

Футуротексти культури вже містять у собі і *моделі*, і *траєкторії* подальшого руху. Це було помічено досить давно, у досинергетичну добу. І синергетика нині вимушена була лише визнати відкрити художньою культурою лабораторію і наділити її новими ступенями свободи. Саме футуротексти виступають в ролі *конструкторів Буття*. Це своєрідно згорнуті у точку пружини, масиви смислообразів, які, одержавши імпульс, під впливом флуктуації¹¹⁶ розкручуються, розгортаються у нові художні параболи, нові *негентронійні* картини світу. Те, що було Хаосом, ентронійними смислами, упорядковується через взаємодію пунктів-вузлів, точок збереження евристичних текстів культури або їхніх шкіців, начерків. Можна запідозрити, що їхня кількість якимось чином на кожному конкретному історичному етапі культурою «прораховується». Можна передбачити і те, що кількість ця залежить від потреб системи на етапі безпосередньо *перед вибухом*. На етапі «останньої» стабільності в стані нерівноваги.

Інновація — предтеча «катастрофи»

Передусім зазначимо, *що* саме ми вкладаємо у цей достатньо умовний, конвенційний термін. Поняття інновації суголосне для нас поняттю нової мови художньої культури, адекватної сучасному постнекласичному простору у переходову добу, про що йшлося протягом всієї монографії. Подальший контекст в розвиток попереднього уточнить її характеристики.

¹¹⁶ В теорії флуктуації відбулись зміни. Якщо донедавна вважалося, що флуктуація, яка спроможна різко змінити напрям і енергію подальшого руху системи, належить до контексту виключно зовнішнього, то нині відомо, що цей «персонаж» може спричинити подібний рух, перебуваючи всередині системи.

Хочу акцентувати і таке: назване інноваційним у цьому розділі жодною мірою не вичерпує феномену — «переходові» форми інноваційного проживають на всьому просторі цієї книги, як ви і могли пересвідчитись.

Ми лише звертаємо вашу увагу на додаткові важливі прикмети, виокремивши їх, але жодним чином не наполягаючи на їх винятковій ексклюзивності.

А тепер про головне. Поняття інновації — це передусім поняття *світоглядного* рівня. Трете тисячоліття змінює траєкторію світоглядного руху від відповідей, розгадок, пояснень, законодавчих приписів — до запитань, загадок, вказівок на сховок змістів, інтерпретацій тощо. *Це світогляд запитань*. Синергійний сигнал, зв'язок зі східними інтерпретаціями категорій «пізнання» та «вчитель».

Звертаємо особливу увагу й на таку характеристику, як відкритість нелінійних систем. Відкрита структура — знак сучасного часопростору, а кумулятивний ефект її смислів — ознака інноваційності, щоправда, не єдина.

Відкритість — формула альтернатив. Саме зараз час стрімко нарощує кількість перемінних, в тому числі — альтернативних «історій», «естетик», «художніх парадоксів», «метафорик зору», нових «принципів дієвої історії» (Гадамер), «реконструкцій чужих смислових горизонтів», «альтернативних психологій» тощо.

Відомо, що у світі існують дослідницькі проекти типу «Альтернативної історії» А. Тойнбі, коли вивчаються альтернативні шляхи історичного процесу інструментарем моделювання. Нині навіть існує точка зору, згідно з якою історія може «переписувати» себе, перереалізовуватись, враховуючи невраховані можливості. І тільки історія врахувань всіх сценаріїв «що було б, аби...» — є істинно сучасною історією.

В хвилеподібній життєдіяльності власне художньої культури періодично виникають «замовлення» саме на подібні проекти. В ситуації поліфуркаційній, за умови зни-

ження стійкості в її полі, — множаться саме альтернативні варіанти її поведінки. Виразальної визначеності набувають, скажімо, літературні проекти типу іронічної параісторії української ментальності у вже згаданого Кожелянка, «історичні сценарії» ігрового театру з акцентами на соціопсихологічних дефіцитах або іронізми живописних екзерсисів постмодерну.

Інноваційність є відповіддю на щільне нарощення подібних перемінних в художніх системах, зокрема, в зонах топосів надлишковості, і в довколишньому середовищі в процесі саморозвитку, що різко підвищує роль випадковості, гри, імовірнісних станів. Це актуалізація перехідних форм мовленнєвої комунікації і «перехідних суб'єктів», що вже одержали назву *цвишенсів* (Homo zwischens — від нім. «між») ¹¹⁷.

