

**ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ «ТЕАТР У КОШКУ»:
ЗОНА ПОШУКУ У СВІТЛІ ПРОБЛЕМ
ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ НАУКИ**

Необхідність переосмислення українського театрознавства на тому етапі, на якому воно сьогодні перебуває, в усій багатоманітності наукових аспектів, обумовлена, перш за все, наявністю нагальних проблем методико-методологічного характеру. За невеликим виключенням, вітчизняні мистецтвознавці, досліджуючи той чи інший етап розвитку українського театру, й досі користуються інструментарієм, термінологічним апаратом та парадигмами класичної науки. У той час, як світова гуманітаристика загалом (і театрознавство зокрема) вже від 60-х років минулого століття переважно використовує засади, принципи та норми аналізу радикально інакшої наукової картини світу — постнекласичної.

У цій роботі «Творча майстерня «Театр у кошику»: Зона пошуку у світлі проблем постнекласичної науки», окрім власне аналізу творчої практики та її результатів львівського театру під керівництвом Ірини Волицької, ми розглянемо низку актуальних методологічних питань, без наближення до яких неможливо уявити справді *сучасний*, що належить вже XXI століттю, науковий контекст. Власне, можна сказати, що запропонований варіант методологічного рішення ми «перевіримо» на прикладі конкретного аналізу театральної практики; водночас, дослідження корпусу обраних вистав під постнекласичним кутом зору відкриває перспективи й для переосмислення теоретичних та методологічних засад, тобто для процесу, якого наразі так не вистачає українському театрознавству і без якого неможливий науковий поступ.

Рух у напрямку постнекласики: Методологічні аспекти

Гуманітарне знання, як і природничі та точні науки, із некласичної сфери сьогодні вже увійшло до сфери постнекласичної науки, яка доводить, що лінійні еволюційні теорії, що застосовуються як до художньої, так і науково-

теоретичної сфери, не працюють. Класична наука схильна до фіксації фактів, продукування висновків та створення тих чи інших теорій на основі постулювання можливості знання про істинність подій. «Власне, мета наукової діяльності в такому класичному розумінні виступає як збирання фактів та їх наступне узагальнення з виведенням законів природи» [6, с. 7] — зазначає Ю. Мелков. Додамо ще — і законів мистецтва також.

Зібрати факти, вивчити, узагальнити, зробити висновки, зафіксувати — усі ці етапи класичної наукової парадигми загалом суперечать актуальним науковим відкриттям, які лежать у площині, наприклад, загальної теорії систем або такої трансдисципліни, як синергетика. «Постнекласична наука принципово змінила всю ціннісну піраміду, мотиваційні зв'язки, місце суб'єкту і предикату, з'являються нові модули у філософії культури. Гетерогенні концепції, що прийшли на зміну гомогенним, заперечують недостатньо диференційовані методологічні підходи» [4, с. 13].

Постнекласична наука, передовсім, відмовляється від уявлення про процес поступового та поступального розвитку. Мова йде про зміну відносно статичних періодів переходу з одного стану до іншого через біфуркаційні точки (точки вибору, від яких залежить і розвиток системи, і вибір нею того чи іншого каналу еволюції). При цьому будь-яка відкрита система (а саме такою є наукова система), навіть прямуючи до вичерпання одного каналу еволюції і пошуку іншого, розпадається на складові елементи, які, рекомбінуючись, утворюють нову систему (частина з них гине, інша частина — необоротно перероджується).

В постнекласичній науковій парадигмі, відтак, йдеться не про пошук одного фундаментального способу дослідження явищ дійсності, в тому числі, і явищ художньої культури, а про взаємодоповнення різних рівнів наукового аналізу, з яких і вимальовуватиметься об'ємна картина. «Кожен рівень опису йде з якогось рівня і в свою чергу тягне за собою інший рівень опису. Нам необхідна множинність рівнів опису, жоден з яких не ізольований від інших, не претендує на вищість над іншими», — зазначають І. Стенгерс та І. Пригожин [8, с. 264]. Зважаючи на це, можна стверджувати, що методології, які розвинулися в межах некласичної науки, — семіотика, дискурсивний аналіз, герменевтика, структуралізм тощо — у постнекласичній парадигмі не лише не вичерпали себе, але й здатні служити доповнювальними «рівнями опису», що складають необхідну методологічну множинність.

Зокрема, на невичерпаних можливостях семіотики наголошував, Ю. Лотман, який у своїх теоретичних роботах пізнього періоду пропонував розглядати її в якості методологічної метамови не лише гуманітарних, але й природничих наук. В основі новаторських шукань Ю. Лотмана кінця 1960-х — середини

1970-х лежить поняття семіосфери — семіотичного простору, який є головною умовою існування та функціонування тих чи інших художніх мов (мови літератури, образотворчого мистецтва, кіно чи театру, зокрема). Керівник тартуської школи прямо апелює до авторитету фізика-теоретика Іллі Пригожина, досліджує його теорії і, врешті, сполучає семіотичні ідеї з такими ідеями, як теорія «великого вибуху», що призводить до цілком нової концепції розвитку історичних процесів (зокрема, Ю. Лотман обстоював ідею вибуху в культурі та історії та пов'язану з цим принципову непередбачуваність подій, спричинених цим вибухом і вимушених прямувати через точки біфуркацій).

