

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІГІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Т. Г. ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ВОЛИНЕЦЬ Андрій Андрійович

УДК 75.01 : 7.046 «19/191» (043.5)

**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ ХАОСУ В
МИСТЕЦТВІ ХХ – ХХІ СТ.**

09.00.08 – естетика

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня

кандидата філософських наук

Науковий керівник:

доктор культурології, доцент

КОЛЕСНИК Олена Сергіївна

Чернігів – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО–МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФОЛОГЕМИ ХАОСУ	11
1.1 Естетичні аспекти теоретичної та художньої інтерпретації міфопоетики.....	11
1.2 Опозиція «Хаос – Космос» («Хаос – Порядок») у міфологічній традиції.....	28
1.3 Трансформації міфологеми Хаосу в теоретичній думці	49
Висновки до першого розділу.....	70
РОЗДІЛ 2 ХАОТИЧНЕ ЯК ЕСТЕТИЧНЕ ПОНЯТТЯ ТА ЙОГО ХУДОЖНІ МАНІФЕСТАЦІЇ.....	74
2.1 Транскультурний характер символічної інтерпретації міфологеми Хаосу.....	74
2.2 Ірраціоналізм та стохастичність як форми маніфестації Хаосу в культурі Нового часу	94
2.3 Місце поняття «хаотичного» в термінологічному апараті естетики.....	113
Висновки до другого розділу.....	130
РОЗДІЛ 3 ОСНОВНІ ФОРМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФОЛОГЕМИ ХАОСУ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	133
3.1 Хаотичність як естетичний та формотворчий принцип у часових видах мистецтва.....	133
3.2 Хаосмотичний образ світу в просторових видах мистецтва	156
3.3 Принцип хаотичності як чинник міжвидового синтезу та створення естетосфери художнього артефакту	177
Висновки до третього розділу.....	192
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	199

ВСТУП

Актуальність дослідження. Однією із помітних тенденцій сучасної естетики є її звернення до таких понять як «хаос», а також споріднених із ним (у різних контекстах) «ірраціональність», «ентропія» тощо. Всі вони традиційно розумілися як протилежні принципам порядку та гармонії, але в неklasичній естетиці їхнє співвідношення переглядається, аж до зближення опозицій у понятті «хаосмос». Причиною посилення теоретичного інтересу до хаосу – в різних значеннях цього слова та в різних контекстах його вживання – є той загальноновизнаний факт, що ХХ ст. було перехідною історичною епохою, коли руйнувалися засади старих і зароджувалися основи нових соціокультурних форм і структур. Такий стан культури неминуче викликав асоціації з міфологічною опозицією «Хаос – Порядок», хоча її конкретне розуміння у різних мислителів та митців могло бути достатньо відмінним.

З виникненням синергетики як дисципліни, уявлення про хаос модифікувалося, отримавши більше позитивних конотацій, ніж це було в класичній естетиці та філософії. Запровадження таких термінів як «ентропія», «негентропія», «лімінальність» тощо стало важливим і для гуманітарних дисциплін, зокрема – для естетики. Однак, незважаючи на значну кількість праць, які використовують відповідні терміни, поки що не відбулося загального огляду та систематизації місця хаосу (та його похідних) у категоріальному апараті естетики. Це і визначає актуальність запропонованого дослідження.

Міфологема Хаосу отримала в мистецтві ХХ ст. нове життя і нове значення. Потребу у використанні «сміслообразу» міфологеми відчують ті дослідники, які намагаються здійснити художній і психологічний аналіз глибинних, нерациональних рівнів людської суб'єктивності. Використання цього поняття дає нам можливість проаналізувати певний аспект мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Саме міфологема Хаосу, похідний від неї принцип хаотичності, а також «хаотичне» як естетичне поняття, можуть стати одними з ключових пояснювальних понять для тлумачення полотен Кандинського і

Поллока, романів Джойса і філософських етюдів Дерріда тощо. Одним із результатів дослідження є демонстрація присутності міфологеми Хаосу як культурного феномену навіть у тих художніх творах, а також у теоретичних працях, де саме слово «Хаос» не фігурує, але які за тематикою чи побудовою є дотичними до цієї міфологеми.

Мистецтво ХХ ст. прийшло до інтерпретації Хаосу двома основними шляхами. Перший із них безпосередньо пов'язаний з ірраціоналістичними філософськими й естетичними пошуками, помітними ще з другої половини ХІХ ст., що яскраво проявилось в творчості Ф. Ніцше, В. Дільтея, О. Шпенглера, А.Бергсона та інших «віталістів». Другий – зі зверненням митців до різного роду «автоматичних» технік, які використовують у процесі творення принцип випадковості.

На сьогоднішній день відносно малодослідженими залишаються нові арт-практики, які звертаються у своєму творчому відображенні до принципу випадковості, перетворюючи процес творчості в непередбачувану подію в житті художника та реципієнта. До таких мистецьких форм можна зарахувати, зокрема, хепенінг, акціонізм та ломографію. Ці молоді художні форми вже встигли викликати відчутний культурний резонанс із відповідною реакцією суспільства завдяки перформансам та імпровізаціям. Випадковість постає тут не лише одним із творчих методів, але й естетичним принципом, пов'язаним із «хаосмотичною» філософією світосприйняття та самовираження.

Подальше вивчення цього явища дозволить розкрити сутність таких складних культурних утворень як інтерпретація міфопоетики в традиційній та інноваційній культурі. Це має значення не тільки для естетики, але й для історії культури, мистецтвознавства, релігієзнавства, порівняльної міфології, філософії, психології та інших сфер гуманітарного знання. Визнання «хаотичного» в якості окремого естетичного поняття може допомогти розв'язати деякі спірні питання художньої критики.

Міфологема Хаосу, неоднозначна за самою своєю природою (як амбівалентна, одночасно творча та руйнівна сила) та неодноразово принципово

по-різному переосмислена в різних культурних контекстах протягом останніх трьох тисяч років, заслуговує на комплексне дослідження.

Перший смисловий блок складається з праць, присвячених дослідженню міфу та його універсалій. Виділення та подальше дослідження базових одиниць міфу (міфологема, мотив, архетип) знаходимо в працях таких українських дослідників як М. Грушевський, а також Є. Більченко, О. Кирилюк, О. Колесник, І. Костюк, В. Личковах, О. Рощенко, М. Северинова. Безпосередній аналіз сутності міфологеми Хаосу в різних міфологічних, релігійних та філософських традиціях бачимо в О. Лосева, Ф. Ніцше, В. Ф. Отто. Новітнє, синергетичне розуміння співвідношення хаосу та порядку, започатковане працями І. Пригожина, простежуємо в роботах таких авторів як Г. Аванесова, П. Еткінс, Н. Жукова, Ф. Г. Зімбардо, А. Калугінас, Ф. Капра, С. Курдюмов, І. Ланцев, Е. Лійв, О. Мітіна, В. Макаров, Л. Маркова, Д. Піт, Д. Чернишов, П. Шамбадаль, М. Шредер.

Введення «хаотичного» в контекст естетичних категорій полегшується зверненням до праць Ю. Борєва та В. Бичкова. Особливу увагу в контексті нашого дослідження привертає філософсько-естетичний аналіз категорій потворного (К. Розенкранц, Ю. Федоров), порожнечі (Н. Саєнко), смерті (Н. К. Л. Харт), божевілля та змінених станів свідомості (О. Іоскевич, В. Кузьміна, Ч. Ломброзо, С. Петросян, В. Руднев, Т. Сас, З. Фрейд, М. Фуко, І. Франко, К. Г. Юнг), сміхової культури в контексті межі профанного та сакрального (Л. Кришевська, С. Троїцький, Ю. Чернявська, Л. Ярош). В якості першоджерел, окрім художніх творів, виступають теоретичні праці видатних митців (Л. Арагон, А. Арто, А. Бретон, С. Далі, С. Ейзенштейн, Т. Марінетті, Велимир Хлебников), в чій творчості так чи інакше відбулася інтерпретація міфологеми Хаосу.

Безпосереднім проявам опозиції «хаос – порядок» у різних видах мистецтва ХХ–ХХІ століття та його естетичних рецепціях присвячені праці Дж. Грея, Д. Деббі, І. Добрициної, Н. Єлінер, В. Ісаєвої, Н. Лейтес, М. Переверзевої, Дж. Поттера, Дж. Пресінга, В. Тасалова, Е. Череміної. При

цьому саме поняття «Хаос» у релевантному для нас контексті фігурує у роботах А. Болотнова, М. Липовецького, Л. Масенко, О. Стеценко, О. Устюгової (література), Н. Корнієнко (театр), Б. Михалевича (образотворче мистецтво) та ін. Однак всі ці праці мають філософський, культурологічний, мистецтвознавчий або філологічний характер, а отже, не розкривають власне естетичну специфіку феномену Хаосу та його художніх трансформацій, що й визначає актуальність обраної нами теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконувалося в аспірантурі кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка. Тема дослідження затверджена Вченою радою Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка (протокол №5 від 26 грудня 2012 року) та пов'язана з науковою програмою аспірантури «Філософія мистецтва в українському естетичному дискурсі» (протокол №5 від 30 грудня 2012 року).

Мета дисертаційного дослідження полягає у здійсненні філософсько-естетичного аналізу художньої інтерпретації міфологеми Хаосу в мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.

Для вирішення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- виділити ключові характеристики міфологеми Хаосу;
- визначити напрями трансформації розуміння Хаосу в теоретичному (філософському та науковому) контексті;
- оцінити співвідношення «позитивних» та «негативних» значень поняття;
- показати шляхи звернення некласичної культури до міфологеми Хаосу;
- дослідити символічні образи, які асоціюються з Хаосом;
- визначити доцільність введення поняття «хаотичного» в тезаурус естетики;

- розглянути основні форми інтерпретації міфологеми Хаосу в сучасній культурі;
- означити специфіку художньої інтерпретації міфологеми Хаосу в різних видах мистецтва;
- окреслити перспективи подальшого дослідження.

Об'єкт дослідження – філософсько-естетичні та художні інтерпретації міфологеми Хаосу в культурі.

Предмет дослідження – естетичні характеристики різних форм інтерпретації міфологеми Хаосу в мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.

Методологічна основа дослідження. Вибір методів дисертаційного дослідження обумовлений метою та завданнями роботи. Методологічною основою дослідження є принципи об'єктивності, системності та історико-естетичного аналізу. При написанні дисертації були використані такі загальнонаукові методи як аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, систематизація, класифікація. У процесі дослідження зверталися також до філософських (герменевтичний, категоріальний аналіз), історичних (історико-типологічне й історико-генетичне порівняння) методів. При виконанні конкретних завдань використовувалися наступні методи: аналітичний (для вивчення першоджерел і теоретичної літератури з теми), діалектичний (для вивчення взаємозв'язку й взаємопереходу понять протилежностей Хаос – Космос), генетичний (для системного дослідження сутності міфологеми Хаосу), компаративний (для зіставленні феноменів міфологічної традиції та сучасної художньої практики).

Теоретичною основою дисертаційного дослідження є герменевтика, а також філософія ірраціоналізму, яка зробила можливою рефлексію над поняттям хаосу; психоаналіз й аналітична психологія як методи дослідження позасвідомого та його впливу на художню творчість; структуралізм, який уможливило виокремлення та аналіз бінарних опозицій (у нашому випадку Хаос – Порядок); екзистенціалізм, спрямований, крім іншого, на досягнення

абсурдного; постструктуралізм, категоріальний апарат якого містить численні поняття, безпосередньо дотичні до міфологеми Хаосу.

Запропоноване теоретико-методологічне спрямування роботи відповідає сучасному стану розвитку методології гуманітарних наук.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що в дисертації *вперше*:

- на методологічних засадах синергетики концептуалізовано та запроваджено у тезаурус сучасної естетики поняття «хаотичне» як категорію, яка означає не стільки начало руйнівне, потворне, жахливе, абсурдне, гротескне, скільки точку біфуркації, можливий варіант радикальної альтернативи дискурсивній парадигмі – конструктивний зсув, динамічну первинну цілісність, творчий потенціал, актуалізовану можливість розвитку в досвіді/переживанні естетичного;

- запропоновано механізми теоретичного осмислення міфологеми Хаосу та продемонстрована її кореляція з однойменною категорією синергетики, а також із постмодерністським поняттям хаосмосу. Зокрема, розглянуто співвідношення естетичного поняття Хаосу з символічною іпостассю Чужого та Третього у комунікативній філософії з урахуванням значного впливу діалогістики на розвиток некласичної естетичної думки, а саме: продемонстровано, що Хаос у класично-міфологічному сенсі повністю тотожний фігурі Чужого (ворога) і включається до космічного дуалізму, а Хаос у некласично-синергетичному значенні (хаосмос) наближається до фігури Третього (спільної вихідної основи взаємодії) і виводить на рівень світоглядного монізму;

- розкриті основні типи звернення некласичної культури до міфологеми Хаосу, пов'язані з використанням двох базових принципів: ірраціоналізму (на рівні філософсько-естетичної теорії) та стохастичності (на рівні мистецької практики), причому ці принципи можуть поєднуватися між собою;

- здійснено аналіз естетичного статусу міфологеми Хаосу (яка може поставати в якості об'єкту зображення, або ж методу творчості) в історичному контексті розвитку культури ХХ – початку ХХІ ст.;

- зроблена експлікація конкретних характеристик художньої інтерпретації міфологеми Хаосу в залежності від видової специфіки мистецтв (звернення до змінених станів свідомості, використання принципів автоматизму та випадковості).

Уточнено:

- розуміння трансісторичного і транскультурного характеру символічних образів, які асоціюються з Хаосом (спіралеподібний орнамент, образ змії та дракона тощо).

Отримало подальший розвиток:

- виділення ключових характеристик та образно-символічних властивостей міфологеми Хаосу в парадигмі космогонічного міфу та мономіфу (Хаос як хтонічне божество і як трікстер);

- поглиблення розуміння співвідношення «позитивних» та «негативних» значень поняття Хаосу, його «первинного» й «фінального» різновидів, «ентропійних» і «негентропійних», класичних і некласичних конотацій, у межах яких Хаос має подвійне значення руйнівного, потворного й одночасно – конструктивного, творчого, потенційно невизначеного, відкритого для диференціації та динаміки;

- визначення перспективних напрямів подальшого дослідження міфологеми Хаосу й естетичного поняття хаотичного в хаосмотичній естетосфері сучасної художньої культури.

Теоретичне значення роботи полягає в комплексному філософсько-естетичному дослідженні характеру міфологеми Хаосу, конкретних форм її художньої інтерпретації та характеристик «хаотичного» як естетичного поняття.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його матеріалів і висновків у навчально-викладацькій діяльності, зокрема при

підготовці курсів «Естетика», «Культурологія», «Філософія», «Мистецтвознавство», спецкурсів «Історія української естетичної думки», «Історія української культури», «Історія зарубіжної культури» та ін. Дослідження проблеми має самоцінне значення для розуміння сучасного мистецтва та загальних тенденцій розвитку світової культури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою роботою. Висновки та положення наукової новизни автор одержав особисто.

Апробація дисертаційного дослідження здійснювалася шляхом обговорення на засіданнях кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка. Основні ідеї та висновки дослідження доповідалися на таких науково-практичних конференціях: «Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі» (Чернігів, 21–22 березня 2013 р.); «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах Європи та Азії» (Переяслав-Хмельницький, 29–30 вересня 2014 р.); «Полілог культур: освітні і культурологічні аспекти» (Чернігів, 24 березня 2015 р.); «Мова. Культура. Комунікація» (Чернігів, 24–25 квітня 2015р.).

Публікації. Основні положення і висновки дисертаційного дослідження викладено в семи наукових публікаціях у фахових наукових виданнях, а також у чотирьох збірниках доповідей на міжнародних та всеукраїнських конференціях.

Структура роботи зумовлена її метою і завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (9 підрозділів), висновків та списку використаних джерел (294 позиції). Загальний обсяг 227 сторінок. Основний текст дисертації 198 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФОЛОГЕМИ ХАОСУ

1.1 Естетичні аспекти теоретичної та художньої інтерпретації міфопоетики

Однією з помітних тенденцій сучасної естетики є активне використання міждисциплінарних зв'язків та збагачення категоріального апарату за рахунок понять, запозичених із різних споріднених сфер гуманітаристики. Це пов'язано, зокрема, з тяжінням до системного підходу, який дозволяє повніше та ґрунтовніше розглянути фундаментальні креативні фактори художньої творчості. В результаті, на сьогоднішній день естетична природа принципу гармонії вивчена достатньо повно. Інша справа з багатозначним поняттям Хаосу, роль і місце якого в сучасній естетиці ще чекають всебічного дослідження. Таке осмислення слід почати з розгляду відповідної міфологеми, яка займає помітне місце в людській культурі минулого та сьогодення.

Слово «Хаос» є багатозначним, оскільки воно може позначати і міфопоетичний мотив, і поняття, яке використовується в багатьох сучасних науках. Безумовно, в різних контекстах його значення сильно відрізняються. Однак це поняття завжди має те саме, інтуїтивно зрозуміле семантичне ядро. В нашому дослідженні будемо використовувати слово «Хаос» (із великої літери) для позначення відповідної міфологеми, а «хаос» (із малої букви) – для позначення терміну, який використовується в філософії та різних наукових дисциплінах.

Хаос можна зрозуміти тільки у його взаємозв'язку з Порядком (контекстуальними синонімами якого є гармонія, Лад та Космос у

міфопоетичному значені цього слова), зокрема, вивчаючи системи, де Хаос відсутній. Проте такі системи є лише суто теоретичними конструктами, або, принаймні, лабораторними побудовами, оскільки в реальному житті принцип впорядкованості завжди взаємодіє з протилежним принципом – хаотичності. Між цими двома полюсами має місце, водночас, протистояння та взаємозалежність, а їхнє поєднання може розглядатися як ключова рушійна сила саморозвитку. Саме такий підхід бачимо в окремих філософських системах, перш за все – у Геракліта, а згодом – у Г. В. Ф. Гегеля. В даосизмі у вигляді відомого символу «Тай-цзи» були унаочнені принципи додатковості й синергії, визначені Р. Еймсом у якості провідних для китайської культури.

Згідно з гегелівським розумінням, діалектичне протиріччя – це процес розгортання внутрішніх протиріч у просторі та часі, а також процес їх взаємопроникнення, оскільки «протиріччя визначається не тільки як відношення, але і як процес, адже <...> заперечувати себе – це значить перебувати у постійній тривозі, у стані зміни, вірніше, самозміни, саморуху» [41, с. 64]. Протиріччя тут виступає не тільки джерелом, але й суттю саморозвитку і розвитку в цілому. Цей процес є динамічним, перманентним, таким, що породжує нові протиріччя. Зняте протиріччя – острівець гармонії в океані хаосу, але стадія єдності вже в наступний момент порушується рухом до стадії тривожності й боротьби. «Зняте» протиріччя породжує нове протиріччя, і так без кінця. Ця філософема має безпосередні паралелі в міфологічних уявленнях, а також у релігійних та філософських системах, наприклад, в етиці буддизму.

Все це стосується предметних, об'єктивних суперечностей буття в природі й суспільстві. Щодо діалектики культури, зокрема, мистецтва – то це буття-творіння, буття-дар, суб'єктивна діалектика якого не зводиться ані до природних процесів, ані до процесів виробництва речей та ідеологій. Розбіжності у ній розв'язуються в самому процесі творчості.

Міфологема протистояння Хаосу та Ладу відіграє велику роль в історичному формуванні естетичних категорій прекрасного та потворного, а

також трагічного й комічного, наділяючи їх об'єктивним онтологічним характером у світовідчутті людини та культури. При цьому «потворним» традиційно виступає все пов'язане з силою ентропії, яка уособлює смерть і руйнацію, а «прекрасне» асоціюється з негентропією як процесом творення. Саме в цьому полягає принципова парадигмальна роль мотиву Космос-Хаос у формуванні культурних та естетичних традицій. Сама ж міфологема глибоко вкоренилась у свідомості людини, про що свідчать збережені протягом тисячоліть міфи, а також мотиви й образи, до яких по сьогодні звертаються митці, інтерпретуючи їх у своїх творах.

Як відзначає Е. Тайлор, цивілізованій людині складно зрозуміти культурну специфіку навіть власної країни, якщо вона не ознайомена з символічними сенсами, закладеними в культурні об'єкти минулими поколіннями: «Божественні аналогії, які вважаються не більше ніж вигадкою, були дійсністю в очах людей минулого <...> те, що ми називаємо поезією давніх, було для них справжнім життям, а не маскарадом богів і героїв» [224, с.18].

Такі архаїчні структури «живуть», проявляючи себе в уявленнях та діях сучасної людини, і тим самим – часто неусвідомлено для людини та соціуму – організовуючи соціальну реальність. Як стверджує М. Еліаде, «всяка людська істота характеризується, з одного боку, свідомою діяльністю, а з іншого ірраціональним досвідом <...> Більш того, значна частина її життєдіяльності виконується під дією імпульсів, які виходять із найпотемніших закутків її сутності, з областей, що називаються несвідомим» [259, с. 129–130]. В якості спроби структурувати цю область несвідомого можна розглядати теорію архетипів К. Г. Юнга.

Сказане не означає, що людина постійно перебуває у полоні позасвідомого. Ми звільняємося від панування підсвідомого через його розуміння й осмислення. При цьому адекватне розуміння регулятивної функції позасвідомого в соціальних відношеннях під силу лише цілому спектру наук,

таких як філософія, культурологія, психологія, соціологія. Значне місце тут займає й естетика.

