

Неллі Корнієнко

доктор мистецтвознавства (м. Київ)

НОВИЙ НАПРЯМ – СИНЕРГЕТИКА ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ (фрагмент майбутньої книги)

Театрознавство доби пост- і потреба *іншого*

Три глобальні наукові революції ХХ ст. – біомолекулярна, комп'ютерна й інформаційна – трансформували поняття пізнання і, власне, процес пізнання в напрямі радикальних змін усіх його складових. Ми вже писали про це у зв'язку з дослідженням синергетики театру (художньої культури) [1]. Не торкатимось тут проблем, сказати б, безпосередньо «загальної» синергетики, яка поки що – з 1970-х років і донині – чинна передусім у комплексі об'єктів соціальних, політичних (демографічних, освітніх, військових), лише поверхнево торкнувшись культурних¹. Та й то, за винятком одиничних дослідницьких вправ і на полі переважно вторинному – реклами, світло-дизайну тощо. Художня культура досі перебуває на маргінесах її зацікавлень. Можливо, відчуття її надвисокої складності і так само непростой поведінки робить новітні науки слабодухими перед нею. Це – непослужлива «вільна» система, що має власну мову і володіє багатьма функціональними можливостями. Наукові мови спілкування з нею непрості і, як правило, занадто далекі від можливостей «домовитись». Фізика і театр, скажімо, близькі по суті системи, як і

© Н. Корнієнко, 2011.

¹ Вивчення понад тисячі праць з синергетики урешті-решт саме таку нашу точку зору. Ті ж роботи, які вказували на – умовно – синергетику культури чи синергетику мистецтва, у кращому разі обмежувались постановкою проблеми «права» точних наук коректно працювати з таким надскладним об'єктом, яким є мистецтво і художня культура, або пропонували окремі точкові підходи до цього. Назву авторів: С.Князева, С.Курдюмов, І.Свін, О.Астаф'єва, В.Порус, А.Малкова, Д.Чернавський і Н.Чернавська, Т.Григор'єва, Б.Пойзнер, Е.Соснін, А.Кобляков, С.Рінальді, Р.Браже, Ю.Кірбаба (Саратов безпосередньо займається генезою синергетичної парадигми в аспекті культурології) – практично цими прізвищами й обмежується список напрямку. З вітчизняних вчених назовемо таких дослідників, як О.Левченко, Н.Корнієнко, Н.Кочубей. Українських дослідників більш цікавлять можливості саме автономного наукового напрямку, де б сполучались як методології і теорії, так і постнекласичні практики. Лабораторія постнекласичних методологій НАНУ, Інститут філософії і соціології НАНУ, Національний Центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, – представляють території розвідки цього напрямку, хоча наукові «домінанти» у кожного свої; синергетика і тоталогія більш стурбовані проблемами «соціальної» і «політичної» людини, соціуму, нового суб'єкта; художня культура передусім цікавить дослідників Центру Леся Курбаса.

математика й театр чи театр і біологія. Але їхні мови дезадаптовані одна щодо іншої.

Останні десятиліття світової науки були означені зближенням гуманітарного, природничого та художнього начал – як на рівні методологічному, так і на рівнях інтерпретацій, «відмін» класичних матриць або радикальних полемік з ними, трансформів смислів та смислообразів. У цьому немає нічого дивного, культура періодично відтворює потребу подібного полілогу/синтезу. Коливання мета-маркерів відбувається за сюжетом: специфікація, спеціалізація знань змінюється на рух до універсалізації – у формах чи то класичної культури, чи некласичної або – постнекласичної.

За новітнього часу так було у 1960-х роках, 1980-х, процес цей вкотре актуалізувався й нині. Треба віддати належне: в різний час на цих хвилях наука збагатилася думкою таких блискучих вчених, як В. Налимов, Н. Моїсєєв, Л. Гумільов, Г. Гачев, Є. Фейнберг, Є. Мелетинський, В. Топоров, Б. Гаспаров, П. Симонов, С. Курдюмов, Є. Князева, В. Зінченко, астроном і астрофізик Н. Козирев та ін.²

Переконана, такі найсучасніші сфери знань, як синергетика і тоталогія (метафізика тотальності)³, синергійна антропологія знайдуть власний креативний ресурс і запропонують футурологічні сценарії передусім у сильних контекстах художньої культури і для них. Як це було з відомим принципом доповнюваності Н. Бора та іншими ноу-хау природничих наук, якими несподівано швидко і продуктивно скористались науки гуманітарні і власне художня культура та науки про неї. Нагадаю й футурологічний здогад на користь цього, висловлений І. Пригожиним.

В той саме час художня культура, на одне-два покоління випереджаючи академічну науку, відверто продемонструвала високий ефект самоорганізації, можливості синергії і творчості «на упередження». Саме на цих механізмах і базується діагностична, прогностична або страхувальна щодо свого суспільства (середовища) функції художньої культури та ін.

Наші дослідження [2; 3] не просто довели актуальність для XXI ст. синергетичних підходів і методів, так само як і новітніх – тоталогічних⁴ або безпосередньо постнекласичних практик, але й винесли у, безпе-

² Я не називаю вчених Заходу і Сходу, там наукові контексти мають свою специфіку, і про це треба говорити окремо.

³ Україна тут у багатьох проектах веде перед, назву лише дослідження В. Кізіми, Ю. Тютюнник, А. Беліченка, І. Добронравова, Л. Бевзенко, Л. Теліженко, І. Цехмістро та ін.

⁴ Тоталогічні методи відкривають принципово інші шляхи до проблеми суб'єкта, понять цілості і цілісності, свободи, нової мета-антропології, генерологічних та парсичних зв'язків явищ; твориться новий науковий напрям – метафізика тотальності.