В останній період своєї наукової діяльності, Ю. Лотман доходить висновку, що семіотику можна зарахувати до «ноосферної» науки: такої, яка коректно використовує термінологію теорії глобальної еволюції, чії засади не суперечать цій теорії, а легітимно слугують для її підтвердження, і більше того — яка сама може внести значний внесок до цієї теорії, дати принципово нові засоби теоретичного дослідження гуманітарної сфери, котрі не лише не суперечать постнекласичним засадам, але й цілковито належать площині та логіці розвитку постнекласичної гуманітаристики.

Ми пропонуємо розглядати ресурси театральної семіотики, проблеми якої останнім часом ре актуалізуються (зокрема [1]), саме під таким кутом зору. Маятник наукової зацікавленості сьогодні знову хитнувся в бік цієї методології, на протигагу 90-м рокам ХХ століття, коли, здавалося, семіотику як коректну методологію було піддано нищівній критиці і фактично відкинута багатьма науковцями. Значною мірою це було спричинено незадоволенням тих західноєвропейських учених, які свого часу (початок 1960-х – 1970-х) активно здійснювали адаптацію семіотики до потреб театру (Патріс Паві, Анн Юберсфельд, Ролан Барт, Умберто Еко). Свого часу вони відмовилися розглядати теорію знакових систем саме в якості методології, дійшовши висновку, що семіотика — лише один з можливих методів аналізу того чи іншого культурного матеріалу. Пройшовши етап зацікавленості дослідженнями розмаїття знакових систем, врешті вони зосередилися на іншій, на їхній погляд, більш прогресивній методології — структуралістський, в основі якої лежить фундаментальне поняття *функції*. Це характерний крок для етапу некласичної гуманітарної науки, коли одна методологія, переживши основні етапи свого розвитку, становлення, розквіту та занепаду, змінюється іншою методологією, яка на той час видається більш новітньою і прогресивною. Попередня ж, таким чином, або відкидається зовсім як «етап, який уже пройдено», або трансформується у щось протилежно інше (як це сталося, зокрема, з тим же структуралізмом, подолання якого спричинило до виникнення радикальної методологічної версії — постструктуралізму).

Семіотика в системі сучасного українського театрознавства

Недовіра до семіотики як методології, про яку йшлося вище, є водночас і закономірною, і парадоксальною. Закономірність виявляється у тому, що постулювання «вечерпаності» семіотичної теорії багато в чому спричинене механічним перенесенням теоретичних постулатів та інструментарію з літературознавства й лінгвістики до театрознавства. У спробі пристосування семіотики до потреб театрознавства науковці, які користувалися виключно неklasичними теоріями, наштовхнулися на ряд проблем, вирішення яких у семіотичних межах так і не було знайдено. Звідси — і недовіра, і заперечення можливостей семіотики як методології. Це перш за все стосується двох моментів: пошуку мінімальної одиниці аналізу театрального тексту та принципової різниці між об'єктами літературними та театральними (останні характеризуються комплексністю та нефіксованістю у часі, на відміну від вербальних явищ). Щодо останнього, то театральні семіотики часто не враховують такий важливий фактор: якщо літературний текст, який є напередвизначений щодо сприйняття, який фактом свого оприлюднення існує «об'єктивно», то театральний текст існує протягом того часу, який він триває на сцені, й до певної міри можна говорити про те, що він залишається в пам'яті глядачів, і то за умови, що глядач здатен зрозуміти його смислову структуру та емоційне навантаження в результаті складного рефлексивного зусилля, тобто відтворити змістовність вистави в акті розуміння. (Ми залишимо поза увагою таку важливу проблему, як межі, необхідність та можливості розуміння реципієнтом тих чи інших фактів культури, оскільки вона належить не так рецесійній та герменевтичній теоріям, скільки загально філософському контекстові, розгляд якого може відволікти нас від основного предмета дослідження.)

Розуміння літературного тексту не так жорстко пов'язано із темпоральністю: в принципі, ми можемо розглядати будь-який літературний твір і в тій знаковій системі, в якій його було створено, і поза нею, якщо застосуємо відповідний коректний аналітичний інструментарій. Наприклад, тексти періоду модернізму можна досліджувати, не виходячи за межі самої модерністської системи (знаходячи ті коди, якими користувалися автори-модерністи, які були зрозумілі для тогочасних реципієнтів в певним чином ними відчитувалися, які є легітимними саме для модерністської культури). Інший підхід — аналіз корпусу модерністських текстів з точки зору сучасної людини, котра вже не володіє досконалим знанням тодішньої знакової системи, проте має право на прочитання «з власної точки зору», користуючись аналітичним інструментарієм сьогодення. Така точка зору буде принципово різнитися від уявно «авторської» або точки зору авторського сучасника, але завдяки фіксованості літературно-го артефакту вона цілком можлива.