Особливу роль у розумінні колективних форм позасвідомого може відіграти теорія самоорганізації, оскільки основою будь-якої культури («основним міфом культури», за висловом В. Даренського [57]), є тема світовпорядкування як формування й організації Космосу за універсальним божественним законом, який діє на всіх рівнях світобудови. Тема відтворення космогенезу в різних формах людської діяльності, результатом чого стає ієрофанія сакрального в профанному, є однією з провідних у роботах М. Еліаде.

В архаїчних колективних уявленнях, символічних за способом їх вираження, з'являється універсальна міфологічна модель космогенезу, який виступає функціонально єдиним практично для всіх відомих народів структурно-еволюційним обґрунтуванням соціального упорядкування. На міфологічному рівні ця сюжетна структура в символічній формі відтворює ситуацію входження героя (божества) в прірву хтонічного Хаосу задля створення чи оновлення світового порядку.

Завданням нашої роботи є дослідження художньої інтерпретацій цієї міфологеми. Заради цього спочатку слід визначитися з базовою термінологією.

Проблематика *інтерпретації* є найбільш безпосередньо пов'язаною з герменевтичною традицією [88], зокрема з недавно виділеною О. Колесник та В. Личковахом культурологічною герменевтикою [101; 132]. В якості методологічного підґрунтя останньої можуть виступати праці представників як класичної (Ф. Шлейєрмахер та В. Дільтей) та онтологічної (М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер і П. Рікер) герменевтики, так і представників таких напрямів, як морфологія культури (О. Шпенглер), аналітична психологія (К. Г. Юнг) та ін. Методологічне для культур-герменевтичного дослідження значення мають праці таких українських дослідників: Є. Бистрицький, Є. Більченко, П. Герчанівська, В. Горський, В. Даренський, В. Кебуладзе, О. Кирилюк, С. Кримський, Г. Меднікова, І. Юдкін-Ріпун та ін.

Саме слово «інтерпретація» походить від латинського *interpretatio* – «витлумачення», «пояснення». В найзагальнішому сенсі це – знаходження чи приписування сенсів певним об'єктам та явищам.

Інтерпретація безпосередньо пов'язана з такими поняттями, як «розуміння», «пояснення», «тлумачення», а також «вираження», хоча їхнє конкретне співвідношення може описуватися по-різному [229]. Зокрема, від *пояснення* інтерпретація відрізняється наявністю суб'єктивного, авторського підходу, а в нашому випадку (аналіз художньої інтерпретації) – також художньою, образною формою. Інтерпретація постає як творче розкриття смислу, або й переосмислення першоджерела. Згідно з розумінням герменевтичного кола, яке надав В. Дільтей, розуміння тексту обов'язково передбачає осягнення його культурного контексту, але ж цей контекст не може бути охоплений без розуміння його частин. Отже, розуміння частин та цілого має піддаватися постійному взаємному коригуванню.

Інтерпретація є способом неперервного буття культури: «... завдяки знов і знов повторюваним інтерпретаціям художній твір знов і знов відроджується» [65, с.24].

Від *розуміння* інтерпретація (особливо – художня) відрізняється «екстравертним спрямуванням», інтенційністю. Через обов'язкову наявність потенційного реципієнта вона не може розглядатися окремо від *вираження* (репрезентації).

Такий реципієнт постає активним співтворцем, «співучасником». Як зазначив Г. Зедльмайр, «кожен твір вимагає певних зусиль від читача, адже для того, щоб зрозуміти, треба «почути» сам твір, зробити так, щоб сам твір «заговорив», а не просто зуміти сформулювати свою «приватну думку про твір»» [75, с. 176].

При цьому розуміння твору з часом може не тільки втрачатися, але й навпаки, поглиблюватися: «...кожне нове відтворення художнього твору може просуватися вглиб, відкриваючи невідоме раніше <...> Той, хто сприймає твір, може навіть краще зрозуміти твір, ніж сам його автор, або не так, як автор» [130,

с. 68–69]. Цікаво, що Д. Лихачов, представник цілком відмінної парадигми, тут майже дослівно повторює тезу засновника класичної герменевтики Ф. Шлейєрмахера про необхідність розуміти автора краще, ніж він розумів себе сам, але веде цю думку значно далі. Ця ж ідея доводиться до логічної межі в постструктуралістській концепції «смерті автора», де той, хто раніше вважався творцем тексту, перетворюється лише на його функцію.

Глибоке розуміння інтерпретації знаходимо у П. Рікера, на думку якого це – «робота мислення, яка полягає в розшифровці смислу, який стоїть за очевидним смислом, у розкритті рівнів значення, захованих у буквальному значенні. Так символ й інтерпретація стають співвіднесеними поняттями: інтерпретація має місце там, де є складний смисл, і саме в інтерпретації виявляється множинність смислів» [195, с. 119].

Існують різні класифікації видів інтерпретації [144]. В нашому випадку релевантним є виділення таких типів: а) повсякденна (зокрема, комунікативна), що полягає в осмисленні людиною нових явищ; б) теоретична, результатом котрої стає нова концепція; в) художня, в процесі якої виникає новий мистецький твір [101].

Художня інтерпретація традиційно розуміється як створення «вторинного» твору мистецтва на основі «первинного», що має місце у виконавській діяльності, міжмовному перекладі, а також міжвидових транспозиціях. Однак у сучасній естетичній практиці поняття художньої інтерпретації має набагато ширше значення. Зокрема, сюди входить осмислення також універсальї культури різного порядку – від онтологічних принципів (образи руху [245]) та етичних проблем (злочин та покара [112]) до окремих релігійних та міфологічних образів (образ Каїна [189]) тощо. Все це дало О. Колесник підстави стверджувати, що художня інтерпретація має місце всюди, де авторське осмислення певного явища приводить до виникнення нового художнього твору [101].

В нашому випадку об'єктом художньої інтерпретації є міфологема Хаосу, яка так чи інакше стає надбанням мистецтва сучасного, авторського типу.

За іконологічною класифікацією Е. Панофського, інтерпретація міфологеми Хаосу належить до типу 1-В, який містить первинні чи природні сюжети, що стосуються світу художніх мотивів (а не предметів) [178, с. 43–73]. Проте, на нашу думку, результатом такої інтерпретації може ставати не лише «доіконографічний опис», але й повноцінний художній твір.

Визначившись із сутністю поняття художньої інтерпретації як осмислення та вираження певного змісту в мистецькій формі, можна перейти до наступного ключового терміну дослідження – *міфологеми* як об'єкту інтерпретування митця.

Відомо, що слово «міф» (своєрідною структурною одиницею якого є міфологема) використовується в різних сенсах та з різними оціночними відтінками. В контексті цієї дисертаційної роботи найбільше значення має його зв'язок з універсаліями культури, які він концентрує та визначає. В. Головей міркує так: «У символічній функції свідомості, діяльність якої ми бачимо в мові, мистецтві, міфі, з потоку її вилучаються спочатку певні стійкі основні образи, частково понятійної, частково наочної природи. Замість невизначеного, плинного, аморфного потоку свідомості з'являється усталена єдність символічної форми» [49, с. 124–125]. Проблематика естетичних аспектів міфологічних універсалій, особливо тих, що безпосередньо пов'язані з «початковим», космогонічним хронотопом, досліджували М. Бахтін, Є. Мелетинський, О. Фрейденберг, К. Г. Юнг. Художній інтерпретації інваріантних образів присвячене спеціалізоване дослідження О. Колесник [100]. Велике методологічне значення для дослідження має висновок О. Кирилюка про космогонічну за характером боротьбу життя зі смертю як трансісторичну тему художньої творчості [93].

В сучасній естетиці найбільш поширеним терміном, який, на нашу думку, не завжди коректно, використовується на позначення культурної універсалії, є популяризований К. Г. Юнгом «*архетип*». Архетип є первісною формою, здатною спонтанно символічно маніфестуватися будь-де і будь-коли: «Позасвідоме, як історичне підґрунтя психіки, утримує в собі в концентрованій

формі весь послідовний ряд відбитків, які обумовлюють <...> сучасну психічну структуру <...> Ці відбитки функцій постають у вигляді міфологічних мотивів і образів» [267, с. 217].

Архетип не підлягає повному усвідомленню та раціоналізації. На думку засновника аналітичної психології, «щоб не містилося в архетиповому феномені, при ближчому розгляді цей зміст виявляється словесним уподібненням. Чи говорить архетип про сонце, чи ототожнює з ним лева, царя, скарб, який охороняється драконом <...> в дійсності мова йде ані про те, ані про інше, але про невідоме третє, що з більшим або меншим успіхом може бути виражене через усі ці уподібнення» [266, с. 123].

Отже, архетипи постають апріорними найзагальнішими схемами уявлень, які становлять зміст колективного позасвідомого та поєднують колективне й індивідуальне, набуте і спадкоємне, загальнолюдське й етнічне, інтерсуб'єктивне та суб'єктивне, соціальне і культурне, реальне й ідеальне. Роль архетипів у сучасній культурі є як ніколи високою, причому вони можуть виявлятися в усіх формах художньої культури, навіть у таких «абстрактних» як музика [209].

Близьким до архетипу поняттям є *мотив*. Основна відмінність між ними полягає у походженні й сфері застосування терміну. Якщо поняття архетипу виникло «дедуктивним» шляхом у філософії та психології, то сукупність мотивів була описана «індуктивно» в процесі компаративних досліджень фольклору. Такі студії, які методично проводилися починаючи з XIX століття, виявили вражаючу подібність фольклорних оповідей різних, не споріднених та часто «незнайомих» між собою народів. У певному сенсі мотиви виступають «будівельними блоками», з яких монтується наратив; механіка цього процесу на прикладі народної казки була продемонстрована В. Проппом [191]. Різні наукові школи (натурміфологічна, еволюціоністська, ритуалістична тощо) давали цьому факту принципово відмінні пояснення, причому всі ці версії привели до значного прогресу в науці, але не вирішили питання повністю.

Українські дослідники не стояли осторонь від цих дискусій. Зокрема, вдалий синтез досягнень різних шкіл здійснив М. Грушевський в «Історії української літератури». На основі вивчення величезного корпусу фольклорних текстів, дослідник прийшов до висновку, що всі оповідання мають незмінні образи та епізоди, які можна звести до кількох чи навіть кількадесяти мотивів, що комбінуються протягом тисячоліть. Причину такої єдності він вбачав у «певній однотайності людської психології на тим самим рівні цивілізації» [54, с. 358]. До тематики нашого дослідження – міфологеми Хаосу – мають безпосереднє відношення такі виділені М. Грушевським образи, як хтонічні «земні єства», Баба Яга, Змій та Коцїй Безсмертний. Згодом дослідження архетипового наповнення української культури продовжилося; слід особливо відзначити доробок М. Поповича [185].

Фольклорний мотив, який отримує принципово нову форму, або ж мотив, який загалом не має традиційного підґрунтя, позначається як «кенотип» (М. Епштейн); співвідношення архетипів і кенотипів є одним із напрямів дослідження сучасного мистецтва.

Ключове для нас поняття *міфологеми* є безпосередньо пов'язаним із фольклорним мотивом. Міфологема – це «концентрат» міфу, постійно повторюваний образ чи сюжет, який виступає в якості наочного узагальнення й осмислення «вічних» тем людського буття.

При художній інтерпретації міфологеми відбувається контакт вічного та часового, минулого, сучасного і майбутнього. Як зазначає В. Бачинін, «перетинання цих темпоральних площин породжує у художника гаму різнопланових інтелектуальних асоціацій і ремінісценцій» [19, с. 11].

Посилення уваги до міфології та її сучасних проявів привело до авторського, не уніфікованого використання основних термінів у працях сучасних науковців. Так, К. Г. Юнг, запровадивши термін, визначив лише кілька архетипів: Самість, Тінь, Аніма, Анімус, Персона, Матір, Немовля. Однак навіть побіжний перегляд культурологічних, філософських, мистецтвознавчих, літературознавчих досліджень кінця ХХ – початку ХХІ ст.

показує, що список архетипів вимірюється десятками, так само як і кількість розумінь самого терміна. Схожу ситуацію спостерігаємо з терміном «міфологема», який в останні два десятиліття все активніше використовується в різних гуманітарних дисциплінах, зокрема – в естетиці. Тому слід конкретизувати визначення міфологеми, визначивши контекстуальне смислове навантаження цього терміну.

Аналіз художніх творів із точки зору міфопоетики набуває все більшої популярності. Часто зустрічаються праці, присвячені аналізу специфіки реалізації образів-міфологем у художніх творах на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій тощо. Міфологема тут, як правило, розуміється як *мотив міфу*, його фрагмент чи частина, що знаходить своє відтворення в пізніх фольклорних і літературних творах. Міфологема, як і міф, є носієм важливого загальнолюдського досвіду, частково виражаючи більш загальний зміст архетипів. Отже, міфологема, як певний образ, є частковою щодо міфу, а міф є частковим щодо архетипу.

Визнано, що спорідненими з міфологемою поняттями, крім архетипу та мотиву, є *концепт* (С. Аскольдов), *міфема* та *міфонім* (Ю. Курята), *лінгвокультурема* (І. Костюк) [105]. Міфологему можна трактувати як своєрідне продовження концепту, оскільки вона зберігає здатність функціонувати в множинній варіативності, але при цьому в кожному конкретному випадку виражає стабільний зміст, пов'язаний із міфологічною свідомістю.

Узагальнення більш високого порядку було експериментально позначено як «метаміфологема» (наприклад: рай первинний – втрачений – повернений) [179, с. 138]. У такому сенсі можна стверджувати, що Космос та Хаос самі по собі є міфологемами, а їхня діалектична взаємодія, яка є «серцевиною» багатьох міфів, – метаміфологемою.

Оригінальну теорію міфологеми розгортає О. Рощенко, яка протиставляє міфологему й архетип як початкову і фінальну фази становлення першоїідеї, причому міфологема постає як *з-горнутий* образ, а архетип – *роз-горнутий*. Міфологема уявляється центром, через який проходять зв'язки між міфом,

мистецтвом, наукою, філософією, як свого роду «абсолютна парадигма», або ж «логос міфу» [197]. Методологічне значення має синергетичне визначення дослідницею міфологеми в якості відкритої системи, здатної до самоорганізації.

В цілому, «міфологему» можна визначити як базову структурну одиницю міфу. При цьому заміна конкретного образу не впливає на сутність міфологеми. Так, архетиповий двобій героя з драконом цілком можна замінити на кенотипову битву з ворожими інопланетянами. Суть міфологеми від цього не змінюється.

Отже, важливою особливістю міфологеми є її змістовно-сутнісний поліморфізм: міфологема має семантичну гнучкість, здатність видозмінюватись в умовах різних естетичних контекстів, можливість різних герменевтичних тлумачень. Але водночас міфологема має головну функціональну спрямованість, пов'язану з осмисленням вічних тем існування людини. Одна з таких тем – дихотомія Хаосу і Гармонії.

Визначившись із базовими поняттями, можемо перейти до розгляду специфіки *художньої інтерпретації міфологічних структур*, зокрема – власне міфологеми. В якості методологічної основи слід виділити безпосередньо дотичні до нашої теми дослідження Н. Кіндрі (характер вербального відображення міфологічної картини світу) та В. Міріманова (специфіка міфопоетичного прото-мистецтва) [91; 163].

Як свідчать роботи М. Еліаде, в традиційному суспільстві будь-яка людська діяльність розуміється як постійне повторення прецедентних подій, яке освячує все існування людини, спільноти й усього всесвіту. Одним із таких ключових прецедентів, до яких звертається думка та дія, є космологія, яка часто розуміється саме як створення Космосу з Хаосу. А отже, ця міфологема міститься в самому «серці» людської діяльності.

При цьому таке «відтворення» міфу є творчим процесом. Поруч зі стійкими елементами, які передаються протягом століть, інколи – тисячоліть, – тут наявний значний інноваційний фактор. Отож, можна вести мову про неповторну інтерпретацію інваріантних сюжетів у межах різних

етнонаціональних традицій, і навіть у межах авторського підходу конкретного виконавця.

Ця авторська неповторність тлумачення виходить на перший план у мистецтві сучасного типу, яке з різних причин повертається до архетипових сюжетів. Сутність відносно добре вивченого явища реміфологізації сучасної культури саме і полягає в зверненні митців до художньої інтерпретації цілісного міфу або його окремих елементів.

Як зазначив Дж. Кемпбел, саме слово «міфологія» може розумітися в двох основних сенсах. В одному випадку – це комплекс конкретних уявлень, властивих певному суспільству. В другому – це творчість, міфопоетична за своїм характером [117, с. 54]. При цьому на практиці ці дві форми не завжди легко розрізнити, адже сучасний митець цілком може і використовувати традиційні мотиви власної етнокультури, і створювати новітній міф, вільно переосмислюючи ці елементи та доповнюючи їх новим матеріалом. Той самий архетип може породжувати відразу декілька образів у межах того самого твору. Так, у В. Дрозда архетип дерева виступає в таких іпостасях як дерево краю, дерево роду, дерево пізнання тощо [234].

Митець, який звертається до міфу, може цілком свідомо обробляти фольклорні теми. Але можливий і інший варіант – міфоподібне творення як результат входження автора в стан міфопоетичної творчості та безпосереднє звернення до архетипів, захованих у власній психіці. В такому випадку міф постає «живим» станом душі окремої людини та цілої культури. Було неодноразово відзначено, що міф «прагне» знову і знову повернутися до життя.

Справді, фольклор і авторська творчість досить часто відбивають іншу, «не-аристотелівську» логіку – логіку партиципації, засновану на асоціативних зв'язках. Такі смислові зчеплення можуть суттєво відрізнитися в різних культурах. Л. Леві-Брюль зазначає з цього приводу: «Як показує етнографія, європеєць не може правильно витлумачити малюнки первісної людини – вони засновані на асоціаціях» [120, с. 98].

У дослідженнях історії людського світовідношення нерідко в якості однієї з магістральних ліній виділяється рух культури від міфу до логосу. З цим, в цілому, можна погодитися. Але ж міф і логос не є повністю несумісними. Вони здатні співіснувати в різних сферах культури, а крім того, в певних умовах може відбуватися повернення від логосу до міфу. Як пише Г.-Г. Гадамер, «“розчакловування дійсності” (термін М. Вебера) змогло б однозначно висловити зміст історії, якби розчаклований розум сам розпоряджувався б собою в абсолютному самовизначенні. Ми ж спостерігаємо фактичну залежність розуму від економічних, суспільних і державних сил, які виходять за його межі» [43, с. 98]. Отож, має місце рух: міф – логос – міф.

Деякі теоретики вважають таке повернення до міфу бажаним станом, особливо в умовах пошуків виходу з сучасної цивілізаційної кризи. На думку С. Кримського, «ще більш наочним «ранній характер майбутнього» виявляється в мистецтві, де, за виразом Г. Гауптмана, за кожним словом стоїть праслово, тобто існує символічне прозріння майбутнього. Найвиразніше воно виявляється в міфологічній, взагалі архетиповій формі засвоєння дійсності, яка є поширеною в мистецтві» [107, с. 38].

З таких переконань випливає намагання митців-практиків творити новий міф, або шляхом переосмислення традиційних елементів, або ж шляхом занурення у стихію «візіонерської творчості», за К. Г. Юнгом.

Зазначимо, що міфологічна дихотомія «людський світ – інший світ» безпосередньо корелює з дихотомією «свідомість – колективне позасвідоме» – цей факт був визнаний самим засновником аналітичної психології. Якщо продовжити цей ланцюжок порівнянь, то приходимо до дихотомії «Космос – Хаос». І міфологічний «Інший світ», і психологічне «позасвідоме» можуть виступати контекстуальними синонімами Хаосу, поділяючи з ним такі властивості як споконвічність, здатність породжувати нові форми, і водночас, – зв'язок із руйнуванням та смертю. Хаос може мати своїми контекстуальними синонімами також «світ навиворіт» або «антисвіт» (в філософському сенсі слова).

Така амбівалентність є характерною прикметою нумінозного – одного з ключових понять концепції Р. Отто [177]. Нумінозне розуміється як дещо, сповнене божественної сили, яка далеко виходить за межі повсякденного. Воно неспівмірне з усім людським, а тому є водночас творчим і згубним, божественним та демонічним.

Поняття Хаосу може бути співставлене з символічною іпостассю Чужого та Іншого у комунікативній філософії. Зокрема, міфологічний Хаос є практично повністю тотожним фігурі Чужого (ворога), а через це включається до космічного дуалізму. Як буде йтися далі, хаос у неklasично-синергетичному значенні (хаосмос) наближається до фігури Третього (спільної вихідної основи взаємодії), а тому веде до світоглядного монізму. Цікавою темою, яка заслуговує на подальше дослідження, є уточнення співвідношення міфологеми Хаосу з розумінням Бога як «абсолютно Іншого» у протестантському ліберальному богослов'ї.

Визнано, що однією з базових функцій традиційного міфу є впорядкування світу [22; 80]. Міф дозволяв перемагати Хаос, відтісняючи його на периферію буття, або тримаючи під контролем його острівці серед структурованого світу.