Окремо наголосимо на відчутті нового, парадоксального, непередбачуваного, успішного як на прикметах синергійного. Всі складові оновленої цілості перебудовуються в напрямі евристичного ефекту, а упорядковуючими факторами все частіше виявляються не кількісні виміри — мораль, етика, духовні цінності, переконання. Формалізація відступає перед пріоритетом спонтанного, необчислюваного.

Це — загальне тло постнекласичної стихії. А тепер — до, сказати б, її матеріалізованих форм.

Постмодерн, що не раз підпадав під критичні стріли «високочоліх», здійснив тим не менше чи не всі «оксамитові революції» в сучасній мові художньої культури. Інноваційні матриці завдячують йому новими інтерпретаціями простору і часу, зміною ціннісної шкали, набутками елементів нових парабол і нових культурних кодів.

Починаючи з культури Модерну, поняття часу і простору неухильно суб'єктивізувались, наближаючись до ха-

¹¹⁷ Див.: Харин Ю. Современный цвишенизм: реалии и перспективы человека как социоантропной тотальности // Субъективные притязания и объективная логика в развитии общества переходного типа. — Гродно 1998

рактистик ментальних. Постмодерн розвинув цю лінію. «Фрактальні структури» самовідкрились через несподівану чутливість саме до феномену часопростору. Ми вже говорили про можливості театру «стискати» і «уповільнювати» час, а простір віддавати майже безмежному полю асоціацій. Процеси ці розпочались в Європі практично з кінця 1950-х — поч. 1960-х років переважно в зоні літератури і кінематографа. Вже згадувані «новий роман» і «нова хвиля» позиціонували себе саме за цими ознаками. І Годар, і Рене, і Антоніоні, і Бергман, і Тарковський, і пізніше Сокуров і Муратова, що підхопили цей стратегічний напрям і самобутньо його розвинули, перевели поняття часопростору у «внутрішню людину». Сюжети втратили лінійність і чіткість «ліній», натомість «сон», «галюцинація», «марення», «мрія», «занурення у минуле», «огук з майбутнього» — заступили традиційні причинно-наслідкові зв'язки. Стали самостійними «авторами» довколишнього простору.

Згадаймо неподільність уявного і реального у фільмах хоча би Рене і Роб-Грійє («Минулого року у Марієнбаді», 1961; «Хіросима, любов моя», «Війну закінчено», 1966; «Життя — це роман», «Мій американський дядечка», 1978; «Я хочу додому», 1989 та інші), самостійність життя предмета; оманну перспективу, створювану через відображальні поверхні; занурення минулого в сучасне — і навпаки; лабіринти «внутрішніх» сюжетів; кіно-театральні формули естетики фільму; серію композиційних підмін, спрямованих на ствердження нерозривності минулого і сучасного; самоцитування, нарешті, наслідування Бергсона з його концепцією індивідуального часу як безперервного потоку станів, що перетікають одне в одне, — і ми безпомилково опинимось у просторах Постмодерну, який несе в собі пам'ять про Модерн і сегменти якого вбудовано в нього.

А тепер згадаймо ще більш ранні, упереджувальні рухи театру: Курбасові досліді-прориви у стани підсвідомос-

ті, зрушеної свідомості, «потоків свідомості», мандрівки у сні («Джіммі Гігінс», «Маклена Граса», ранні новели), нерозрізнення, хисткість кордонів реального і уявного («Народний Малахій»), формули-кентаври драм-балету («Гайдамаки») чи кіно-театру («Іван Гус»), етичні етюди на теми нової класики з ін'єкціями з античних часів («Гайдамаки») ¹¹⁸, — і ми так само безпомильно відчуємо процес культурної саморегуляції, яка пульсує пасіонарними «вибухами», що утримують в собі сегменти попереднього і траєкторію майбутнього вбудовування у нові системи. Палімпсести сучасної культури — ідеальні свідки цього.