Театральний глядач (в тому числі, і професійний — Ідеальний реципієнт) такої можливості позбавлений. Він «читає» театральний текст тут-і-тепер, і без його активного розуміння та емоційного включення «життя» вистави позбавлене сенсу. Семіотика як методологія, котра не зациклена на самій собі, а розімкнена у ноосферний простір, саме з цього погляду виступає в ролі такого наукового інструментарію, який дозволяє розглядати різні рівні художньої системи у їх функціональності та взаємопов'язаності; вирішувати проблему декодування театральних знаків; розв'язувати питання театральної комунікації у зв'язку зі складним комплексом театральних повідомлень, що «відправляються» до реципієнта одночасно — з різних за природою джерел театральної системи; досліджувати питання, які водночас належать і семіотичній теорії, і загальній теорії систем, — питання семіосфери та її меж, питання взаємообміну відкритої системи, якою, безперечно, є театральна система, з іншими системами художньої культури, системами соціальними тощо. Таке розуміння семіотики як теоретико-прикладної методології дозволяє не поспішати вважати її такою, що вже вичерпала свої можливості. Тим більше в системі сучасного українського театрознавства, яке значною мірою все ще перебуває на класичному етапі: театрознавства описового, який прагне будь-що реконструювати театральну дійсність, буквально за Отто Ранком, — «як було», цілковито нехтуючи тим доведеним фактом, що стовідсоткове «мисленнєве» поновлення минулого неможливе. На кінцевий результат завжди впливає мета, засоби дослідження, особистість науковця: сам суб'єкт (який в класичній науці максимально об'єктивізується) впливає на об'єкт свого дослідження. І в цьому сенсі (навіть, якщо не враховувати інші фактори) об'єкт прямо залежний від завдань, котрі ставить дослідник, від формулювання і засобів досягнення мети; об'єкт, розглянутий з різних точок зору, ніколи за своїми кількісними та якісними показниками не співпадатиме із самим собою.

В межах саме театральної семіотики дискусійним, відкритим і надзвичайно цікавим залишається питання театального знаку — мінімально значущої одиниці аналізу вистави. Труднощі, які виникли в межах театральної семіотики щодо цього питання, були спричинені намаганням розглядати знакову театральну систему як суму частин різної художньої природи (вербальних, візуальних, аудіальних), котрі при додаванні складуть її цілісність. Практика довела, що такий підхід — роз'єднання цілого на окремі «часточки» і прагнення за сумою їх ознак скласти уявлення про ціле — суперечить самій природі театального видовища. Відтак і проблема мінімально значущої одиниці аналізу театального тексту при коректному її вирішенні здатна максимально наблизити нас до віднайдення театального «атому», «першогоелементу», в якому у згорнутому вигляді структурно і функціонально закладено ціле — театральна вистава в усій її складності.

Ми не будемо тут докладно зупинятися на цій теоретичній проблемі. Зазначимо лише, що без її вирішення (або хоча б вироблення гіпотез щодо мінімального знаку театрального тексту) практично неможливий процес цілісного аналізу вистави, оскільки в цій проблемі фокусуються наріжні питання сприйняття та розуміння вистави — як глядачем невідготовленим, «стихийним», пересічним, так і Ідеальним реципієнтом (фаховим, підготовленим; у цій парадигмі режисера, акторів, сценографів та інших авторів вистави також можна розглядати як Ідеальних реципієнтів, що починають творення театрального тексту з читання, сприйняття, інтерпретації тексту літературного).

Семіофсера сучасного українського театру: системні межі

Семіофсера українського театрального простору наразі є водночас асиметричною, неоднорідною, проте системно єдиною. З погляду принципу усталеної нерівноваги, відкрита нелінійна система (а саме такою системою за своїми ознаками і є театр) ніколи не перебуває у стані рівноваги: вона постійно поповнює свою внутрішню енергію за рахунок середовища і, водночас, вона виконує певну роботу за рахунок своєї енергетики проти рівноваги. Можна сказати, що чим потужніша театральна система у той чи інший період, тим сильніше вона взаємодіє з середовищем (а середовище для неї складають як інші художні та корелятивні з ними системи — літературна, музична, живописно-пластична, кінематографічна, так і системи, що не пов'язані з культурною сферою, проте такі, без яких неможливо уявити функціонування соціуму). З цієї точки зору, український театр останніх п'яти років перебуває в точці «замерзання», в пункті «тиші», можливо, перед новим вибухом. Після кількісно і якісно серйозних та сміливих експериментів середини–кінця 1990-х (представлених іменами Валерія Більченка, Олега Ліпчина, Володимира Кучинського, Дмитра Лазорка, Андрія Жолдака, Дмитра Богомазова та інших), театральна система демонструє свою схильність до пошуку стабільності: практично не змінюється сфера її взаємодії з середовищем, що говорить про «завмирання» системи в галузі експериментальних пошуків і переорієнтацію на віднайдіння своїх усталених, стабільних, малозмінюваних констант. Це цілком пояснюване явище, яке засвідчує загалом прагнення суспільства до стабільності, і театр у даному випадку — яскравий показник процесу, а можливо — і таке явище, що працює на соціальне випередження. Згадаймо, що пострадянському українському театрові всього півтора десятка років. Пройшовши період ейфорії та розхитування стабільності системи, досить швидкого накопичення енергії для культурного вибуху, спричиненого розімкненням жорстко заданої «реалістичної» (наскільки взагалі можливо сьогодні вживати цей термін, або, швидше, квазіреалістичної) схеми через збіль-

шення ентропії завдяки саме зусиллям режисерів-експериментаторів, театр як нерівноважна дисипативна структура тепер прагне стабільності (а то й статичності, стаціонарності). Розсіюючи енергію, театральна система не може не підживлюватися зовні, енергією середовища, а для цього їй необхідно провести ряд операцій, щоби створити «своє» власне середовище.