На відміну від такої традиційної моделі, світ сучасної людини не є захищеним від безладдя. Він сам може розглядатися як суцільний Хаос, або ж як новий гібрид протилежних принципів – Хаосмос. Про цей стан писали практично всі дослідники модерної та постмодерної культури. Можливо, найчіткіше висловив цю думку М. Еліаде: «більше нема «Світу», а є лише уламки зруйнованого Всесвіту, тобто аморфна маса безкінечно великої кількості «місць» більш чи менш нейтральних, де людина переміщується на вимогу життєвських потреб» [259, с. 24]. Сучасній людині часто рекомендується прийняти цей факт і навчитися жити серед Хаосу. Однак, ті, хто з цим не згодний, намагаються впорядкувати цей фрагментований світ, створивши з нього новий порядок. Відповідно, інтерпретація міфологеми Хаосу в сучасному мистецтві може виглядати або як апологія наявного Хаосу, або як боротьба з

ним, або ж як намагання його «приборкати» та використати заради створення нової гармонії.

На відміну від побутового безладдя – хабсу (з наголосом на другий склад) – і Космос, і Хаос як глобальні принципи належать до сфери *сакрального*. Адже сакральне у власному сенсі слова – це не «святе» як таке, а все, заряджене особливою містичною силою, яка не має моральної оцінки, а отже, може бути й піднесеною і демонічною (що повертає нас до згаданого вище поняття нумінозного). Саме слово «сакральне» походить від латинського *sacer*, яке означало «той чи те, чого не можна торкатися, щоб не бути заплямованим чи опороченим» [270, с. 20].

В. Личковах так пише, обґрунтовуючи поняття сигнатури *Sacrum*: «Сакральне у світовідношенні – це свого гатунку його «екстремуми», крайні точки, що окреслюють «нижню» та «верхню» границі, це полюси напруги людського життя. У якості меж, граничних засад людського існування, сакральні позиції світовідношення можуть бути і піднесеними до «святості», і скинутими до «гріха» [131, с. 139].

Частково святість та гріх можуть корелювати з Космосом і Хаосом, але в різних культурах це співвідношення може суттєво відрізнятись.

Таке принципово позаморальне розуміння сакрального є достатньо типовим для естетичної культури авангарду (естетизм) і постмодерну (естетство). Ще однією характерною рисою, яка поєднує прадавні ритуали та сучасні арт-практики, є роль болю як засобу звільнення від світського (профанного) середовища. Тема жертви як способу набуття влади, що є результатом здатності людина піднятися над собою, є добре вивченою Е. Дюркгаймом, який і заклав основи сучасного розуміння сакрального [69, с.296].

Естетичним аспектам сакрального присвячена докторська дисертація В. Шелюто, де автор виокремлює сферу сакруму в естетичному просторі та розкриває взаємодії сакрального з категоріями естетики, архетипами й кенотипами культури [254]. Привертає увагу також монографія В. Головей на

тему репрезентації сакрального в зображувальних мистецтвах [50]; цікавим висновком авторки є твердження, що в релігійному мистецтві форма постає як «при-сутність» архетипу. Особливості художньої інтерпретації в музиці розкриває В. Москаленко, на думку якого її метою може бути естетичне оновлення, розкриття виразних можливостей «першоджерела» [169].

В процесі художньої інтерпретації архетип чи міфологема перетворюються на образ або символ. Традиційне розуміння *художнього образу* передбачає гармонійно поєднану, цілісну, завершену і нерозривну художньо-сміслову конструкцію, закладену в творі митцем, яка має викликати у свідомості реципієнта відповідні уявлення.

В зв'язку з цим виникають питання: як можливо передати непостійну, непередбачувану, часом химерну й еkleктичну природу Хаосу шляхом створення гармонійного художнього образу? Як впливає ця міфологема на митця, який до неї звернувся? Як образ Хаосу залучає реципієнта до процесу співтворчості? Пошуку відповідей на ці питання присвячені наступні розділи.

Але перш ніж перейти до цієї проблематики, слід визначитись з тим, чим є художній образ.

Під художнім образом нерідко розуміють елемент або частину художнього цілого. Як правило, це такий фрагмент, котрий має власне «життя» та сенс.

Як відомо, художній образ не обов'язково є міметичним. Він не стільки копіює дійсність, скільки намагається передати найважливіші риси об'єкту. Основними рисами художнього образу є :

- Узагальненість. У той самий час образ є конкретним, індивідуальним, наділеним неповторними рисами митця.
- Асоціативність. Художній образ викликає у свідомості реципієнтів асоціації пам'яті та уяви, причому, зі збільшенням ступеню абстрактності мистецтва цей зв'язок стає все більш вільним. Асоціації стають механізмом конкретизації образу реципієнтом, а отже, образ може розглядатися не стільки як результат, скільки як процес залучення реципієнта до співтворчості.

- Суперечливість. Л. Виготський сформулював «закон суперечливості відчуттів» [40, с. 6]: у художньому творі наявні зустрічні емоційні потоки, які викликають симпатії та антипатії реципієнта, втягуючи його у співпереживання.

- Єдність, органічність художнього образу, логічна та емоційна виправданість всіх його складових елементів.

На різних етапах розвитку людства мінялися об'єкти зображення, творчі суб'єкти, змінювалося співвідношення в образі дійсності й уявлення, об'єктивності і суб'єктивності, загального та індивідуального, раціонального й емоційного. Якщо в класичному розумінні образ уявляється як цілісний та гармонійний фундамент художнього твору, то в мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. нерідкими є протилежні принципи художньої образотворчості. Більшість подібних «виключень» відноситься до періодів соціальної чи жанрової кризи, тим самим знаменуючи лімінальний стан культури. Характерною рисою творів з певною мірою деконструйованим образом є пошук творчого натхнення у зверненні до етнічних мотивів чи до архаїчної свідомості, або ж зосередження уваги автора на нетрадиційних духовно-психічних практиках. Головною метою подібної незвичної побудови образу є навмисне досягнення демонстративної недосконалості, смислової відкритості.

При цьому кожен художній напрям має свої принципи формування художнього образу. Отже, інтерпретація тієї самої міфологеми (в нашому випадку – Хаосу) може бути принципово відмінною.

Враховуючи це, можна висунути гіпотезу, що інтерпретація міфологеми Хаосу в сучасному мистецтві може набувати різних форм.

А саме: Хаос може поставати або *об'єктом* зображення (в цьому випадку автор більш чи менш усвідомлено зображує у символічній, або й наочно-образній формі сам міфопоетичний Хаос або його кореляти), або *принципом* творчості (використання стохастичних методів, активізація безсвідомих психічних процесів у творчій діяльності як виявлення принципу хаотичності в

поетиці твору). Цілком можливим є і той варіант, де об'єкт та принцип поєднуються, і Хаос зображується методами самого Хаосу.

1.2 Опозиція «Хаос – Космос» («Хаос – Порядок») у міфологічній традиції

Задля кращого розуміння естетичного потенціалу Хаосу, розглянемо міфологічне підґрунтя цього поняття.

Знайомство зі світоглядом ранніх історичних епох – зокрема, зафіксованому в формі космологічних міфів – дозволяє повною мірою оцінити той довгий шлях, який здійснило людство в пошуках відповіді на споконвічні питання.

Г. В. Ф. Гегель колись сказав: «Потрібно бути до останнього ступеню близькозорим у науці, навіть просто сліпим, щоб не помітити, що міф є реальність <...> найвища за конкретністю, максимально інтенсивна, і вищою мірою реальна. Це не вигадка, це найбільш яскрава і справжня дійсність. Це – абсолютно необхідна категорія думки і життя, далека від всякої випадковості» [46, с. 357]. Подальші дослідження, зокрема, праці К. Г. Юнга та М. Еліаде, повністю підтвердили цю думку.

Міф органічно включає філософські, релігійні, естетичні ідеї. У його наочних образах відбивалося усвідомлення законів буття: все має свій порядок і свою міру. Оповідь про сутність буття в цілому включала й конкретні приписи, яким мала слідувати людина. Тут знімались агресивні інстинкти й афективність поведінки («не підкоряйся своєму пориву, враховуй волю Космосу»); долався первісний егоїзм («не вимагай для себе більше, ніж дадуть боги, твої інтереси – не центр світу»); народжувалась творча пам'ять («пам'ятаючи про муки древніх, не створюй того, що може повернутись проти тебе»); формувалось

гармонійне світорозуміння («узгоджуй свої особливі інтереси з цілим, руйнуючи його, ти можеш загинути сам») тощо. Міфи робили світ цілісним та ясним. Як висловився з цього приводу М. Мамардашвілі, світ міфу зрозумілий, все незрозуміле вносить наука з її критичним підходом.

Таким чином, міфи – це не лише культурний спадок далекого минулого, вартий виключно академічного інтересу. З їх допомогою людина намагалась осмислити буття, а нерідко продовжує це робити і зараз: «З допомогою міфів протиставляли традицію і безлад, Порядок і Хаос, символ і твердження, звичайне і оригінальне, конкретне і абстрактне...» [159, с. 165].

При цьому архаїко-міфологічній свідомості іноді вдавалось проникнути в саму сутність важливих проблем людського існування. Так, античний міф із його стихійною, органічно властивою діалектикою, допомагає сприймати минуле і теперішнє у постійному русі, в багатосторонніх живих зв'язках соціального й природного світів. Як пише О. Лосєв, «для античності міф є конкретний вираз суті буття, буття особистісно-історичного і в той же час казкового. В Греції ми маємо колосально розвинуту міфологію, що є підґрунтям для класичної естетики» [139, с. 125].

Міфи, які виникали в результаті різнобічної практичної, пізнавальної, комунікативної і естетичної діяльності, включають у себе великий об'єм інформації, яка й досі вимагає осмислення. Вони є засобом концентрації духовно-практичного досвіду, формою його соціально-історичного транспортування в часі. Одним із результатів такої частково неусвідомленої концептуалізації світу і є самі поняття Космосу та Хаосу (Ладу та Безладдя) в різних міфологічних системах. До цієї фундаментальної опозиції тяжіють такі протиставлення як добро – зло, любов – ненависть, краса – потворність тощо.

Як засвідчує історія людської культури, опозиція «Хаос і Порядок», або ж «Хаос і Космос», перебувала в самому центрі картини світу, сформованої в межах архаїчної міфології. Згодом ця опозиція у дещо трансформованому вигляді перейшла до філософських та естетичних вчень.

Уособлюючи творчу першопотенцію світобудови і породжувану нею структурну гармонію буття, ці парні смислообрази в кінцевому підсумку визначали собою ідейну глибину найважливіших естетично-філософських інтуїцій стосовно сутності світу.

Символізм цього протистояння пронизує увесь пласт релігійно-містичного і філософського культурного буття. Це стосується усього тезаурусу перших природничих і соціальних спостережень людства. Опозиція Хаос – Порядок так чи інакше обумовлює як найбільш грандіозні онтологічні образи цих світоглядів, так і основну масу їх інтуїцій про «малі» істини життя і свідомості. Як пише Є. Більченко, «у сакральному просторі, вибудованому міфологією, центральною є бінарна опозиція «хаос – космос» <...> У сфері міжособистісних, міжплемінних й міжетнічних стосунків вона може трактуватися як протистояння «свої – чужі» («Ми – Вони», «світ – антисвіт», «Я – Інший») <...> у морально-етичній площині – як протистояння «Добро – Зло»; в естетичній – як «прекрасне – потворне»; у гносеологічній – як «Істина – Хибя»; в антропологічній – як «віра – розум» <...> у гендерній – «чоловіче – жіноче» і т.д.» [23, с. 221].

В змісті архаїчних колективних уявлень, символічних за способом їх вираження, нам являється універсальна міфологічна модель космогенезу, який виступає, крім іншого, структурно-еволюційним обґрунтуванням соціального впорядкування.

Міфологема Хаосу була представлена у вигляді міфів, вірувань, звичаїв, творів мистецтва різних народів світу. Не дивлячись на різноманітність конкретних інтерпретацій, ця міфологема являє собою відображення єдиної за своєю суттю інтуїції, близької до сучасного уявлення про самоорганізацію в неупорядкованому середовищі. При цьому принцип «хаотичності» як «неупорядкованості», і навіть «безмежності», відіграє величезну роль і там, де використовується саме слово «Хаос».

До універсальних характеристик Хаосу, які фігурують у різних традиціях належить *безкінечність* у часі та просторі, а також *неупорядкованість* як

роз'єднаність або ж, навпаки, змішання всіх елементів – те, що мовою сучасної науки можна позначити як максимум ентропійних тенденцій. За визначенням Ж. Делеза та Ф. Гваттарі, хаос це «порожнеча, але не небуття, а віртуальність, яка утримує в собі усі можливі частки та приймає усі можливі форми, які, ледь виникнувши, відразу зникають без консистенції та референції, без наслідків» [61, с. 150]. Таке розуміння хаосу перегукується з поняттям Ніщо як у західній (М. Гайдеггер), так і в східній (буддизм, особливо чань і дзен) традиціях, поєднання яких можна знайти в філософії К. Нісиди.

Цю первісну злитість намагалися зробити більш наочною через порівняння з водною стихією – адже вода є «позбавленою якостей» («ніщо»), але водночас життєво необхідною для людини та світу («все»).

Хаос – це стан, який приховує у собі загрозу існування світу, для нього характерна принципова не-чуттєвість, неможливість для пізнання, відмежування із сфери передбачуваного. Наслідком є його жахливість для людини, що й обумовлює переважно негативні конотації цього слова.

Водночас, одна з найважливіших рис Хаосу – його роль лона, в якому зароджується світ, та наявність у ньому енергії, яка призводить до цього породження.

Міфології майже всіх народів називають первісний Хаос (порожнечу, безодню) колискою Всесвіту. Світ утворився в результаті боротьби стихій, результатом якої стала перемога над чудовиськами Хаосу та формування впорядкованого Космосу.

Хаос традиційно описувався як темна безодня, заповнена нестримною, неконтрольованою стихією, яка дарує смерть та життя; найчастіше такими першостихіями виступали вода та вогонь. Особливо типовим є зв'язок Хаосу з водною стихією, в чому можна вбачати і символіку невизначеної «матерії без форми», і символіку породження світу в цілому та його конкретних частин. Хаос безформний, нерозділений і тому щільний: його суттєва характеристика – відсутність вільного місця, простору, адже, за формулюванням Ю. Першина, «...простір з'явився разом із поділом хаосу, тобто внесенням у нього порядку»

[181, с 350]. В цьому сенсі він може бути порівняним із «точкою» Евкліда, про стан якої не можемо сказати нічого. Тому космогонія часто постає процесом роз'єднання (розтерзання) первісної єдності та нового комбінування її частин.

Найбільш хронологічно ранні відомі нам описи Хаосу – шумерський і давньоєгипетський. Близькі міфи зустрічаються практично по усьому світу, що викликає у деяких дослідників гіпотезу про відображення в міфах якогось реального процесу.

При цьому вражає широке географічне поширення однотипних міфів. Так, уявлення про однорідність і безформність першо-буття зустрічаються в книзі «Пополь Вух» кіче-майя. Близькі уявлення про Хаос як первинне море, звідки пішов світ, є і у географічно віддаленого африканського народу йоруба: «не було ні суші, ні моря, а лише безмежне, безплідне болото. Над ним, на небі, мешкало Верховне Створіння, Олорун, а разом із ним й інші боги, включно з Оріша Нла, якому верховне божество і доручило створити на болоті сушу» [21, с. 58]. Типологічно схожими, але більш складними є космогонічні оповіді полінезійців та скандинавів.

Своєрідними і, водночас, типовими є уявлення про Хаос та зародження в ньому гармонійного життя, відображені у міфах древніх китайців. Згідно з однією з версій, спочатку була порожнеча сюй – власне Хаос – з якого постав ембріон Дао, яке народжує у послідовності одне («ци»), два, три, весь світ. За іншим тлумаченням, на початку існував Хунь-дунь (Хаос), але потім у ньому зародилось «одне» – невидиме «ци», яке й стало основою Всесвіту. Китайське слово «ци» неможливо перекласти однозначно – воно трактується як «повітря», «дух», «життєва енергія» [210, с. 116]. У початковому Хаосі «ци» існувало у безладному стані, у вигляді туману. В подальшому почався процес згущення «ци», завдяки якому утворилися Небо і Земля. Так, цитуючи давніх коментаторів «Книги змін», Ван Чун пише, що «первісно ци ще не було розділене і хаос був єдиним» [11, с. 243].

Міфи про виникнення суходолу з землі, яку якась істота дістає зі дна первісного океану, зустрічаються на величезній території від Східної Європи до

Сибіру та Північної Америки. Записані вони й в Україні. Так, у варіанті, який цитує М. Грушевський, йдеться про двох голубів, які:

Стали радити, як світ сотворити:
 Спустимося в море до самого дна,
 Виберім собі синій каменець,
 Синій каменець, синєє небо;
 Виберем собі жовтий каменець,
 Жовтий каменець – жовтая земля [54, с. 43].

Особливу увагу привертають ці кольори – жовтий та синій, – які мають для України геральдичне значення.

На думку М. Ткача, таке пірнання можна зрозуміти як намагання «дістатися меж критичності простору й часу. І тоді обмінні процеси в інформаційній точці (зернині) вийдуть із стану рівноваги (із стану сплячки). <...> Спочатку зернина набубнявіє і в ній розпочнуться неупорядковані (хаотичні) процеси доцентрового руху вологи та рух клітковини. У нашій колядці вони бачаться як діставання дрібного піску з дна Моря та посівання його. Це і спричинить появу матеріальної стихії» [226, с. 143].

Е космологічних міфах Стародавнього Єгипту Хаос втілюється в образі первісного океану Нуна, як форми не-буття чи іно-буття. Нун створив себе сам і вмщував у собі «матерів і батьків» згодом створеного світу. За іншою версією, всередині Нуна перебуває творець – Хепра (або Хепрі, від «хепру» – «існування»), який із Нуна творив усе суще, знищуючи водний Хаос: «Я той, хто існував, і багато істот вийшло із моїх уст. Я створив їх там із Нуна, небуття...» [154, с. 20]. В ще іншому міфі йдеться, що був «бездонний і безкрайній океан, що називався Нун, холодні його води нерухомі, не було ні повітря, ні тепла, ні світла і так продовжувалось тисячоліттями. Але одного разу здійснилось чудо – з'явився бог Атум, який і створив світ» [193, с. 20]. Як відомо, міфи Давнього Єгипту дійшли до нас у різних версіях, що відобразило не повністю узгоджені між собою, в умовах централізації країни, міфологічні

системи окремих номів. Однак, важливо, що при відмінності деміургів, загальна ідея в різних версіях єгипетської космогонії досить близька.

Докладно описана космогонія в месопотамській традиції. Тут Тіамат, загальна мати, мститься молодшим богам за вбивство свого чоловіка, породжуючи монстрів. Бог Мардук перемагає Тіамат і створює з її тіла світ. К. Г. Юнг коментує цей міф так: «світ створюється з матері, тобто за допомогою відібраної (завдяки жертвопринесенню) у матері лібідо» [266, с. 250–251]. У Старому Заповіті близьким образом є Раав: «Гункель ототожнює Раав із Хаосом, тобто з Тіамат <...> Дракон Раав з'являється також у вигляді левіафана, чудовиська вод» [там само, с. 252].

Справді, в Біблії можна знайти деякі відлуння близькосхідних уявлень про Хаос. Так, в описі першого дня творення ми зустрічаємо поняття «землі», яке мовою Біблії часто стосується усієї земної кулі, з включенням сюди і видимого неба як його зовнішньої атмосферної оболонки. У цьому сенсі воно вжито в Біблії і – це очевидно з контексту, за яким хаотична маса цієї «землі» згодом виділила з себе твердь і воду.

Слова «пуста та порожня», якими характеризується первісна маса, містять в собі уявлення про «темряву, безладдя і руйнування» (Іс. 40:17; 45:18; Єр. 4:23–26), тобто дають опис стану повного Хаосу, в якому елементи майбутнього світла, повітря, землі, води, а також всі зародки рослинного і тваринного життя ще не піддавалися ніякому розрізненню і були ніби перемішані між собою. Паралеллю до цих слів служить місце з книги Премудрості Соломона, де говориться, що Бог створив світ з «безобразної речовини» і «темряви над безоднею» (Пр. 11:18; 2Пет.3:5). Ця темрява була природним наслідком відсутності світла, яке ще не існувало в якості окремої самостійної стихії, будучи виділеним із первісного Хаосу лише згодом.

У тексті Шестодневу стоять два споріднених слова (*tehom imaim*), що означають масу води, яка утворює цілу безодню; це дає вказівку на розплавлений рідинний стан первозданної хаотичної речовини.

Фраза про Дух Божий, Який носився над водами, може бути витлумачена по-різному. Одні богослови бачать тут опис вітру, посланий Богом для осушення землі (Тертуліан, Єфрем Сирин, Феодоріт, Абенов-Езра, Розенмюллер), інші – натяк на ангела, або особливу розумну силу, призначену для тієї ж мети (Златоуст та ін.).

Однак, переважає інше тлумачення, а саме: ці слова розуміються як вказівка на участь у справі творіння третьої особи Святої Трійці, Духа Божого, як сили, що обумовлює походження й існування всього світу, не виключаючи і людину. Сама дія Святого Духа на первісний Хаос уподібнюється тут дії птахи, що сидить у гнізді на яйцях і зігріває їх своїм теплом для пробудження в них життя.

Таким чином, з одного боку, дозволяється вбачати у впорядкуванні Хаосу дію деяких природних сил, аналогічну процесу зародження світу в яйці. З іншого – ці самі сили та результати їх діяльності ставляться в пряму залежність від Бога.

