

«точок біфуркації», про що вже йшлося. Зрада вертикалі на користь горизонталі, відтворена постмодерном, сама по собі не спровокувала ентропії, а лише засвідчила її.

Йдеться про «безструктурну» структуру, що маскує, містифікує нас на рівні гештальтів, образів культури, виокремлюючи ентропійні вектори «смерті людини», «смерті персонажа», «смерті Я», «смерті театру», «ієрархії» тощо.

Відбувається щось подібне до того, що в теорії наук про мови називається «деструктивними факторами», які виявляються «вищою мірою благодійними (благодійними) для мови»<sup>30</sup>. Нам це вкрай важливо — адже мовленева комунікація є в тексті художньої культури аналогом естетичної мови.

## Про гру стихій та інших «партнерів»

Зсув убік радикалізації і відчуження від матриць логоцентризму одним із наслідків має посилення ролі *стихій*. Сучасний театр експериментує з динамічними матеріями. Зі стихіями. З різними середовищами як мета-контекстами. З еротикою як «інструментом» емоції. Грає з сакральними сюжетами.

Вистави А. Жолдака буквально пронизані стихіями Води<sup>31</sup> (її варіант — сніг) і Вогню («Не боюся сірого вовка», «Кармен», «Ідіот»). У виставі за Олбі головна, кульмінацій-

---

<sup>30</sup> Див.: Якобсон Р. Язык и бессознательное, а також — Крушевський Н. Очерки науки о языке. — Казань, 1983

<sup>31</sup> Наша прабатьківщина — безодня древнього, доісторичного океану. Океан — «подвійний символ, водночас місце зникнення і примирення» (А. Камю). Вода символізує хаос (в архаїчному суспільстві), таємні церемонії відбуваються найчастіше біля води і біля вогню, який постійно підтримується. Це все за архаїчними нормами належить космічному контексту.

на мізансцена віддає перевагу над суєтою болісних, безглузких суперечок — благословенню тиші, у яку проникають лише краплі води. Вода — як формула очищувальної правди, як знак можливого покаяння. В цьому нескінченному двобойі слово втрачає смисл.

Вода втамовує спрагу жити, бути, дихати, відроджуватися. Така вода — спершу «побутова», а потім — «духовна», «жива» омиває і сюжети вистав-ритуалів Вірляни Ткач і Валерія Більченка («Східний марш», омивання водою обличчя й рук, глечик — вмістилище води, молока — життя). Вода в Олега Ліпцина («Гамлет-Лабіринт») в сцені «утоплення» — символ іронічного поховання, «зникнення». Краплі зі стелі — з «хмари, що подібна до роялю» (вистава «Чайка» Дмитра Лазорка, художник В. Карашевський) — протягом усієї вистави відраховують Час, нагадують про плинність подій, а вода у лотках для проявлення фото, розставлених усюди, — про можливість «народження». Народження образу іншого життя. Інших портретів. Інших облич. Ностальгія за аристократичним вчора.

Стихія очисного Вогню, поєднана із водною стихією в одних і тих самих виставах, нагадує нам про сакральні сенси. Відомо ототожнення горіння з магіко-релігійною силою<sup>32</sup>.

Блискучий французький філософ-енциклопедист, естетик, психолог, хімік і фізик Гастон Башляр (1884—1962) запропонував психології творчості та, зокрема, психоаналізу нові оригінальні ідеї, опонуючи традиційній версії останнього. Коли він сказав: «матерія марить в нас...» і ще: «рай там, на горі, і є він ніщо інше, як величезна бібліотека», — він розпочав свою мандрівку шляхами психічного і

---

<sup>32</sup> Історія культури нагадує, що «під час трансу шаман намагається вийти з... людського стану, відкинути наслідок „падіння” й увійти знову в стан первісної людини, яку описує міф про „Рай”» (Мирча Еліаде. Мифы, сновидения, мистери. Рефл-бук. «Ваклер» М., 1996, с. 107).