Щодо конкретної театральної практики, йдеться про формування, зокрема, такого явища, як «театр для середнього класу». Фактично, відбувається процес створення «глядача для себе» — театр, незалежно від свого статусу та спрямованості, намагається стабілізувати ситуацію, перш за все, працюючи на випередження очікувань глядача. Загалом український театр сьогодні не конфліктує з глядачем (за невеликим виключенням), не прагне його епатувати, збурити. Йдеться про слідування глядачевим смакам (у гіршому випадку); у кращому — про процес виховання глядача. Яскрава ілюстрація вищесказаного — Театр драми та комедії на Лівому березі Дніпра, в репертуарі якого до сьогодні збереглося кілька прекрасних робіт періоду театального пошуку середини–кінця 90-х, проте театральним субстратом є вистави останньої «п'ятирічки», зроблені більш-менш професійно, з більшою або меншою акторською та режисерською віддачею, проте нічим видатним на загальному тлі вони не вирізняються. Можливо, саме ця стабілізація відіграла не останню роль у тому, що «Ліва драма» сьогодні має свого глядача: не випадкового, такого, який слідує за прем'єрами, відвідує театр постійно і не залишається байдужим до репертуарної політики театру.

«Свій» глядач — не єдиний, але важливий фактор, який до певної міри визначає межі вітчизняної театральної семіфосери, в якій нема жорстко визначеного центру та периферії, обумовленого просторово (як це найчастіше відбувається в культурі). Ми не можемо сьогодні говорити про столичні театри як «центральні», як такі, що визначають спрямованість театального пошуку, оскільки цього якраз у системі і не відбувається. Ми спостерігаємо виразну переорієнтацію з умовного «центру» на динамічну «периферію» (Харків, Львів, експериментальний майданчик останніх років — Черкаси). Саме тут, контрастуючи зі стабільними системами, утворюється зона естетичного конфлікту, в якому посилюються семіотичні процеси. Львів, зокрема, виразно демонструє кілька векторів пошуку: національно орієнтований, експериментальний (національний код відчутно домінує над формально-естетичним пошуком у виставах театру ім. Заньковецької). Експериментальний напрямок асоціюється з діяльністю театрів ім. Леся Курбаса та творчої майстерні «Театр у кошику» ДЦТМ ім. Курбаса (повна назва, надалі будемо вживати скорочений варіант «Театр у кошику»). Театр «Воскресіння» демонструє свою спрямованість, перш за все, на центральноєвропейського та західноєвропейського глядача, що виражається і в репертуарі, й у стилістиці вистав.

Ще один надзвичайно важливий параметр, який забезпечує функціонування театральної системи і водночас визначає її «межі», — драматургія, і ширше — література, яку обирають для постановки в театрі. Література забезпечує «зовнішню динаміку», яка завдяки певним зусиллям авторів вистав стає внутрішньою умовою розвитку театру на тому чи іншому етапі. Вона водночас відіграє і роль середовища, і доволі точно окреслює межі, в яких театральна система функціонує. Якщо б не існувало цієї постійної зміни — взаємовпливу літературної та театральної систем — театральна система підкорювалася б циклічним законам і уможлядно являла би собою повторюваність (що означало би фактично припинення її існування в якості відкритої нелінійної динамічної системи).

Отже, вибір на користь того чи іншого літературного матеріалу сигналізує нам про стан театральної системи. І тут ми там само маємо змогу спостерігати чітко виражене прагнення до стабільності. Чільне місце в репертуарі українських театрів 2000–2005 років складає класика (українська та зарубіжна), літературні тексти «з історією» прочитань та інтерпретацій. Це стосується і текстів «умовно сучасних» — Семюела Беккета, Торнтона Уайлдера, Бернара-Марі Кольєса, Вітольда Гомбровича, Роже Вітрака, Бертольда Брехта та інших — тих авторів, яких уже зараховано до Пантеону класиків ХХ століття. Такий потяг до класичного репертуару говорить про прагнення до еволюційного розвитку системи у формі безперервного руху через поступові, обережні зміни; і знову ж — про прагнення до стабілізації.

Дестабілізацію в цю картину могли би внести тексти маловідомих, молодих письменників (українських або зарубіжних) з відчутним «нервом» сьогодення (власне, і Шекспір, і Мольєр, і Чехов, і Винниченко свого часу таким подразником, «нервом» і були), з виразно інакшою щодо класичної стилістикою, яка вимагала би принципово інакших формальних театральних рішень. Натомість спостерігаємо прагнення сучасної української театральної системи до відмови від таких збурюючих текстів: і причиною тому є не лише декларована деякими режисерами та літературними критиками (і часто — небезпідставна) слабкість сучасної української драматургії (врешті, необов'язково орієнтуватися лише на власний продукт — існують зразки цікавої взаємодії сучасної літератури і експериментального театру, зокрема, у «близькому зарубіжжі»). Очевидно, що така декларативна відмова від «сьогоднішнього слова», від пошуків актуальної образності та засобів виразності говорить про те, що театральна система переживає період відособленості, період статичного спокою. Не випадково, що ті тексти українських драматургів, які все ж торують собі шлях на кін, з'являються на сценах, переважно, не стаціонарних, не репертуарних, студентських або у провінційних театрах, які мають змогу лише слабо впливати на театральну систему загалом.

Стійкість «межі», яка визначає міру та сутність існування системи, її функції та визначеного місця у просторі й служить умовною лінією, що відділяє систему від середовища, підвищується у тому випадку, коли «протяжність» цієї умовної лінії збільшується — відтак, збільшується і межа її активності. Обмеженість літературної системи, яка корелює з системою театральною, звучує «межі», які позбавляються цієї активності, зменшує лінію дотику системи та середовища, а отже, призводить до послаблення культурного енергообміну. У такому випадку до часу системи ніби «завмирають» (особливо у своїй центральній частині) — основна адаптаційна робота систем, меж та середовища здійснюється на периферії. Про це Ю. Лотман писав так: «Посилення інтенсивності семіотичних процесів у межовій смузі семіофери пов'язане з тим, що саме тут відбуваються постійні вторгнення до неї зовні. Кордон... двосторонній, і один бік його завжди звернений до зовнішнього простору» [6, с. 191].