В інших місцях Старого Заповіту безодня зображується в традиційному для Сходу образі морського чудовиська. Цей міфопоетичний образ частіше зустрічається у пізній старозавітній писемності, коли слабшає спокуса язичницького його розуміння. Змій, дракон, Рахав можуть позначати сатану, який уособлює тварні сили, що противляться задумам Божим. Господь не знищує ці сили, але приборкує їх. Безлика водна безодня у космографії Книги Буття стає символом зла: «Ти підкорив силою Твоєю море. Ти знищив голови зміїв у воді, ти знищив голову Левіафана, віддавши його на харч людям пустині» (Пс. 73:13-14).

Триваюче творіння представлено як боротьба з Хаосом не тільки в природному, а й в духовному сенсі. Це відображено в Одкровенні, де сатана зображений у вигляді «дракона, древнього змія, званого дияволом і сатаною, що зводить Всесвіт» (Об. 12:9). Торжество Божественного задуму веде до зникнення моря, яке в цьому випадку є тотожним драконові. Море символізує стан Хаосу, що долається в процесі Божественного будівництва. Пророцтво про

це міститься в «Апокаліпсисі Ісаї»: «В той день уб'є Господь мечем Своїм важким, і великим, і міцним левіафана, змія, що прямо біжить, і левіафана, змія, що звивається, і вб'є чудовисько морське» (Іс.27:1).

Схожим прикладом може слугувати битва архангела Михаїла зі змієм, як символ торжества космологічно божественного начала над Хаосом. Таким чином, продовжувалася давня традиція уособлювати природу Хаосу в образі чудовиська, найчастіше – змія та дракона.

У літературному відношенні ці образи пов'язані з символікою Давнього Сходу; в одній із поем міста Угарита сказано, що Ваал «розтросив змія що звивався». Але, по суті, в Біблії йдеться не про «битву богів», як у міфології, а про торжество Бога над тварними силами і торжество космологізуючого процесу. Характерно, що ці сили зв'язуються в Біблії не тільки з природними, але й з історичними проявами зла і недосконалості. Так, тиранічні імперії представлені у вигляді чудовиськ, що виходять із моря (Дан. 7:3; Об.13:1). Ця безодня не зникла по створенні світу, вона продовжує існувати у вигляді пекла. Крім того, у християнських екзегетів Хаос набуває й есхатологічного значення, оскільки в «Апокаліпсисі» говориться, що в кінці часів «звір вийде з безодні» (Об.17:8).

Як бачимо, міфології різних народів засвідчили єдину логіку та, водночас, самобутність мислення своїх творців у пізнанні ними закономірностей, які панують у світі, та місця людини в ньому. При цьому окремі культури так і залишилися на рівні суто міфопоетичного інтелектуального освоєння світу, в той час як інші вийшли на принципово інший щабель – монотеїстичної релігії (давні євреї), або ж розвиненої філософії (давні греки).

Міфологема Хаосу мала величезне значення в давньогрецькій традиції, яка дала нам і сам термін «Хаос», і його найбільш артикульоване пояснення.

Тут, власне, знаходимо слово «Хаос» і його опис. Згідно з «Теогонією» Гесіода, Хаос – це німий безмежний простір. Причому етимологічно це слово означало не просто простір, а «зьяння», зі смисловим відтінком «роззявленої пащі» світового чудовиська [214, с. 268].

У міфологічному наративі читаємо: «Кажуть, що першоосновою була Темрява, а із Темряви виник Хаос, вічний, безмежний. У ньому було джерело життя світу. Від союзу Темряви і Хаосу виникли Ніч, День, Ереб – нічний морок, і темна ніч – Нюкта та Повітря. Від Ночі й Ереба виникли Старість, Сон, Печаль, Смерть, а ще – Радість і Дружба. Від Повітря і Дня з'явилась Гея-Земля, Небо і Море. Далеко під Землею народився похмурий Тартар – жахлива безодня. Все виникло з безмежного Хаосу – весь світ і безсмертні боги. З Хаосу, джерела життя, народилась могутня сила, всеоживляюча Любов – Ерос. Почав творитися світ» [52, с. 20].

У давньогрецькій традиції Хаос – не тільки більш чи менш персоніфікований персонаж міфу, але й філософська категорія, що втілює принцип становлення і трансформації космічної першоєдності. Він – Ніщо, що містить у собі Все. Така двоїстість є його сутнісною характеристикою. Як пише О. Лосев: «у хаосі перебуває свого роду єдність протилежностей: хаос все розкриває і все розгортає, всьому дає можливість вийти назовні, але в той самий час він все поглинає, все нівелює, все ховає всередину» [166, с. 584].

Це викликає таке саме двоїсте ставлення до нього. Н. Саєнко з цього приводу пише про наявність «цікавості-страху, потягу-жаху до хаосу, безкінечного, без-образного» та про «хаокосмічний» характер структури світу в греків [203, с. 28].

Рисою, характерною для більшості міфологій, і перш за все, для грецької традиції, є процес творчого впорядкування, космізації Хаосу, яка полягає, зокрема, в переході від монструозних форм до гармонійної просвітленості й естетичності.

В міфах Греції безмежна влада над світом належить спочатку Урану (Небу): «Уран перший став правити світом...» [12, с. 5]; потім – Кроносу, якого переміг Зевс. При цьому з кожним новим поколінням богів пов'язується загальне зростання гармонії світу. Згодом міфологічна схема виникнення із Хаосу впорядкованості буття знайшла відображення в античній діалектиці.

На думку Є. Більченко, «повторення боротьби старших і молодших – давньогрецький етнокультурний архетип, який віддзеркалює, з одного боку, зіткнення різних племен і культур на території Балкан, а з іншого – виражає децентрацію та інноваційність античного світобачення, у якому, на відміну від канонічного Сходу, утворюється пріоритет нового над старим, творчості над традицією, «встановлення» над «відновленням» [23, с. 228].

В О. Лосева є глибоке дослідження історичного розвитку античної міфології [136]. Він виділяє хтонічні образи, архаїчні за походженням й амбівалентні за характером, які протистоять більш гармонійній та «олюдненій» олімпійській міфології.

Архаїчна міфологія наповнена тератоморфними, неспівмірними з людиною образами, котрі часто несуть страждання і смерть. Це Кери, Гарпії, Ерінії тощо. Характерними їх рисами є змішування людських і тваринних рис (антропозооморфність), або ж фізичний «надлишок» чи «недостача», причому специфіка міфопоетичного світосприйняття веде до того, що нестача може сприйматися як синонімом надлишку: одноокий персонаж здатний бачити невидиме для нормального зору.

Однак поступово навіть архаїчні божества перестають уявлятися настільки монструозними. Так, собакоголові Ерінії, які несуть страшні кари, стають Евменідами – «благонаміреними», які охороняють порядок. Боги втрачають свої тваринні характеристики, від яких залишаються лише окремі риси чи постійні епітети (на зразок «волоокої» Гери).

Аналогічні процеси прогресуючої естетизації помітні також в інших міфологіях. Так, германо-скандинавські валькірії, по суті, схожі на грецьких Кер, у більш давніх текстах описуються як страшні відьми, які тчуть полотно з людських нутрощів. Згодом вони перетворюються на прекрасних дів, які зустрічають загиблих героїв на вічному бенкеті.

Зміна поколінь богів – від стихійно-могутніх та гротескних до прекрасних і вмілих у конкретних справах, розумних – теж є рисою не лише грецької міфології. Так, вона добре помітна на прикладі міфологічних ірландських саг,

зокрема, тих, де протиставляються потворні Фомори та прекрасні Туата де Данан.

Таким чином, загальна естетична динаміка міфопоетики веде не лише від Хаосу до Космосу, але й від потворного до прекрасного. Проте цей рух не є ані легким, ані незворотним. В певному сенсі Хаос і Космос продовжують співіснувати й онтологічно, і психологічно. Космос розуміється як такий, що перебуває в стані динамічного балансу. Діяння богів, і навіть людей, могли на деякий час порушити гармонію Космосу. Покарання за це було неминучим – власне, саме ця тема є провідною в античних трагедіях.

Грецьке розуміння Космосу як динамічного та стабільного, складно структурованого і цілісного універсуму має численні паралелі в різних культурних традиціях. Зокрема, його слов'янською відповідністю може бути «лад» як стан впорядкованості. Цей стан світової гармонії має найвищу цінність та визначає собою етичні й естетичні цінності суспільства.

Подібний порядок, згідно з міфологічними уявленнями, вибудовується за законами всезагальної подібності й спорідненості. Ця характеристика міфопоетичної світобудови викликає асоціації з таким математичним поняттям як фрактал. У широкому розумінні фрактал означає фігуру, малі частини якої в довільному збільшенні є подібними до неї самої, тобто вона має властивості самоподібності [284]. Згідно з деякими сучасними теоріями, Всесвіт на всіх рівнях дискретної ієрархії (як на макро-, так і на мікрорівнях) є самоподібним; а отже, сучасна наука та давні міфопоетичні інтуїції віднаходять точки перетину.

Характерним для міфопоетики народів Євразії є поділ універсуму на три вертикальних рівні: Небо, Земля та Підземний світ. Подібні уявлення в Україні були етнографічно зафіксовані ще в XIX ст. При цьому земля могла поставати як диск, що плаває на воді, або тримається на спині водяної істоти.

Саме два нижніх рівні – Земля та темний, безформний світ під нею – мають найбільші зв'язки з символікою Хаосу, яка не була повністю витіснена з упорядкованого світу.

З Землею часто пов'язувався образ богині-матері. Майже в усіх землеробських народів ця богиня ставала персоніфікацією країни, в цілому, та орної землі, зокрема. Переважно позитивний її образ мав досить амбівалентну символіку, оскільки Земля асоціювалася водночас із народженням та смертю, причому ці протилежні поняття могли поєднуватися в образ «смерті як народження». Як вважається, саме такі уявлення лягли в основу відомих у багатьох культурах поховань померлих у позі зародка, який перебуває в лоні землі та має народитися знову.

Богиня землі часто вважалася не лише покровителькою землеробства та людських поселень, але й володаркою диких тварин, матір'ю монстрів. Такий комплекс уявлень про «страшну мати» (термінологія К. Г. Юнга) досить близький до уявлень про персоніфікований Хаос – первісне чудовисько, яке все породжує та все знищує. Ліс, повний чудовиськ, або печера – символи первісної дикості, ще не перетвореного на Космос Хаосу – були одним із місць проведення обрядів ініціації. Обряд переходу нерідко пов'язувався з жіночим божеством, яке «пожирало» й «відроджувало» ініціанта. Пам'ять про це збереглася у казках, зокрема, в образі Баби Яги.

В деяких міфологіях жіночі божества уявлялися первинними істотами, втіленнями Хаосу, які породили Космос та все наявне в ньому, не виключаючи і богів. Із часом чоловічі божества (сонця, грози, війни тощо) могли відтіснити їх на другий план. Але і в досить пізніх релігійних системах можна знайти образ пасивної, але грізної Матері богів.

Одним із характерних прикладів може слугувати індійська богиня Дána. У ведичній міфології вона уособлює міфологізований образ первісної води. Також Дана вважається матір'ю демона Хаосу Врітри, ворога Індри – одного з головних ведичних божеств. Врітра символізує собою засуху та смерть і постає в образі змія чи дракона, який стоїть на сторожі і водночас стримує первісні води Хаосу. Близьким є образ кельтської богині Дану, матері-прародительки основної групи богів ірландської міфології, Племені богині Дану (Туата де Данан).

Співзвучність імен і схожість культів породжувала ідеї про широке розповсюдження уявлень про аналогічну богиню. Так, на думку М. Костомарова, в міфології східних слов'ян також існувала богиня води Дана, покровителька річок, струмків і водойм [104, с. 201–256]. Цей висновок він аргументує, наводячи назви річок: Двіна, Дунай, Дон, Дніпро (Данапріс), а також відомий приспів в обрядових піснях: «дана, дана». Дослідник порівняв ці коріння із західнослов'янськими іменами Девон, Дзеванна і кельтським Дівону та зробив спробу реконструкції образу богині води, дружини сонця. Щоправда, цей висновок не є однозначно прийнятим науковцями.

Іншим божеством, чий образ та атрибути натякають на зв'язок із первісним Хаосом, є Рогатий мисливець або Рогатий пастух, володар тварин та Іншого світу. Один із петрогліфів української Кам'яної могили тлумачиться як зображення мамонта-бика в оточенні звірів, а відповідно, може розглядатися в контексті естетики міфопоезису в якості одного з перших зображень Рогатого пастуха в образотворчому мистецтві. Відомими пам'ятками цього типу є різьблена печатка з індійського Мохенджо-Даро, яка зображує так званого Прото-Шіву, а також рельєф на «Гундеструпському казані» (кельтська культура IV чи III ст. до н. е.).

Рогатий Мисливець / Пастух переважно пов'язується з нижнім, підземним рівнем світу, але інколи виходить за межі такого просторового поділу. Як пише О. Колесник, дослідивши властивості рогатих богів різних наративів європейських та індійської міфологій (зокрема, слов'янського Велеса), «індійський Рудра, серед інших епітетів має і такий: Тр'ямбака – той, що має трьох матерів, тобто три космічних царства, той, що належить трьом світам. Надзвичайно цікавим в цьому плані є саме ім'я Пана, що часто перекладається як «Усе» <...> Сільван подекуди постає як верховне божество, пантей; дочка Фавна Бона Деа не тільки опікується цілющими травами, магією та сільською общиною, але й постає як небесна богиня. Слово «Усе» характеризує і ще одну надзвичайну міфологічну постать, а саме – критського Мінотавра Астерія, «Зоряного», сина та іпостась Зевса або Посейдона» [98, с. 181].

Пояснення суті такої «синкретичної» істоти надає О. Лосєв, досліджуючи хтонічну міфологію: «У більш ранні періоди земля взагалі нічим не відрізняється ані від неба, ані від підземного світу і являє собою єдине й нероздільне з ним загальнокосмічне тіло, так що усе земне (зокрема тварини і людина) є в той же час і небесне» [136, с. 216].

Образ такого божества, яке є відразу «усім», викликає до буття у різних народів близькі за змістом космогонічні міфи, де світ створюється з частин тіла первісної істоти (Пуруша в Індії, Паньгу в Китаї, Імір у Скандинавії тощо). Цей міф дуже схожий на вже згаданий вавилонський сюжет про вбивство Тіамат, мати-чудовиська.

Такий тип космогонічних міфів безпосередньо пов'язаний із «теорією» та практикою жертвопринесень. О. Лосєв констатував єдність споживача жертви, жерця та самої жертви, які символічно є «тією самою істотою, тим самим єдином можливим світом, одним і тим же загальносвітовим життям» [там само, с. 150]. Слід також зазначити, що справжня жертва є попередньою, на відміну від оплати.

Ця символіка жертвопринесення самого себе самому собі займає значне місце в текстах Ф. Ніцше з його апологетикою діонісизму.

Саме з ім'ям цього бога пов'язують принцип, протилежний аполлонівській гармонії – принцип стихійності, некерованої емоційності, сп'яніння, екстазу як «виходу з себе». Зазначимо також, що діонісійські обряди передбачали певну гендерну та соціальну «емансипацію» – в них вільно брали участь жінки та раби, чия роль в Олімпійських культурах була вкрай малою.

Через образ Загрея, «великого мисливця» і водночас – жертви, Діоніс пов'язаний із типом божества, який був позначений як Рогатий Мисливець. Глибоке дослідження міфо-філософсько-естетичної сутності Діоніса зробив В. Ф. Отто, на чию думку він є «безумним богом», який дозволяє зрозуміти безумний світ, образом єдності життя та смерті [176, с. 46]. Геракліт прямо прирівнює Діоніса до Аїда. Він пов'язаний із монстрами – Єхідною, Ортром, Сфінксом, Ерініями. Діоніс – божество оргії та трагедії, він – вбивця та

спокутна жертва, божество сп'яніння, розриву соціальних норм та зв'язків і створення нової єдності.

В естетичному контексті однією з важливих характеристик Діоніса є поєднання в його культурі сп'яніння та пророцтва, що й дало Ф. Ніцше підставу звернутися саме до цієї постаті при визначенні принципу стихійного творення. Ірраціональний характер «глибинного знання» є надзвичайно архаїчним та географічно широко розповсюдженим уявленням, водночас дуже близьким некласичній парадигмі творчості як шаманського екстазу.

Нарешті, з міфологемою Хаосу безпосередньо пов'язаний такий міфологічний типаж як Трікстер [230]. Він – медіатор між усіма протилежностями (людина-тварина, чоловік-жінка, дорослий-дитина тощо). Його основні характеристики – амбівалентність, перевертництво, непередбачуваність, специфічне «божевілля» як відмова від лінійної логіки. Все це дає Ю. Чернявській підстави назвати Трікстера образом «узаконеної дисгармонії», носієм принципу Хаосу посеред Космосу, який своїми провокаціями дозволяє гармонії вийти на новий, більш високий рівень [251], подібно до того як, за теорією А. Дж. Тойнбі, для розвитку цивілізації потрібний «виклик», який загрожує самому її існуванню. Образ Трікстера привертав увагу багатьох дослідників, зокрема, М. Епштейна, К. Керенї, М. Кулешова, П. Радіна, К. Г. Юнга та ін.

М. Бахтін розкрив «подвійний» – водночас серйозний та сміховий – характер традиційної культури: «В фольклорі поруч із серйозними <...> культурами існували і сміхові культури <...> поруч із серйозними міфами – міфи сміхові й лайливі, поруч із героями – їхні пародійні двійники-дублери» [18, с.296].

Про «бурлеск міфу», який поєднує жах та комізм, пише М. Ліфшиц, який глибоко дослідив роль Трікстера в його різних іпостасях (від чукотського Ворона та Івана-Дурня до Гермеса, Прометея і навіть Іова як «трікстера страждання» [129, с. 356–363]. Складні взаємодії сакрального та профанного в культурі розглядає М. Столяр [220].

Середньовічна – зокрема давньоукраїнська – сміхова культура [215] безпосередньо пов'язана з інтерпретацією міфологеми Хаосу.

В ситуації бінарності середньовічної культури Хаос міг з'являтися у формі «перевертання» нормативного, загальноприйнятого. Так, видовище, що влаштували скоморохи, розгортало Хаос, але не позбавляло світ присутності смислу, оскільки поряд із Хаосом зберігається вища смислова сфера сакрального. Саме з цією вищою сферою співвідносився Хаос, причому вона ж виступає його «гарантом» і «захисником».

Гротеск як форма поведінки скомороха будується на грі в руйнування, в результаті чого існуючий порядок перетворюється в Хаос і навпаки.

Скоморох – чи не єдина фігура, що інституціалізовано вводила Хаос в організм культури (в сучасному світі – це виступи клоунів). Вивернутий назовні одяг ставав символом «вивернутої» впорядкованості. З поступовим витісненням язичницького пласту низової народної культури, скоморошництво набуває рис «чортівні» й блюзнірства, а тому підлягає засудженню з боку офіційної церкви й отримує можливість адаптації лише в комічному сміховому модусі антисвіту, що не претендує на права світу «нормального» [231].

Принципово іншим феноменом є православне юродство. Однак і тут є відчутно виражені риси гротеску й антиповедінки. Юродивий дистанцює себе і від світу, і від антисвіту, які зливаються у нього в єдине ціле, оскільки обидва однаковою мірою протиставлені істинному, божественному світу, що єдиний втілює в собі справжній порядок. Тому не юродивий порушує норму, а сам земний світ є гранично неправильним із позиції дотримання божественної істини.

Інший аспект символіки Хаосу пов'язаний не з міфологічними персоналіями та соціальними ролями, а з хронотопом.

У просторовому аспекті Хаос уявлявся не знищеним у процесі космогонії, а відтисненим на периферію впорядкованого світу. Звідси численні історії про те, що по-справжньому далека подорож може привести людину в «країну навиворіт», де живуть монстри. Це вірування відобразилося в народних казках,

де герой здійснює мандрівку в невідомі краї і бореться з драконоподібними супротивниками, здобуває трофеї, які приносить до світу людей. Все це можна вважати зниженим повторенням сюжету космогенезу. Адже Хаос розумівся водночас як джерело небезпеки та сховище незліченних скарбів.

Уявлення про такий «периферійний» Хаос відобразилося навіть на середньовічних географічних картах, де мала місце помітка «Тут водяться чудовиська». В сучасній українській науці спорідненою тематикою («поріг», міфологія «антисвіту») займався М. Попович.

Хаос, який залишився ззовні, являє постійну загрозу Всесвіту, що перебуває всередині нього, аж до того, що подекуди намагається поглинути впорядкований світ. Саме для врятування Космосу епічні й казкові герої усіх народів здійснюють подвиги.

Побудований за законами краси і порядку Всесвіт, мислимий як центр, був оточений темною безоднею Хаосу, здатною поглинути все. Сферичному простору міфопоетичного Космосу відповідав *циклічний* час, цілком відмінний від *лінійного* («осьового», за К. Ясперсом) часу. «Вічне повторення» відбувалося на різних рівнях: доби, року, людського життя, космічних ер. Отже, міфологічне творення світу із Хаосу має зворотність: буття, що народжується з нього, здатне знову в нього зануритись.

Сили першопочаткового Хаосу поставали як такі, що все ще загрожують існуванню світу, як бурхлива безодня, готова знову поглинути створену Землю. Адже Хаос – це зникнення, смерть – і водночас граничне згущення матерії, закручена сама в себе космічна першоедність, у якій зберігається буття. Тому він такий страшний і такий недоступний.

