

Перетворення, або Жива матерія нестабільності

Як стверджує наука і як ми мали можливість пересвідчитись на прикладі художньої культури, фундаментальна властивість біологічних, психічних і соціальних систем (додамо про художні) є саме їхня нестабільність. Відомий фізик Я. Френкель засадничу відмінність живої і неживої природи сформулював так: *«Нормальний стан будь-якої мертвої системи є стан сталої рівноваги, в той час як нормальний стан будь-якої живої системи, хоч як її роздивляйсь (з механічної чи хімічної точки зору), є стан несталої рівноваги, у підтримці якого і полягає життя»*¹⁴⁰.

Аналіз життєдіяльності доступної нам сфери культури вимагає уточнити-переосмислити подібні твердження. Можливо, з суто фізичної, суто механічної та хімічної точок зору цей виклад і є коректним й істинним. Але свої корективи вносить актуалізована добою поведінка художньої культури, яка заангажована на зовсім інші оцінки і цінності. Дозволю собі поміркувати про діагнози культури, які вона надала у наше розпорядження і свідками яких, читачу, ти був на сторінках цієї книги.

Для спільних роздумів запропоную *гіпотезу*: можливо, ті стани мертвого і живого, як їх визначив відомий фізик, не є станами відмінності, їх конституційними характеристиками. Можна припустити, що ці стани представляють *різні етапи* формування матерії або є станами, в яких імпліцитно присутня потреба *взаємозамінюваності*, взаємоперетворюваності, що періодично й відбувається з окремими її сегментами. Строга дефініція «мертвого» і «живого», таким чином, може втратити продуктивність, залишившись коректно-конвенційною в межах виключно при-

¹⁴⁰ Цитую за вид: Евин И. А. Синергетика мозга. — Москва-Ижевск, 2005.— С. 6.

родничих наук і вимагаючи поглиблених уточнень з урахуванням досвіду світової культури та інших гуманітарних здобутків.

У контексті цих роздумів не можна не згадати історично-міфологічне ототожнення світів людей, тварин, рослин — з божим світом, і доктрину транссубстанції, де результати усіх форм життя є «тілом і кров'ю Агнця, який є Людиною і Богом»¹⁴¹. Як у християнській релігії агнець є уособленням центрального архетипу пасторального образу (від «пастир» та «отара»), так в «Упанішадах» в ролі агнця виступає жертвний кінь, «тіло якого вміщує всесвіт»¹⁴². Ідентифікація трьох світів з четвертим, Божим, де відбуваються взаємні перетвілення, що стверджує й Овідієве слово про «метаморфози»; прадавні архетипи аркадських образів, язичницькі феєрії і філософські метафоричні міфи («Лісова пісня» Лесі Українки, Шекспірові сюжети комедій); ідентифікація з вогнем, універсалізація зв'язку з сонцем, місяцем, зірками; моделювання божеського і людського через Драбину Якова, Єрусалим, метафора «шляху»; ідентифікація органічного і неорганічного у буддистській молитві, а також вогню, вина і крові звіра; ідентифікація міста з вогнем, — вся ця висока своєрідна алхімія стверджує вседність світу, всіх його рівнів, усіх космічних матерій, і не може бути віднесена лише на рахунок «нерозвиненої» архаїчної свідомості.

Ще раз згадаю проект театру «Моно-Фортас» Някрошюса «Пори року». Тут натура працює як живе начало (худ. Маріус Някрошюс): камінь напочатку просто камінь, але він може перетворюватись на людину, коли його раптом б'ють — через біль виникає згадка про визначально єдину, недиференційовану матерію *всього у всьому*. Моток вовни,

¹⁴¹ Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 119.

¹⁴² Там само. — С. 120.

що його виймає з-за пазухи Наречена, несподівано перетворюється на дитородні органи і навіть на якийсь дивний, кинутий в нікуди, написаний саме цими нитками лист у майбутнє. Някрошюс згадує своїм тисячолітнім емоційним досвідом і нагадує нам, що наша пам'ять тримає й береже цю давню синкретичну матерію нероз'ємності *живого й неживого*. І що це — не лише приналежність дитинства людства чи погляду язичника. Він бачить тут сучасний ресурс етичного руху. Він сьогодні шукає центр світобудови. (Мимохіть спадає на згадку Рількове «Немає жодного цього — й потойбічного світу, існує тільки велика єдність». Поеми завжди чують одне одного.)

Тому не передати, як захоплено ви дивитесь на груди трісок, з яких тепло людської руки, ніби доторкнувшись до віолончелі чи скрипки, здобуває спочатку невизначний звук курликання, а потім реальний, фізичний лет перелітних птахів. І раптом — тріски-птахи падають з висоти цього лету, і нам увижаються виразні звуки удару жменьок землі об труну, — так розбиваються об землю маленькі тільця замерзлих птахів. Живе — неживе однаково і живе і вмирає. Народження і смерть не належать нам. А перед Ним усі й усе — рівні.

