може вільно говорити з живим В. Свідзінським і Богданом-Ігорем Антоновичем, вільно рухатись у просторі рідної історії, переходячи з епохи в епоху, — від скіфської пекторалі до козака Мамаю, від язичницьких часів — до Максима Березовського... Час і простір духу — це жива Вічність; ностальгія поета одночасно тяжіє до двох протилежних полюсів — одним із них є вічно юна Європа, в незгасному пориванні до якої століттями живе Україна, — живе, оберігаючи захід ще з часів Захара Беркута й Івана Вишенського, — до сьогоднішнього дня... Другим полюсом, до якого спрямована інтенція поета, є власне Україна в її протистоянні, в її трагічній роздвоєності, думаючи про яку згадуєш символічну гераклітівську А (альфу) — образну фігурку лука (символ війни), що при перевертанні виявляється лірою (символом миру)...»¹⁰³.

Остання позиція може виступати метафорою всього масиву сучасної вербальної культури, з тією хіба що відмінністю, що проза радше рефлексує в культурні тексти доби Утопій (назвемо Ю. Винничука — «Ласкаво просимо в Щуроград», О. Ірванця — «Загибель Голяна», вірші; Ю. Андруховича — «Рекреації», «Перверзія»; О. Забужко — «Інопланетянка», вірші; поезію В. Герасим'юка, В. Діброви, І. Малковича та ін., а також Е. Андіївської, Б. Рубчака, М. Фішбейна, прозу В. Барки). Або — за жанром, яким все ще проговорює постмодернізм — спроби «альтернативної іс-

¹⁰³ Матіїв К. «...Я ще визволю їх» // Сучасність — 1992.—Ч.2 — С.179.

торії», як у випадку з Василем Кожелянком. Це міцний шар лексично нової культури, яка ідентифікує сучасну людину з вищими цінностями в ієрархії відомих — *художня культура компенсує недовтіленість особистості й нації на попередніх етапах.*

Художня і етична українська традиція нині стремить до відкритіших систем, етнонаціональні космогонії *відкриваються в універсум* — знак завершального етапу розвою нації. Мотивації переважної більшості постановок класики — і не тільки — засвідчують поки що мозаїчно нестабільну, але послідовно втілювану театром картину світу, яка діагностує сучасну українську суспільну думку як таку, що зробила присутній крок в культурний універсум.

Дослідники зауважили, що «кульмінація національних проблем викликає люмінацію універсальних цінностей», і засвідчують потенції культури до структурування «софійного світу», «радісного художества», осмисленої життєдіяльності, розроблених античною цивілізацією і підхопчених Київською Руссю ще в X столітті у процесі творення нею власного «нового, греко-слов'янського типу європейської культури»¹⁰⁴.

Мандри національної культури крізь історичний час, «присвоєння» широкого світового спадку, поліетнічна символіка цитування є початком конструювання культурою суспільства і свідомості на засадах самооновлення.

Минуле і майбутнє на етапі *HS*-режиму зустрічаються ніби згідно зі здогадкою про зворот «стріли часу» у версії індусів. Наведені нами приклади з демонстрацією механізмів «згадування» культурою власного минулого (як стабілізаційних і евристичних механізмів) засвідчили не просто перебування системи в *HS*-режимі; можна говорити про те, що вони є енергетичною чи інформаційно-

¹⁰⁴ Кримський С. Універсалії українського менталітету// Кур'єр ЮНЕСКО. 1992. — Вересень-жовтень. С. 73—74.

енергетичною складовою цього режиму. Принциповим є той момент, що *«збережена частина може у подальшому вбудуватися в іншу структуру»* (курсив мій. — Н. К.), але не в яку-завгодно і не як-завгодно, а згідно з певним законом. У залежності від свого минулого, від ступеня просунутості у розвинутий стан, цей залишок може вбудуватися у примітивну структуру або у більш складну і розвиненішу структуру. Тут спливають деякі інтуїтивні кореляції з буддійським образом карми. Карма якраз є пам'ять про минуле, накопичений і незнищений спадок минулих діянь, що визначають майбутні шляхи людини¹⁰⁵.

Театр і художня культура назагал не лише накопичували стабільність та енергію цілості за рахунок енергетично потужних давніх систем і автентики; вони не лише «конструктивно» гальмували процес руху — у передчутті LS -режиму вони перетлумачували поняття часу. Це стало помітно саме на цьому етапі (ви пригадуєте, ми вже торкалися частково проблем зміни часопросторових формул?). Особливу роль зіграли, нагадаю, медитативні моделі і культурні рухи, які визначально є аргументами «іншого» часу (лендарт Бабаків є теж своєрідною версією медитації). Завдяки своїм власним механізмам медитація є реалізацією «найкоротшого виходу на правильні структури-аттрактори еволюції»¹⁰⁶. Парадокс: повільно-споглядалне стало механізмом прискорення, надання процесу імпульсу можливого інсайту. Вгадується тінь Сходу.

¹⁰⁵ Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение.— М.: КомКнига, 2005. С.114—115.

¹⁰⁶ Там само. — С.116