Але ці неконтрольовані, всепоглинаючі й безмежні стихії несли не тільки знищення. За руйнацією слідував новий цикл створення життя. Цей життєтворчий аспект був висвітлений у Ведах, у міфологічній традиції Міжріччя, Греції, Скандинавії, Сибіру, Полінезії та багатьох інших культур.

Подібне уявлення було яскраво виражене в численних есхатологічних міфах, де світ мав загинути в космічній пожежі. В буддійській традиції, по різні

боки від гори Меру є чотири світи, в яких по чергово змінюється життя та руйнація. Руйнування світу відбувається внаслідок охоплення усього суцього вогнем, коли сім сонць по чергово виходять одне за одним. Коли вогонь вщухає й переходить до наступного світу, піднімається вітер і наганяє хмари, які ллють дощем, тим самим утворюючи безмежне море, із піни якого утворюються раковини, де містяться душі людей. Згодом із них виходять чоловіки, які дичавіють і божеволіють від самотності й вигадують собі жінок, на яких одружуються [70, с. 20]. Отже, Хаос постає закономірною частиною всесвітнього циклу.

Відлуння уявлень про знищення світу безмежними, бурхливими стихіями води та вогню з подальшим його відродженням можемо зустріти і в Біблії: варто згадати всесвітній потоп у Старому Заповіті. Однак, тут принципова відмінність полягає не в «об'єктивній» циклічності настання Хаосу, а в волі всемогутнього божества, яке визначає стан світу.

Дослідникам міфології добре відомий її «прецедентний» характер. Практично будь-яке природне явище та людська дія розумілися як повторення первісних акцій, які відбувалися в прадавні, близькі до космогонії, часи. Але там, де є символіка космогонії, імпліцитно присутня і символіка Хаосу, з якого створюється нова впорядкованість. Це особливо помітно на прикладі новорічних свят, незалежно від їхньої конкретної дати, яка варіює в залежності від етнокультурної традиції.

Напередодні Нового року відбувається знакове руйнування Космосу та настання Хаосу; це свого роду «мала есхатологія». Характерними є карнавали з їхніми глибоко символічними масками (зокрема – тварин та нечистої сили як істот Хаосу) та «вивертання навиворіт» всіх суспільних стосунків. Лише після такого знищення старого Космосу починається урочисте свято зустрічі Нового року (читай – Нового світу). Сказане цілком стосується і традицій сучасної України, де перед зустріччю нового року прийнято проводити старий, де прикрашена ялинка цілком може розумітися як модифікація міфологічного світового дерева, а сама дата є близькою до зимового сонцестояння –

найтемнішої доби, коли сили мороку «ковтають» сонце, яке згодом народжується знову.

Чітко помітну символіку Хаосу має також Хеллоуїн, ніч перед Днем Усіх Святих, генетично пов'язаний із кельтським новим роком, Самайном.

Підсумовуючи, можемо виокремити певні яскраво виражені риси Хаосу в міфах різних народів світу, а саме:

- Хаос, з урахуванням його первинності в архаїчних уявленнях людства уявляється як першооснова в світобудові. В ньому утворюються впорядкований Космос із подальшою дихотомією між силами порядку та непередбачуваними руйнівними стихіями;

- природна суть Хаосу має риси однорідності, безмежності й бурхливості, що може асоціюватися з морським чи вогняним штормом. Це було виражено в архаїчній свідомості у вигляді турбулентних спіралей, які є стабільним мотивом первісного і традиційного мистецтва, про що буде йтися в підрозділі 2.1;

- при утворенні Космосу з новим пантеоном богів, у міфах на перший план виходить протистояння Космосу та Хаосу, в якому новоутворені сили Порядку борються і відвойовують право на життя у лоні Хаосу. Але сама непередбачувана стихія завжди намагається відвоювати і поглинути те, що породила. Таким чином Хаос асоціюється з силами пітьми, а згодом і зла, які загрожували людині чи общині. Водночас, Хаос був уособленням безкінечності та неконтрольованого і нестримного творчого потенціалу, який дарував нове життя. Ця подвійність добре помітна в образах таких амбівалентних божеств як Богиня-Мати, Рогатий мисливець і Трікстер;

- міфологема Хаосу в контексті простору пов'язується з топосом Чужого (антисвітом, «світом навпаки»), в контексті часу – з циклами створення, руйнування та відновлення світу.

В цілому ж, можна констатувати, що в міфах суто фантастичні елементи поєднуються з глибоким розумінням важливих сторін буття. Саме завдяки міфам можемо побачити, як у наочній естетичній формі можуть бути образно,

і при цьому досить повно і змістовно, виражені онтологічні світобудовчі закони.

Міфологема Хаосу як першооснови буття отримала велику кількість конкретних втілень, але практично завжди розумілася як суперечлива єдність природних руйнівних стихій і сил творчого потенціалу.

Етичний та естетичний аспекти протистояння Хаосу і Гармонії прослідковуються у *народній казці*, «проміжній» між міфологією і літературою [83].

Казка є семантично багатозаровою, і тому може бути інтерпретована на різних рівнях: як «знижений» аналог універсального космоутворення, як опис звершень героя з впорядкування сімейно-родових відношень, як образ шляху індивідуалізації («мономіф» Дж. Кемпбелла). В усіх випадках маємо загальну морфологічну структуру, відкриття якої пов'язане з ім'ям В. Проппа. В найбільш узагальненій формі його схема виглядає так: головний герой після катастрофічного втручання сил із хтонічного, потойбічного світу, відправляється у подорож, щоб компенсувати зазану втрату [191], причому вороги героя мають явно «хаотичний» характер, а його дії слугують посиленню Космосу. Водночас, Хаос постає місцем, де сховані чарівні скарби, які герой приносить у світ людей.

Позитивні герої казки завжди красиві або чудесним способом набувають краси. Водночас вони проявляють мужність у боротьбі зі злом. Негативні герої, як правило, бридкі й зовнішньо, і внутрішньо. Таким чином, у людині сплітаються естетичне і моральне начала, що створює гармонію і на рівні Космосу.

Як зло оцінюється все, що спрямоване проти життя, як добро – те, що служить збереженню і розвитку життя. В казці моральні норми безпосередньо впливають не лише на долі героїв, але й на космічний порядок речей. Порушення цих норм служить силам зла, які черпають у цьому силу. В основі такого розуміння лежить натурфілософська ідея відповідності людини як мікрокосмосу Всесвіту, так і макрокосмосу.

Отже, Космос, на відміну від Хаосу, має естетичну визначеність і моральну значимість, а Хаос розглядається як дещо потворне («без-образне») і зле. Ці риси в художньому плані реалізуються через образи антиподів: людей – чудовиськ (драконів), злих відьом і т.д. Атрибутом Космосу є Гармонія, що виявляється в образах морально досконалих богатирів, розумних красунь, мудреців.

Таким чином, у народній казці протистояння Хаосу і Гармонії є центральною темою. Естетична специфіка інтерпретації цього протистояння обумовлена природою жанру та характером фольклорної свідомості, яка здебільшого не оперує узагальненими категоріями Хаосу, Космосу, Добра, Зла і т. п., а об'єктивує ці начала в образах конкретних персонажів.

1.3 Трансформації міфологеми Хаосу в теоретичній думці

На відміну від більшості давніх культур, у давньогрецькій традиції міфологема Хаосу отримала не лише образну, але й теоретичну інтерпретацію в межах філософської та передестетичної думки.

М. Шахнович, дослідник співвідношення давньої філософії та міфів, зазначав, що «початки філософії часто ховались у тіні міфології, тому їх називають «передфілософією» або «протофілософією», «першою метафізикою», а метафізику «другою міфологією» [253, с. 15].

Завдяки міфології можна простежити процес рефлексії народу у відношенні до самого себе і природи, в якій людині найчастіше відводиться пасивна роль. Але герої, які протистоять долі та богам, уособлюють прагнення людини до здобуття свободи і ствердження своєї індивідуальності. Тому герой (у міфо-епічному сенсі слова) завжди порушує споконвічно закладену світобудову, що призводить до непередбачуваних подій, які змінюють

оточуючий світ. Цим протиріччям визначається онтологічна основа і межі міфу.

Перша універсально-цілісна антична модель світу базується на природно-космічному еталоні. Максимумом блага поставала цілісність Космосу в його просторових і часових характеристиках. Звідси – тяжіння до математичної пропорційності як виразу загальної гармонії, а також уявлення про циклічність світових процесів. Схема змін епох впорядкованості та Хаосу відобразилася в античній діалектиці.

Для кращого розуміння протоестетичних та власне естетичних уявлень, пов'язаних із міфологемою Хаосу, є сенс почати з ще глибших пластів. Перш за все, це культ Діоніса, котрий зіграв величезну роль у формуванні всієї грецької класики – окремі дослідники вважають його значення навіть більшим ніж значення гомерівського міфу. Однак у ньому завжди були присутні потенційно небезпечні для суспільства, руйнівні елементи, через які образ бога вина та виноробства пов'язувався не лише з міфологемою Хаосу (сакральний рівень), але й з побутовою розпустою (профанный рівень). Саме останнє розуміння висувається на перший план із переходом до осьового часу.

В якості головних етапів діонісійського руху виділяють реформу Мелампа, котра обмежила діонісійський оргіазм, який став на той час небезпечним для суспільства, реформу Орфея, яка перетворила діонізізм на релігійно-філософське вчення, де є космогонічна, етична й есхатологічна частини, і реформу Піфагора, яка об'єднала в релігійно-політичний орден орфічні секти в усій грецькій Італії і дала виниклому на підґрунті релігії Діоніса вченню про душу загальне філософсько-математичне обґрунтування. Ця низка подій мала доленосний вплив на подальше формування естетичної думки в Греції [89; 139; 248].

В трактуванні послідовників культу Діоніса, природа має характер безкінечної могутності та творчої сили. При такому естетично-філософському відношенні до природи, будь-який конкретний прояв і конкретна якість

відступають на другий план у порівнянні з її безкінечними та буйними потенціями, ростом та життям.

Але якість, яка відступила в зіставленні з могутністю багатоманітності, вже є не якість, а *кількість*. Тому пізніше піфагорійці розуміли числа як творчу могутність буття та життя, яка зароджує в Хаосі гармонію.

Вчення про числову гармонію знаходимо в завершеній формі у діалозі «Тімей», при написанні якого Платон використовував книжки піфагорійця Філолая. Сам Платон прирівнював Хаос і першоматерію.

Філолай, виходячи з антитези *межі* та *безмежності*, вимальовує піфагорійське вчення про виникнення числа з безмежності. Подібне уявлення несе відбиток походження від оргіастичного культу. Адже оргіазм, який являє собою відображення в людській психіці буйних сил природи, вже має в собі функцію охоплення всієї безмежності життя.

Зрозумівши число як синтез безмежності й обмеженості, піфагорійці тим самим створили вчення про творчу суть числа. Математичні елементи стали вважати елементами всього суцього. Число отримало у піфагорійців і «фігурну» будову: саме вона покладена в основу всіх речей і Всесвіту. Таким чином, числова структура визначає й естетичну даність світосприйняття. Варто лише згадати про роль, яку відіграє математика в музиці, архітектурі, образотворчому мистецтві, а також про те, що елегантне рішення математичної задачі породжує почуття прекрасного в душі самого математика.

Розуміючи світ як гармонічне ціле, піфагорійці вбачали в числовій гармонії не стільки синонімічний еквівалент порядку, скільки протистояння обмеженості й безмежності. Саме таке діалектичне протистояння і створює собою ідеальну симфонію Космосу.

Зазначимо, що гармонія Космосу мала безпосереднє відношення до античного етико-естетичного ідеалу людини-мікрокосму – калокагатії [142, с.100–110].

Наскільки це відомо, в еллінській філософії Хаос вперше виокремлюється як первинний стан буття у працях Анаксагора, згідно якого, всі тіла

складаються з первинних частинок – «гомеомерій», які спочатку перебували в хаотичному стані. Їх приводить у рух, давши перший поштовх, зовнішня сила «нус» (переклад цього слова як «розум» не є абсолютно точним), який впорядковує елементи. Нус – це джерело будь-якого руху. Він викликає обертання, яке поступово поширюється в усьому світі, та призводить до того, що найлегше відкидається на периферію, а важке падає в центр. Таким чином утворюється Всесвіт. На думку грецького філософа, «жодна річ не виникає і не знищується, але кожна містить у собі суміш існуючих речей або виокремлюється з них. Тому правильно було б казати замість «виникати» – «змішуватись» і замість «гинути» – «розділятись»» [183, с. 234–235].

Отже, Анаксагор вказав на такі властивості світобудови як: 1) первинність Хаосу, 2) постійний рух матерії, 3) побудова Всесвіту за принципом самоподібності, 4) ентропійні й негентропійні процеси. Всі ці погляди Анаксагора корелюють із сучасним розумінням природи в хімії та фізиці, що робить його натурфілософську систему винятковою й особливо релевантною для теми нашої дисертації.

Цікаве дослідження філософії Анаксагора в контексті хаології дає Б. Кузнецов, який пов'язує його з сучасними принципами ентропії та негентропії: «Поняття негентропії зараз стало загальним, це синонім відмінності космосу від хаосу, синонім існування правильності, тотожності, порядку», при цьому «Нус ми розглядаємо як характеристику буття, як об'єктивну впорядкованість буття, а розум – як вираз структурності, впорядкованості, негентропії світу» [113, с. 43–44]. З цього випливає, що «процеси, які є функцією Нусу, полягають в об'єднанні однорідних часток, у їхньому виокремленні з хаосу й утворенні <...> макроскопічних тіл» [там само, с.46]. Отже, Хаос постає первинним невпорядкованим станом елементів, які можуть створювати порядок за умови дії творчого розумного начала.

Інший філософ, чия теоретична думка виходить на тему Хаосу, – це Емпедокл, якого, разом із Піфагором, інколи називають одним з останніх представників архаїчної «магічної» традиції. Хаос і Порядок (Сферос) постають

у нього двома протилежними принципами. Але вони однаково позбавлені життя: в одному випадку воно неможливо через повну роз'єднаність елементів (переважання Ненависті), в іншому – через їх повну злитість (переважання Любові). Отже, існування світу в нашому розумінні цього слова можливо лише між цими протилежностями.

Ж. Делез протиставив Емпедокла Платону як падіння (зокрема і суто фізичне падіння у вулкан) – піднесенню [58, с. 174–175]; цю низку протиставлень можна продовжити: як хтон – Олімп та Хаос – Космос. Більш того, на думку Ж. Делеза, вся «досократична філософія – це власне філософська шизофренія, абсолютна глибина, розкрита в тілах і в думці» [там само].

Далі французький мислитель пише про елліністичну філософію, яка не є поверненням до досократиків (хоча, наприклад, стоїцизм повертається до деяких моментів вчення Геракліта), а переоцінку їх світу з повним відходом від Платона. За Ж.Делезом, світ кініків та стоїків – це світ Хаосу, де діє влада «усяких локальних безладів, які примирюються лише у Великій суміші, тобто в єдності взаємопов'язаних причин. Це світ жаху і жорстокості, інцесту та антропофагії. <...> Паралельно і платонізм піддається такій же повній переорієнтації: він хотів би закопати досократичний світ ще глибше, принизити його ще сильніше і розчавити усією вагою своїх висот. Але як ми бачимо, тепер він сам втрачає свою висоту» [там само].

Це – опис світу, зануреного в Хаос, причому не стільки в первинний, породжуючий, скільки в фінальний, руйнівний. Можливо, Ж. Делез надає дещо перебільшену картину переважання Хаосу в елліністичній філософії, але певні основи для такого прочитання є.

В період грецької класики, наскільки можемо реконструювати її ментальну ситуацію, світогляд був помірковано-оптимістичним, а взаємні переходи Космосу та Хаосу не розумілися як дещо трагічне. Як пише О. Лосев, «теперішній космос, припустимо є поганим і йде до загибелі. І для античної людини це дуже добре. Поганий світ перетвориться на хаос, але з цього хаосу

з'явиться новий світ, молодий, сильний і прекрасний. І ця вічна зміна космосу і хаосу втішає античну людину» [138, с. 90].

Еллінізм з його увагою до індивідуального та неповторного, зокрема – до долі окремої людини, має зовсім інший настрій. Тут на перший план виходять пафос і трагізм. Це помітно в філософії, де, крім іншого, відбувається повернення до архаїчних, в тому числі, оргіастичних, культів. Аналогічні тенденції мають місце і в мистецтві.

Одним із наслідків цього є виникнення нових художніх форм, які можуть бути описані через категорію *гротескового*.

Такі естетичні категорії як гротеск і абсурдність якнайбільше пристосовані для яскравого й адекватного естетичного вираження суті принципу хаотичності. Гротеск виступає прийомом адаптації Хаосу як естетичної та психологічної сублимації. Тому цілком логічно, що гротеск знайшов своє втілення в античній драматургії саме на зламі соціальних і культурних змін, на фоні формування нового світобачення й нових цінностей.

Похідною від лімінального стану суспільства постає аксіологічна криза, де відбувається втрата сенсів і на сцену виходить відчуття абсурду буття. Однак Хаос може розумітися і як простір акумуляції культурних можливостей, де відбувається пошук шляхів для подальшого розвитку: «В екзистенційному плані хаос представляє собою сферу невичерпного резерву свободи, який забезпечує можливості будь-якої модернізації та оновлення» [158, с.161].

Давньогрецька *комедія* близька до гротеску. Хаос тут створюється свідомо, як реакція на надмірну «заорганізованість» культури та надмірний тиск на можливості самореалізації індивіда. Момент хаотизації привноситься за рахунок сміхових копій, комічних дзеркальних відображень буття, множинність яких не передбачена серйозністю і стабільністю механізмів функціонування офіційної культури. Створення комічних ситуацій завдяки зняттю обмежень із Хаосу використовується для викриття недолугості оточуючого суспільства. Під прикриттям сміху відбувається проекція гострих

соціальних проблем, саме існування яких засвідчує нестабільність існуючої системи і неминучість подальших кардинальних змін.

Комедії таких митців як Епіхарм, Аристофан, Кратін репрезентують собою відображення абсурдності оточуючого світу. Вони звільняють сміхом від страху і надають можливість вивільнитися та «доторкнутися» до образу загрозливого Хаосу, який стає провідником до світу свободи, і тим самим отримує позитивну суспільну оцінку. Значно пізніше, в середні віки, аналогічні процеси викликають до життя той «раблезіанський сміх», про який писав М.Бахтін.

З іншого боку, міфологема Хаосу може відбиватися і в жанрі, принципово відмінному, навіть «протилежному» комедії, – в трагедії. Тут нові настрої чи не найбільш яскраво виражені в п'єсі Еврипіда «Беллерофонт». В ній, можливо, вперше долається нерушимість божественного ладу і відповідальність за всю причинно-наслідкову послідовність лягає на плечі людини. Саме людина є і джерелом хаосу, і його упорядником.

Принципова відмінність філософії, яка виникла на основі *монотеїстичної* релігії, від міфологічної за походженням античної філософії та естетики, позначилася на суттєвій зміні уявлень про Хаос у добу середньовіччя. По-перше, зі зміною як «стилю» так і мови філософування, саме слово «Хаос» стало використовуватися значно менше. Тому для вивчення інтерпретації міфологеми Хаосу мусимо залучати більше непрямих даних.

Трьома базовими джерелами формування середньовічного уявлення про Хаос (або, скоріше, хаотичність як принцип), на нашу думку, є:

1. Згадані вище наявні в Біблії натяки на певну невпорядковану стихію;
2. Місцеві – кельтська, скандинавська, слов'янська тощо – міфологічні традиції. В цьому контексті найбільшу увагу привертає германо-скандинавський міф про виникнення світу; якщо врахувати, що він був записаний у XII ст., то стає зрозумілим, що «жива» міфологія могла ще довго співіснувати з християнством. Її образи ставали – і певною мірою залишаються до нашого часу – призабутим тлом європейської культури.

В різних фольклорних жанрах образ Хаосу міг уособлюватися у вигляді руйнівної стихії чи істоти, яка несе з собою загрозу існуючому ладу. Ця тема є відносно мало дослідженою та заслуговує на окреме екстенсивне вивчення, яке виходить за межі теми нашої дисертаційної роботи;

3. Антична спадщина у переосмисленій формі.

Зокрема, міфологема Хаосу продовжила свою трансформацію в добу пізнього еллінізму та середньовіччя у зв'язку з концептом *першої* та *другої матерії*, який, у свою чергу, отримав низку художньо-філософських алегоричних втілень.

У середньовічній філософії та космології (Калкідій, Василій Великий, Фома Аквінський) було поширене вчення про дві матерії: 1) *Prima Materia*, первинна матерія, порожній простір або чиста потенція, в якій твориться світ й існування якої спростовують більшість християнських вчителів, і 2) *silva* – вторинна матерія, розріджена і безладно рухома маса першоелементів речовини, результат першого акту творення, хаотичний стан, що передує появі оформлених тіл. Існування цієї останньої не суперечить християнському світорозумінню. Середньовічні мислителі ототожнювали її з хаосом древніх: «безладне змішання тілесної тварі, яке древні звали Хаосом» [236].

На думку Фоми Аквінського, слово «Хаос» може бути застосовано для позначення того порожнього простору, в якому відбувається творення світу з нічого. Можна постулювати зв'язок поняття *materia* з гесіодово-аристотелівським Хаосом і поняттям матерії в платонізмі, а поняття *silva* – з Хаосом стоїків.

Паралельно з власне християнським уявленням про Хаос, в середньовічній культурі існували й альтернативні версії, окремі з яких більш безпосередньо продовжували античну традицію.