У пошуках культурної та національної ідентичності

За формою сьогочасна українська театральна система може бути класифікована як ацентрична — зоною стабільності в ній буде центр, зонами найбільшого збудження — периферія та межі. Невипадково, чи не найвиразніші пошуки нової театральної мови відбуваються саме на цих полюсах — у Львові та Харкові. Пошуки ці також багато у чому полярні, проте не можна не помітити і деяку типологічну схожість. Якщо Андрій Жолдак будує свій театр у принципово невербальній площині, використовує актора-маріонетку, залучає для творення театрального тексту максимально широкий спектр засобів інших художніх практик, свідомо відмовляється від використання національних кодів у театрі (хоча не можна сказати, що в його виставах вони відсутні; але це тема окремої розмови), то Ірина Волицька діє, на перший погляд, зовсім інакше: національний код в її режисурі — наріжний камінь кожної вистави. Посилена увага до слова, інколи — до окремої літери вербального тексту відрізняє її роботу з літературним матеріалом. Об'єднує цих двох абсолютно несхожих режисерів, передусім, ставлення до «чистоти» у виставі, де кожен жест, кожна лінія, рух, пластика актора, його міміка мають бути виправданими естетично та стилістично. Тут немає місця імпровізації — це два типи «жорсткого» театру, де режисерська думка та воля домінують.

Шість вистав, допіру поставлених Іриною Волицькою, засвідчують явище, яке нечасто зустрічається у сучасному театрі: прагнення донести до глядача театральними засобами літературний текст та ідеї, закладені у нього автором, наскільки можливо обережно та відповідально. Текст театральний стилістично має бути близьким до стилістики літературного першоджерела, але при цьому

виставам не відмовлено у власній самодостатності. Невипадково з шести вистав п'ять поставлено за творами періоду українського модернізму. Цей вибір свідомий: Ірина Волицька не приховує, що однією із задач, поставлених перед самою собою, було прагнення заперечити театральні штампи, якими часто користуються у постановках драматургії, зокрема, Лесі Українки та Івана Франка. І продемонструвати, наскільки невідповідними є побутово-реалістичні або психологічні засади для відтворення на театрі модерністської образності, яка будується за принципово іншими законами, ніж образність реалістично-міметична. Перш за все, модерністська образність — моделююча, вона не спирається на «повнокровних» героїв або реальні, психологічно обумовлені ситуації. Тут усе — на екстремах, гранично загострене (почуття, характери і типажі героїв, «життєві» ситуації); тут символіка «міфологічного підпілля» сусідкує з біблійною і не суперечить їй; тут тяжіння до віднайдення етосу (індивідуального естичного виміру людини) сильніше, ніж поняття правди і справедливості. Як переконливо доводить Т. Гундорова, дискурс модернізму «по-новому відкриває й експлуатує особливу функцію артистичної творчості — зверненість її на себе, на творення «вторинних» художніх смислів. Знакова природа мови й мовлення у модернізмі значно переосмислюється, оскільки між словом-знаком і поняттям вклинюється самодостатність мови як об'єкта, або рівень означень» [2, с. 128].

Символічним є факт, що «Театр у кошику» розпочався моновиставою «Білі мотилі, плетені ланцюги» (1997) за новелами Василя Стефаника — автора, твори якого вкрай нечасто інсценізувалися. Хоча формально для цього все надається: експресіоніст Стефаник, наріжним каменем своєї стилістики зробив жест і довів цей формальний прийом до абсолюту. Звідси — межова лаконічність його текстів, де не знайдемо жодних «описових» моментів. У Стефаника все — експресія, ритм, напруга через контраст і жест, яскраві деталі. Йому не потрібно докладно описувати психологічний стан Гриця Летючого, який убив дитину, а друга донька відпросилася, — достатньо сказати, що Гриць не зміг зайти у воду, в якій кілька хвилин тому втопилася його донька, мусів іти до жандармерії в обхід, на міст. Один жест — почав підкочувати штани і тут же покинув — дозволяє читачеві «домалювати» в уяві увесь драматизм моменту, усю психологічну напругу.

Режисер Волицька, яка довіряє літературній першооснові, на такі стилістичні прийоми звертає увагу в першу чергу. Вона переконана, що новели Стефаника не можуть бути конгеніально зіграні психологічно, а тим більше не виправдовують сподівання як суто «побутово-етнографічний» субстрат. Увага у виставі концентрується саме на жести та ритмі, який увесь час голосом і тілом тримає актриса Лідія Данильчук (вона безперервно вистукує ритмічний малюнок вистави колінами, ліктями, різними предметами, видзвонює його за допомогою

різноманітних автентичних музичних інструментів). Так твориться експресивне тло цієї вистави, в якій українська автентичність, національний код присутній в усіх семіотичних компонентах: у вербальних силових лініях вистави (завдяки виваженому компонуванню новел та Стефаникових листів); у музичному підґрунті (народні пісні, пісні-голосіння, звуки дзвіночка, сопілки, а особливо дрімби — повертають нас до тих прадавніх шарів, що у сучасної людини, певне, «зашито» у глибинах, на рівні підсвідомому); лаконізмі просторового, світлового та кольорового рішення — чорно-біле (життя-смерть, радість-туга, своє-чуже — опозиції можна асоціативно множити майже до нескінченності), асиметрично щодо простору сцени народне вбрання на вішаку — як ще один жест-підтримка для героїні Лідії Данильчук: це і знак національної духовності, і елемент театрального локусу — накидуючи на біле плаття чорне «безособове» пальто актриса підкреслює і сферу позачасовості, вічності тем, які хвилювали автора-експресіоніста.

