

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

емоційний і душевний досвід. Алгоритми життя усвідомлюються через ідентичність. Важливим моментом сценічної поведінки героя Гришковця і його автора є творення «в модусі рівноправної присутності» (С. Гончарова-Грбовська). Життя, побачене, сказати б, «у шість очей» — автора, героя, глядача, нерозрізнених в межах екзистенційних координат, — надає оповідам Гришковця своєрідного ефекту смислової мультиплікації.

Тарас Прохасько у книзі своїх есе «Порт Франківськ», яку критика влучно назвала «сагою метафізичного краєзнавства», пропускає всесвіт через сакральні ландшафти рідних Карпат. Як і для Бредбері, для нього всесвіт залежний від найменшого поруху всередині нього, від мимовільного зрушення деталі, від «капризів» швидкоплинності. Прохасько — стихійний синергетик, що працює на перетині гуманітарного і природничого (не випадково він за освітою біолог). Його чутливість до деталі і до того, що синергетика визначає як малі флуктуації, які, як відомо, здатні зрушити плин буття, — подеколи вражають. Відчуття формули «все у всьому» аранжоване у Прохаська витонченою інтелектуальною іронією, якій і підкорено трагедію його простору. Перед нами у «жанрі» історіографії малої батьківщини розгортається картина панування суцього через його приховану, утаємничену «мову». Мимоволі згадується відоме: «пануванню речей властивим є прагнення утаїтися». Прохасько вслуховується в топоніміку краю, знаючи цю істину. І тому глибинні її сенси набувають статусу сакрального.

Творчість Валентина Сильвестрова увиразнюється нині естетикою інновації, що спирається на особливу довіру до «непізанованого» і хисткого, невловимого. До ризику нового. В його творчості з'явилися хорові твори. «Літургійні піснеспіви». Він наполягає, що візантійські монодії — то «тверда земля», а голос, як вогонь, витає над нею. «У мене все вибудоване на мелодії. Але тут земля не просто стоїть, вона так

само живе. Вона не тверда, вона теж нібито мерехтить. Це не зовсім поліфонія, а нова форма: хорали під виглядом мододії. Там, окрім звичайної гармонії, є ще акустична гармонія та часова. Час не рухається ритмічно, він так само хисткий»¹²². Композитор відкритий новим вимірам у намаганні «схопити» їх. Пошук Сильвестрова йде до нової «фундаментальної події» — нюансу, підтексту, який посунувся в інші зони сценічного перебування. Тіні, мерехтіння енергій, «ледь-ледь» нині стають фундаментом сучасної складності. Сильвестров заглиблюється в особистісне, у приватну інтонацію, в зону серця — на засадах не так «плаского» звуку, як його нерівноважних станів, що набувають нових енергій за рахунок звукових напливів і вже згаданого мерехтіння.

Культурний розвиток людства, переживаючи перехід від модерну до пост(пост)модерну, підсилює траєкторію так званого інтерпретативного розуму і віддає перевагу комунікативним властивостям культури. Однією з головних цінностей стає комунікація-спілкування. Направленість на Іншого. Категорії «загального», «надособистісних абсолютів», «єдиної істини» поступаються місцем категоріям «особливого», «унікального», приватного, детального, внутрішньо імперативного, деканонічного. (Шлях до можливого інтегрального переживання Універсуму віднині передбачає нову якість стосунків з «особливим» і нову етику у ставленні до цінностей. Вимагає нейтралізації попередніх міфів.)

Тому й стають передумовою цілісності — матерії, які до недавня не мали актуальної ваги. Культура розширює горизонт поняття *Я* до формули *я-з-усім своїм внутрішнім всесвітом*, де будь-яка деталь ніби за якимсь метонімічним принципом спроможна утримувати його цілісність або поновити в разі ушкодження, і де нема жодних жорстких ієрархій — все важливе і без усього не обійтись. Миттєвість починає говорити мовою Фауста.

¹²² КВ. — 2006. — 23 червня.

І знову-таки культура і тут інверсійно нагадує про повторюваність подібної формули, вже відтворюваної в інший історичний час (згадайте культурологів, хоча б Баткіна і Біблера, що писали про повторне проживання художніх стилів). Коли Г. Вельфлін спробував вже барочними критеріями «перевірити» попередні ренесансні художні системи, відкрився ренесансний закон абсолютної єдності всіх частин тексту, абсолютної необхідності в ній частки: «І краса, і смисл цілого попросту рухнуть у ту саму миттєвість, коли будь-який образотворчій (або виражальній) малості буде нанесено збиток»¹²³.

Персонаж — «нульова емоція»

Зміна оптики погляду торкнулась емоції й з іншого, цілком протилежного, боку. Нерідко на кону з'являються спектаклі, які, зберігаючи чистоту і самоцінність естетичного погляду та точність візуального образу, позбавляють «картинку» емоції. Наполегливо не впускають у сприйняття пристрасть, чуттєвість, емоційний пафос та емоційну оцінку. Ці вистави викликають неабияке занепокоєння критики, що готова відмовити їм у сучасності театральної мови.

Жолдак у спектаклі «Венеція. Гольдоні» (Харків, 2004 — 2005) відтворює саме таку модель театру. «Сага» в картинках має на меті зупинитись біля прекрасного, віддатись його чарам, розчинитись в ньому. Картинка грає у власну незалежність. Режисер свідомо нейтралізує емоційний шар вистави, переводячи затухаючий емоційний градус у систему постійного очікування. Відповіддю стає своєрідна антологія самоцінних естетичних феноменів («картинок»). Артикулюється

¹²³ Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. — М., 2000.— С.207.