речно, пріоритетну проблему ще одного нового напрямку. А саме – *синергетики художньої культури*. Напрямок цей може бути означений і актуальніше: *Художня культура (театр): синергетичні і тоталогічні виміри*. За логікою тієї ж фізики, древо якої поіменувало свої гілки: теоретична фізика, експериментальна, фізика часток, квантова фізика, фізика плазми і т.п. Отже, синергетика, не зосереджуючись – як зараз – переважно на соціально-політичних проблемах, не тільки розширить на загальний свій креативний простір, а й перейде до процесу *самонавчання* – адже матиме справу з об'єктами, предметами і «полями» витонченішими, з великими ступенями власної свободи, з багатоплановими системами змістів, з «невидимими» і прихованими матеріями, з підсвідомим і позасвідомим, з «іншою» нелінійністю та іншим типом відкритості.

Відомий сучасний стан «загальної» синергетики. Вона переживає чергову кризу, нині схожу на глухий кут, тупик. Передусім власне синергетики першими й визнали відповідну вичерпаність її ідей і методів. На цей час. Для цих об'єктів. Але це абсолютно не означає тотальної кризи синергетики по всіх напрямках. Навпаки. Подібно до прогресу, що рухається нелінійно – пучками, гілчасто, з відпадинням окремих ліній і «сюжетів» і розвою інших чи зовсім нових⁵, – так і синергетика, і тоталогія наслідують цю логіку. На мій погляд, саме ці науки (методології, світогляди) спроможні сказати своє слово і стимулювати природу наук про театр і художню культуру, та й про власне театр і художню культуру. Перебудова останніми своїх програм, що спостерігається зараз як глибинний фундаментальний рух, може бути адекватно пізнана і коректно інтерпретована лише на базі наук, що усвідомлюють саморегулятивні засади художньої культури, її достатньо високу самостійність, зрештою, її суб'єктивність у соціумі і загалом у сучасному світі.

Отже, гуманітарна наука промовляє нині своїми новими можливостями, і цей напрям думки вивільнюється у власну автономну територію. Але у нашій пропозиції на таку самостійність напрямку були цікаві попередники, просто не почуті, про що й нагадав Р. Браже [4; 5].

Він вказав на недооцінену роботу П. Мілюкова (1859–1943) «Нариси з історії руської культури», на роботи О. Шпенглера (1880–1936), А. Тойнбі (1889–1975) і соціолога П. Сорокіна (1889–1968, з 1922 року – в європейській еміграції, з 1923 – у США) [6], які заклали ідеї розповсюдження *закономірностей еволюції з природничих наук до гуманітарних*. Це вже тоді було фундаментальним поворотом світової наукової думки, на жаль, нерозпізнаним. Зараз наука закриває свої «білі плями».

⁵ Саме у цьому факті беруть своє начало сучасні теорії новітньої історії, сказати б, «умовного напрямку» – «що було б, якби...», які нині набирають креативної енергії.

Щоправда, йдеться нині не про «еволюцію з природничих наук до гуманітарних», а про пошук своєрідного методологічного синтезу, на перших же порах – взаємоадаптацію методологій.

Отже, повторюю, ми наполягаємо на «відкритті» (легітимізації, верифікації) принципово нового для художньої культури і театру наукового напрямку.

Театрознавство доби пост(пост)модернізму, скажімо, змінює не лише межі і структуру, а й канони та ідеали. Акцент новітнього театрознавства (як і музикознавства) зміщено вбік етноідеалів і етноканонів. Віртуальні медіа-реальності і глобалізація загострили процес специфікації предмета дослідження – театру – по всьому спектру. Це стосується і психології творчості, і ментальних образів, і соціально-психологічних механізмів відтворення суспільних дефіцитів у інтерпретаціях. Як завжди, головними є проблеми світоглядні. На пріоритетну увагу передусім заслуговують *закони*, за якими живе театр і згідно з якими він саморегулюється в контексті художньої культури і соціуму. Все інше – вияв цих законів через художньо-естетичні матерії.

Наголошую, що безпосередньо художні матерії, не забезпечені, сказати б, своїми кореневими системами – законами, не є, якщо хочете, «дійсними», «істинними». Тобто вони не промовляють автентичними смислами. Таке театрознавство має справу з імітаціями, симулякрами, а ще точніше і коректніше – будучи неспроможним побачити систему комплексно, а не лише з точки зору верхньої частини айсберга, – їх породжує. Погодьтеся, що таке «театрознавство» вносить – не може не вносити – в дослідницьке поле баласт і ентропію. Інакше – наукові глюки. Воно неспроможне бути гідним партнером суттєво зміненому, новітньому театру. Значною мірою тому і сам театр, зокрема український, втрачаючи свого медіатора і «лоцмана», продовжує залишатися у старих вимірах. Аналітична (концептуальна, «сенсорна», «об'єктивна» критика) втрачає за умов відсутності сучасного рівня теоретичної бази свій актуальний інструментарій – і значною мірою саме тому залишається в межах смакової компоненти.

Частину сучасного театрознавства, переважно пошукову, можна тимчасово віднести до *критичного* (або *іншого*) театрознавства, яке ставить ці проблеми і намагається їх вирішувати.

Знання на даному етапі динамічно позбувається старої обтяжливої раціональності і віднаходить самоприсутність *іншого*. З'ясовує, зокрема, і стосунки «мейнстріму» останніх десятиліть – постмодернізму – і постнекласики.

У ставленні до постмодернізму є, на жаль, більше остраху, ніж раціонального діалогу з ним. (Ми вже звертали на це увагу.) І, як на мене, така потужна установка на недовіру суттєво зменшує ефект від спілкування.

«В онтологічному плані, – стверджують дослідники, – для постмодернізму характерний поступовий перехід від установки пізнання світу з метою його «переробки» до вимоги деконструкції світу. Постмодернізм відмовляється від прагнення перетворити світ на шляхах його раціональної організації, констатуючи глибинний «опір речей» цьому процесу. Усвідомлення опору світу пов'язане з дистанціюванням від нього з вимогою переходу на позицію об'єкта, що призводить до повної відмови від позитивної онтології і розгляду її як абсолютно вичерпані. Відмова від пізнання світу і, отже, його перетворення веде до ігнорування значущості істини, до ствердження множинності і суб'єктивності істин, до тези про значення «розуміння», а не знання» [7, 200].