Някрошюс сходить ще на один рівень, коли невідчужені у нього людина й тварина, звук і шерех, спів птаха і собачий гавкіт, жест і пластична німота слугують Творцю, віддані в його руки, щоб він відділив і виокремив тих, кому заповість стати Вчителем. «З акторських екзерсисів на наших очах виникає школа і паства, яка потребує Вчителя — посередника між Богом і землею. Саме він примушує їх запалювати свічки, вчить підтримувати світло; запалені скалки на довгому столі; вони падають, і їх знову ставлять наперекір здоровому глузду: що без кореня, те має впасти — чудовий образ вистави, її метафоричний шифр» (О. Тучинська).

Театр іде далі.

Проблема живого і неживого — ще одна репліка з діалогу архаїки і постмодерну — увиразнюється розширенням усіх контекстів. Як художніх, так і позахудожніх. І сходженням на нові рівні.

Взаємовідносини Предмета, Людини, Жесту, Звуку, ландшафту сцени нині висвічують потребу у черговий раз змінити парадигму «канонічного» антропоцентризму. Це явище виразно з'явило себе у кінці ХХ ст., додаткового імпульсу надав йому постмодернізм, з його антитоталітарною й антитотальною складовою (людина виявилась «творцем» тоталітаризму, і людство не змогло себе від цього убезпечити; у формах протототалітаризму й авторитаризму явище це знайоме історії з давніх давен, і цезарі та наполеони — її константи), з його рівністю усіх й усього.

У виставах В. Більченка, Жолдака і Някрошюса по-різному, але однаково наполегливо звучить цей мотив. Чорний пудель — пам'ятаєте? — зі «Східного маршу» дорівнює Гессе й Мандельштаму, Біблії й дощу. У спектаклях Жолдака людина — хай буде нею хоч Гамлет — рівна *будь-кому* іншому, так само як Клавдій чи Офелія. А всі разом вони дорівнюють ілюзії, рівно як і щастю «просто бути» (фінальна сцена з водою, піною, оголеністю — вітальністю). У виставі О. Ліпцина «Гамлет. Лабіринт» навіть текст у всіх спільний — персонажі «передають» його один одному довільно, демонструючи рівність усіх за законами постмодерністської етики.

В одній з кращих своїх вистав — у «Весіллі» — Жолдак урівнює кохання і смерть через чуттєво-еротичний жест, коли кожна з пар, які дочекались одне одного, пригублюють з високого келиха рубіново-червоного «гріховного вина» — перед тим, як навіки-вічні не розлучитися. І жест цей дорівнює самому факту смерті-кохання; вони рівноцінні. Каміння з тієї ж вистави, що градом пострілів грім-

котливно летить з піднебесся на голови чоловіків, які вічно йдуть у свої таємничі мандри, асоціюється з громовицею Долі, з Роком, з символічною помстою. Виникає й інша асоціація — це летять у порожнечу безодні жіночі серця тих, що залишилися чекати (тут у Жолдака — безпосередня цитата з Някрошюса). Арія-освідчення в любові незнайомою, екзотичною італійською мовою — ніби з далекої, захмарної країни, арія, що ввірвалася в агресивно-принизливий комунальний побут, трагічно виправдовує ніцість довкілля, якщо в ній існує *таке*.

Птах і душа магічно поєднані в «Отелло» Жолдака й у «Макбеті» Някрошюса. Дзеркало у тому ж таки «Отелло» рівноцінне людині (Яго) та його душі, котру дзеркало, у відповідності до своїх магічних прав, може відняти. Крім теми двійництва, подвоєння, множинності я, взаємовідтворень, тема дзеркала у Някрошюса і Жолдака має ще кілька вимірів. Але якщо у литовського режисера вона заторкує міфо-християнські засади, у Жолдака — з'явлена культурною цитатою, що пов'язує модерн з постмодерном. Якщо у випадку з Някрошюсом потривожено екзистенційні шари художньої свідомості, у Жолдака говорить емоційне, чинне тут-і-зараз. Някрошюс, на відміну від Жолдака, свідомо апелює до глибинного архетипового досвіду, ніби ліквідуючи розриви в традиції. Жолдак використовує те саме переважно спонтанно, інтуїтивно, нерідко привласнюючи собі «чужу» цитату, котра набуває нової семантики у його, новому для цитати контексті. Й усі ці естетичні «сюжети» пронизані вищезазначеною ідеєю рівності людини і речі, мовчання і слова, живого і неживого.

Фундаментальна наука зі свого боку розширює семантичну шкалу інтерпретацій.

Вчені-синергетики пропонують усе нові й нові переконливі на те аргументи. Зокрема, блискучий вчений

В. В. Налимов¹⁴³, лінгвіст і біолог, філософ і синергетик¹⁴⁴ звертає нашу увагу на нерозрізненість живого й неживого, що детально і на багатьох прикладах доведено у работах Л. Уотсона¹⁴⁵.

З трохи інших, еволюційних позицій ця проблема обговорюється у книзі самого Налимова, де він акцентує наступне: «математика, точніше, математичне моделювання нелінійних систем, починає намацувати той клас об'єктів, для яких існують містки між мертвою та живою природою, між самодобудовою нелінійно еволюціонуючих структур і вищими проявами творчої інтуїції людини»¹⁴⁶.