Якщо звернутися до сучасного масиву інноваційних текстів, то ми побачимо їх «переходові» форми — елементи відвертих ноу-хау сусідять з традиційними естетичними матеріями. Це зрозуміло. Відмінною прикметою інноваційності є передусім, як ми вже зазначали, інтеграція саме постнекласичних елементів в оновлювану цілість (цілісність), або радше — творення оновленої цілості за їх рахунок. Нагадую, по-новому поводяться енергія, речовина, інформація.

Енергія художньої інформації, скажімо, в образотворчих системах найвиразніше окреслює себе через зворот до «енергетичних» древніх форм і технологій. Свідчення тому — сучасні фігуративні і нефігуративні композиції, техніка гарячої емалі, відродження фантастичних технік старовини (XII ст. до н.е.) — емалі з допомогою муфельної печі — у роботах, скажімо, Олександра Бородая «Маруся Чурай», «Сковорода», «Петро Могила».

Справжніми лідерами креативу, конструкторами чи, радше, трансляторами фундаментальних засад синергійного часопростору, стають ті митці, які будують свою власну, оригінальну еко-креа-систему як самодостатню цілість, постійно оновлювану, зокрема, й за рахунок «гри у спон-

¹¹⁸ Зрозуміло, можна назвати у цьому ряді і Айсенштайна, і Мейєрхольда, і Арто та й інших — важливо виокремити сам факт сутнісних зрушень естетики.

танність», що підтримує потенційно найефективніший стан стійкої нерівноваги. Закон необхідного розмаїття Ешбі знаходить у таких системах зразок власної адекватності¹¹⁹.

Музика Алли Загайкевич до аудіовідеоінсталяції «Пори року на Майдані» художниці Оксани Плисюк на вірші Андруховича, опера «Числа і вітер» на вірші Миколи Воробйова, «нереальний фольклор» у фільмі О. Саніна «Мамай» — найрепрезентативніші проекти композитора — є підтвердженням наявності критеріїв нових художньо-ціннісних ієрархій. Ці нові ієрархії пронизують середовище, що постійно будується як середовище безперервне. Різні рівні організації «примують» створювані нові структури виходити кожного разу на новий плюральний рівень, на найвищому з яких вони утворюють макрооснови для нової цілості.

Ймовірнісні рухи вільного, відчуженого від автора «тексту» усвідомлені композитором саме як фундаментальний закон: «Сучасна музика для мене — це відкрите явище, з непередбачуваним вектором руху, яке не вписується до вже відомих нам парадигм. Багато композиторів сьогодні звертаються до культурних фонем, пов'язаних із музикою XVII — XVIII ст.». «Музичне мистецтво завжди базувалося на певних академічних засадах та замкненості культурної традиції. Але як художнє явище мене більш приваблює балансування композитора між розчиненням в цій «анонімній» сфері і яскравим вираженням своєї індивідуальності, напрямом на вічне відкриття, оновлення і актуальність»¹²⁰.

Їй подобається поезія Воробйова і Лишеги тому, що вона пов'язана з «певною символікою філософії людини, яка живе в «повітряному замку» культури, сповненого відтінків

¹¹⁹ Щоправда, з часом стала очевидною неповнота знаменитого закону Ешбі, і його доповнив новітній закон — закон ієрархічних компенсацій, що одержав назву *закона Седова* (1988, 1993).

¹²⁰ Рефлексії А. Загайкевич тут і далі викладаю за виданням: «Україна молода», 24.04. 2004 р.

китайського міського дзену. В ній ніколи не було імперативу, будь-яких соціальних натяків, того, що, на мій погляд, — вважає Загайкевич, — в музиці теж виглядає погано.

Сучасна пошукова кіно- та музикальна естетика відчуває свою «стрілу часу» саме через щільний поетичний діалог минулого і майбутнього, коли останнє накидає своєму попереднику власні закони. Маніфестація цього вичерпно викладена композитором фільму «Мамай»: «Музика чітко пов'язана з концепцією та його звуковим матеріалом... Це, з одного боку, реальний степ з цікавим специфічним звучанням, а з другого — уявний світ українського співу, світ, який він (головний герой. — *Н. К.*) покинув, до якого повертається, але не повернеться ніколи. Матеріалом для цього були різні шуми: звук вітру, тупіт кінських підків та зразки фольклорного автентичного співу... Моїм завданням було створити електронними засобами відчуття «нереального» фольклору, «уявної» культури».