Цікавим є відображення уявлень про Хаос в *алхімії*. Алхімія формується в епоху пізньої античності (II – VI століття н. е.) в контексті олександрійської культурної традиції і являє собою форму ритуального герметичного мистецтва. На її становлення значно вплинуло вчення орфіків.

Починаючи з V – VI ст., ймовірно, наслідуючи Гесіода, орфіки розглядають Хаос як першоматерію буття: «Був спочатку Хаос, Ніч, і чорний Ереб, і бездонно зяючий Тартар. Але землі ще не було, тверді небес ще не було. У лоні широкому понесла чорнокрила, грізна Ніч первородок, яєчко-бовтанку» [140, с. 709].

Космічне яйце орфіків було прийнято в якості першооснови в ранній грецькій алхімії. Хаос тут виступає первинним станом, який лежить в основі процесу творення філософського каменю (лат. *Lapis Philosophorum*). Алхімічна категорія нігредо безпосередньо ототожнювалася з Хаосом. Нігредо (лат. *Nigredo*) буквально перекладається як «чорнота» та позначає однорідну чорну масу як результат повного розкладу компонентів, яка є першим етапом створення філософського каменю. Вважалося, що, так само як темрява містить в собі *можливість* світла, так у цій масі криється можливість отримання еліксиру. Наступними за нігредо стадіями «Великого діяння» мали стати альбедо (біла) і рубедо (червона) [39].

Однією з перших алхімічних праць, де згадується Хаос, була робота Р. Лулія (1232–1315) "*Liber Chaos*", в якій він визначає Хаос як первинну форму матерії, створеної Богом.

Хаос фігурує також у роботах швейцарського алхіміка Парацельса (1493–1541). В уявленні цього мислителя первинний Хаос представляв собою безформне скупчення всіх елементів. У такому розумінні Хаос був станом матерії, завдяки якій риби могли плавати та птиці літати.

Саме на основі праць Парацельса в XVII ст. голландський хімік Б. Ван Гельмонт розробив визначення терміну «газу». Схожі уявлення були і в алхіміка Мартіна Руланда, в чийому "*Lexicon Alchemiae*" (1612) говориться про «сиру суміш матерії» *Materia Prima* на початку творення світу [292]. В цілому, з XIV – XVI ст. алхімія все тісніше пов'язувала свої цілі з завданнями практичної металургії, гірничої справи, медицини.

Наприкінці XV – на початку XVI ст. починає набувати нової популярності така релігійно-філософська течія як *герметизм*. Вона поєднувала

елементи платонізму, стоїцизму й інших філософських вчень із халдейською астрологією і перською магією та мала підкреслено езотеричний характер.

Так, німецький християнський містик і поет Абрахам фон Франкенберг наділяв Хаос негативними властивостями та безпосередньо ототожнював його зі злими потойбічними силами. Найбільш відомим твором Франкенберга є «Рафаїл чи янгол-охоронець» (1676). У цій книзі Франкенберг розглядав Хаос як деструктивний фактор впливу на душу й тіло людини. Зважаючи на те, що поет був християнським містиком, у своїй творчості він використовував біблійні аналогії, зокрема, ототожнюючи Хаос із Вавилоном [237, с. 67]. Хаос є антиподом життя. Так, Франкенберг зробив примітку, в якій порівнював упорядкованість із життям (*Leben*) та протиставляв йому *Nebel*, що перекладається з німецької як «темрява» [там само, с. 103].

З відходом магістрального річища новоєвропейської філософії від давньої містичної традиції до експериментальної науки термін «Хаос» використовується спорадично. Домінування механістичного підходу приводить до вкорінення уявлення про Хаос як просту відсутність порядку, а не гіпотетичний первісний стан світу.

В XVII – XVIII ст. Хаос опиняється на периферії наукової та філософської думки. Однією з основних причин цього є панування логоцентризму в теоретичній думці, яке досягло свого найчіткішого формулювання у Гегеля в прирівнюванні існуючого та розумного. При такому підході для Хаосу практично не залишалось місця ані в об'єктивному світі, ані в людській суб'єктивності. Отже, в парадигмі модерну Хаос опинився практично витісненим із поля зору філософа та науковця.

Лише у XIX ст. Хаос повертає своє значення важливої філософської та естетичної категорії. Однією з причин цього є кризовий стан наявної парадигми та пошуки нового – некласичного – підходу до людини та світу.

Як зазначив Л. Рудницький, «в сутності Класики лежить Космос, а в сутності Романтики – хаос» [200, с. 14]. Романтики ставлять на перший план почуття, містику, магію, фантазію, сон та інші контекстуальні антоніми

раціоналізму. Однією з нових (і актуальних до нашого часу) проблем стає співвідношення геніальності й безумства.

Ірраціоналізм, який виходить з апіорної ірраціональності самого буття, яка вимагає пошуку нових орієнтирів, знаходить своє яскраве вираження в творчості А. Шопенгауера [255].

Але справжнє відродження «філософії Хаосу» має місце у вченні Ф. Ніцше. Це помітно в його апологетиці діонісізму, в явній ностальгії за досократівською Грецією, в значимості теми безумства та у безпосередньому зверненні до теми (і терміну) Хаосу [174].

Ф. Ніцше не лише цікавився міфологією – він сам активно творив нові міфи. В нашому контексті найбільшу увагу привертає його опозиція «аполлонійське – діонісійське» [173]. Діонісійське розуміється як стихійне, природне, нестримне, як стан сп'яніння, який єднає жах та екстаз. Тут акцент переноситься з результату на процес творення. Характерна також його цікавість до Сходу, де ірраціональне завжди займало поважне місце.

При «переоцінці цінностей» у «Народженні трагедії з духу музики» Ніцше звертається до глибокої давнини. Там він шукав життя, не зіпсоване ідеологіями і світоглядними настановами; життя, що поєднує в собі радість становлення з радістю знищення, життя, що веде до смерті. Цей принцип Ніцше назвав іменем Діоніса – одного з загадкових «богів Хаосу», за нашою класифікацією. В трагедії злиття безпечної стихійності з вічною музикальністю вело до гармонії і досконалості.

На початку філософ розглядає важливість для теоретичної естетики досягнення водночас логічного та безпосередньо-інтуїтивного розуміння «двоїстості» аполлонівського та діонісійського начал мистецтва.

Для уточнення змісту останнього Ф. Ніцше застосовує поняття «сп'яніння». В середині людини звучить дещо надприродне, вона відчуває себе богом: «Людина вже більше не художник: вона сама стала художнім твором; художня могутність всієї природи відкривається тут, у тремтінні сп'яніння, для вищого, блаженного самозадоволення Першоєдиного» [173, с.62]

Звернемо увагу на те, що в концепції Ф. Ніцше мистецтво постає не просто однією з форм духовного досвіду, а універсальним буттєвим принципом. Отже, діонісійське та аполлонівське начала уявляються стихіями, котрі пронизують життя, прориваючись із самої природи.

Ф. Ніцше наголошує: хорове начало (діонісійський дифірамб) містить об'єднувальну і спонукальну силу. Вона підносить із глибин людського єства всі його символічні здібності. Приєднуючись до позиції А. Шопенгауера, який вважав музику найбезпосереднішою й найадекватнішою мовою світової волі, Ніцше зазначає, що музика є безпосереднім виявом ідеї вічного життя, об'єднувачим началом всіх виявів духу.

Творчість Ф. Ніцше привертала увагу філософів, естетиків, письменників концепціями, які ніколи не мали однозначних оцінок. Одні називали Ніцше генієм і були послідовниками його ідей (німецький філософ О. Шпенглер, італійський письменник і політичний діяч Г. Д'Аннунціо, німецький письменник Е. Юнгер, французький філософ А. Камю), інші виступали проти його ідей, називали їх аморальними (найчастіше це були глибоко віруючі люди).

З «діонісійським» у Ніцше певною мірою корелюють деякі аспекти вічно незадоволеної існуючим «фаустівської душі» О. Шпенглера, «життєвий порив» А. Бергсона та поняття позасвідомого в психоаналізі. Зокрема, безпосередній вихід на проблематику «фінального» Хаосу та його ірраціональної привабливості можна побачити в фрейдівській концепції Танатосу як прагнення до самознищення.

Ірраціональне, діонісійське, хаотичне начало переважає в мистецтві кінця XIX – початку XXI ст., причому це вірно у відношенні як до модернізму, так і до постмодернізму. Про це буде докладніше йтися в наступних розділах дисертаційної роботи.

XX – початок XXI ст. є докорінно новим історичним етапом транскультурного розвитку семантики Хаосу. Саме в наш час Хаос повертає свої позиції не тільки як міфологічне та філософське поняття, але і як

онтологічна категорія в галузі природничих наук із подальшим широким використанням і в інших дисциплінах. Це робить поняття не тільки полісемічним, але й надає йому властивості великої узагальненості, роблячи придатним для використання не тільки у вузько спеціалізованому термінологічному апараті, але й для опису різних аспектів буття.

Зростання інтересу до Хаосу пов'язане з розвитком відносно нової науки – термодинаміки, звідкіля це поняття, вже в якості наукового терміну, було запозичене іншими дисциплінами. Крім того, до формування нової картини світу, яка відводить Хаосу важливе місце, безпосередньо причетні доробки вчених, які працювали в таких далеких одна від одної сферах, як астрофізика, квантова фізика, генетика, гештальт-психологія тощо. Характерно, що до теми практично одночасно прийшли представники і природничих, і гуманітарних дисциплін, що навіть привело до вислову «хаос увійшов у моду». В сфері гуманітарних наук одним із найбільш відомих представників «хаології» як вчення про хаос став Ж. Баландьє.

З точки зору методології це означає, що «в наш час вивчення руху та його флуктуацій важливіше вивчення структур та постійних величин, а найбільш серйозним питанням стає питання про те, як з хаосу може виникнути певна організація» [68]. Принциповим є також перенос акцентів з уявлення про безлад, який ховається в порядку, на протилежне – про порядок, який ховається в безладі. Це можна порівняти з висловом Геракліта про приховану гармонію, яка є вищою, ніж явна.

Так давнє міфологічне поняття повернулося до філософії та естетики, але сенс його при цьому суттєво змінився. Найбільша відмінність полягає в тому, що для давньогрецьких філософів наявний світ поставав Космосом, який виокремився з Хаосу. Можливо, Космос є оточеним Хаосом і, ймовірно, він повернеться до нього. Але при всіх цих часових і просторових взаємодіях та взаємних перетвореннях, Космос і Хаос залишалися протилежними принципами.

На відміну від цього, в некласичній парадигмі новоєвропейської наукової та філософської думки Космос і Хаос часто не протиставляються, а зливаються в єдине ціле. Хаос є іманентно присутнім у світобудові, визначаючи міру її неупорядкованості, котра, проте, не є фатальним недоліком – скоріше вона розуміється як свобода, в межах якої відбувається вибір між рівнозначними можливостями, і де може створитися дещо принципово нове – флуктуації. Сама ідея флуктуацій у формі *клінамену* – відхилення атомів (та, потенційно, всіх об'єктів, які з них складаються) може бути знайдена вже в античному атомізмі – від Епікура до Лукреція Кара.

Саме для позначення такого стану світу – ані повністю впорядкованого, ані повністю хаотичного – може бути використаний термін Хаосмос. Теоретична й емоційна оцінка такої картини світу може бути принципово відмінною.

В сучасній науці з Хаосом пов'язуються два невід'ємних одне від одного поняття – ентропії та негентропії. Як було згадано, своєрідні донаукові передчуття цих понять можна знайти у вченні Анаксагора.

Поняття ентропії було введено Клаузіусом у 1850 р. За принципом Больцмана, незворотні зміни системи (зокрема, організму, культури, всесвіту) неминуче приводять її до стану хаосу [252, с. 193]. Тож, ентропію можна розуміти як «фінальний Хаос», який знищує все. Життя виглядає лише відтермінуванням розпаду.

Поняття негентропії як впорядкованості, зв'язаної форми інформації, з'явилося пізніше і займає особливе місце в некласичній термодинаміці [84; 145; 188; 250; 256].

Терміни «ентропія» та «негентропія», які характеризують стохастичні динамічні нерівноважені системи, завдяки працям І. Пригожина, Е. Шрьодінгера та Н. Вінера, набули статусу міжпредметних категорій. Загальнонауковий вжиток цієї термінології був закріплений Е. Лійвом у книзі «Інфодинаміка, узагальнена ентропія та негентропія», в якій він адаптував

відповідну термінологію до гуманітарного дискурсу [127]. Безпосередніми є й виходи на естетичну проблематику.

Принципове оновлення міфологеми Хаосу та її вихід на рівень наукового терміну, пов'язані, перш за все, з ім'ям засновника термодинаміки нерівноважних процесів І. Пригожина. Зроблена ним революція за масштабом порівнюється з тими, які свого часу зробили Ньютон та Ейнштейн. Перш за все це стосується теорії синергетики, яка може бути використана при вивченні самоорганізації в виникненні та еволюції як природних, так і соціальних систем. При цьому, на думку І. Пригожина, «сам процес набуття матерією фізичного буття пов'язаний із хаосом та нестабільністю» [187, с. 220].

В цій парадигмі порядок розуміється як наявність впорядкованих, регулярних, передбачуваних зв'язків між елементами системи, а хаос – як наявність протилежних характеристик таких зв'язків [86; 263]. При цьому впорядковані та невпорядковані структури можуть переходити одна в іншу.

За останні декілька років з'явилося багато близьких за суттю теорій: теорія складності, теорія катастроф, теорія фракталів, теорія складки та ін. В найзагальнішому сенсі – це теорії можливості раптового виникнення нового явища у випадку, коли система далеко відійшла від стану рівноваги і прийшла до граничного стану між порядком і хаосом. Існування знову організованого утворення може бути підтримане за допомогою так званого зворотного зв'язку і підключення енергетичного впливу. При цьому, як правило, спостерігається наростання складності системи і збільшення числа ступенів її свободи [283].

Для контексту нашого дослідження важливим є синергетичне розуміння взаємодоповнення випадковості й необхідності. Зокрема, критичний момент у стані нерівноважних структур (стан біфуркації) характеризується принциповою неможливістю передбачення, до якого стану перейде система і як буде розвиватися далі. Якщо при стабільному стані системи вирішальну роль грають відносно передбачувані закономірності, то тут все може залежати від дії одного випадкового фактору. Це і є стан Хаосу, як його розуміє сучасна наука. Принципове значення тут мають флуктуації – випадкові відхилення, дещо

подібні до *клінамену* античної філософії. До сучасного термінологічного апарату синергетики зараховуються такі поняття, як біфуркація (стан дестабілізацій, який приводить до можливості «розгалуження»), флуктуація (відхилення від норми, стан «нетривкості») й атракція (процес синтезування навколо певного «ядра»).

При цьому не обов'язковим, але цілком можливим результатом є вихід цієї системи на більш високий рівень організації – народження з хаосу нового порядку. Це надає синергетиці в цілому оптимістичного забарвлення, а її розумінню хаосу – позитивного, творчого значення. В цьому полягає принципова відмінність від класичної термодинаміки з її другим законом, за яким ентропія може лише зростати, тому всесвіт неминуче рухається до «теплової смерті», а життя є безнадійною боротьбою з цією неминучістю. В некласичній термодинаміці ентропія стає свого роду «сировиною», з якої може створюватися дещо принципово нове. Це надзвичайно схоже на міфологічні уявлення, де Хаос розуміється і як джерело постійної небезпеки – і як сховище безкінечних багатств.

Отже, в класичній термодинаміці з міфологемою Хаосу переважно пов'язана ентропія (есхатологічний фінал буття), а в некласичній – навпаки, негентропія (народження з випадковості нової гармонії).

Термін ентропія починає широко використовуватись у таких галузях науки, як соціологія, культурологія, історія, філософія та ін., оскільки надає можливість залучити нові методи задля отримання нових знань, вирішення та корегування завдань. У зв'язку з інтеграцією термінів у суспільно-гуманітарні науки, починається їх використання в психології, де ентропія постає як показник адаптації людини до нових умов та її креативного потенціалу.

З огляду на це, впровадження термінів «ентропія», «негентропія», «лімінальність» («межовий», перехідний стан) в естетиці є закономірним. Ставши загальнонауковим поняттям, ентропія надає можливість розширити межі уявлень про дійсність, зламати стереотипи у відношенні до розуміння хаосу.

Дисипативна структура єднає порядок та хаос тим, що вона підвищує рівень своєї впорядкованості (знижує ентропію) за рахунок збільшення неупорядкованості в середовищі. Таким чином хаос та порядок виявляються неможливими один без одного [175]. При цьому дисипативні системи можуть формувати структури більш високого рангу – і так до безкінечності. Так, у якості дисипативної системи може розглядатися окремий організм, суспільство, біосфера та ноосфера Землі тощо.

Зокрема, феномен виникнення та розвитку життя на Землі може бути пояснений (якщо не звертатися до креаціонізму) тільки за допомогою засад нерівноважної термодинаміки.

Серед інших принципових висновків із нової парадигми можна назвати розвиток некласичної логіки [289], теорії симбіогенезу в екології [277], принцип фульгурації (несподіваного виникнення нового) [135, с. 263–265] та загальний «перехід від аристотелівського до галілеївського способу мислення в біології та психології» [122, с. 54–87].

В психології синергетичні дослідження дозволили поглянути на пізнавальну й творчу діяльність людини як на процес, взаємопов'язаний з оточуючим світом, та дослідити обумовленість цих взаємозалежних факторів загальними онтологічними законами.

В сучасній психології терміни ентропія та негентропія стали звичними, причому використання їх окремо одне від одного є майже неможливим, оскільки вони характеризують нерозривні самоорганізаційні процеси психіки індивіда, які визначають тенденції розвитку його особистості й творчості. Саме цей комплексний процес відповідає за організованість індивіда та його взаємодію з оточуючим середовищем, за рівень динаміки психіки і діяльності, зокрема – за рівень фантазії та креативності.

Згідно з Н. Сарджвеладзе [204], під негентропійними тенденціями особистості в психології розуміється упорядкованість системних поглядів та установок особистості, її послідовність і організованість у діяльності. Ці механізми стабільності поведінки індивіда досить детально вивчалися школою

Д. Узнадзе. За їхніми даними, механізми, які забезпечують стабільність індивідуальної поведінки та характерологічних рис, світосприйняття і переконань, пов'язані з фіксацією установок, їхньою системною будовою та внутрішньою тенденцією до консолідації.

Під ентропійними тенденціями особистості можуть розумітися поведінкові дисоціації, дизорганізованість, непослідовність у діях та переконаннях, емоційна нестабільність, яка є проявом «внутрішнього хаосу». Не підлягає сумніву, що максимальний рівень росту ентропії властивий патологіям, однак пов'язувати ріст ентропії тільки з патологіями, а ріст негентропії з психічним здоров'ям, було б надмірним спрощенням. Більше того, при невротичних порушеннях найчастіше відзначаються надорганізованість, доведена до патологічних форм ритуалізації.

І навпаки, в певних умовах і при певній мотивації, у практично здорових людей спостерігаються підвищені ентропійні процеси. Все це досить повно демонструється у відомих дослідках Л. Фестінгера, Т. Н'юкомба та А. Пепітона [293]. При описаних ним станах у поведінці індивіда проявляються імпульсивність і деструктивність, занижений рівень самоконтролю, хаотичність і непередбачуваність дій, дизорганізованість в особистісних станах.

Ф. Г. Зімбардо визначає цей процес внутрішньої боротьби двох протилежностей, використавши релевантну для нас термінологію: «У вічній боротьбі порядку та хаосу, ми сподіваємось на тріумф індивідуалізації, однак потайки ми в змові з внутрішніми силами, які виходять із невіддільних надр деіндивідуалізації» [294].

Синергетичні принципи можуть бути використані для вивчення не лише індивідуальної, але й суспільної психології, а значить – соціальних і культурних процесів [95; 165]. При цьому не повинна втрачатися специфіка гуманітаристики – те, що в німецькій класичній філософії поставало як властива лише людині «сфера свободи», і що В. Дільтей поклав в основу розмежування «наук про дух» та «наук про природу». А отже, синергетична методологія, так само як структуралізм, набагато більш придатна для обробки

статистичних закономірностей у культурі, для вивчення взаємовпливу суспільного контексту та мистецьких форм, ніж для вивчення індивідуальних особливостей творчого процесу.

Надзвичайно важливим висновком із нової теорії є уявлення про світ як єдине ціле – складну систему, яка складається з взаємопов'язаних систем меншого порядку – і так до безкінечності. Така холістична картина світу, де ціле є більшим, ніж сума його частин, нагадує уявлення Г. Сковороди про великий світ, який сформований із малих світів «як вінок із віночків». При цьому все в такому світі є відкритим та взаємопроникаючим, а термодинамічний принцип зворотного зв'язку цілком може бути скорельований із діалогічним (полілогічним) принципом у гуманітаристиці.

Ще одним суттєвим методологічним наслідком застосування синергетичних принципів є уявлення про багатоманітність, нестабільність, динамічність, нелінійність систем та їх зв'язків, про роль випадку в розвитку подій. В історичній науці це привело до вивчення теми біфуркації і навіть поліфуркації [74]. Художнім корелятом став популярний жанр «історичної альтернативи».

Застосування синергетики до вивчення суспільства дозволяє використання в цьому контексті поняття ентропії, негентропії, самоорганізації, хаосу. Свідченням плідності такого підходу є виникнення таких галузей, як соціосинергетика, синергетика історії, синергетика культури тощо.