Відбувається «возз'єднання» діагнозів художньо-супільних дефіцитів. Паралельною мовою естетики. Зокрема, йдеться про дефіцит толерантності і поваги до «чужого», «іншого», аж до розречевленого, дорівненого «небуттю». Адже це теж — суб'єкт. Театр відчув тривожні симптоми дисгармонії цінностей у головних зонах життєзабезпечення.

Пригадаймо ще одну виставу литовського майстра. Ви майже температурно-фізично відчуваєте, як Гамлет віддає своє останнє тепло льоду, що тане у нього в руці: останні хвилини життя, яке поволі витікає з тілесної оболонки.

Театр здобув відчуття якісно нового обміну енергіями і речовиною. Інформаційно-речовинні потоки художнього світу все частіше виступають як наративістська приго-

¹⁴³ Див. роботи Налимова: «В поисках иных смыслов». — М.: Издательская группа «Прогресс», 1993; «Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности». — М.: Прометей, 1989 та інші

¹⁴⁴ Щоправда, він розрізняє синергетику і теорію самоорганізації систем, підкреслюючи одухотвореність критеріїв останньої, хоч заради справедливості пише про зміни синергетичних підходів на користь більшої уваги до непередбачуваності, ймовірності, «необчислюваності».

¹⁴⁵ Йдеться про роботу Уотсона «Ошибка Ромео» // Жизнь земная и последующая. — М.: Политиздат, 1991.

¹⁴⁶ Налимов В. В. Самоорганизация как творческий процесс // Синергетическая парадигма. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 150.

жинська реальність, як «продукт діалогу людини і буття», якщо скористатись словом В. Лук'янца.

Ми все ближче до розуміння постнекласичних нелінійних матерій в сучасній художній культурі, зокрема їх фундаментальних, системних складових — нагадаю: інформації, енергії, речовини.

Коли ми говоримо про можливість згадати себе тисячолітньої чи столітньої давнини (що вже давно і упереджувально реалізувала художня культура), — в цьому вже немає нічого від фантастики чи паразнання.

Нині відомо, що *фрагменти філогенетичної пам'яті* можуть бути викликані і вербалізовані, зокрема, засобами гіпнозу. Відомо й те, що репродукція подій, що мали місце 100—200 років тому, відтворена людиною, — була неодноразово підтверджена дослідниками у найменших деталях. Синергетика, радикально змінивши уявлення про світ, нині може запропонувати і пояснити «механізми «запису» філогенетичної пам'яті і самоспливання, саморозшифрування її слідів»¹⁴⁷. І одним з механізмів зв'язку з філогенетичною пам'яттю є автоматичне «прибирання» у зону позасвідомого первісних інстинктів людини. Саме «вони охороняють наш зв'язок з пралюдьми і навіть, як стверджують нині соціобіологи, — з нижчими біологічними різновидами»¹⁴⁸. Це не проявлені сліди єдності всього суцього.

На базі власних досліджень автор у подальшому запропонує гіпотезу стосовно іншого механізму провокації спливання глибинних систем філогенезу. Натомість використовується утилітарно-прагматична, хоч і сильна технологія гіпнозу.

Наукова література, що з'явилась останнім часом на тему «постпросвітанських проєктів», «філософії нанотехно-

¹⁴⁷ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Синергетическое мировидение. — М.: КомКнига, 2005. — С. 153.

¹⁴⁸ Там само. — С. 155.

логії», «нанотехнологічних революцій», «проектів глобального перетворення світу», «геномних проєктів» та ін., так чи так пронизана песимізмом і тривогою з приводу глобальних загроз самому буттю цивілізації. І навіть найчутливіші з учених, що пишуть про «глухий кут», «апокаліптичність», «ризикогенність» актуальної доби нашої еволюції, за умов «розірваності» гуманітарно-природничо-науково-інформаційної цілості, — не в змозі оцінити (проглядає лише хисткий здогад) практично нескінченного ресурсу Культури, що як ніколи має бути закликаний саме у такий, пост(не)класичний період історії. Культура запропонує еволюції сильні нелінійні ресурси.

Художні системи і закон незалежності (Про рівні свободи суб'єктів еволюційного процесу)

Постнекласичні методології у сучасних постмодерних контекстах відкрили траєкторію руху суб'єкта, на якій до того нерідко в історії зупинялась і художня культура, і творча інтуїція загалом. Йдеться про давні інсайти творчого розуму щодо еволюції здібностей особистості. Зокрема, щодо можливостей її проникнення у внутрішні світи, у «невидиме», у тонкі матерії, найбільш засвідчені східними філософіями і практиками. Ми нерідко використовуємо ці категорії як своєрідні метафори — адже саме мистецтво подарувало нам відчуття реальності цього «невидимого». Між тим сучасні технології і методології дозволяють «побачити» і зафіксувати принципово *нові рівні свободи* усіх суб'єктів еволюційного процесу. Ці «свободи» відкриті у всесвіт. Індивідуальність нарощується «відкритістю» до