І ще цитата: «Об'єктивність змінилася суб'єктивністю, унікальність – нескінченною відтворюваністю, що кладе кінець класичній культурі, можливості істинної творчості як творення справді нового; постмодернізм наполягає на розумінні колажної діяльності, гри з давно створеним, що веде до апології іронічності» [7, 200].

Зверніть увагу. Навіть креативне застережливе твердження («глибинний опір речей»), що несе в собі попередження про загрози у разі ігнорування цього «опору» і турботу з приводу цілісності світу, його автономного права на природне життя, що забезпечує нам захист, – сприймається як «повна відмова від позитивної онтології» і як її «вичерпаність». Розпачлива друга цитата засвідчує, що й справді класична логіка перестає діяти за нових умов – адже якщо «об'єктивність змінилася суб'єктивністю», то з цього аж ніяк не витікає твердження, що «унікальність» змінюється «нескінченною відтворюваністю». Радше навпаки: якщо суб'єктивність стає надактивною і розширює свої межі, то логічніше очікувати саме унікальності, як засвідчує не лише психологія творчості, а й більшість сучасних людиновимірних теорій. І ще одна суттєва суперечність з'явленої теоретичної думки: якщо людина – не суб'єкт, а колективне позасвідоме Я, – і в цьому винен постмодернізм – то чому саме постмодернізм ставить фундаментальне питання щодо суб'єктності *усього суцього?*

Чи не здається вам, що відбувається щось підозріле у цьому Данському королівстві?

Чому відбуваються такі термінологічні і методологічні підміни на фундаментальному напрямку теорії пізнання?

Однією з відповідей (природно, невичерпною) може стати пропоно-

вана *гіпотеза про черговий фундаментальний інволюційний рух культури (або, можливо, інверсійний)*. Гіпотеза виходить з припущення, що діагноз постмодернізму виступає як шанс втечі від фатальної помилки⁶. Засадничі уподобання постмодернізму, його концепти і практики можна інтерпретувати альтернативно вищезгаданим. А саме: постмодерністським письмом промовляє спокуса *іншої* глобальної суспільної моралі. Набуває серйозних рис гіпотетична теза про те, що, можливо, донині вже здійснені «всі» відкриття (або їхня достатня кількість для адекватного, «неушкодженого», «комфортного» руху історії), і *на цьому етапі*⁷ варто засвоювати досвід природи і людини більш фундаментально? Засвоювати на *інших* засадах, з іншими методологіями буття?

Не можна й виключити, що існують закони Зупинки, коли ситуативно – за історичним виміром – накопичені людиновимірні, природні, художні ресурси вимагають саме зупинки для перегляду «ушкоджень», розривів в еволюційному процесі, небезпек підвищеної дискретності, загроз ентропійної зміни мов комунікації в антропній системі, мов моральних канонів і цінностей тощо.

Фундаментальна глибина нового засвоєння можлива лише як відповідь на діагнози культури (передусім художньої, найефективнішої), які суттєво випереджають «академічну» наукову рефлексію. І тут слід без погорди завдячити евристичним проривам художньої культури – адже це вона упереджено і послідовно, терпляче, інколи – несучи загрозу собі – вже не вперше тривожно наголошує на «спротиві речей» – преображальній практиці людини, яка несе нині глобальну небезпеку антропній цивілізації. Зрештою, усьому процесу еволюції⁸.

Проставивши діагноз у процесі саморегуляції, художня культура приступає до реалізації сценаріїв і програм креативного виходу з ситуації.

Винятковість зупинки – у можливості включення механізмів корегування ушкоджень і механізмів-пропозицій для набуття системою ефективності. Такими механізмами можуть стати *інверсія* – перестановка складових чи їх окремих елементів, та *інволюція* – редукація системи, її

⁶ Ми торкаємось тут постмодернізму – адже говоримо про категорію теоретичних і методологічних підмін саме на цій базі. Але гіпотеза працює на всьому досліджуваному обширі.

⁷ Йдеться – «здійснені всі відкриття» – не про вичерпаність креативного ресурсу історії, а про темпоритм відтворення певних картин світу і смислообразів; про історичну «математику» частотності перебування культури у точках біфуркації; про можливі закони повторюваності певних формул Буття; про самокерування пасіонарних енергій, можливо, співвідносних із якимись, поки що невідомими, прихованими законами.

⁸ Аби переконати читача у цьому, я відсилаю до праць футурологів Е.Тоффлера, А.Маслоу, Б.Гаврилишина, Д.Белла, Ф.Фераротті, Е.Масуда, Мічіо Кайку та ін., а також до сучасних робіт у різних галузях науки: К. Ясперса, Е. Фромма, А. Вебера, Е. Янча, А. Назаретяна, К. Бурихтера, Б. Картера, Е. Азроянца, А. Буровського, Й. Б'єрре, І. Бестужева-Лади, В. Бранського, А. Венгерова, І. Д'яконова, Ю. Яковця, І. Шкловського, Г. Шахназарова, Ю. Шишкова, Е. Шноля та ін.

самозахисне спрощення, відхід назад. Про інволюційні рухи культури ми частково вже говорили у своїй книзі «Запрошення до Хаосу» [1, 107–115]. Ввівши термін «топоси надлишковості», ми запропонували «зчитувати» театр і художню культуру через ресурс для маневру. Точніше – відкрили приховані простори та енергії пасіонарності.

Театр небуття, або Про принцип Недіяння (Wu Wei)

Китайська культура розрізняє два види пізнання: чжиші (логічне знання) і чжихуй (мудрість, накопичена мовчазним спогляданням)

Ми маємо нині – в 2010-ті роки – вражаючу «картину тиші» в діяльності українського театру і всієї художньої культури, хіба що за винятком окремих, відверто «авторських» напрямів (художник, композитор і под.), які тим не менше ще не набрали якості критичної маси для зміни енергій усього художнього ландшафту. Після першого сплеску експериментів і пошуків початку 1990-х і «першої тиші» їх середини театр робить по суті зупинку, яку не можна пояснити лише відсутністю ресурсу режисерських кадрів або сучасного художнього мислення у цьому сегменті.

