

або про використання п'єси як лібрето чи п'єси ситуативної, про що ми вже неодноразово писали, — йдеться про механізми редукції, які безпосередньо зачіпають код або відбуваються на його території⁸⁰. Механізми редукції, що діють тут, можуть:

- трансформувати об'єкт у позахудожній (позаестетичний);
- підсилити ресурси коду;
- трансформувати сам код в бажаному для системи напрямі, аж до утворення нового базового.

Механізм редукції може стати тією флуктуацією, яка інтенсивно зрушить поведінку системи.

Інволюційні жести культури на межі рівноваги

Проявом парадоксальної поведінки художньої культури на межі рівноваги, в якій присутня як тяглість традиції, так і відверті ознаки нестабільності, — є тип використання культурних цитат, зокрема, «на перетині» видів мистецтв. Активна гра з цитатами — симптоматика постмодерну.

Культура і театр здавна знають прийом цитування, внесення в текст (семіотич.) чужих фрагментів, що вже само по собі змінює матерію першооснови і спонукає до нових смислообразів. (Це досліджено школою Ю. Лотмана та західною, передусім французькою, семіологією.)

⁸⁰ Це абсолютно не досліджена в мистецтвознавстві проблема: «життя» коду в стабільній і нестабільній ситуації, його взаємодія з середовищем на мікро- і макро-рівні, критична маса втручачь в його «існування» тощо. Багато в чому науковець тут виходить з інтуїції.

У Софії Київській, де відповідно до канону візантійського мистецтва зацентровані мали бути сцени Розп'яття, Оплакування — раптом у смислового центрі виник фрагмент євхаристії, перетворивши духовну концепцію часопростору під кутом зору теми Причастя, підйому до Бога, очищувального кроку. Цитати ренесансної традиції є у міфологемі «Вселюдини» Малевича, вони підсилюють тему єдності духовного і тілесного в особистості, таку важливу для Ренесансу й актуалізовану в часи художника.

У період творення молоді української нації, у XVII ст., в бароковий період історії, Іван Орновський у своїй складній філософській ліриці використовував «фрагменти» з нової науки про підсвідоме — це видобувало нові змісти, пов'язані з темою особистої волі, і переглядало сенс людського буття. Модерна українська і російська поезія апелює до елітних змішань текстів з різними кодами, що повинні за рахунок подібного «відчуження» генерувати нові змісти.

Як завжди, театр і художня культура відчула нові ігри зі смислами задовго до критиків і теоретиків. Назвемо хоча б «атмосферні цитати» з вистави В. Більченка «Постріл в осінньому саду» за Чеховим та Жолдакову «Кармен».

Наведений тип цитування, видобуваючи нові змісти, не руйнує кодів і контекстів, яким та чи та цитата належить. Ціннісним ієрархіям не завдано «остаточного» удару. Всі вони діють у межах класичних кодів і парабол. Як ми вже говорили, тектонічних зсувів стосунки з цитатою зазнали в часи постмодернізму. У пост(не)класичну добу.

Молодий відеоарт в особі, скажімо, А. Гнилицького активно цитує Бунюеля, зокрема, його «Андалузського пса». Творчість Василя Бажая дехто з критиків вважає «повтором італійця Емілія Ведови у 40—50-і роки» (Сидор-Гібелінда). Ол. Ройтбурд вступає в пародійний діалог з Вйзенштейном у своєму «Поноску „Бронетемкіну“»; переспів

соцарту виникає в «Іграшках лідерів» Оксани Чепелик. Цитатний щодо теми Смерті й цикл полотен Василя Циголова «Мачо» або «Сієста» Зинця-Верещака. Критика поспішила різко негативно відреагувати на ці процеси.

Її розгубленість як у випадку з оперним «Макбетом», так і в даному лише засвідчує неготовність працювати у принципово нових культурних контекстах, з новими правилами гри. Ще раз наголошуємо: застосування напрацьованих у стабільно-класичній ніші критеріїв-стереотипів щодо тектонічно-зрушених культурних матерій не має майбутнього — сутнісно змінився об'єкт дослідження. Адже сам факт, скажімо, цитатності ні скільки не зменшує естетичної вартості робіт за умови їхньої адекватності виключно естетичному і художньо-світоглядному критерію конкретної історико-культурної конвенції. Отже, нині вже не можна застосовувати аксіологію, спираючись лише на факт використання цитати як такої (як і будь-якого іншого технологічного жесту)⁸¹.

