

«Фрактальні структури»: саморозкриття Хаосу

Втрата пріоритету логоцентризму, наявність у театральних та інших версіях картин світу з високим ступенем алогізмів, хаосу непередбачуваності; «строгої» і «нестрогої» цитатності; зрушення жанрів вбік — назвемо так — «конструктивної еклектики», принципова необов'язковість коректних стосунків з класиком, використання його п'єси як ситуативної; культурний поліцентризм, з'явлений постмодернізмом, і вихід маргінальних систем на авансцену як мейнстріму; запозичення суміжних поетик (театром — з літератури, кіно, музики; кінематографом — з театру, літератури, живопису тощо) і деякі інші процеси — засвідчують, що художня культура, зафіксувавши зовнішні прикмети ентропії, діє у принципово новому культурному метаконтексті. Метаконтексті Хаосу.

Зрозуміло, будь-які ентропійні процеси пов'язані зі зрушенням убік нестабільності, неупорядкованості, непередбаченості. Переходова доба значною мірою є добою екстремі, що природно несе в собі таку сутнісну складову, як хаос. Хаос, нагадаю, як стверджує наука ХХІ ст.²⁰, — це стан «неупорядкованої складності». Якщо вкрай спростити — це стан усіх потенцій руху до складності. За суттю — безконечних.

Проблема непередбачуваності, феномен турбулентності, «хаотична поведінка» в системі художньої культури вписані сьогодні у контекст *хаології*. Коли французький теоретик Давид Рюель в роботі «Случай и хаос» (1991) написав: «Хаос було піднято до статусу *нелінійної науки*, і було створено декілька дослідницьких інститутів, щоб ви-

²⁰ Див. праці Пригожина, Стенгерс, Хакена, Глейка, В.Лук'янца, Р.Фейнмана, О.Соболя та ін.

вчати його під цією новою назвою», — він лише зафіксував вже існуючий стан речей. Інакше — стосунки між «лінійними» і «нелінійними» системами.

Жорж Баландье, якого вважають теоретиком хаології, у своїй книзі «Безладдя. Похвальне слово рухові» (1988) пише: «Безладдя, турбулентність, дезорганізація і непередбачуваність мають несподівану силу чарівності, таїна випадковості долучає не стільки до містеріальності, скільки до інтенсивного дослідження, яке використовує найскладніші і надмогутні засоби інформації. Лише десять років як народилась нова дисципліна — хаологія. І деякі вчені вже схильні визначити її як одне з тих кардинальних відкриттів, які здійснили революцію в історії цивілізації»²¹.

Математики і фізики, що досліджують ці проблеми, вивели їх в ряд об'єктивно пріоритетних і надактуальних. І що цікаво — саме в гуманітарній науці вони відчули гідного партнера, який ризиковано їх випередив. Зокрема, стверджує це й І. П. Ільїн : «Сучасні вчені як у математиці, так і у фізиці дійшли висновку, давно вже поширеному у сфері гуманітарних наук, що зміна точки зору, тобто аспекту, в якому розглядається феномен аналізу (неважливо, йдеться про явище фізичної природи чи мистецтва, суспільно-соціального чи духовного життя людини...), призводить до кардинальної зміни загальної перспективи розуміння предмета вивчення, і до зовсім різних результатів, котрі потім можна узгодити лише за принципом доповнюваності»²².

Сама ж гуманітарна наука вже не може існувати, якщо вона ігнорує головні, фундаментальні революції, що відбу-

²¹ Цитую за роботою: Ильин И.П. Хаология как модус современного познания // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры, М.: ГИИ, 2000. — С.126

²² Там само.

лися у XX столітті. Йдеться про *квантову, комп'ютерну та біомолекулярну революції*. Саме вони, передусім, дали можливість перейти від редуccionізму до синергії.

Сьогодні ми живемо одночасно і відчутно у багатьох контекстах. Передусім — у культурно-цивілізаційному та соціонаціональному. Говорить мультиверсум. Існує точка зору і прогноз стосовно принципово нової логіки науки і технологій у XXI столітті, у добу інформаційних суспільств. Так, вчений Лестер С. Туров (Массачусетський технологічний інститут) наголошує, що у цьому сторіччі відбудеться історичний відтік багатства від країн із природними ресурсами і капіталом. Так само, як зсув тектонічних плит Землі може спричинити потужні землетруси, так і сейсмічний зсув багатства призведе до перерозподілу влади на планеті²³. Туров пише: «У двадцять першому сторіччі розумові здібності і уява, винаходи й організація нових технологій будуть ключовими стратегічними компонентами»²⁴. Мічіо Кайку стверджує, що «багато націй, що щедро обдаровані природними ресурсами, втратять значну частку свого теперішнього добробуту, оскільки на ринку майбутнього товари будуть дешеві, торгівля стане глобальною, а окремі ринки з'єднуюватимуться між собою електронним способом. Уже й так за період від 70-х до 90-х років біржові ціни на більшість природних ресурсів упали приблизно на 60%; за прогнозом Лестера Туrows, до 2020 року вони знизяться ще на 60%. Багато націй, що позбавлені природних ресурсів, у наступному сторіччі благоденствуватимуть, бо зробили ставку на ті технології, які можуть забезпечити їм конкурентні переваги на глобальному ринку. „Сьогодні тільки знання й уміння можуть бути джерелом порівняних переваг”, — запевняє Туров»²⁵.