А. Загайкевич цікава естетика 1970-х років, коли композитори відкривали первісне звучання інструментів і саму природу їхнього матеріалу — естетика, що йшла від Луджі Ноно.

У цих маніфестаціях діалог початку ХХІ століття і минулої естетики 1970-х відтворює, знов-таки, формулу, співзвучну здогадкам древніх Сходу.

Ефект поєднання живих інструментів із записом композитор вважає одним із найпродуктивніших моментів виконання: «Мене дуже цікавить синтез у реальному часі, процес, що відбувається в момент виконання твору. Ти входиш в імпровізацію з живими музикантами або навіть без них (на фестивалі сучасної музики Sonog в Баку я імпровізувала з уже записаними в комп'ютер музичними фрагментами)... Взагалі синтез — поняття дуже розгалужене і складне, на межі фізики, акустики і нашого сприйняття. Річ надзвичайно примхлива. І саме цей пошук довгоочікуваного звучання є найбільш привабливим». Знаковою тут

є іманентна пошукові нового синтезу непередбачуваність, спонтанність, що спираються на імпровізацію — варіант «гри у випадковість».

Нові тексти художньої культури принципово «хорові» — вони сповідують багатоголосся, відкритість іншому, особливу йому довіру. Вони все більше навантажуються запитаннями, нехтуючи відповідями, — європейська культура робить запозичення у онтологічної етики Сходу. Наша культура починає послідовно стверджувати стратегію толерантності, медіації, «сутнісного Ми».

Прикметою цього шляху, зокрема, є *відкриті текстові структури* в театрі.

Із останніх часів прикладом такої м'якої відкритої структури може бути режисерське рішення вистави «Голубчики мої!» (2006 — 2007), поставленої московським режисером Погребничком у Театрі на Лівому березі. В єдиному тексті вистави демонструється вторгнення-взаємоперебування-взаємовідображення різносемантичних, різновекторних, різношарових естетично сегментів з історично віддалених культурних контекстів. Виникає внутрішній полілог. Пріоритети — відсутні. Достоевський («Злочин і кара»), О. Володін («З коханими не розлучайтесь») і Хор, з проникливою, щемливою, наївною лірикою радянських мелодій 1970—1980-х років, що їх виконують персонажі і Достоевського, і Володіна, — перетворюють текст вистави на вільну, «незавершену», відкрити територію, де через зіткнення сегментів відбувається своєрідна серія малих смислових «вибухів», заздалегідь не обчислюваних, не передбачених. Сенси і кожного з сегментів, і вистави в цілому набувають нової свободи «пересувань» та й просто свободи. Тема кохання володінських героїв випробовується темами зради, страху, підступності, милосердя — у версії Достоевського, тобто іншим історико-етичним досвідом. А ретро-мелос з володінських часів, наблизений до нас, втримує емоцію

сприйняття в інтимному колі переживань і відчуттів, власне, у колі недавнього індивідуального досвіду кожного. Тональність м'якої пародії відбиває цнотливий, морально сприйнятливий зв'язок з відповідним рівнем свободи. Майже молекулярна напруга «вибухів» уособлює відважну можливість безконечної і безперервної ланцюгової реакції смислів і змістів, постійних змін їхньої дислокації. Виникають додаткові — цього разу спокутувальні контексти. І поняття зради, невинності, вірності, віри і милосердя відкриваються не лише у вербальні тексти вистави, а йдуть поза ними, над ними, у загублені чи до того табуйовані простори або до нових, досі невидимих, катакомбних образів, шукаючи ключі до іншої образності, знаковості, символіки, зрештою, до елементів нового культурного коду.

Вистава Погребничка є аналогом відкритої структури, прикладом зміни балансів естетичних мов.

Цією ж логікою рухається п'єса Кліма «Посеред раю на майдані...» і вистава за нею у театрі ім. І. Франка (2006) в постановці В. Кучинського. Щоправда, театр цю логіку не відчув, вловив її лише художник-постановник Кауфман, але його концепція, на жаль, залишилась театрові чужою, існує як абсолютно самодостатня й самоцінна і майже вільна від вистави — достатньо увявити собі у цьому просторовому рішенні ну хоча б Софокла чи Піранделло. Приклади ефективного спротиву домінуванню класичних, традиційних канонів і набуття більш вільних від «закритих множин» зон зазначеним не вичерпуються.