У близькій до «Білих мотилів...» естетиці вирішено в Франкове «Украдене щастя» — п'єса, яка, на відміну від текстів Стефаника, має велику сценічну історію. Тут так само послідовно введено зі сцени будь-які побутові деталі та «психологічні» мотивації. Дотримано аскези у кольорах, вбранні (саме так, адже костюми і реквізит також автентичні, привезені спеціально з Бойківщини), рухах і жестах, котрі межово ритмічні, підкреслено скупі. Актори грають загальнолюдську драму, яка не раз відбувалася і ще не раз повториться; проте це і суто українська драма — знову ж, усі семіотичні компоненти вистави, за одним «контрастним» виключенням, апелюють до національної ідентичності. «Вибудовує виставу математично точний розрахунок ритмів — він іде від використання барабанів і 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...» [3, с. 345]. У фіналі режисер зовні різко змінює акценти: Микола і Михайло сходяться в останньому двобої, побудованому за законами східних бойових практик. Фінал візуально справді ніби «виламується» із загальної інтонації вистави. Але це зміщення уваги на принципово іншу стилістику (і символіку) лише підкреслює універсальність проблем, що заторкуються у п'єсі та виставі. Людина на межі — буттєвій, психологічній; на умовному кордоні між Сходом і Заходом, між медитативною заглибленістю та активною дівістією, де ніколи не можна точно визначити, що є превалюючим, пріоритетним — інтровертне чи екстравертне — ось головна ідея, що лежить в основі об'ємної, багатовимірної вистави «Украдене щастя».

Ця вистава логічно продовжує розпочатий ще у «Білих мотілях...» пошук не лише театральної мови, яка була би адекватною, наближеною до літературного тексту, але й етичний — явище, яке вкрай нечасто можемо спостерігати сьо-

годні на сцені. Режисер жодним чином не ставить питання: хто винний? Однакове право на щастя і біль мають усі персонажі, інше питання — яким чином це право реалізується. Тут знову виникає проблема етосу — подолання загальноустановлених моральних норм та соціальних нормативів, нав'язаних суспільним або професійним обов'язком, за рахунок звертання до архаїчних першоджерел — десь підкреслено рішуче (співи, барабанний ритм, пластика танцю), десь окреслене ледь помітними штрихами — і віднайдення свого індивідуального, неповторного життєвого шляху. Таким чином, актуалізується несподівана для неухважного ока опозиція, яка не лежить на текстовій поверхні, не декларована словесно, проте цілком виправдана для модерністської естетики: опозиція християнське (примусове, обрамлене, ритуалі зоване, статичне) / язичницьке (вільне, розімкнене у просторі, динамічне). Смыслова тканина вистави, таким чином, наповнюється новими змістами; в такий спосіб режисер заповнює «лакуни», утворені ще за часів модернізму: повертає нам стилістично наближений до модерністської естетики варіант знакового для української культури тексту, в якому засобами суто театральними знайдено глибокий сучасний, загальнолюдський підтекст.

Інші дві вистави «Театру у кошику» — «На полі крові» за Лесею Українкою та «Я йду, Христе» (за текстом Г. Лужницьким «Дванадцять листів отця Андрія до матері» і спогадами Софії Шептицької «Молодість і покликання Романа Шептицького») — створюють своєрідний диптих-антипод. Антонімічними тут є стосунки зовнішні, внутрішньо ці вистави поєднані спільним лейтмотивом — віри, віри у кількох варіантах її проявів — і як віри-довір'я, і як віри-вірогідності. Між цими двома варіантами лежить безмежне поле можливих інтерференцій.

У виставі «На полі крові» домінують два символічні кольори: жовтий і чорний; загальнокультурні символи, які прочитують не лише в структурі національного коду, — жовтий є символом зради, нечистих думок, чорний — символ смерті, небуття. У сполученні вони візуально і психологічно утворюють сигнал небезпеки. Водночас чорна рамка, що обрамлює жовтий квадрат на підлозі — це і метафорична межа людського переступу, і умовна театральна межа. Вистава підкреслено відсторонена, очуднена і навіть «відчужена» від глядача. Вона апелює до інтелектуальних зусиль більше, ніж до емоційних начал, що власне, корелює з намаганням авторки тексту створити модерну інтелектуальну українську драму. У даному випадку використання «четвертої стіни» стилістично виправдане: сучасний театр тепер не так часто відмовляється від залучення глядача до гри (прямого чи опосередкованого), прагнучи експериментувати (іноді — надзвичайно прямолінійно) з театальною ілюзією і конвенційними умовностями. Режисура Ірини Волицької буквально «йде за текстом», відштовхується від нього, від його середовища, щоби через модерністську смыслову гру усвідомити, спрямувати увагу глядача до великих тем.