²³ Кайку Мічіо. Візії: як наука змінить XXI сторіччя. // Літопис. — Львів, 2004. — С.29.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

Отже, опанування трьома зазначеними революціями і ставка на креатив та інновацію робить націю та її державу такими, що належать ХХІ сторіччю.

Нині за умов так званої «онтологічної відлиги» засвідчено той етап еволюції, коли поняття *наукомісткості*, як ви пересвідчилися, стає головною, засадничою якістю еволюції планети. Але нині наука, навіть надвисоких технологій, неспроможна забезпечити благоденствіє — хоча б тому, що найчутливіші з фізико-хіміків відчули футуристичні рухи культури як найвищої з «технологій», що й засвідчили працями, щонайменше, останніх двох десятиліть. Тому до наукомісткості ми вважаємо за коректне додати *художньо*місткість, *естетико*місткість. Художня культура, яка є іманентно евристичною і утримує упереджувальну «смыслотворчу місткість», нині має всі шанси увійти в історію як одна із вирішальних компонент планетарного соціуму. Планетарного Розуму. Нагадаю — відкриття, діагнози і прогнози, які здійснюються художньою культурою щодо суспільства, соціуму, історії, — упереджують в цьому відношенні академічну науку на одне-два покоління.

Відомо — про це говорили Д. Белл, Маслоу, А. Печчеї, О. Флехтгайм та інші, — що в останні десятиліття ХХ ст. небезпечно навзаєм протиставились вісі культури і цивілізації, поставши у вигляді майже перпендикулярних. Культура не змогла не зреагувати на цю ситуацію. Вона відповіла низкою мутацій і трансмутацій «з метою» пом'якшення протистояння, упорядкування цих стосунків, що у скрайній фазі «конфлікту» завжди загрожують «розірвати» саме «тіло» глобального історичного суб'єкта. А можуть загрожувати й незворотною ентропією.

Найчутливішими до проявів Хаосу є «фрактальні структури».

Нагадаю, що фрактальні структури — це зовнішній прояв внутрішнього нерівноважного стану системи, що

балансує між порядком і хаосом. Фрактальні структури «виступають утвореннями на межі — між Космосом і Хаосом, саме ця якість надає їм особливої естетичної привабливості»²⁶. Нагадаю й таке: «евристичне завжди сусідить з естетичним»²⁷, — це зворотна формула евристичного випередження мистецтвом інших партнерів. Що ж у нашому випадку виступає «фрактальними структурами»?

Такими в нашому контексті виступають *пошукові системи* художньої культури, які існують на межі, на маргінесах і відтворюють межовий, нерівноважний стан; до них можна віднести експериментальні театр, живопис, новітню літературу, — зрештою будь-який пошук, що може містити у собі інновацію. Або до неї спрямований.

Ми вже достатньо висловлювались щодо сучасного пошукового європейського театру і українського у його контексті²⁸.

Але що важливо усвідомити саме зараз?

На наш погляд, той факт, що «фрактальні структури» художнього контексту є своєрідним аналогом «конструктивного хаосу» або, щонайменше, — зоною його перебування. Саме тут *розпочинається* порядок. «Фрактали» підлягають фундаментальним законам автоперебудови і саморегуляції. Отже, ми маємо розібратись із сучасними механізмами, що запускають цей рух, і з обставинами, які можуть його імппульсувати.

Нерівноважний стан системи «театр» чи загалом художньої культури, засвідчений системними зрушеннями

²⁶ Волошинов А.В. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Прогресс-Традиция — М. — С.219.

²⁷ Там само с.223

²⁸ Див.: Корнієнко Неллі. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) — К.: Факт, 2000. та ін.

на всіх рівнях художнього життя, зокрема, динамікою і частотністю окремих смислових характеристик в картинах світу, падінням «вертикалі» (перетворилась на «горизонталь»), ефективністю маргінальних моделей, — природно стремить до рівноваги. Упорядкованості. Космосу. До зменшення ентропії. Від неоДіонісу до неоАполлону. (Є й логіка інших рівнів, і там відтворюється рух — від Фауста до Протея.)