Згадаймо і таке — у Второзаконні Мойсей каже: «Бог є вогонь нищівний».

психологічного. Першою зупинкою цієї мандрівки стала монографія «Психоаналіз вогню» (1937). У зв'язку з феноменом винайдення людиною вогню він розглядає комплекси Прометей, Емпедокла, Гофмана, Пантагрюеля, а також, інтерпретуючи психіку первісної людини, — комплекс великого «психолога алхімії» Новаліса.

Башляр говорить про «всюдисутність вогню як про видіне для розуміння його універсального значення»<sup>33</sup>. Маленький Прометей — дитина; жертва всеспалення метелика-одноденки, яка «дає нам настанову вічності»; космічна смерть Емпедокла у Гельдерліна, «коли разом з мислителем гине увесь Всесвіт»; вогонь як супутник жадоби кохання; феноменологія діалектики вогню і світла: «перетворення вогню на його іпостась — світло — викликає в пам'яті новалісівський принцип трансценденції: «світло — це геній феномену вогню»; «світло очікує на душу, і в цьому Башляр бачить основу духовного осяяння»<sup>34</sup>, — це лише маленька підказка уяви до творчих розгадок всюдисутності вогню — природного і художнього феномену.

Пенталогія Башляра як метаконтекст є своєрідною новою енциклопедією з проблем вседності світу. Унікальні дослідження французького вченого роблять прорив у світі уяви, який неможливо переоцінити<sup>35</sup>. А його цілісна пенталогія — ще й метаобраз інтелектуальної і духовної насолоди.

Вогонь як персонаж художнього всесвіту ніколи його не полишав. Але в окремі часи, як от нинішній, він акцентовано виникає з безодні сущого, аби позначити внутрішній простір глибинними вимірами.

---

<sup>33</sup> Роменець В. А., Маноха І. П. Історія психології ХХ століття. — К.: Либідь, 2003. — С.443

<sup>34</sup> Там само — С. 447

<sup>35</sup> Див.: Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения.— М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999; Психоанализ огня; Вода и грезы.

Вогонь — свіча, багаття, багаття на Івана Купала — наповнюють вистави Вірляни Ткач («Водоспади / Відблиски»), міжнародна група, сумісний проект американського театру Ля Мама і української групи), В. Більченка, Олени Богатирьової («Маркіза де Сад» Місіми), Андрія Жолдака («Ідіот») етичним кодом фундаментальної амбівалентності — подвійності, яку переживають герої на межі свого нового народження. Вогонь стає відтворенням культурного жесту причащення. І хоча ми, за висловом Альбера Камю, живемо у «десакралізованій історії» (а можливо, саме тому), цей культурний жест театру втілює неповторність моменту. Десакралізована історія продовжує логіку фікції (витоки абсурду — частково — із цього джерела). Театр (художня культура) чинить опір фікціям, хоча це й не означає, що він ніколи ними не спокушається.

Недовіра до слова природно впустила у звільнену від нього зону й матерії тиші, німоти, «примітиву», медитації<sup>36</sup>.

Вистава міжнародної театральної групи «Водоспади / Відблиски» театру «Ля Мама» (Нью-Йорк, 1995) в постановці Вірляни Ткач вловлює потребу у вкрай простих і незаперечних символах, здатних повернути нам ґрунтовність наших взаємин зі світом. Головною пружиною внутрішнього сюжету став ідеальний у своїй безпосередності, викрадений у історії міф, перетворений виставою у серйозність слова про Начало, про Джерело. Автентичні українські фольклорні пісні (виконання Ніни Матвієнко), ворожіння ритмами й мелодіями, містична загадковість язичницького ритуалу Івана Купала, поганське дерево жертвоприношення — воно ж і древо життя, джерело молодості, що мережить старожитність майбутньою незбагненністю, — послідовно приборкують хаос вигадли-