Зупинка ця, на наш погляд, є суто стратегічною. Накопичивши певну кількість пасіонарної енергії, перебуваючи у точці біфуркації, театр «вирішує» проблему альтернативи для подальшого руху. Традиційний репертуарний театр сприймає за перемогу вже сам факт відхилення свого репертуару від архаїчної траєкторії чи навіть просто факт запрошення «нового» режисера. Поодинокі спроби введення нестандартних для нашого театру (але аж ніяк не для європейського чи світового) технологій – медіа-ресурсу, технік звукопошуку (вистави Д.Богомазова «Роберто Зукко» за Б.-М. Кольтесом; «Жінка з минулого» Р.Шиммельпфенніга, з відсиланням до поетики кіно, зокрема, до тіней Ларса фон Тріера, 2007; «Солодких снів, Ричарде», 2008–2009) чи «просунуті» практики з новими вокальними енергіями на базі автентичного давнього народного співу (робота Н. Половинки у виставі Івано-Франківського театру «Солодка Даруся» за прозою М. Матіос, 2009) з'являють радше рецидиви самотнього бунтарства, але не уреальнюють нового художнього ландшафту.

Театр ніби прагне якоїсь форми небуття. Без жодного розпачу.

Він інтерпретує свою поведінку через накидання їй символічної функції. Театр відкидає попередній класичний/некласичний досвід. Опором Логосу, втягуванням у світ фікцій, відміною сталих алгоритмів, окрес-

ленням більш розкутих нових сенсів він пропонує *інші* правила гри. Він вимагає від нас взаємності визнання свободи і волі – його і наших «внутрішніх просторів». Все гостріше відчуває обтяжливість власних традиційних обов'язків.

Його зупинка 2010-х – своєрідна форма відсутності. Стратегічне намовляння переглянути поняття *дії, діяльності і перетворення*. Для себе і для людини на загал.

Відтак не випадково визнано, що одним із методологічних надбань на шляху виходу з глобальних небезпек є метод деконструкції (який чомусь – ще один «секрет» термінологічних і методологічних підмін – переважно сприймається і використовується в теорії саме як *деструкція*, як від'ємна якість, з ігноруванням другої її функції – *реконструкції*, тобто конструктивності⁹). Не все йому підвладно і не все відповідає сучасним вимогам адекватності метода – «полю» дослідження, але він не позбавлений певної слухності, йому не відмовиш у креативності і достатній потенційності¹⁰.

В екзистенційній напрузі театр позбувається звичних, традиційних, класичних/некласичних сегментів своєї «дійсності», скеровує картини світу до меж постнекласики. Перебуваючи в точці біфуркації, театр обирає серед безлічі виборів – найефективніший. Змінює критерії діяння.

«Є [такий] прояв самоорганізації – самоорганізація як поява нової події. «Подія, – стверджує І. Пригожин, – є щось таке несподіване, що не може бути передбачене детерміністично. Те, що через деяку кількість років Земля опиниться в певній, заздалегідь відомій точці своєї навколосонячної орбіти, навряд чи можна назвати подією, тоді як народження Моцарта, безперечно, стало подією в історії західної музики».

Свої основні діяння (події) – **Самоорганізація** творить незримо, безшумно і несподівано. В умовах граничної напруги, крайньої нестійкості, система стискається, ущільнюється, згущується, ніби «пірнає» в себе (у фрактальну безодню своїх мікросвітів) і такий стан системи зовні фіксується у форми її «закритичного уповільнення», яке уривається лише з появою нової події.

У такі моменти, коли система надана самій собі, коли вже «не працюють» недавні регулятори (минуле), а нові ще не встигають сформуватися (майбутнє), система мовчазна, зовні неініціативна (ілюзія її беззахисності

⁹ Запропонований Деррідою термін «деконструкція» є перекладом терміну Гайдеггера «деструкція» – цим, очевидно, почасти пояснюються акценти на *деструкції* в його інтерпретаціях.

¹⁰ Див.: Деррида, «О грамματοлогії» (1967) та ін.; роботи Ж.-Ф. Ліютара, Ж. Бодріяра, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі.

часто провокує волонтаризм), і гранично напружена внутрішньо, – тоді між випадковими величинами її фрактальних рівнів і середовищем виникають кореляції надвисокого порядку (типу «гугол», тобто 10100 і вище) ... Умовчання є ніщо інше, як ще не висловлена фраза-покажчик прийдешнього ходу подій... *Саме у такі моменти недіяння стає кращим діянням* (курсив мій. – Н.К.)» [8].

Ми звільняємо себе від чесноти спеціальної розмови на цю тему: про відомий принцип У-вей, його трансформації у даосизмі і буддизмі чи про теорію школи чань або Алмазної Сутри, а також про новітні легістські тлумачення принципу і суперечностей на цьому шляху. Нам важливе інше.

Старожитній принцип Недіяння вже в давнину з'явив свою нелінійність: тут відсутні причинно-наслідкові зв'язки, верх і низ, ієрархії, добро і зло, переваги для когось чи для чогось, порівняння. Лао-цзи не випадково проголосив: «Хто віддає перевагу, той ризикує втратити все». Давні східні культури були побудовані – на відміну від західних – на міцних базових нелінійних морально-психологічних, етичних і естетичних системах. Економіка і технології надбудовувались над ними. Саме тому науковими і технологічними відкриттями і здобутками Сходу жила Європа аж до XVI–XVII ст. Неправильна інтерпретація креативного принципу У-вей – як не-дії, бездіяльності – завдала неабиякої шкоди науці. Нині зазнають поразки автори інтерпретацій, що ховались за цитатами з Дао (наприклад: «Не дій, і всі речі відбудуться самі собою»), вирваними з контексту. Врешті-решт, важливо усвідомити, що й сама інтерпретація стала результатом і свідченням застосування Європою тільки лінійних схем, яким не підпорядковувались ці давні нелінійні, синергійні поняття і практики. «Лінійна» людина нездатна зрозуміти нелінійне – трюїзм. Але саме він залишає нас у непевності щодо ефективності взагалі сучасних рівнів розуміння і інтерпретацій.