Але що ще важливіше усвідомити, так це той факт, що нерівноважний стан системи «художня культура» є діагнозом ентропійних процесів у її суспільстві, в її державі (лише у найновітніший момент — момент «помаранчевої революції» — ми змогли сказати про з'яву громадянського суспільства, засвідчити певні якості структурованого феномену; але до того наше суспільство залишалось значною мірою сіамським близнюком держави, майже збігалось з нею, що є ознакою тотального; воно демонструвало неструктурованість і слабкість, тому хворіло усіма хворобами «лінійних» систем. Треба ще пересвідчитись у стабільності з'явленого феномену, так довго очікуваного, щоб говорити про народження громадянського суспільства і політичної нації, тобто — про відчуження від держави у власну самостійність). А оскільки художня культура, на відміну від більш спрощених суспільства і держави (економіки, технічних інституцій тощо), є системою суттєво складнішою, *нелінійною*, з потужною евристичною складовою, — саме її можливостями можуть усуватися ентропійні процеси у макросистемах.

І розпочинається рух до конструктивного, креативного проекту культури саме з структур фрактальних.

Сучасний театр — 1990-х років XX ст. — поч. XXI ст. — позначено своєрідною дисипативністю, невпорядкованістю контекстів (театрального, контексту суспільної думки, настроїв, суспільних очікувань).

Перед нами — турбулентні «завихрення» на «краях шкали», що свідчать про ентропійність окремих концепцій, картин світу, а також художньо-мовних систем і смислообразів. Про накопичення непотрібної «шумової» інформації і про втому деяких художніх систем і підсистем.

Вищезазначені процеси і стани свідчать про те, що сучасне побутування театру (гадаю, це стосується й не тільки сучасного) демонструє, підтверджує універсальність деяких суто фізичних наукових констант: театр як художня система демонструє перебування частини своїх програм у *точці біфуркації*²⁹.

Театр стоїть у «точці вибору», а сам процес вибору інтенсифікувався. «Фрактальні структури» театру обіцяють підтримати і розширити спектр саме ймовірностей, непередбачуваності, випадковості «з метою» надати найширшого «набору виборів», спровокувати підсвідоме, позараціонально-творче, креативне у суспільстві. Поняття культурно-генетичної пам'яті одержує додаткові потенції стабільності — адже там, у минулому, цілість, цілісні матриці театру, художньої культури, збалансованість діалогу театр / суспільство мають свою, сказати б, статистичну традицію. Там зафіксовані і лишаються в пам'яті тисячолітні шари збалансованої енергії в картинах світу і в гуманітарно-гуманістичних орієнтаціях.

Театр, як і художня культура назагал, веде одночасний діалог з давніми великими формами і смисло-образами: ритуалом, літургією, епосом, містерією, високою трагедією, поетичними гекзаметрами, класицистичною драмою тощо — на підтвердження в собі енергій стабільного; з іншого боку, він шукає на шляхах нових маргінальних енергій, які різко підсилили нові центри і зони поблизу

²⁹ У теорії біфуркації нам важлива теза про точку «вибору» і про поведінку системи, зумовлену нелінійними рухами.

«точок біфуркації», про що вже йшлося. Зрада вертикалі на користь горизонталі, відтворена постмодерном, сама по собі не спровокувала ентропії, а лише засвідчила її.

Йдеться про «безструктурну» структуру, що маскує, містифікує нас на рівні гештальтів, образів культури, виокремлюючи ентропійні вектори «смерті людини», «смерті персонажа», «смерті Я», «смерті театру», «ієрархії» тощо.

Відбувається щось подібне до того, що в теорії наук про мови називається «деструктивними факторами», які виявляються «вищою мірою благодійними (благодійними) для мови»³⁰. Нам це вкрай важливо — адже мовленева комунікація є в тексті художньої культури аналогом естетичної мови.

Про гру стихій та інших «партнерів»

Зсув убік радикалізації і відчуження від матриць логоцентризму одним із наслідків має посилення ролі *стихій*. Сучасний театр експериментує з динамічними матеріями. Зі стихіями. З різними середовищами як мета-контекстами. З еротикою як «інструментом» емоції. Грає з сакральними сюжетами.

Вистави А. Жолдака буквально пронизані стихіями Води³¹ (її варіант — сніг) і Вогню («Не боюся сірого вовка», «Кармен», «Ідіот»). У виставі за Олбі головна, кульмінацій-

³⁰ Див.: Якобсон Р. Язык и бессознательное, а також — Крушевський Н. Очерки науки о языке. — Казань, 1983

³¹ Наша прабатьківщина — безодня древнього, доісторичного океану. Океан — «подвійний символ, водночас місце зникнення і примирення» (А. Камю). Вода символізує хаос (в архаїчному суспільстві), таємні церемонії відбуваються найчастіше біля води і біля вогню, який постійно підтримується. Це все за архаїчними нормами належить космічному контексту.