---

<sup>36</sup> Див.: «Спогади про Джерела. Синдром Таїті»; «Бунт простору, або Нездійсність побуту»// Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук. — К.: «Факт», 2000

вим перегуком мов і культур, що на нього накладаються головні слова-мотиви, коди історії, яка разом з Трипіллям та прахристиянським минулим — не щезла, — існує в іншому вимірі. Нитка Аріадни зав'язує вузлик у безмежжі простору — робить зупинку біля першоджерела. Паралельним сюжетом, прийомом вкрай простим, як і все тут, іде лекція на тему археологічних розкопів тих часів.

Гребінь, черепок-спіраль<sup>37</sup>, орнамент, лабіринт — чутево виособлені ідеальні творіння нашого спільного минулого, яке воскресло через шість-сім тисячоліть. Безпомилкові формули невідчуженості часові. Предметний всесвіт вистави має універсальний характер — глечик, свічка, хустка, столітньої давнини гаманець, обрядове дерево мають настільки глибоку власну історію, що її енергії підвладна перспектива утворення ієрархії, — ознаки гармонії Я і Всесвіту. Річ виступає тут і як індикатор пам'яті покоління, і як творець майбутніх споминів. Замкнені світи відкриваються в акті нового ритуалу. Вистава вловлює потребу в ґрунтовності і стабільності, у відчутті автентичності всесвіту, яке може надати *ритуал згадування забутого*. Сугестивні, магічні типи поведінки, притаманні ритуалу, шукають у виставі кожного разу свої, національні, етнічні точки опори. Спектакль Вірляти Ткач, наче відживлена парусна (пергамент, герб, монета), суперничає з хисткими, але нетлінними знаками нашої долі, спростовуючи тему кінця, тему межі як долі національної.

Тут, на кордоні тиші спогаду, згадки, медитації відкриваються нові смисли.

З цієї виставою вступив у діалог спектакль В.Більченка «Східний марш» того ж часу. Він, на перший погляд, дуже простий. Відкритий довільним сюжетам. Тут і зуст-

---

<sup>37</sup> «У дохристиянській свідомості знаками, наділеними силою, були — спіраль, коло, свастика» (Еліаде Мирча. Мифы, сновидения, материи. Рефл. Бук. «Ваклер», 1996.— С. 175)

річ культур заходу і сходу, іронічно аранжована, і вічні фабули любові-зустрічі і любові-незустрічі; данська акторка озвучує свій щоденник репетицій цієї вистави; на сюжет, виконаний англійською, нашаровується поведінка-почуття з іншої культури; у виставі є тексти Т. Манна, Г. Гессе, О. Мандельштама. Все присмачене щирою порцією іронії, часом на межі фолу. Є й політичні пародії-колажі з сюжетом важко здобутої, але незаперечної «перемоги» української «Ой, на горі та й жінці жнуть» над «їхнім» гімном «Широка страна моя родная». Сказати б, імпровізації-стюди на теми плинності життя та його невичерпності. Комедія, печаль, Фарс, Барабанно-гамбуринний дріб, скрипка, саксофон, свистки, тріщали, акордеон. Звуки з усіх усюд.

Режисер випробовує тут *естетику примітиву*, присутність гри, пранаївне сприйняття, сприйняття «наново». Сприйняття, характерне для дитинства.

Прихована жага простоти, бажання «наївного» життя — я назвала б його «синдромом Таїті» — відтворюють у 1990-і роки і далі багато молодих театральних європейських груп і студій. Нам пропонують ніби зупинку часу, його стоп-кадр. Складність світу втомлює. Міжнародний фестиваль «Нова сцена. Культ модерну» (Харків, 1995; тут було презентовано нові течії музики й сценічного молодого мистецтва) з дивовижною відвертістю продемонстрував саме цей синдром — коливання культурного маятника від цивілізації до культури (назвемо так). Театральні групи з Потсдама й Амстердама — Danse Company «Echo Echo» та «Danse Theatre „Fabrik”», представили молодіжну субкультуру, з її моделями поведінки, брендами, своєю «технологією» сценічної мови. У гранично простих пристосуваннях вони акцентували у швидкоплинному потоці життя його первні — усмішку, погляд, дотик, освідчення без слів; народження перших звуків, можливо, найпростішої першої

пісеньки, подібної до тієї, яка народжується споконвіку як продовження ніжності й початок кохання.