Наголосимо щодо принципу У-вей на коректному: йдеться про *«нетручання»* у природний перебіг Буття, хоча цим і не вичерпується принцип Недіяння. Філософське засвоєння європейською наукою терміна ще й досі продовжується, а адекватного прочитання можна очікувати лише на шляхах постнекласичних теорій і методологій, які – в черговий раз в історії – синхронізуються в процесі діалогу Схід-Захід¹¹.

З багатьох концептів У-вей актуальним для нас є такий, найпростіший:

¹¹ Існує велика література з цього питання, з якою читач може ознайомитись, назву кілька: власне «Дао де цзин. Книга пути і благодати», «Чжуан-цзы», праці Лін Ютана, Т. Григор'євої, Л. Чернова, Г. Крила, роботи Center of Traditional Taoist Studies, Енциклопедія Китаю та багато інших.

«Даос не витрачає своєї енергії на дії, що не сприяють самовдосконаленню (відводять нас із нашого шляху) [...] Даос не втручається насильно в життя решти людей, оскільки вони переслідують свої особисті інтереси і йдуть шляхом власного самовдосконалення, – доти, доки це не впливає на наш особистий шлях. Ця концепція робить Даосизм, мабуть, найбільш гуманістичною філософією. Роби, що хочеш, тільки не впливай ні на власний шлях, ані на шляхи інших людей»¹².

Незвичайний і дуже поважний К-мезон – «захищає» деталь і «обожнює» миттєвість

Ми вже мали можливість – і зараз я лише повторюся – говорити про одну з найцікавіших нині тенденцій художньої культури – про тотальну увагу до найдрібнішої деталі, до швидкоплинних станів, непомітностей, випадковостей, прихованих рухів, донедавна «неможливих» чи «непотрібних». Більше того – саме вони становлять нині головний капітал новочасних художніх текстів (семіотич.).

Так, актор-автор Євген Гришковець буде свій сценічний текст 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 взаємоперетворюються, інтимізуються, 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-Грабовська). Життя, побачене, сказати б, «у шість очей» – автора, героя, глядача, нерозрізнених у 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

¹² Див.: <http://www.tao.org/>. Продовжуючи цю логіку, інший дослідник встановлює й широкі теологічні зв'язки: «Метатеоретичний рівень установки У-вей дозволяє застосувати її як пояснювальний принцип до східного (Китай, Японія) мистецтва, різних форм вірувань, психологічних феноменів. Пояснення енергії будь-якої дії, будь-якої творчості, інтерпретованих як недіяння, споріднює принцип У-вей з феноменом християнської віри. Усередині віри дія відбувається вільним і самостійним чином, в той сам час залишаючись вповні залежною від божественного провидіння» (Л. С. Чернов).

через сакральні ландшафти рідних Карпат. Як і для Р. Бредбері, для нього всесвіт залежний від найменшого поруху всередині нього, від мимовільного зрушення деталі, від «капризів» швидкоплинності. Т. 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 сущого через його приховану, утаємничену «мову». Мимохіть 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 композитора Валентина Сильвестрова увиразнюється нині естетикою інновації, що спирається на особливу довіру до «непізнаваного» 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 – живе. Вона не тверда, вона теж нібито мерехтить. Це не зовсім поліфонія, а нова форма: хорали під виглядом монодії. Там, окрім звичайної гармонії, є ще акустична гармонія та часова. Час не рухається ритмічно, він так само хисткий» [9]. 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. Мерехтять «кванти», мікрочастки хвильової енергії.

Вищезазначені приклади встановлюють дзеркально-асиметричні стосунки з роллю флуктуації, найменшого збудника пасіонарної енергії, та її сучасною версією.

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. Спрямованість 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 донедавна 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 у разі ушкодження, і де нема жодних жорстких ієрархій – все важливе і без усього не обійтись. Миттєвість починає говорити мовою Фауста.

І знову-таки культура і тут інверсійно нагадує про повторюваність подібної формули, вже відтворюваної в інший історичний час (згадайте філософів і культурологів, хоча б Л. Баткіна і В. Біблера, що писали про повторне проживання художніх стилів). Коли Г. Вельфлін спробував уже барочними критеріями «перевірити» попередні ренесансні художні системи, відкрився ренесансний закон абсолютної єдності усіх частин тексту, абсолютної необхідності в ній частки: «І краса, і смисл цілого просто зруйнуються у ту саму мить, коли будь-якій образотворчій (або виражальній) дециці буде нанесено збиток» [10].

Тріумфальні перемоги мікросвіту: часток, художніх нюансів і деталей, технологій – вирізнили нові горизонти наукової уваги. Теорія самоорганізації і синергетика концентрують свої зусилля на розгадці механізмів самоорганізації саме на цих мікромасштабах. Стосується це і гуманітаристики, навіть її передусім. Спротив, який зазнають – уже вкотре в історії науки – зусилля по адаптації до гуманітарної сфери провідних креативних природничих методологій, – засвідчують як складність завдань, так і загальний консерватизм і відсутність адекватної мови спілкування «фізиків» і «ліриків», про що вже теж неодноразово йшлося.

Відповідь, чому нині в художній культурі є така зацікавленість *деталлю*, – у своїх засадах має успіхи саме вищезазначеного напрямку. У гуманітарному сенсі – це підвищення уваги до окремих феноменів і маргінальних станів, а отже – підвищення статусу альтруїзму. У експериментальному Логосі – це зупинка біля найглибшого і найтоншого з прихованого.