Цитата, плагіат чи компіляція? Але оманливі ігри з цитатами, що їх впровадив постмодерн, і зрушення кордонів художнього і позахудожнього поставили перед експертами питання професійних меж. Адже застосування цитат має прямий стосунок до понять генотексту і фенотексту, якщо скористатись термінологією Ю. Кристеві. Це не поверхневі ігри — вони заторкують глибинні структури тексту. Зараз ми не маємо змоги детально зупинитись на предметі, але не можемо у цьому зв'язку оминати такі опозиції, як професіонал / аматор; культурна цитата / плагіат; культурна цитата / компіляція.

Наведу один з театральних прикладів.

⁸¹ Нагадаю, що «Євгеній Онегін» Пушкіна побудований на відвертих і прихованих культурних цитатах, щодо конвенції про які тодішній читач був прекрасно поінформований. Назву і шедеври Борхеса, що також є в особливих стосунках з цитатою.

Так, маємо прецедент вистави «Гамлет» у постановці В. Троїцького (2006—2007) в центрі сучасного мистецтва ДАХ. У її першій частині відверто використані реалії і прийоми, застосовані Єжи Гжегожевським у виставі «Гамлет Станіслава Виспянського» Театра Народового (Варшава, 2003 р.): прядильні верстати, стільці-«вишки» та інші конструкції.

«Хтось пряде трагедію долі». Як і у Гжегожевського і в тій же функції використовуються театральні машини «вітру», «бури», «блискавки» (щоправда, цей прийом став стереотипним). У першій частині вистави практично напрокат взято увесь чужий сценічний простір. Відвертий прийом плагіату стає художньою домінантою⁸². Такий «ландшафт» вимагає відвертості прийому «відчуження», «осторонення». Неспроможність естетично адаптувати чужі матеріали до прийому культурної цитати вихолощує смисли. І якщо вистава Гжегожевського — про високе і трагічне, про Смерть і Самотність, про прощання старого покоління інтелігенції зі світом, з якого зникла романтика, — то вистава Троїцького, неспроможного скористатись чужим простором у власному вільному плаванні, приречена лише грати у «новизну», прикриваючи масками і псевдоритуалами порожнечу змісту.

Друга частина вистави відбувається на природному ландшафті. Режисер нічого сумняшся (очевидно, розраховуючи на невігластво) демонструє відверту експансію вбік Тарантіно, Някрошюса, їхнє «захоплення» — у прямо-

⁸² Між плагіатом і культурною цитатою, дуже часто нині вживаною (та й не тільки нині), існує суттєва різниця: *культурна цитата* — це сегмент тексту (семіотич.), який, будучи перенесений з визначально аутентичного контексту в інший, зрушує первісні смисли, видобуває нові та інтегрується у новий код; *плагіат* на театрі — це використання сегмента тексту першоджерела «разом з контекстом» — як системоутворювальної одиниці, що тягне за собою використання його ідентичності з усіма складовими і, зокрема, зі збереженням первісних смислів у їхній самоті. Це, сказати б, трансплантація фрагмента в інше естетичне середовище з запуском механізмів відторгнення.

му розумінні цього слова — знову ж таки не так за принципом цитування, як плагіату. В результаті виникає вистава-компіляція. Цього разу це — вистава-комікс, що не передбачалось постановником за визначенням: зазіхання режисера відверто демонстрували містеріальні та притчево-епічні означення (про що заявляв сам режисер). Відбулося непередбачуване, спонтанне зрушення естетичних змістів і жанру.

Достойна сума й робота у виставі вокального гурту «Дахи-Брахи», яка все більше втрачає автентичні інтенції і еволюціонує в бік псевдоавтентики «туристичного» чи «фестивального» зразка.

