

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*.

Дмитро Лазорко і Володимир Карашевський (вистава Центру Леся Курбаса, 1997—98 рр.) запропонували одному і тому самому сюжету — п'єса «Настасія Філіповна» за Достоевським-Вайдою (переклад О. Ірванця) — три *різних* середовища і здобули різні вистави. Три версії спірались — кожна — на кожного разу новий естетичний матеріал.

Перша версія відбувалась на вулиці, у її тихому закуті. На зритому асфальті — «відкрита» земля-могила, калюжі, знаки ремонтних робіт (ремонтуються душі?). Все це увібрав у себе великий військово-польовий намет, означений червоним санітарним хрестом (госпіталь?). Довкола — горить багаття. В середині по ходу вистави запалюють свічки. Зона екстремі і одночасно зона спасіння і спасення. Тексти Достоевського-Вайди за таких умов: сильних стихій Землі, Вогню, Повітря; екстремальної напруги середовища, його провокацій довкола сутностей, очищених від другорядного, «звичайного», схоластичного — витлумачують не тільки сюжет чи події. В присутності знаків символічних першоджерел категорії Любові, Смерті, Братерства, Двійництва говорять мовою саме символістського простору, співвідносяться з поняттями вищої істини. У цій версії йдеться про «видиме» і «невидиме», про мікрокосм душі князя Мишкіна (Микола Боклан) і його «тіньову», «невидиму» сторону — Рогожина (Олег Стальчук) — і одночасно про присутність в Рогожині «тіні» Мишкіна, як це буває завжди, коли виникає опора на архетипові начала людини.

Зміна контексту-середовища веде до зміни тексту вистави у його семіотичному розумінні.

Друга версія «Н.Ф.» відбулась у залі «Сузір'я», з його модерною атрибутикою. Карашевський-Лазорко нейтралізують модерний простір чорним поліетиленом, вбираючи зал, люстру у фатальну безодню могили. Ми — всередині. Часткою життя залишається тільки камін — квадрат з вог-

нем — вогнищем оселі. Ми присутні цього разу у небезпечно-інтимній близькості до персонажів та їхньої духовної полеміки. Фатальність простору беззаперечно зумовлює й механізм нашого індивідуального ототожнення з тим, що відбувається на сцені — «всередині могили», де всі ми — рівні. Ступінь усвідомлення нами понять Смерті, Бога, Любові у фатально інтимізованому просторі — явище ризиковане, але його гострота відповідає потребі саме в усвідомленні на «останній» критичній межі.

Ще одна версія «Н.Ф.» транслюється у широкому просторі зали-галереї Києво-Могилянської академії з багатьма вікнами і лунким резонансом. Галерея залучає до себе потенційне сакральне начало — тут перебували і будуть перебувати «сакральні тексти». Режисер і художник, ніби на підтвердження цього, навантажують простір святом Різдва. Його персонажі присутні тут тіннями. Пам'ять про сакральне приховує і Гольбейн, матеріалізований пластикою раки, яка стає своєрідним фокусом і повітрям вистави. Факт свята кореспондує з темою Смерті і Любові за законами обряду (антиобряду). Вільний, легкий натяк на сакралізованість простору, в якому відбуваються відомі всім події, трансформує їх і суб'єктивні переживання, провокуючи досконалість самопізнання.

В культурі і театрі увиразнюється тема збереження різних, різноманітних *суб'єктивностей* в межах одного відомого класичного сюжету. Йде «вертикальне» заглиблення — у разі успіху — до архетипів³⁸.

Простір, Час і Версія демонструють високі рівні свободи. Текст сам шукає собі автора і архітектуру простору,

³⁸ Але є й застереження щодо процесів відчуження внутрішніх змістів. Одним з прикладів можна назвати ігри з сакральними сюжетами, які демонструє культура у деяких виставах за драмою, скажімо, Птушкіної «Овечка» чи в одній зі сцен вистави Жолдака «Діот». Балансування на межі масової і слітної культури, хитання між тим, що Бодріяр назвав «симулякром», і високими текстами (Біблією, Євангеліями) розхитує стічні і художні орієнтири. Виникають формули інобуття сакрального в матрицях поп-культури.

уподібнюючись до кішки, що гуляє сама по собі. Динаміка «поведінки» кожного засвідчує можливості створювати власні автономні системи, де кожен виступає їх активним суб'єктом.

Про надмір часу і надмір простору

У глобальному метаконтексті наукові дискурси повсякчас відтворюють, сказати б, проекти «замовлень» на «необмежений» ресурс складових власне антропності та її фундаментального «середовища» — культури.

«Запит» на «додаткові» час і простір окреслює нові горизонти наукового досвіду, який відкриває шлях до інших (інакших) моделей культур, суспільств та й, зрештою, до нової сутності буття.

Марк Оже в середині 1990-х років увів поняття *антропології супермодерності* на противагу поняттю постмодерністської географії. Це поняття, за Оже, визначається логікою надміру часу і надміру простору. Він користується виразами: «не-міця», «не-простори». Вкладає в них поняття параметрів супермодерного існування.

Жан Бодріяр «пропонує альтернативну постмодерну просторовість, де суспільно-просторові та економічні види діяльності маргіналізуються на користь семіотики. На протилежність матеріалістичному формулюванню, Бодріяр звертає увагу на „семіургічне” суспільство, де просторові відносини не організовані навколо виробництва та обміну, а зміщені сукупністю семіотичних кодів» (Енциклопедія постмодернізму.— К.: Основи 2003.— С. 88). Бодріяр пише: постіндустріальне суспільство — це «суспільство видовищ», яке живе в «екстазі комунікацій»...