Театр діагностує новий стан художньої свідомості: однією з його зацікавленостей починає, як і повсюдно, усвідомлюватись вартісність «мікро» – мікросвіту, малої події, психологічного мікростану, найменшої

деталі – інтонації, мікропаузи, мікротиші – чи то в акторському перебуванні на сцені, чи то в музикальній фразі, а чи в дрібному пензлевому мазку. Око глядача наближається до мікроскопу. Вуха – до відчуття невідомих йому досі частот, можливо, в інволюційному рухові – до відтворення архаїчних «моделей» слуху, коли людина ще вмiла чути природу тонше, «нероз’ємніше» з нею, ще тварним своїм єством; а, можливо, сучасне вухо вчиться новим акустичним енергіям після того, як їх відчули і відтворили першовідкривачі?

Незаперечно одне: ми починаємо вдивлятися у світ «художніх мікрочасток». Вони відбиваються в нашій свідомості як нові *суб’єкти*. Внутрішні простори втягаються в акт перегляду поняття власної повноти. Зброєю мікрочастки є принципова *інакшість* законів її середовища, а отже – й поведінки. Немає потреби нагадувати, що світ єдиний, і все – в усьому. Як ніхто, знає це сучасна природнича наука, що прямує назустріч гуманітарній. Їхній нинішній діалог надає існування зовсім іншим художнім одкровенням, зізнанням, смислам і формам – картинам світу. Існування в Іншому радикально перетворює поняття ідентифікації.

Гадаю, небезпідставним буде звернутись до неблаганих шляхів уже зазначеної єдності. Адже саме життя найдрібніших часток змінило фундаментальну наукову логіку всесвіту. Змінило поняття часу, простору, закону, точності, числення. Друге начало термодинаміки, як відомо, «відмінило» концепти жорсткої закономірності, порядку, визначеності, єдиної істини. Весь ланцюг цих перетворень, здійснених ученими і мислителями – від Блаженного Августина до Галілея і Ньютона, від О. Лейбніца і У. Гамільтона до А. Ейнштейна, М. Планка і А. Еддінгтона, – унаочнив сучасні неklasичні і постнеklasичні уявлення про побудову Всесвіту, і, що головне і цікавить нас, – про мікросвіт, про винятковість його «внутрішнього простору». Визволяючись зі збляклих вимірів, фізика накопичувала парадокси. Але саме завзято рухаючись крізь них, вона зазнавала досвіду безцінного. Зокрема, у стосунках з мікросвітом.

Питання: чи може половинка яблука важити більше за ціле яблуко? чи може «слон залізи в каструлю»? чи може маса найменшої з нині відкритих часток – кварка¹³ – переважати масу протона, який складається з трьох кварків? – у світі мікрочасток (у світі деталей, нюансів) втрачають не тільки свою парадоксальність, але й сенс, там це звичайна річ [11]. У мікросвіті не діють закони макросвіту (якими ми переважно і переймаємось). І там половинка яблука важить більше за ціле, а слон із задоволенням розміщується в каструлі.

¹³ Кварк – частка гіпотетична, поки що в експерименті не виявлена, але фізики вважають її «першоцеглинкою» Всесвіту.

Настав час більш інтенсивного пошуку на межових територіях гуманітаристики. На території фізики зокрема. Хоч як це дивно, саме вона готова надати митцю і мистецтвознавцю (театрознавцю) додаткові дані про наші зацікавленості. Про час, скажімо, в театрі чи про простір. Отже, сміливіше виходьмо до цих кордонів.

Проблема часу оприсутнюється, передусім, через відповідь на запитання про його оборотність. Колись знаменитий фізик Л. Больцман поставив під питання проблему зворотності/незворотності часу, вразливу й донині. Формула ця прибрала назву «парадоксу оборотності» (рос. «парадокс обратимости»). Больцман наполіг: якщо найменші елементи середовища (атоми, молекули) мають оборотність у рухах, то можлива й оборотна поведінка всієї їхньої співдружності. Ідею цю удосконалив відомий астроном і астрофізик, блискучий вчений Н. Козирев [12; 13], якому не випадково поети присвячують свої вірші.

Він припустив, що всі відомі закони руху – лише дещо наближена форма точних законів, які ще належить відкрити. І якщо наближені закони дотримуються оборотності, то точним законам вона обов'язково буде притаманна, хоча, цілком можливо, вона і буде виражена досить слабо.

Непрямим підтвердженням цього можна, мабуть, вважати нещодавнє відкриття однієї не зовсім звичайної елементарної частки. Йдеться про нейтральний *K*-мезон. Ця нестабільна частка, що розпадається, «розрізняє» минуле і майбутнє (курсив мій. – *Н.К.*); два напрями часу для неї не симетричні.

Тоді виходить, що напрям часу пов'язаний з напрямом більшості процесів у Всесвіті? Саме такий здогад висунув свого часу англійський фізик Артур Еддінгтон. Він висловив припущення, що напрям течії часу пов'язаний з розширенням Всесвіту, і назвав це явище «стрілою часу». В той момент, коли розширення зміниться стисненням, може обернутися в інший бік і «стріла часу» [11].

Отже, спонтанні художні співігри із законами фізики, зокрема, у сценічних версіях часу, що їх демонструють Някрошюс і Жолдак, Люпа і Карбаускіс, Кастеллуччі і Жанті, Касторф чи Марталер, – все це здогад-відкриття про оборотність часу, про його нелінійні закони, про які просто ще не здогадувалась класична культура.

Сучасні постнекласичні практики: синергетичний театр, Віртуальний Світ чи Новий Міф?

Живите не в пространстве, а во времени,
Минутные деревья вам доверены,
Владейте не лесами, а часами,
Живите под минутными домами,
И плечи вместо соболя кому-то
Закутайте в бесценную минуту.
Какое несимметричное время!
Последние минуты – короче,
Последняя разлука – длиннее...
Килограммы сыграют в коробочку.
Вы не страус, чтоб уткнуться в бренное.
Умирают – в пространстве.
Живут – во времени.