Ентропія в культурі розуміється як зниження загального рівню складності та впорядкованості системи в цілому, або її ключових елементів («жорсткого ядра») [172]. Одним із найбільш помітних результатів стає функціональна дестабілізація: культура перестає забезпечувати духовні потреби людей, які починають шукати інші ціннісні системи, або ж залишаються в маргіналізованому стані. Таке суспільство, позбавлене волі до самозбереження, ризикує стати легкою здобиччю «внутрішнього» чи «зовнішнього пролетаріату» (термін А. Дж. Тойнбі).

Ентропії протистоїть здатність культури до самоорганізації [179]. Отож, «загальнолюдська культура (панкультура), а також будь-які типи локальної, етнонаціональної чи іншої культури, виступають як надскладні, безкінечномірні, хаотизовані на рівні елементів, але впорядковані на різних рівнях організації соціоприродні системи» [1, с. 188–189]. Динамічна рівновага культурної системи забезпечується балансом відцентрових і доцентрових рухів у її взаємозв'язку з іншими системами.

Причому стани порушення цієї рівноваги (кризові стани, точки біфуркації) можуть розглядатися не лише як небезпеки, але й як шанси на підвищення рівня організації цілого. Активізація всіх суспільних процесів у сучасному світі приводить до того, що будь-яка ситуація може розглядатися як потенційна біфуркація. При цьому «невідрегульоване, спонтанне зіткнення суб'єктивно розумних ліній поведінки величезної кількості людей могло б привести до соціального хаосу. Однак у культурі виробляються такі механізми, які підкоряють цю індивідуальну спонтанність певним правилам і тим самим впорядковують її» [там само, с. 189].

В цілому, для синергетики є характерним розуміння еволюції культури як самоорганізаційного процесу, в якому відбувається зміна розквіту та занепаду зі збереженням вічних, інваріантних культурних рис. При цьому, на думку В. Бранського, сама сутність дисипативної структури може бути визначена як «повний синтез порядку та хаосу, при якому зникає будь-яка відмінність між ними» [31, с. 121].

Синергетичний підхід може бути застосований в естетиці та мистецтвознавстві, причому не лише на рівні вивчення загальних закономірностей, але й на рівні аналізу структури конкретного твору. Так, у літературознавстві вже використовується поняття «образи-атрактори», такі як Фальстаф, Яго, відьми в «Макбеті», Ричард III, Клеопатра, які виступають у якості провокаторів хаотичних взаємодій.

Отже, в сучасній науці заради опису та прогнозування властивостей динамічної системи, активно використовується поняття хаосу, яке не повністю

збігається з однойменним поняттям античної філософії, але, безумовно, успадковує від нього не лише назву, але й сутнісні характеристики.

Ймовірно, найбільшу увагу поняттю хаосу приділили Ж. Делез та Ф. Гваттарі. За ними, філософія можлива лише на межі з хаосом, а всі філософські системи мають загальний виток – Хаос [151, с. 7]. При цьому «для хаосу характерна не стільки відсутність визначеностей, скільки безкінечна швидкість їхнього виникнення та зникнення» [61, с. 57].

В філософії ХХ ст. виникає поняття «Хаосмосу» для опису стану світу проміжного між порядком і безладом. Тут йдеться вже не про певну силу на одному рівні з іншими силами природних стихій, або навіть про первоначало, яке породило світ, і «не втручається» в перебіг подій в ньому, а про Хаосмос, котрий вміщує в собі інші стихії та явища. Він суперечливий за визначенням. За словами Ф. Гваттарі, «Хаосмос відрізняється злиттям над складності з вищою мірою відмови від складності» [45]. Звідси визначення естетичного хаосмосу як «порядку, який живе всередині хаосу» [115; 147].

Висновки з такого хаосмотичного розуміння універсуму можуть бути різні. В «песимістичному» варіанті підкреслюється екзистенційний відчай, у який приходить людина, яка усвідомила абсурдність буття. В «оптимістичному» варіанті, до якого схильні представники некласичної термодинаміки та ті з представників інших наукових дисциплін, які прийняли положення теорії І. Пригожина, Хаос постає сферою свободи, котра надає системі можливість вийти на більш високий рівень організації.

Підводячи підсумки, можна зазначити, що на сьогоднішній день семантика поняття «Хаос» має філософське, містично-релігійне, природничо-наукове смислове навантаження. У ХХ ст. цей термін набуває дуже широкого міждисциплінарного вжитку. При цьому принцип «хаотичності» як «невпорядкованості», і навіть «безмежності», відіграє величезну роль і там, де не використовується саме слово «Хаос». Одночасно зберігається традиція використання поняття хаосу в профанному значенні, як простої відсутності порядку з негативним аксіологічним забарвленням («хаос»).

З точки зору синергетики, світ в цілому є хаотичним, у якому відбувається складна нелінійна взаємодія двох протилежних тенденцій – ентропійних і негентропійних. Подібне уявлення про Хаос набуває поширення не тільки у фізиці, хімії, біології, медицині, але й у гуманітарних науках. Воно може бути використано і в неklasичній естетиці.

Переважаюче деструктивне чи конструктивне значення, яке надається Хаосу, залежить від стану культури. Більш того, в деяких випадках можуть співіснувати два принципово відмінних і конкуруючих образи Хаосу в межах одного суспільства; прикладом можуть бути різні інтерпретації міфологеми Хаосу в католицькій філософії та в алхімічній традиції періоду епохи Відродження.

В цілому, культурні конотації Хаосу є переважно негативними. Однак є ряд прикметних виключень. Так, у тоталітарному суспільстві, яке придушує всі прояви випадковості – зокрема, індивідуальної свободи, – може виникнути контр-культурне розуміння Хаосу як образу бунту особистості. В лімінальний період може відбутися оптимістична раціоналізація наявних випадкових процесів як творчої деконструкції віджилого з виходом на новий рівень впорядкованості. Можна зробити припущення, що саме таке осмислення хаосу переважає в кінці ХХ – на початку ХХ століть.

Висновки до першого розділу

В результаті проведеного дослідження, можна стверджувати, що осмислення місця, яке полісемантичне поняття Хаосу займає в сучасній естетиці, буде неповним без врахування його міфологічного підґрунтя.

Серед базових категорій нашого дисертаційного дослідження є універсалії культури, зокрема – *міфологема* як основна структурна одиниця

міфу. Міфологема підлягає інтерпретації, яка може бути різною за характером. До дисертаційного предметного поля, перш за все, належить художня інтерпретація як авторське тлумачення певного змісту (зокрема, міфологеми), результатом якого постає новий художній твір.

Міфологема Хаосу та її противно-доповнення – міфологема Ладу (Космосу, порядку, гармонії) безпосередньо пов'язана з онтологічним підґрунтям, зокрема, таких ключових естетичних категорій як прекрасне та потворне, трагічне й комічне.

В якості основного сюжету більшості міфологій може розглядатися космогонічний сюжет створення/виникнення Космосу з Хаосу, який постає водночас обґрунтуванням «правильного» способу життя суспільства, аж до регламентації кожної дії його представників.

В архаїчних культурах лейтмотив дихотомії Хаосу й Порядку займає провідне місце в формуванні естетичного і міфологічного світобачення. В цілому, міфи різних народів демонструють гідну подальшого дослідження схожість. Хаос у них розуміється як *безмежна, невизначена амбівалентна первісна сила, водночас творча та деструктивна: це лоно, яке породжує світ, та його ж могила*. В міфах Хаос нерідко постає як жива істота, а його візуальним символом можуть виступати різні тератоморфні постаті. Характерною рисою міфологій є прогресуюча естетизація та гуманізація персонажів. Хаос розуміється як образ принципово Іншого у відношенні до існуючого впорядкованого світу в усіх його аспектах (макрокосм–всесвіт, мезокосм–суспільство, мікрокосм–людина). Як такий він може поставати або первинним, або фінальним, або ж таким, що співіснує з Космосом, перебуваючи на його периферії.

З міфології образ Хаосу переходить до філософії, естетики, згодом – до різних наукових дисциплін. При всіх відмінностях у конкретному тлумаченні, в різних традиціях теоретичного осмислення він, в основному, зберігає свої характерні риси.

В античній філософії (Анаксагор, Емпедокл, Платон, стоїки) підкреслюється роль Хаосу як первоначала. Ця традиція була успадкована середньовічною та новоєвропейською алхімією, де, щоправда, йшлося про творення не всього світу, а його особливих містичних елементів. У християнських мислителів Хаос може прирівнюватися або до матерії, або до порожнечі, яка існувала до створення світу Богом.

Величезне значення міфологема хаосу займає в ірраціоналістичній філософії, перш за все – у Ф. Ніцше, який, закликаючи до балансу аполлонійського та діонісійського принципів, все ж таки віддає виразну перевагу останньому.

Некласична філософія та некласичне мистецтво активно звертаються до міфологічних універсалій у пошуках нових, іно-раціональних основ створення картини світу. З іншого боку, розвиток некласичних підходів у різних дисциплінах привели до формування нової, синергетичної парадигми. В ній хаос постає як стан *динамічної невпорядкованості, який містить у собі потенціал для виникнення нової гармонії*. При цьому порядок та хаос є взаємно обумовленими та пов'язаними постійними взаємними переходами. А отже, важливе для міфології протиставлення *первинного та вторинного, початкового й кінцевого, центрального і периферійного* тут знімається. На перший план виходить поняття Хаосмосу як суперечливої єдності двох протилежних, але однаково необхідних принципів.

Таким чином, для «класичного» міфологічного, філософського та власне естетичного розуміння Хаосу характерним є його чітке протиставлення Космосу/Порядку. В посткласичній філософській думці (перш за все, у Ф. Ніцше), на перший план виходить апологетика ірраціоналізму, «діонісійського» принципу культурного буття. В некласичній традиції хаос та порядок уявляються пов'язаними складними діалектичними взаємопереходами, аж до їх поєднання в єдине ціле – Хаосмос.

Враховуючи таку розмаїтість тлумачень, можна стверджувати, що культурне значення художньої інтерпретації міфологеми Хаосу періоду ХХ –

початку ХХІ століть є вельми складним, оскільки залежить від звернення автора до конкретної традиції. Хаос може розумітися як деструктивний (фінальний) чи конструктивний (первинний), існуючий поза часом або ж циклічно повторюваний, ворожий Космосу або взаємодіючий із ним.

РОЗДІЛ 2

ХАОТИЧНЕ ЯК ЕСТЕТИЧНЕ ПОНЯТТЯ ТА ЙОГО ХУДОЖНІ МАНІФЕСТАЦІЇ

2.1 Транскультурний характер символічної інтерпретації міфологеми Хаосу

Художня інтерпретація міфологеми – зокрема, міфологеми Хаосу, – може набувати різних форм: 1) безпосереднє чи опосередковане *успадкування* міфологічних мотивів пізнішою, «авторською» творчістю, 2) звернення сучасного автора до *міфопоетичного типу творчості*, що дає можливість для виявлення в ній архетипів колективного позасвідомого, 3) свідомий вибір автором певної міфологеми в якості *об'єкту зображення*. В цьому підрозділі дисертаційної роботи проаналізуємо перший варіант, а в наступному – другий і третій.

Незважаючи на те, що сучасне суспільство називають інноваційним на протигагу традиційному, воно опирається на культурний досвід, накопичений протягом минулих декількох тисяч років. При цьому окремі архетипові образи та символи мають надзвичайну стійкість й існують, трансформуючись, протягом усього відомого нам культурного процесу людства. До таких констант належить і міфологема Хаосу.

В сучасній художній діяльності бачимо відразу два процеси, які мають відношення до архаїчної символіки: це, по-перше, її безпосереднє успадкування в культурах, які ще не втратили живої традиції, по-друге, реставрація чи імітація особливостей міфопоетичного творення. Відомий дослідник компаративної міфології Дж. Кемпбел писав про два значення слова «міф». У першому випадку мається на увазі комплекс вірувань певного етносу, в іншому

– особливий тип творчості, пов'язаний зі зверненням до вічних тем та образів [117].

Обидва ці процеси суттєво впливають на реміфологізацію сучасної культури, а отже, потребують дослідження в межах естетики.

Оскільки безпосередній опис, або візуалізація Хаосу як такого є утрудненим, то в багатьох випадках маємо справу з *символічними* образами, які не зображують об'єкт, а вказують на нього.

Естетична, філософська й культурологічна категорія символу і процес символізації та його місце в культурі здавна привертали увагу дослідників [2; 24; 87; 96; 146; 206].

Багатозначне поняття символу в полідисциплінарній площині є важливим інструментом та ключем шифрування, декодування і передавання інформації в культурній комунікації. Лексема «символ» – одна з найбільш поширених і багатозначних, етимологія якої виводиться із класичної грецької мови (у Стародавній Греції первісно символ означав якусь матеріальну річ, яка наповнювалася меморіальним змістом, пов'язаним із відповідною подієвістю в житті близьких людей). Як відомо, феномен символу займає вагоме місце в філософії, естетиці, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві, лінгвістиці, релігієзнавстві й теології.

Це поняття має тривалу історію естетичного осмислення й практики культурно-художнього використання. Ще Платон у філософській міфології захищав мімезис космічної гармонії в музиці, яка наділялася відповідною символізацією. Філософи-елліністи, на відміну від сучасної естетики, не розрізняли символ та алегорію. Школа неоплатоніків зіставляла знаковість грецького письма і символіку давньоєгипетських ієрогліфів, акцентували на несумісності міфологічного символу з логічною або дидактичною формулою.

Середні віки, як відомо, у своїй естетиці й художньо-мистецькій практиці широко послуговувалися символом. Без символічної інтерпретації не можливо зрозуміти світоглядну парадигму середньовіччя, що оприявнилося, зокрема, в готичному мистецтві.

Доба Ренесансу зосереджувалася на інтуїтивній природі символічного у його відкритій багатозначності. Ці естетичні концепції Відродження детермінували художню культуру класицизму й бароко.

Художні символи відіграють вагомую роль у розшифруванні, інтерпретації та пізнанні реципієнтами століттями сформованих концептів культурно-історичних традицій. Символ чуттєво-образно формує світоглядні концепти художньої картини світу, надає їй цілісності й системності.

Умовно-образна природа символу узагальнює відповідні складові елементи культурних текстових корпусів. Символ є своєрідним конвенційним елементом змістового поєднання свідомого, наукового з інтуїтивним, містичним у відповідних художніх формах.

У комунікативних культурних процесах, з одного боку, символізм уможливорює відчуття близькості, розуміння, сприйняття, а з іншого – віддаленості, чужорідності, нерозуміння.

На думку В. Бичкова, «символізація розуміється як діалогічний процес, в центрі якого перебуває художній символ, який «віддзеркалює» глибинний сенс символічного, котрий отримує повну актуалізацію лише у художньому символі. Останній, у свою чергу будучи сутнісним ядром, основою художнього образу, котрий уявляється нам як духовно-ейдична цілісність, яка виражає певну реальність у модусі більшого або меншого ізоморфізму, що реалізується у процесі естетичного сприйняття» [34, с. 81–89].

Виходячи з зазначеного визначення, можна констатувати, що процес символізації займає важливу роль у когнітивній діяльності людської свідомості. Зокрема, цей процес дозволяє людині традиційного суспільства в межах її відносно невеликого досвіду досить повно і глибоко вести пізнавальну діяльність із високим рівнем узагальнення, змістовно окреслювати найсуттєвіші якості тих чи інших онтологічних категорій.

Символізація як один із найзагальніших механізмів культурного буття, лежить в основі усвідомленого створення автором символу, зокрема – художнього.

Символізація як усвідомлений принцип бере свій початок з античних часів. Зокрема, Платон дав цілісну трактовку символу як інтуїтивної вказівки свідомості на вищу, істинну форму об'єкта. Сам цей мислитель дає класичну образну ілюстрацію символічного пізнання як послідовного сходження від світу «тіней» до вищої істини. Оцінюючи його доробок, О. Лосєв зазначив, що «сама методологія платонівського вчення про ідеї засвідчує про те, що існує повний і справжній реалістичний символізм, чи символічний реалізм» [141, с.631].

На думку О. Лосєва, «символ є інтерпретацією дійсності. Оскільки символ є відображення дійсності в людській свідомості, а свідомість ця цілком специфічна, то і символ виявляється не механічним відтворенням дійсності, але її специфічною переробкою, тобто тим чи іншим її розумінням, тією чи іншою її інтерпретацією» [137, с. 214–215]. Це глибоке твердження безпосередньо пов'язано з нашою темою інтерпретації міфопоетики.

Існують два основних розуміння поняття символу: 1) як образного вираження ідеї, та 2) як первинного «неперекладного» змісту, який може бути досягнутий лише за допомогою інтуїції. До першого розуміння тяжіли Платон, класицисти, Гегель, до другого – неоплатоніки, романтики, символісти; частково – такі відомі дослідники цього питання, як Г.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Е. Кассіер, С. Лангер, О. Лосєв, М. Мамардашвілі, П. Рікер. У нашому випадку більш релевантним є другий підхід, який дозволяє більш адекватно досліджувати «ірраціоналістичні» культурні феномени, які не можна аналізувати за принципом розчленування «теоретичного змісту» та «художньої оболонки».

За С. Лангер, символ є структурою впорядкування хаотичної даності досвіду. А отже, він виконує роль головного чинника «персонального космогенезу» особистості й культури. В контексті нашої теми це означає, що символ є дотичним і до Хаосу (як дещо ірраціональне), і до Космосу (як механізм гармонізації буттєвого хаосу людиною та культурою). Відповідно, сам процес символізації може розглядатися як психологічний корелят

міфологічного космогенезу. Крім цього, окремі символи можуть безпосередньо вказувати на Хаос як такий.

Повністю вийти за межі символізму неможливо – можна лише тлумачити одні системи символів за допомогою інших. Зокрема, в мові та науці символізації підлягає дискурсивне мислення, в мистецтві – недискурсивні переживання.

Таке розуміння робить особливо наочними відмінності *символу* та *знаку*, *символу* й *алегорії*, *символу* і *метафори*.

Для *знаку* типова відсутність зв'язку між формою та змістом; він має фіксоване, визначене розуміння, яке може ставати нормативним. Символ, навпаки, є невичерпним, у ньому нерозривно пов'язані зовнішність і сутність.

Символ є спорідненим, але водночас, цілком відмінним від алегорії завдяки своїй смисловій поліфонії.

Відмінність символу від метафори визначив П. Рікер. На його думку, метафора є вільним винаходом мовлення, в той час як символ пов'язаний із космосом, священним всесвітом. Метафора зношується з часом, а символ, який тягнеться корінням глибоко в життя, чуття, всесвіт, – не вмирає, а лише видозмінюється [195]. За походженням, символ є міфологічним конструктом, а метафора – раціонально-теоретичним і художнім: різницю між символом і метафорою фіксує «осьовий час» (К. Ясперс) як період переходу від Міфу до Логосу.

Отже, символ належить до сфери сакрального. Звідсіля його завдання, за формулюванням М. Савельєвої, «змусити людину переживати такі стани, які не можуть бути самостійними реальностями світу» [201, с. 13]. Це повністю стосується нашого випадку, адже Хаос не може бути тією реальністю, яка дана людині в безпосередньому сприйнятті, але символізація робить його психологічним і культурним фактом. При цьому величезне значення займає механізм сугестії – навіювання певних сенсів шляхом неявних натяків та асоціацій.

Вже в архаїчних культурах символізація дозволяє досліджувати структуру світу та його конкретні явища і процеси, причому знайдені в межах міфологічного світогляду смисли залишаються «зашифрованими» в символі протягом століть, а інколи й тисячоліть [222].

Відповідно, якщо йдеться про символіку, пов'язану з міфологемою Хаосу, то слід звертати увагу не тільки на ті випадки, коли Хаос названий власним іменем, але й на всі ті символи, які більш чи менш повно розкривають його сутнісні характеристики.

На думку Є. Більченко, такі семантичні відповідності Хаосу включають «пільму, безкінечність, неструктурованість, неупорядкованість, дисгармонійність, стихійність, позбавлення форми, плинність; архаїчними символами хаосу в традиційному фольклорі й просторових мистецтвах постають безодня, провалля, вода, буря, жерло (наприклад, у палеолітичних довільних наскальних малюнках пальцями – так званих «макаронах») [23, с.184].

До цього можна повністю приєднатися, але вважаємо за необхідне особливо звернути увагу на ті символи, які не залишилися феноменом лише первісного мистецтва, а продовжили своє існування протягом наступних тисячоліть, переходячи з однієї культурної традиції до іншої, кожний раз знаходячи нову художню інтерпретацію.

Символіка, як і сам процес символізації, подорожує крізь віки і передає нам розуміння давнім людством природи міфологеми Хаосу. Ця символіка невід'ємна від усього пласту культури, від міфів, легенд, казок, релігійних вірувань і всієї художньої діяльності людини. Подібні символи зустрічаються протягом всієї історії розвитку людства у схематичному зображенні, знаку, антропоморфному чи зооморфному втіленні Хаосу, або здебільшого у символах, які відображають природні властивості цієї стихії. До таких властивостей можна зарахувати:

1. Безкінечність, як єдино можливу форму буття існування Хаосу.
2. Непередбачуваність і випадковість.

3. Постійний самопідтримуючий рух.
4. Відтворюваність та самоподібність форм.
5. Процес самоорганізації певних детермінованих форм, пізніше осмислений як процес реалізації потенційної можливості формотворення в стохастичній системі.