Вистава живе на утриманстві. Але сам по собі популярний код коміксу, вокально-іронічна «сучасна» інтонація «Дахи-Брахи», пам'ять про ритуал тощо — впливають на сприйняття, особливо на необтяжене емоційно-естетичним та інтелектуальним досвідом. Низовий, профанний простір багато в чому може завдячувати саме сценічним текстам такого типу. І якщо б вони не претендували на повноцінне художнє і естетичне явище та ще й зазіханнями на новаторство і високий містеріальний стиль, — вони могли б зайняти цю нішу — зрештою, для повноти культури потрібні і ці сегменти. Проблему становлять претензії на новизну, підміна цілком можливого цитування — плагіатом, нерозрізненість критеріїв високого і низького, демонстрація права на привласнення, яке зухвало ігнорує культурний досвід адресата (тим гірше для адресата, якщо він «високочолий»). Усе це викриває в режисері вистави, хоч як це прикро, — непрофесіоналізм, який бере собі в адвокати естетику постмодерну. Зокрема, гру у професіонала / непрофесіонала, у «відміну» між ними кордонів, про що вже йшлося. Але це гра самого постмодернізму і аж ніяк не науки про нього. І не театральної критики сучасного рівня. Тим більше — не режисера-автора сценіч-

ного тексту, який не здогадується *що, в якій поетиці і за рахунок яких етичних і професійних мотивацій* він будує на кону. Ще раз повторимося: нічого не маємо проти коміксу на сцені, в тому числі, й за мотивами Шекспіра, але неусвідомлене, художньо довільне, з використанням плагіату-компіляції мовленнєве послання адресанта, який підозрює в собі професіонала, — перекреслює якість комунікації та її автора в підозрюваній ним ролі.

Продуктивний і рецептивний досвід художньо-мовних дій завжди залучає і розпізнає прозорість кордонів професійного.

*Інверсія й інволюція*⁸³. Цей механізм, що його періодично використовує художня культура (як і власне історія), є одним з найпродуктивніших у процесі саморегулювання. Його ефект інтенсифікується в часи переходові — «репетиційний» хід підтягує ресурси у точки нестабільності. Інверсія на всіх рівнях — від смислів до інструментаря — є засобом пом'якшення потенційно жорстких форм і попередніх бінарностей, що продовжують перебувати у посттрадиційних контекстах. Форми подібних репетицій залучені упорядкувати ризики в стосунках радикально нового і минуло-традиційного, корисного. Адже саме таким чином у нове вбудовуються попередні «корисні» парадигми чи «потрібні» смисли тощо. Інструментар інверсії дозволяє культурі знизити поріг ризиків і потенційних руйнацій.

Але є й інша іпостась інверсії. Як ми вже мали можливість говорити, механізми інверсії включаються у ситуаціях екстремі, аби спростити систему до рівня самозахисних енергій. Цей механізм редукації — так ми його поіменували⁸⁴ — має наслідком різні види спрощення, в тому

⁸³ Інверсія є технологічним механізмом у горизонтах інволюції як онтологічного і світоглядного руху.

⁸⁴ Подібний механізм А. Назаретян назвав *адаптивним рефресом*.

числі й такі, які на конкретному історичному етапі видаються загрозливими і небезпечними (про деякі з них ми говорили впродовж всього тексту). Саме зараз, скажімо, ми спостерігаємо в художній культурі (культурі) такий тип розкутої чуттєвості, який має наслідком бестіалізацію, «аніمالізацію» людини, її занурення у стихію інстинктів (А. Панарін), коли тілесна чуттєвість заступає, витісняє високу сублімацію через культуру.

Постмодерна картина світу, що належала добі його кульмінації — Апокаліпсис, — на даному етапі, етапі вичерпання його ресурсу, змінилася на картини світу, в яких домінує Лікарня, передусім психіатрична, про що вже йшлося. Можливо, йдеться про пом'якшення трагізму, а чи, навпаки, самозахисно продовжує виштовхуватися апокаліпсис, і його місце починають займати картини *перед*-апокаліптичного відчуття світу. Ця редукція подібна до інволюційного ходу і може виявитись вкрай небезпечною: виникає аналогія з біологічною редукцією, що нині її фіксує екобіологія Чорнобильської зони — там відтворюються типи поведінки тварин, притаманні попередньому етапові еволюції... Еволюція хворіє?