*Андрей Вознесенский,
посвящено Николаю Козыреву*

Свого часу, на початку 1970-х, автор цих рядків – спочатку в науковій доповіді у Московському Інституті історії і теорії мистецтв, а пізніше у монографії – запропонувала (тоді вперше у радянській культурі) футурологічний сценарій майбутнього театру, театру ХХІ сторіччя. І там передбачила багато чого із нині вже здійсненого (більше як 90%) і частину того, що ще має відбутися. Йшлося, зокрема, про майбутнє сценічне спілкування (та й не лише сценічне) *засобами біометафор*, біовпливом «потоків образів» [14].

Дозволю собі самоцитату з цієї монографії – звісно, не заради погорди, просто самій цікаво, як мислилось три десятиліття (!) або майже два покоління тому назад. Ось фрагмент з наших тодішніх прогнозів:

«Заглянемо в один із театральних залів. Йде вистава. Зі сцени до нас прямує висока легка людина. Сідає поруч. Ви мовчите. Мовчить і він. Але дивно, – раптово між вами розпочинається мовчазний діалог, ви розумієте кожне сказане актором «слово», кожну «інтонацію», кожну «думку». Хто він? Гіпнотизер? Психолог? Ні, це одна з експериментальних труп демонструє можливості ігро-вистави, в якій актори розмовляють з вами не словами, а за допомогою безпосереднього «потоків образів», ви самі перетворюєте ці образи на слова, інтонації, думки. Актори засвоюють методику художнього біовпливу.

Неймовірно? Схоже на фантастику? Чом би не так! [...] «Студія Кобо Абе» працювала над синтезом *надумовної* форми театру, з незавершеними жестами та інтонаціями і новими типами – аж до біологічного –

спілкування. Вистави ставилися «в співдружності з мовчанням», сюжетна зав'язка лише намічалася, публіка разом з акторами добудовувала виставу сама. [...] Східний театр завжди віддавав перевагу *несловесним* формам комунікації. Традиція несловесного спілкування є і у європейського театру, початок її загубився ще в Середньовіччі та Відродженні. Майбутній театр може супроводжувати потяг до оновлення цієї загалом старожитньої традиції, до поглиблення духовного спілкування людей. Якщо хочете, це продовження відкриттів підтексту/позатексту. Це – рух від Чехова і знову до нього на новому витку естетичної спіралі. Вже сьогодні Чехова ставлять так, що баланс словесного і несловесного в спектаклях за його п'єсами нерідко зрушується до несловесного типу спілкування» [14].

Я переконана, це не за горами. Окремі моменти цих можливостей ми спостерігали як на акторах Гротовського, так і на спілкуванні людини з такими тваринами, як дельфіни, що примушують партнера ігор «згадувати» навіть мову свого минулого, до того забуту або не актуалізовану за інших обставин. Фантастика нині лише оприсутнює існуюче приховане. І наш «фантастичний» приклад апелював до живої природи і живої людини. До її прихованих, але реальних психо-біо-можливостей.

Залучення відеотехнологій може так само слугувати матеріалізації підсвідомого і псі-енергій.

Немов би у логіці Курбасового театру образного перетворення, французький режисер Ф. Жанті з 1980-х років розвиває естетику тотального перетворення «всього у все». Його «Витівки Зигмунда», де головними героями були пальці, пропонують майже неправдоподібну мандрівку з парадоксальними «перевтіленнями» пальців то в медсестер, то в бандитів, то в друзів. А «підказка» від Жанті не залишає сумнівів – ми у зоні підсвідомості. Тут правлять бал сни і галюцинації, далекі спогади і невідомлені гріхи. Подальші вистави Жанті переконують: поставивши трилогію про подорож у підсвідомість (з 1995-го – «Нерухомий подорожній», «Край землі» і нині – «Болілок»), він опинився серед тих, хто відкриває шлях, що став актуальним сьогодні. Люди, маріонетки, речі взаємоперевтілюються, підтверджуючи (крім усього іншого) відсутність межі між живим і неживим. (На екзистенційному рівні свої аргументи на користь останнього привів Някрошус у «Порах року»). Матерії видимого і таємниці невидимого у «Болілоку» Жанті ввергають у запаморочливий сюжет із кімнатами і люками, де проживають невіджиті страхи, чекання дива і драми пам'яті – будинок дитинства, що горить і чого ніколи не було... Дослідник підсвідомості, Жанті будує свій тотальний театр, залучаючи в рівній мірі і театр, і цирк (перевага надається клоу-

наді), і танець, і пантоміму, і відеоарт, і архаїчний ритуал, і театр тіней. (Втім, це загальна тенденція.) Жанті не випадково заявляє: «Сцена – територія підсвідомого». Подібних прикладів – безліч.

Театр і художня культура на загал розширюють межі «матеріалізації» людини.

Є й інша межа тріумфу на цьому напрямі.

Художня культура погоджується визнати «свободу» своїх опонентів – віртуальних формотворень. Більше того, вона дозволяє собі вступати з ними у морганатичний шлюб. Набувають певних віртуальних рис як класичні системи музики – самі музичні матерії, так і її інструменти (фортепіано, скрипка). Середина 1990-х нагадала про те, що відомий поет Райнер-Марія Рільке в есе «The Primal Sound» (1919) запропонував ідею зчитування інформації з мозкової звивини за допомогою спеціального зонда, аналогічного грамофонній голці.

З 1930-х років ніби в розвиток поетичних прагнень Рільке психофізіологія зробила вдалі спроби зняти з електроенцефалограми мозку звук, а вже у 1980-х було створено Біомуз – біоелектричний інтерфейс з сигнальним процесором. Через систему сигналів і кодів, згідно з відповідною програмою поданих на зовнішній комп'ютер для інтерпретації, відбувається управління синтезаторами звуку. Це вільний крок до створення у Віртуальній Реальності двійників – людини, інструменту, будь-чого!