Окрім проблем віри-довір'я і віри-вірогідності, це вистава про «межі» — людського і божественного, профанного і сакрального, діяння і недіяння, що підкреслюється сценографічним рішенням. Здається: коли актриса зробить хоч крок з освітлене «поле», то провалиться у темну безмежність космосу. Бо на тому етапі самоусвідомлення, що на ньому перебуває персонаж Лідії Данильчу — Юда — йому дані нивка для обробітку, хрест (жовте коло його власного розп'яття) і слова, якими він намагається ще раз прожити подію, що змінила не лише його життя. Це своєрідність Юдиної аскези — людини, яка сперечається і заздрить Богу, яка не може повірити у зустріч з Ним.

«На полі крові», перш за все, являє собою експеримент зі словом, яке несе основне театротворче навантаження. Завдяки підкресленій увазі до кожного речення, складу, літери, тут навіть звуки одержують свої ігрові еквіваленти в рухах, акторській жестикуляції, ритмі. Гра актриси підкреслено естетизована, за режисерським задумом — антипсихологічна у найкращому розумінні цього слова: складні душевні рухи, найтонші варіації переживань та настроїв вдалося передати відмінним від звичайного «програвання», «зображення» та емоційного «переживання» способом. Завдяки запропонованому у цій виставі прийому вербальної деструкції, актрисі вдається створити винятково пластичний образ людини, яка народжується для усвідомлення самої себе, — через дію, котру, як здається Юді, він вчинив з власної волі. Проте, можливо, так здається лише йому, це чергова ілюзія, яку Юда так і не зможе подолати, може, усе було наперед визначено волею, яку людині не дано пізнати в усій її силі.

«Я йду, Христе», тематично близька до «На полі крові» вистава, найбільш емоційна з рецепційної точки зору (не в останню чергу — завдяки постаті самого Андрея Шептицького, фігури знакової як у структурі національного, релігійного, загальнокультурного коду). За текстову основу взято художній текст Григора Лужницького «Дванадцять листів отця Андрія до матері» і спогади Софії Шептицької «Молодість і покликання Романа Шептицького». Це знову — вистава про віру і про межу — той переломний момент, коли молодий Роман Шептицький приймає рішення йти духовним шляхом, коли усвідомлює без яскраво виражених зовнішніх впливів, лише як духовну потребу, власну національну ідентичність.

У виставі виразно присутній національний компонент, виражений виключно пластичними засобами. Ніщо інше — ні костюми, ні музичне, ні просторове вирішення (яке твориться за відсутності будь-яких сценографічних конструкцій лише рухами, жестами акторів) не апелює до нього. Ритміка рухів Романа (Володимир Губанов) і його матері (Лідія Данильчук), їх підкреслено статуйні пози, що перебувають у стані рівноваги, яка кожній миті може бути порушена, S-подібно викривлені осьові лінії відсилають нас до іншої знакової сис-

теми — української барокової скульптури, представленої, зокрема, іменами Івана Пінзеля та учнів його школи. Дерев'яної скульптури, характерної саме для східнослов'янського ареалу, в якій сумістилися риси барокової скульптури та візантійської іконографії. Тут працює семіотичний принцип асиметричності семіосфери в якості продуктивного комунікативного генератора. Інсценізований художньо-мемуарний текст як семіотична система якісно і кількісно не співпадає з іншими семіотичними системами — театральною (вистава загалом), візуально-пластичною (система візуальних елементів, що апелює до стилістики і форми українського бароко); вони принципово асиметричні одна до одної, і ці зрушення, зміщення, як при накладанні двох різних за формою картинок, розкривають принципово інші, глибинні смислові відповідники.

Відтак вистава про конкретних героїв, про віру, межу, перехід — це так би мовити верхівка айсберга, три чверті якого завжди залишаються під товщею води. У «нижніх», «підводних» шарах — ті опозиції, з якими ми вже зустрічались у попередніх виставах Ірини Волицької. Це, перш за все, опозиція Схід-Захід (візантійська ікона — класична барокова скульптура), антимомія інтровертне — звернене досередини, до себе, до власних коренів, до тиші, до статички — екстравертне — рух назовні, відцентровий, до реального світу, сповнений динаміки. Такими, власне, є скульптурні шедеври Пінзеля: статика у фігурах, ніби збурене невидимими силами драпірування, що огортає їх, стриманість у жестах — і екстатична мука облич святих і янголів. Це та форма екстатичного, яке йде зсередини, маючи виразні зовнішні «пути». Така екстатика, яка у виставі передається чітким пластичним малюнком — самодостатнім за своєю суттю (він, власне, унеможлиблює будь-яку експресивну «перенапругу», театральний «крик» на місці чистої емоції). По-друге, опозиційна напруга зовнішнього і внутрішнього, яка прочитується через пропоновану у виставі пластику: в тексті ніде явно не йдеться про моменти сумніву, недовіри героя до власного рішення. Візуальний відповідник тексту — саме українська барокова скульптура (не італійська чи французька — вони творилися на інших засадах; практично, геній Пінзеля і полягав у тому, що в класичну схему, розроблену західноєвропейськими художниками, він вніс відчутно національну інновацію, яка змістила акценти в класичній скульптурі епохи бароко) — підкреслює емоційну неоднозначність вистави, дає глядачеві знакові «підказки» щодо розшифрування театральних кодів.

