

І знову-таки культура і тут інверсійно нагадує про повторюваність подібної формули, вже відтвореної 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.

зупинка миттєвості. Естетика стоп-кадру з'являє тендітність і унікальну цінність останньої. «Реостат» рухається вздовж шкали, що втрачає енергію експресії. Дискурс постійно відновлює ситуацію *можливості* появи/зникнення нових означників. Лінійна модель передбачно, поволі змінює систему координат за рахунок заміни енергії «прямої» емоції на непередбачувану модель «бонусних» знаків.

У фільмі «Герой» Чжана Імоу естетична вишуканість кадру і «картинки» досягає вищого ефекту самоцінності і залучена до категорії доведеного. Так промовляє сутнісний простір, який віднині не вимагає емоції-оцінки, — він є початком єдиного, всеохопного простору.

Подеколи театр «прикриває» емоцію своєрідним мультиметодом, дублюючи вербальний текст іншим, — так як, скажімо, це зроблено у спектаклі В. Агеева «Маскарад» (Москва), коли у сцені Арбеніна і баронеси Штраль відбувається своєрідний пародійний сурдопереклад тексту.

У виставі Теодора Терзопулоса «Геракл у гніві» Еврипіда (театр «Аттис», Греція) присутній весь сюжетно-подієвий шар. Але головна режисерська настанова тут — на «прекрасну» візуальність. Емоції так само відмовлено у «прямій мові». «Постійно імітувати пристрась — доля древньої професії», — аргументує свою позицію автор вистави...

Подібний стан «нульової емоції» виникає в культурі періодично. Культурний маятник хитається від емоційних напруг, скажімо, романтизму, до емоційної нейтральності неокласики чи від експресивної мови того ж таки експресіонізму до раціонального і духовного імпульсу абстракціонізму. Стародавні часи нічим посутнім не вирізнялись, емоції — хіба що часово ці етапи сприймалися уповільненіше.

У ХХ сторіччі на спротиві наративному началу виник бунт «нового роману» Роб-Грійє і «нової хвилі» у кінематографі, репрезентативною матеріалізацією якого став творчий діалог режисера Алена Рене і сценариста Алена Роб-

Грійє, зокрема, у фільмі «Минулого року в Марієнбаді» (1961), який було подовжено у наступних фільмах Рене і стрічках самого Роб-Грійє як режисера. Творець «нового роману» не випадково став на чолі своєї «школи доторку зором» і заснував течію «речовості» або шозизму (від фр. chose — річ). Течію нової предметності. Окрім багатьох інших блискучих новацій, які переважно стосувались «іншого» мовлення часопростору, переоцінки понять значущості і цінності взагалі, а також принципово нових можливостей асоціативного монтажу (як в літературі, так і в кінематографі), Роб-Грійє вів послідовний експеримент по вивільненню *речі* від наносних значень. Він повертав предмету первісні сенси. Відкріпляв його від строго визначеного смислу. Передусім, вважав Роб-Грійє, предмет має бути *явленим*, перш ніж чимось стати. Саме такий погляд і мав закласти основи «нового роману». І в кадрі, і на сторінках речі мають жити своїм власним життям. Щодо них не повинно бути емоції автора. Вони, речі, самостійно *являються*. Стають рівноправними з людиною, природою, автором. Самоцінність усього суцього стає однією з головних ознак нової естетики. Тієї, яка стане базовими елементами Постмодерну. Модерн встановлював зв'язки з постмодерном.

«Нульова емоція» стає однією з засадничих сутностей в течії європейської «нової хвилі» і «нового роману». Не випадково в ремарках свого кінороману «Минулого року в Марієнбаді» Роб-Грійє дає таку пораду: бути безпристрасними, *А* має мати вигляд «неприсутності», іноді дозволяючи собі лише туманну посмішку, але обличчя її має бути «завжди прекрасним», а поза неодмінно «граціозною». Вишукана самоцінність краси досягається поза емоцією. Лінія, жест здобувають незвичну «прописку» в семіосфері. Значущим стає і означник Відсутнього.

Ставка на «емоційний нуль» саме нині зовсім не випадкова. Художня культура фіксує втому емоції від техноло-

гічних кіберпрострів і одночасно намагається компенсувати її (хоча це не єдина причина появи феномену).

На цю проблему з Далекого Сходу відгукується Судзукі: «В давньогрецькій трагедії актор звертався до богів. З появою Чехова й Ібсена він став звертатися до партнера — адже богові не скажеш „доброго ранку”. А коли виник Беккет, актор замкнувся на себе: сам себе записує на магнітофон, а потім слухає... Ось вам коротко історія пластики у театрі. Я ж вважаю, що актор повинен спілкуватись і з небом, і з партнером, і з собою».

Японський режисер правильно віддиференціював три види спілкування — адже з небом спілкуєшся іншою мовою, ніж із звичайним партнером чи сам з собою. Та й у розмовах з небом ти щораз емотивно інший.

Художня культура разом з соціальною психологією переглядає не лише поняття емоції як естетичного феномену. Переглядається професійне (етичне, зокрема) ставлення до типу відвертості на сцені, до права, сказати б, «бути наодинці з собою» публічно. Питання, чи можна — хай навіть засобами лицедійства — довірити внутрішню експресію, здобуту з інтимних зон, широкому «чужому» простору, — залишається питанням. У суспільстві змінюється ставлення до міри відвертості, до тієї чи іншої міри «сповідальності» перед обличчям соціуму і суспільства, і на право останніх на таку сповідальність. Етика виступає і тут як коригуючий «автор» майбутньої нової конвенції «про права». Вона нарощує м'язи.

Одночасно можна говорити й про те, що проєкція на подібну самоцінність естетичного переживання свідчить про достатньо розвинений стан культури, в якій відбувається таке маркування. А також — про можливий хід художньої культури до *поетичних* її форм. До художньо місткіших.