У 1990-му році у Нью-Йорку відбулася демонстрація вже чотириканального Біомузу, призначеного для гри на «повітряній скрипці». Інтерактивна композиція на уявній скрипці видобувала адекватний звук. Важко позбутися відчуття фантастики і від такого твердження Андрія Смирнова, директора московського Центру електроакустичної музики «Термен Центр»: *«Передбачається створення свого роду синергетичного театру, що об'єднує учасників в єдиний організм, онтогенез якого носить відбиток міфу, який закладений в основу процесу і визначає деякі приховані закони його розвитку. Всі компоненти біологічних зворотних зв'язків у цій композиції антропоморфні, і характер їхніх проявів залежить від міфологічного сценарію, заснованого на принципах еволюції і соціальної організації»*[15].

Віртуальна скрипка, віртуальна людина, біомузика...

«Все це – різні шляхи до Віртуальної Реальності. Це невід'ємні компоненти майбутнього організму. Пригадаймо класиків: Віртуальна Реальність – це телефон майбутнього. Вона створюється людьми. Все, що тут є, – це групове самовираження в усіх мислимих формах. Смысл цих нескінченних мінливих форм – це просто персоналії інших людей.

Фактично, ми намагаємося створити світ. Це не реальний простір. Це простір уявлень. Спочатку він мертвий. Комп'ютери переводять життя в інформацію, в послідовності чисел. Це все, на що вони здатні. Життя виникає саме в той момент, коли в нашій свідомості формується новий гештальт, цілісність, ментальний образ. Якщо існує зворотний зв'язок і система розуміє нашу реакцію, відповідає на неї, все, що вимагається від нас, – це зробити наступний крок, переступити поріг і увійти до дверей, за якими прихований Віртуальний Світ», – стверджує А. Смирнов [15].

Що це? Загроза чергового відчуження людини?

Розширення її свідомості? Чи Новітній Міф?

Гадаю, друге – через механізми першого. І йдеться навіть не лише про розширення свідомості. Йдеться про виразну провокацію креативних здатностей, інтенсифікацію образних начал свідомості і підсвідомості, інсайту, зрештою. Адже відкриття фундаментальної науки останніх двох-трьох десятиліть свідчать про факт, який ще зовсім недавно і вважався, і здавався фантастикою, а саме: *«естетика – первісна функція людини»* [16; 17; 18]. Хоч як раціоналістам-прагматикам хотілось би бачити на її місці потребу в «хлібі насущному», незамінно-першою потребою саме Буття визначило естетику – образ – художнє начало. **Практично це має спричинити нову наукову революцію** – на кшталт трьох фундаментальних революцій ХХ століття, про які вже йшлося.

І в цьому новому контексті віртуальна реальність як образне подвоєння свідомості/підсвідомості – реальності уявної, з елементами зворотного зв'язку, креативних сценаріїв, що відбуваються в режимі on-line, – здатні створити не лише художній, а й онтологічний прецедент.

Література

1. Корнієнко Н. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008.
2. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук. Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. – К.: Факт, 2000.
3. Корнієнко Н. М. Самосвідомість: гра у театр на межі тисячоліть (соціологічний портрет сучасника). – К.: КМЦ «Поезія», 2003.
4. Браже Р.А. Синергетика и творчество. – Ульяновск: Изд-во УлГТУ, 1999.
5. Браже Р.А. Новый взгляд на соотношение искусства и науки // Любимцевские чтения. – Ульяновск, 2000.
6. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

www.ref.by/refs/41/363861.html

7. Философия XX века : учеб. пособ. / под ред. В. Добрыниной – М.: Знание, 1997.
8. Капустин В.С. Самоорганизация тишины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: spkurdyumov.narod.ru
9. Киевские ведомости. – 2006. – 23 червня.
10. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. – М.: Азбука, 2004.
11. Зигуненко С. Н. Как устроена машина времени? – М.: Знание, 1991.
12. Козырев Н. А., Насонов В. В. Об исследованиях физических свойств времени [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.univer.omsk.su/omsk/Sci/Kozyrev/time-k.htm>
13. Козырев Н.А. Астрономическое доказательство реальности четырёхмерной геометрии Минковского // Проблемы исследования Вселенной. – 1982. – № 9. – С. 85–93.
14. Корниенко Н. Театр сегодня – Театр завтра. – К.: Мистецтво, 1986.
15. Биомузыка Киберпространства / Виртуальное интервью с Андреем Смирновым [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://asmir.info/lib/biomusic.htm>
16. Мэмфорд Л. Техника и природа человека // Новая технократическая волна на Западе / под ред. П. Гуревич. – М.: Прогресс, 1986.
17. Флиер А.Я. Рождение жилища: пространственное самоопределение первобытного человека // Общественные науки и современность. – 1992. – № 5. – С. 3-14.
18. Назаретян А.П. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. Синергетика-психология-прогнозирование. – М.: Мир, 2004.

Анотація

Стаття – фрагмент майбутньої монографії. Присвячена проблемі започаткування нового напрямку у мистецтвознавстві. Він має відповідати сучасним критеріям нелінійності, відкритості, постнекласичності методологій на базі зближення природничого, гуманітарного і художнього начал. Цей автономний напрям може бути визначено як *синергетику художньої культури*. Спирається на фундаментальні закони буття художньої культури як складної самоорганізуючої системи, з великим ступенем свободи.

Аннотация

Статья – фрагмент будущей монографии. Посвящена проблеме основоположения нового направления в искусствоведении. Оно должно отвечать современным критериям постнеклассических методологий, нелинейности, открытости на базе сближения естественного, гуманитарного и художественного начал. Это автономное направление может быть определено как *синергетика художественной культуры*.

культуры. Исследует фундаментальные законы бытия художественной культуры как сложной самоорганизующей системы, с большой степенью свободы.

Summary

This article is a fragment of future monograph. It is devoted to the basic principle of a new direction in art history. This direction should correspond with the current criteria of post-nonclassical methodologies, nonlinearity and openness – on the basis of convergence of natural, humanitarian and artistic principles. This autonomous area may be defined as *the synergy of artistic culture*. Synergy explores the fundamental laws of art culture' existence as a complex of self-organizing system, with large steps of freedom.