Внутрішній драмі свідомості пропонується ресурс етики. Возз'єднання театру з цілісністю молодіжних субкультур повертає йому тему спадкоємності на нових основах. Однією з них стає проживання щастя як відкритої заново трепетності *начала*. Добра стара Європа починає колекціонувати те, що вже було одного разу заявлено як головна цінність — вустами Руссо, Уолдена Торо.

Питання — наскільки ці рухи культури самоцінні, а наскільки інструментальні. Гадаю, на даному етапі коректно ми можемо говорити про *очищення* «картин світу», світогляду від естетично «не працюючих» нашарувань. Про «правку» засобами стихій втомлених культурних матриць, про очищення їх від «шумової інформації». Культура вносить й свої етичні «зауваги» (роль Потопу-дощу; свічі як очищувального вогню і Землі як лона — в «Н. Ф.» за Достоевським Лазорка-Карашевського; молоко — знак материнства і чистоти в «Отелло?!» Жолдака; сніг — варіант перетворень води і знак «чистого листа» життя).

Сплеск стихій — ознака Хаосу, вже «вагітного» Космосом.

«Конструктивний хаос» подає сигнали нового етапу.

«Макбет» Някрошюса у драматичному театрі — одне з таких підтверджень.

Це ще одна варіація сну, кордону з реальністю. Дерево може втілювати ліс, що пішов на пагорб. Воно ж на стільці уособлює, відповідно, метафору відсутності ґрунту. Час через метроном-гойдалку відмірюють відьми. Макбет вбиває Дункана, дивлячись у туалетне дзеркало леді Макбет (вбиває відображення, згідно з законами давньої магії). Відрубаною головою стає камінь. А леді Макбет виявляється просто найпотужнішою з відьом. Птахи тут — знак біди і туги. Є тут і люди-птахи і люди-рослини. Внутріш-

нім настроєвим рефреном вистави стає молитва «Господи, помилуй!» А Макбетове «Во ім'я Отця і Сина...» несподівано і шоково перебудовує театральний текст.

Все у Някрошюса перетворено у можливість сповіді. Він — Поет. З Някрошюсом спливає в естетику театру міфологічна свідомість. Язичництво міфу і магії. За сумою ознак він творить *християнський міф*. (Критик М. Тимашева назвала Някрошюса «істино віруючим грішником» не випадково.) Вибудований ланцюг: камінь — рослина — тварина (птаха) — людина — є по суті ланцюг стихій Космосу, як сніг-вода, молоко, повітря, вогонь чи земля. Їхнє періодичне урівнення в правах, що його послідовно здійснює художня культура, відповідає тій новій етиці, яка може стати джерелом нової гармонії.

## Простір як автономія

Однією з тенденцій сучасного театру, як і взагалі культури, зокрема європейської, є стихійна семіотичність у відчутті Простору і Часу. Театр ускладнюється, його мова диференціюється настільки, що *окремі сюжети самі шукають для себе контексти*, які дозволять максимально адекватно втілити головні картини світу з різними рівнями ціннісних послань. Одна вистава може говорити різними мовами і доносити різні картини світу, які народжують новий тип художньо-театральної фрески лише у взаємодоповнюваності. Цілісність починає усвідомлюватись як узгодженість багатогілкового, багатоплюрального середовища. Йдеться, зокрема, й про *простір-середовище як реінтерпретацію*.