Ця гра пронизує і матерії акторського виконавства — найчутливіші і найприхованіші матерії пошуку. За зовнішніми естетичними ознаками вистава В. Малахова «Дядя Ваня» традиційна¹²¹: «Сидять, п'ють чай...». Однак *думка і туга* в ній такі сучасні! *І самотність*. Кожного. Дядя Ваня

¹²¹ Театр на Подолі, сезон 2003 — 2004. Декорації Д. Лідера. Дядя Ваня — В. Кузнецов, Астров — С. Бойко, Єлена Андріївна — Алла Сергійко

хворий на невігойну тугу, і Єлена Андріївна серед цієї туги — можливий ковток повітря. Можливий і в той самий час нереальний через іншу, але так само несвободу духу, тінь якої — і над Єленою Андріївною...

Малахов наповнює пластику мізансцен струмами пристрасті і печалі, надаючи можливість поглядом договорювати, захищатись і «зависати» у якомусь млосному чеканні чогось, чому немає назви.

Яскравий, талановитий, непередбачуваний Астров цієї вистави міг би захопити хоч кого, але тим-то і небезпечна несвобода, яка увійшла всередину кожного, що зупиняє будь-який лет і порив — невпізнаністю зустрічі. І у Єлени Андріївни — те саме. Можна дозволити собі кинутись у вир — але лише на мить і лише на ту, за якою все та ж таки туга. Незмінна. Не дія, не зміна буденності і буття.

У цій виставі час іде ніби крізь постійне наближення грози, стихії непередбачуваного. Вона вибухає не за вікном. А тут-і-раз — всередині кожного. Вона формує внутрішній смисл туги.

По-сучасному проникливий спектакль. Постійно накопичуючи енергію того, що не здійснилось, він переносить кульмінацію в глядачеве сприйняття.

Народжуючи ніжність до їхньої і нашої самотності, котра неминуче знаходить прихисток в якомусь куточку нашої душі.

Людина самотня, й ім'я їй — дядя Ваня, Астров, ти...

Вистава побудована на прихованому принципі «випадку», «випадковості». Коли я кажу про непередбачуваність Астрова — С.Бойка, то маю на увазі у «видимому» спектрі — сценічному сюжеті — незбіг побутових логік, тоді як у «невидимому» чуттєві «коливання» інших мотивів, мотивів несвободи, від інстинктивних до емоційних і духовних. Це мерехтіння станів, що відбувається на усіх рівнях персонажа-особистості, у всьому контексті подій, який ніби «виправдовує» випадковість кожного з цих станів, надає виставі в цілому якоїсь дивної нестійкості, лег-

кої турбулентності, ніби якоїсь іншої програми. Традиція прийняла у себе ризики імовірного.

Так навіть «клітинні» рівні театру — подібні до матерій акторської емоції, її ірраціональних викидів — виявляються задіяними у перегляді такої естетичної категорії, як «випадковість», що наближує театр до синергійних програм глибинних внутрішніх трансформацій.

Категорія нового синтезу виникає як універсальне потенційне джерело негентропії. Один з напрямів інновації мислиться на шляхах пошуку синтезу вищезгаданих рівнів.

Фундаментальна подія — нюанс, деталь, миттєвість

Оновлення художньої мови йде і за рахунок іншого акценту в погляді на цілісність. Тепер вона сприймається через обов'язкову присутність в ній деталей, швидкоплинних станів, непомітностей, прихованих рухів, до того «неможливих» і «непотрібних». Більше того — саме вони становлять головний капітал.

Так, актор-автор Євген Гришковець будує свій сценічний текст («Одновременно», «Как я съел собаку» та ін.) саме на такому акценті. Простір і час його монодрам пронизано підвищеною увагою до найменших дрібниць — це надає оповідам особливого чару «зупинки миттєвості». Тому ж слугують в його монодрамах і ремарки: «тут необхідно зняти взуття і показати, як літають великі метелики».

Йому вдається занурити нас у потік життя, в якому чуже (його героя) і твоє ніби взаємоперетворюється, інтимізується, надаючи новому досвіду тут-і-тепер рис майже екзистенційних. На цих рівнях у нас справді — спільний