Завершуючи розмову про «Театр у кошику» не можна не згадати про мововиставу «Сон. Комедія» за творами Тараса Шевченка — єдину, яка текстово не належить до модерністської естетики, не намагається поновити її, повернути українському театрові у найбільш «чистому», незамуленому вигляді. Це вистава-діалог — діалог з усіма попередніми роботами Ірини Волицької, діалог з

традиційною українською театральною культурою, діалог з глядачем, який, можливо, до «такого» Шевченка не звик.

Основу спектаклю складає поема «Сон», яка нелегко надається до інсценізації уже з причини власних жанрових особливостей. Тим більше подиву гідне сценічне вирішення, до якого вдається режисер. На кону без декорацій — лише актриса, в руках якої мітла (єдиний предмет реквізиту) перетворюється то на гвинт пропелера, то на весло, то на націлений на глядача автомат, то на мікрофон рок-музиканта, а то й на трембіту. Лаконізм виражальних засобів вступає в діалогічні стосунки з багатством діапазону акторських можливостей Лідії Данильчук: цей діапазон настільки широкий, що дозволяє їй (зовні невимушено) вдаватися як до складних, майже акробатичних вправ, необхідних, зокрема, для зображення польоту героя, так і до гри голосом — від високих нот через виразну декламацію та деструкцію деяких Шевченкових рядків до низького «застрашуючого» хрипу, який віддає в баса.

«Сон. Комедія» за своєю структурою — багаточасова вистава. В ній, також, відчутна пародія на сучасний український театр з його штампами, схематизмом, тяжінням до «плачів» за «ненькою Україною». Пародія на ту театральну «шароварщину», яку ми, чомусь, часто називаємо українським класичним театром. Це і є «комедія» — жанрове визначення письменника щодо власної поеми; жанрово-стилістичний театральний відповідник, який веде діалог з літературним текстом цілком сучасною театральною мовою; це й метафорична «божественна» комедія (на чому прямо наголошено фінальними цитаціями Псаломів). Цей відкритий, розімкнутий фінал — актриса в першопочатковій медитативній позі, позі добре знайомого народного героя козака Мамає — читає сакральні рядки після вистави, яка за стилістикою найбільш близька до пародійно-майданної. Відбувається кінцевий — найважливіший діалог — сакрального і профанного, високого і низького, людського і божественного, який надає виставі її оптику, який і створює її непередбачувану мінливість.

Підсумовуючи вищесказане, хочемо звернути увагу на чи не найважливіший у даному контексті аспект: вистави «Театру у кошику» концептуально і стилістично опираються водночас — і народницько-«реалістичній» (традиційній), і «постмодерністській» естетикам. Театральна практика режисера Ірини Волицької допоки належить площині модернізму, як би парадоксально таке твердження не звучало. Про це свідчить спосіб театральної репрезентації, характерний для її режисерського почерку: у роботах Волицької, на відміну від постмодерністських вистав, сигніфікант та референт відокремлені, а власне сигніфікація здійснюється переважно вербальними засобами. Тут ще не відбувається тотальна деонтологізація картини світу, деструкція його смислів; не здійснюється переведення онтології до сфери виключно естетичної, з переваж-

ною увагою до гри як такої, до жонглювання мистецькими тропами як самодостатніми елементами, що характерно саме до постмодернізму. Соціолог культури Скот Леш наводить шість головних ознак модерністського дискурсу і, як бачимо, вони переважно відповідають проаналізованим у даній статті характеристикам дотеперішніх вистав «Театру у кошику»: модерністське «... дискурсивне сприйняття справді (1) надає перевагу словам над образами, (2) наголошує на формальних якостях об'єктів культури, (3) пропонує раціоналістичний погляд на культуру, (4) приписує принципову важливість *значення* тексту культури, (5) є проявом сприймання «єго», а не «ід», (6) діє через створення диспанції між глядачем та об'єктом культури» [5, с. 202].

Загалом, користуючись постнекласичною синергетичною моделлю, ми можемо побачити, що потенціал модерністського каналу еволюції, в якому раніше розвивалася театральна система, в українській культурі ще далеко не вичерпано (і це зовсім не свідчить про її «відсталість» або «другорядність»). Поведінку та стан театральної системи (відкритої, нелінійної, дисипативної за своєю природою) у кожен наступний проміжок часу визначають не лише нестійкі, екстремальні чинники — ті, що вказують на зміну (поколінь, стилістик, епох, жанрових домінант тощо), що заперечують мистецькі надбання попередників, але й ті, що функціонують за законами рівноваги або хоча б прямують до неї. Власне, нелінійні системи тим і відрізняються від лінійних, що перші являють собою конгломерат реалізованих (або таких, що будуть реалізовані) можливостей, як стаціонарних, так і змінюваних станів. Лише за умови одномоментного існування чинників стабілізації та екстремі театральна система як феномен не лише існує й розвивається — наявність факторів рівноваги /нерівноваги забезпечує життєдіяльність цієї системи загалом.

1. Губанова И. К проблеме театрального знака: кризис прикладной и нереализованные возможности театральной семиотики // Академические тетради (Теория театра) / .
2. Гундорова Т. Проявлення Слова (Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація). — Львів, 1997.
3. Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980–1990 рр. // Український театр ХХ століття. — К., 2003. — С. 342–363.
4. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). — К., 2000.
5. Леш С. Соціологія постмодернізму / Пер. з англ. — Львів, 2003.
6. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. — М., 1996. — С. 191.
7. Мелков Ю. Факт в постнеклассической науке. — К., 2004.
8. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса? Новый диалог человека с природой / Пер. с англ. — М., 2001.