Ті ж запитання можна адресувати художній еволюції загалом.

Подібна логіка поведінки культури багатьох дослідників доводить до відчаю, викликає тривогу, занепокоєність, різкі критичні оцінки, пропозиції ввести моральну цензуру. Стабілізуючим і заспокійливим чиником, з нашої точки зору, є той незаперечний факт, що інверсія й інволюція належать до фундаментальних механізмів самоналагоджування відкритих систем. Подумки переглянувши сторінки історії культури, ми побачимо перебування бароко у пізніших епохах і, зокрема, нині — ніби у передчутті небароко; класичного мистецтва — у новітній і найновітнішій історії. І музика, і подеколи література грають з еле-

ментами стилю ніби на підтвердження його неперервності і потреби в актуалізації. Вже зазначені вище подібності архаїки і постмодерну надають інформацію про «зворот стріли часу». Про підтримання цього інволюційного маятника. Так само ми можемо стверджувати, що нині культура звертається до сегментів Середньовіччя в цілому.

Та ж логіка — у присутності в кінематографі Рене і новому романі Роб-Грійє, згадайте, «рівноправності» речей, заміненості реального та уявного, минулого і сучасного — ознак постмодернізму, а у з'яві асоціативного монтажу і «стилізації» просторових фрагментів засобом копій місць, у які лише буде рухатись дія фільму, — ми не можемо не відчувати проривів у постнекласичну художню реальність.

Але повернімося до широкого контексту.

Хаос як енергія й інформаційно-речовинні потоки нічні диференціюються щодо «мети» саморегуляції. Але все це ще вимагає фундаментальних досліджень. Зараз ми можемо лише стверджувати неконструктивність (чи контрпродуктивність) застосування поспішних оцінок у складних процесах. Або — ще точніше — неконструктивність використання критеріїв, неадекватних об'єкту.

Однак не можна зовсім зігнорувати і підозри, що виникає у зв'язку з вищезазначеними фактами, і відкинути припущення про те, що перед нами — *глобальний інволюційний* хід (жест) культури. Маємо, зокрема, звернути увагу на «частотні» рухи вбік язичництва: на коливання на межі хаосу, мерехтіння смислів у прикордонній зоні — між новим християнським міфом і сплеском світоглядного язичництва.

Трансформація вихідного стану, що відбувається у «точках біфуркації», має відповідати такому принципу: «З множини можливих станів даної системи реалізується той, який супроводжується мінімальним розсіюванням енергії (або мінімальним збільшенням ентропії)».

Можливо, гіпотеза — перед нами прецедент своєрідних синергетичних ігор-репетицій у формі «інволюційних сюжетів» перед остаточним вибором. І гра відбувається на лінії «вимірів» розсіювання. Інволюційний хід може виявитись місією «економії» енергії.

Не можна, на продовження гіпотези, виключити і таке: зворотні фази — інверсії — є необхідними через те, що еволюція не завершується з'явою людини, а, як стверджує наука, рухається до кінцевої точки — «злиття усієї речовинної і духовної субстанції Космосу в єдиний Сфайрос — Шар Любові», але світ гармонії — найнестабільніший стан. Він «вимирає» у відсутності предмета і вимагає відштовхування. Шар вибухає — починається зворотна фаза світової еволюції⁸⁵. Космічний синтез — Сфайрос — змінюється регенерацією сили диз'юнкції. Переживання позитивної і негативної валентності становить фундаментальний закон психіки⁸⁶. (Взагалі-то тема інволюційних жестів (сценаріїв) культури — окрема. І ми до неї неодмінно повернемось.)

Кіносимулятори як механізм містифікації і антропологізації художньої інформації

У процесі вибору нового типу поведінки в «точках біфуркації» художня культура експериментує не лише на власних кордонах, у маргінальних зонах, в ареалі «надлишкового топосу». Нерідко вона обирає зоною ризику територію власної тотожності.

⁸⁵ Назаретян А. П. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. Синергетика — психология — прогнозирование. — М.: Мир, 2004 — С.267

⁸⁶ Там само. — С. 267—268