Ці інтегральні характеристики Хаосу (універсалії Хаосу) можуть бути виражені за допомогою ряду різних, часто – не подібних один до одного – символів.

Якщо звернемо увагу на історію розвитку символіки Хаосу, то побачимо трансісторичну схожість зовнішніх та смислових рис, а також зможемо простежити відношення людини до цієї стихії, яке відобразилося на специфіці її знакового зображення.

При цьому слід зазначити, що символізувати Хаос можуть не лише візуальні (іконографічні) зображення, але й опосередковані алюзії, такі як діонісійські мотиви творчості романтиків, ряд положень філософії і художньої практики постмодерну. Однак про такі непрямі перетини буде йтися окремо в підрозділах 2.2 і 2.3 (теоретичні перетини) та в розділі 3 (тенденції сучасного мистецтва). В цьому підрозділі робимо загальний огляд того, як саме може виглядати міфологічна «символіка Хаосу» та її історичні трансформації.

Найчастіше міфологема Хаосу наочно виражається за допомогою *геометричних* та *зоо- чи міксантропоморфних* символічних образів.

Одними з найбільш давніх символів Хаосу є спіралеподібні візерунки, відомі з петрогліфів та керамічного орнаменту. Цей мотив простежується практично в усіх археологічних культурах на території усіх чотирьох заселених людиною континентів. Спіральний орнамент символізує водну стихію, яка в міфологічній свідомості часто ототожнювалась із Хаосом. Меандроподібний орнамент («безкінечник») пов'язаний також із символічним зображенням стану без початку та кінця.

Згідно з прийнятим у математиці визначенням, спіраль – це плоска крива лінія, яка безліч разів обходить певну крапку, причому з кожним обходом

наближається до неї, або віддаляється від неї. Спіраль можна розглядати як геометричну фігуру, утворену обертанням і поступальним рухом навколо певного центру.

Існує кілька базових типів спіралі, які виділяють математики: 1) архімедова; 2) логарифмічна; 3) клотоїда, утворена сполученням дуг півкіл різних діаметрів (як у символі «Інь-Ян»).

Фігури архімедової і логарифмічної спіралі близькі до традиційного візерунку «водяний вир». Клотоїда відповідає зображенню широко відомого візерунку «хвиля, що біжить», характеристикою якого є безперервне повторення того самого елемента.

Названі типи спіралі є стабільним орнаментальним мотивом неолітичних культур. З огляду на їх розповсюдженість, точно визначити місце зародження спірального орнаменту уявляється неможливим. Скоріш за все, сам орнамент належить до універсальних світових зображень, до яких зараховуються і такі прості геометричні форми, як коло, квадрат, трикутник. Образ спіралі в найбільш узагальненому вигляді можна знайти також у графемах літер «С», «S» та цифри «8».

Відомо, що спіральний мотив зазвичай трактується як репрезентація ідеї зміни або руху. Орнамент передає динаміку певної природної стихії, такої, як вода, вогонь, вітер, або ж презентує природу загалом у вигляді постійного, безперервного процесу творення за принципом діалектичного протистояння. Підтвердженням цього є значення символу «Інь – Ян» [150], який був розповсюджений не тільки на Сході, але і на території Європи. Спіральний орнамент може бути також солярним знаком, як то можна спостерігати на прикладі свастики, тріскеліона та борджгалі, значення яких близькі до значень інших спіралевидних орнаментів.

У цілому, спіральний орнамент символізує стихії, які в міфологічній свідомості стабільно ототожнювались із Хаосом (перш за все – безкраї водні простори). Він пов'язаний також із символічним зображенням стану без початку та кінця, без впорядкованості. А такою безформною стихією саме і є

Хаос у «Теогонії» Гесіода чи його близький китайський аналог Хунь-Дунь. Отже, спіральний орнамент символізує безкінечність як єдино можливу форму просторового стану Всесвіту. Водночас він символізує процес виникнення Космосу з Хаосу. Тому подібні символи можна тлумачити як такі, що позначають Хаос, але мають і космізуючу функцію. В певному сенсі, вони близькі до сучасних синергетичних уявлень про нерозривно «зчеплені» хаос і порядок.

Отже, незважаючи на специфіку конкретних спіралеподібних орнаментів (водяних чи солярних), вони мають спільні риси, які відображають ейдичну суть однієї тієї самої космогонічного поняття. В них зашифроване уявлення про первозданий стан Хаосу у вигляді безкінечного, рухливого простору, з якого було все створено та з якого вийшли всі упорядковані форми, котрі згодом і утворили Космос.

Міфологема Хаосу за доби міфологічної свідомості отримує *зооморфне* втілення, яке з часом починає використовуватись як знак чи емблема, однак значною мірою зберігає свою семантику. Зооморфним образом Хаосу є зображення змії чи дракона. Онтологічний характер символіки Хаосу, пов'язаної з образом змії, зберігся в міфології, філософських, алхімічних та окремих теологічних працях.

Символіка змії передбачає тісний зв'язок із землею та водою як найбільш «хаотичними» стихіями. Навіть саме слово «змія» вважається однокореневим зі словом «земля». В численних описах структури Космосу, відомих у різних народів, змія чи дракон стабільно асоціюються з Нижнім світом. Водночас, драконоподібні істоти можуть «перебувати» і за межами Космосу, символізуючи Хаос як такий.

Найбільш яскраво культ змія/дракона виражений у народів Центральної та Південної Америки, а також Азії, проте загалом він присутній у культурах майже всіх народів світу. Є дані, що цей образ наявний навіть там, де реальних змії не було, а сам символ запозичався в інших народів. Це вказує на його

універсальність та актуальність для колективного позасвідомого будь-якої людської спільноти.

Символ змії в культурній спадщині людства був завжди пов'язаний з основними стихіями природи та їх володарями. Так, в Японії змія являється атрибутом Бога грому та грози. Чорна змія в Індії символізує потенційність вогню.

Конкретне семіотичне забарвлення образу дракона чи змія відображає ставлення до нього того чи іншого народу на певному історичному етапі. Тому змії чи дракон не завжди мали в міфології негативне значення. Подібний погляд був більше розповсюджений на території Близького Сходу та на території Європи в період раннього середньовіччя. В решті світу можемо побачити протилежну картину. Наприклад, у Китаї місцевий варіант Уроборосу, або Цулонг, із плином часу трансформується у «китайського дракона», який приносить успіх.

Із давніх часів і до сьогодні в Індії шанувалися змії (нагі) – покровителі водних шляхів, озер і джерел, які також були втіленням життя й родючості. Крім того, нагі уособлюють неминучий цикл часу і безсмертя. За легендами, всі нагі є нащадками трьох зміїних богів. Переплетені тіла двох нагів уособлюють запліднені води, з яких народиться богиня Землі – символ землі й води одночасно.

У ведичній релігії, а згодом і в індуїзмі в якості божества фігурує змії Шеша (або Ананта-Шеша). Зображення Шеші можна часто побачити на картинах, що зображують згорнуту в клубок змію, на якій, схрестивши ноги, сидить Вішну. Витки тіла Шеші символізують нескінченний кругообіг часу. У більш широкому трактуванні міфу величезних розмірів змія (схожа на кобру) мешкає в світовому океані й має сотню голів. Простір же, приховуваний масивним тілом Шеші, включає в себе всі планети Всесвіту; якщо бути точним, саме Шешаї тримає ці планети своїми численними головами, виспівуючи хвалебні пісні на честь Вішну. Так само поширені зображення Вішну, який

спить на згорнутій змії, що плаває на поверхні космічного океану, який символізує безкінечний, хаотичний стан, що передував творінню.

Ця тема – змії, яка підтримує на собі світ, – відома від Африки до Скандинавії.

Зображення змії з баранячими рогами було поширене в культовій іконографії народів північного заходу Європи в доримський і римський періоди. Цей образ представлений три рази на славетному казані з Гундеструпа (кельтська культура, IV чи III ст. до н. е.). У римсько-кельтській Галлії цього змія зазвичай зображували разом із рогатим богом Цернунном, який і сам мав символіку Нижнього світу та Хаосу (за нашою класифікацією – це Рогатий Мисливець). Зображення цієї ж пари, що датується IV ст. н. е., виявлено в Північній Італії серед петрогліфів долини Валькамоніка.

Поширеним культ змії був і на території Америки. Найзагадковішим із них є Кецалькоатль («пернатий змії», або, вірніше, «змії у перах птаха кецяля»). Поклоніння Кецалькоатлю включало принесення в жертву метеликів і колібри. У тольтеків противником Пернатого Змія був Тескатліпока, який відправив Кецалькоатля у вигнання, причому за однією з версій, Кецалькоатль відплив на плоту із змії, пообіцявши повернутися, – саме ця легенда вплинула на успіх конкістадорів у завоюванні Месоамерики. Тут парадоксальним чином істота з подвійною природою – змії та птаха – виступає водночас культурним героєм і носієм руйнівного гріху. Згадаємо також, що орел та змія прикрашають герб сучасної Мексики.

З символічної точки зору, образ, який поєднує змію та птаха (особливо орла), які втілюють протилежні сили землі та неба, світла й темряви, є одним із ймовірних зображень єднання протилежностей. Можливі й ще складніші символічні комбінації. Скажімо, символом головного вавилонського бога Мардука є дракон Мушхуш (Мушхушту), голова й тіло якого були зміїні, передні лапи – левові, задні – орлині, а на хвості – жало скорпіона.

Формула єдності протилежностей здавна розглядалася філософами і богословами в якості найбільш бездоганного позначення Абсолюту. Про

розуміння єдності орла і змія саме в такому контексті пише, серед інших, Мірча Еліаде [72].

Таким чином, об'єднані опозиції не суперечать, але взаємодоповнюють один одного. Поняття протилежності й протиріччя загалом несумісні з поняттям Абсолюту: в Абсолюту не може бути протилежності – адже тоді б він не був Абсолютом.

Незважаючи на розгорнуті пантеони, часом просто переповнені божествами, практично в усіх стародавніх цивілізаціях існувало поняття «єдиного Бога», маніфестаціями якого й були всі численні божества. Очевидно, саме з позиції символізму цього «єдиного Бога», Абсолюту, варто розглядати і далеко не рідкісні випадки об'єднання в міфології антагоністичних орла і змія.

Подібні за суттю діалектичні образи, які знімають протиріччя Космосу та Хаосу, відомі в різних культурах. Так, у Давньому Єгипті Гора і Сета, протиборство яких мало настільки стійкий характер, що їх називали «Двома Божественними Воїнами» («Двома Бійцями» тощо), іноді зображували як божество з одним тілом і двома головами. Така нерозривна єдність Гора (принцип Космосу) та Сета (принцип Хаосу) досить близько підходить до уявлень про Хаосмос.

У сучасній культурі до подібного розуміння протилежностей наближаються окремі автори жанру фентезі. Зокрема, це добре помітно в циклі «Хроніки Емберу» Р. Желязни (про який йтиметься далі).

Транскультурний характер єднання протилежностей в одному образі, зокрема, у вже згаданому образі змії та птаха засвідчує «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше. В першій частині про «Надлюдину та останню людину» автор дає яскравий символ орла в польоті і змії, яка «дружньо» обвиває шию птаха [174].

Як бачимо, єднання орла і змії не є поетичним винаходом самого Ніцше. Ці архетипові звірі потрапили в його філософію так само, як вони «виявилися» в міфології різних народів, іконографії, окультних науках. Звірі Заратустри є стійким символом єднання протилежностей, а в контексті філософії Ніцше цей факт слід розуміти як безпосередню вказівку на стан «по той бік добра і зла».

Враховуючи, що подібна характеристика застосовна і до самого Заратустри, то орел і змії разом стають вельми точним символом цього героя.

Іншою цікавою темою є широко розповсюджений образ змія як «тримача Землі».

Так, один із персонажів індуїстської міфології Ананта – Тисячоголова правителька змії, чиї кільця обвивають вісь світу, – символізує нескінченність, безмежність, родючість.

Ще одним прикладом є Да Айдо-Хведо – одне з головних божеств дагомейської міфології, яке приймало безпосередню участь у процесі космогенезу. Да Айдо-Хведо уявляється як велетенська змія, яка колами свого тіла оперізує землю і тим самим не дає їй розпастися на шматки. За повір'ям, коли вона з'їсть всю живину в морі, ця первісна змія почне поглинати саму себе, тим самим уособлюючи первісні уявлення про безкінечність. Отже, в одному образі єднаються уявлення про творення та руйнування.

Одним із кіл свого зміїного тіла Да Айдо-Хведо постає перед людьми у вигляді веселки, що відсилає нас до одного з африканських божеств Дангбе – веселкового пітона, який уособлює собою образ самого життя. Таким чином, в африканських культурах образ первісного Хаосу безпосередньо пов'язаний із тотемним уявленням про світового змія, який у свою чергу є дитиною перших богів, що створили світ. Адже Да Айдо-Хведо і всі його іпостасі, чи то Дангбе, чи то його жіночий аналог Аїда Вебо, згідно з дагомейською міфологією, походять від андрогенного першого і головного божества Нани Балуку, яке створило Всесвіт та породило Місяць і Сонце. Подвійна природа Нани Балуку та його онтологічна роль і місце в пантеоні божеств африканських та афро-карибських культів дозволяє типологічне порівняння з римським Янусом.

Символізація Хаосу у вигляді змія, пов'язаного з символікою безкінечності, постійного кола, переродження й оновлення, приводить нас до символу Уроборосу: колоподібного зображення змія, який поглинає власний хвіст. Це – один із перших в історії символів нескінченності.

При всій багатозначності цього символу, найбільш поширеною його трактовкою є репрезентація природи циклічності життя, зокрема – взаємних змін порядку та Хаосу. Уроборос широко використовувався людством протягом усієї історії, починаючи від Стародавнього Єгипту, звідки символ перейшов до Греції та Ізраїлю. Він відомий також на території Центральної Америки й Китаю. Інтерес до Уробороса зберігався протягом віків. Він відігравав помітну роль у вченні гностиків, а також був символом ремесла середньовічних алхіміків, символізуючи собою перетворення елементів у філософський камінь.

У новітній час швейцарський психоаналітик К. Г. Юнг у символ Уробороса вкладав новий сенс. Так, в ортодоксальній аналітичній психології архетип Уробороса символізує темряву й саморуйнування, одночасно з родючістю і творчою потенцією. Подальші дослідження цього архетипу знайшли своє місце в роботах юнгіанського психоаналітика Е. Нойманна, де Уроборос визначено в якості ранньої стадії розвитку особистості [213, с. 250].

Символ Уробороса тісно переплітається з міфологічним образом дракона. Це зближення майже неминуче, враховуючи їхній тісний зв'язок із стихіями, що символізують початок світостворення (світовий океан) чи руйнацію (вогонь).

Так, у германо-скандинавській міфології форму Уробороса приймає Ермунганд. В океані змії Ермунганд розрісся до таких великих розмірів, що зміг оперезати своїм тілом землю і вкусити себе за хвіст. Саме в Світовому Океані він має перебувати більшу частину часу аж до настання Рагнарека, коли йому призначено в останній битві зустрітися з Тором, що приведе до їх взаємного знищення.

Подібну негативну роль прихованої небезпеки можемо зустріти в текстах Старого Заповіту, де змії зараховується до «нечистих» створінь. Він символізує Сатану і Зло в цілому. Як відомо, Змії є причиною вигнання з Раю Адама і Єви. Деякі гностичні секти, наприклад, офіти, ототожнювали з Уроборосом Змія з райського саду, причому оцінювали його позитивно, як носія мудрості.

В біблійній традиції можна чітко простежити тенденцію ототожнення змія зі злом. Така символіка, успадкована «магістральною» традицією європейської культури, стала переважати. Це помітно як у власне релігійних тестах, так і в фольклорі, де тема боротьби героя з драконами постає метафорою боротьби добра зі злом.

Отже, компаративно-історичне дослідження символіки Хаосу, починаючи від початку історії людства і до сьогодення, продемонструвало універсальний світовий характер художнього образу Змія, тісно пов'язаного з уявленнями про онтологічну природу Хаосу.

В цілому, протягом історії розвитку культур та в залежності від суспільної формації, художній образ Хаосу набував різних символічних форм, які так чи інакше своїм смисловим навантаженням і приписуваним значенням уособлювали головні риси розуміння природи й процесу світостворення.

Під час процесу державної та релігійної централізації образ Хаосу ототожнювався з неконтрольованими силами природи, якій людина протиставляла саму себе та суспільство, до якої належала. Проте близькосхідна та середньовічно-європейська негативні інтерпретації символу Змія, Дракона й Уробороса є скоріше виключенням, водночас як в інших традиціях ці символи уособлювали не стільки Хаос як такий, скільки Хаос в єдності з Космосом, і означали фундаментальну космологічну роль Хаосу в світостворенні, тому могли сприйматися як образи пізнання і творчого потенціалу.

З приходом монотеїстичних культів розуміння Хаосу та його символіка спростилися й втратили свою амбівалентність. Не дивлячись на це, на рівні побутових повір'їв і забобонів сили природи шанувались і мали позитивний характер, як це було, наприклад, зі «зміями-домовиками» у слов'янських віруваннях.

У сьогоденні художній образ символіки змія, дракона або будь-якої іншої змієподібної істоти є актуальним і широко розповсюдженим, творчо інтерпретованим у кінематографі, художній літературі, а також постає об'єктом пильного міждисциплінарного вивчення науковцями. Тим самим

демонструється глибока вкоріненість символу змії у позасвідомому людини та її культури.

В образотворчому мистецтві середньовіччя носіями хаотичної символіки виступають численні *звірі, демони та міксантропоморфні істоти*, які зображувалися на книжкових ілюстраціях та в храмовій скульптурі.

Серед численних гротескних зображень своєю утилітарністю виділяються гаргульї, фігурні водостоки. Вони з'явилися в епоху зрілої готики в Іль-де-Франс, де й виникла їхня назва «gargouille», яка походить від звукоімітації дзюрчання води. Х. Зедльмайр бачив у них «приборканий хаос», сили пекла, примушені служити на благо Божому дому [76]. Більшість цих образів справді мають страхітливий вигляд, однак нерідко їхній гротеск набуває комічного характеру (скажімо, західний хор Наумбурзького собору, 1250–1260 рр.).

Зовнішній скульптурний декор готичного храму не обмежується гаргульями. У багатьох святинях у тих верхніх зонах зовнішньої опорної системи, по сусідству з гаргульями, стоять фігури ангелів, єпископів, королів. А отже, однозначно зараховувати гаргульї до сфери пекла, на нашу думку, не зовсім коректно й науково доказово.

Існує яскравий приклад того, як гротескні образи визначають зовнішній вигляд будівлі, причому його головного, західного фасаду. Таке явище має місце в Діжонській церкві Нотр-Дам (1233–1251 рр.), де на карнизах зображені різноманітні істоти (тварини, міксоморфи, люди). Тут «хаос» виглядає не приборканим, а активним і самостійним.

Поняття «гармонія» і «хаос» неподільно пов'язані з уявленням про свободу. Гармонія у природному світі, людському суспільстві, людській душі й тілі слугує вираженням їх вільного розвитку, не обмеженого деструктивними діями, граничним вираженням яких є хаос. Розглядаючи співвідношення свободи, гармонії і хаосу в зв'язку з церковним мистецтвом, можна побачити, що гармонія храмової архітектури, іконопису і т.п. обумовлена їх особливою внутрішньою побудовою, устроєм.

Цей устрій заснований на певному порядку, канону, що є протилежним хаосу. В той же час канон слугує вираженням свободи від «світу цього», де панує зло, протилежне гармонії, як у хаотичному безладі, так і в жорсткому бездуховному порядку.

Саме церковне мистецтво у різні періоди свого існування виявляє себе з різними ступенем внутрішньої і зовнішньої свободи, в залежності від того, будується воно на творчому розвитку традиції чи на механічному відтворенні її готових форм. небезпека перетворення канону в шаблон, стереотип є реальною. Якщо це відбувається, потяг до гармонії виражається уже не в творенні, а у подоланні цього стереотипу. Останнє може проходити як у вигляді хаотичної деструкції, руйнуванні звичного образу (що особливо відчутно для сакральних форм). У такому плані можемо оцінювати численні тератоморфні образи, розповсюджені в мистецтві середньовіччя (книжкова мініатюра, скульптура, живопис).

Складнішими за структурою є пізніші, раціонально «сконструйовані» символи Хаосу. Одним із них є образ, зображений у папській базиліці Санта-Марія-Маджоре (Рим), який вийшов із-під пензля Лоренцо Лотто. У цьому випадку Хаос зображується у вигляді сонця, з внутрішньо вписаними колами та всевидящим оком, з руками й ногами, але без тулуба чи голови. Навколо малюнка написано "*Magnum Chaos*", що можна перекласти з латини як «Хаос Величний». Подібне зображення Хаосу у вигляді життєдайного сонця підкреслює космологічну важливість цієї стихії та її ототожнення з божественним началом. Колоподібність, розведені руки й направлені в різні сторони промені демонструють дієвість і рух, передають стрімкий та бурхливий характер Хаосу.

В наш час продовжується виникнення нетрадиційної, авторської символіки Хаосу. Так, у мистецтві ХХ ст. одним із найпопулярніших символів Хаосу є восьмикутна «Зірка Хаосу», котру запропонував англійський письменник-фантаст М. Муркок.

«Зірка Хаосу», яка широко використовується в сучасній художній літературі, має два варіанти. Перший – асиметрична восьмипроменева зірка, де промені можуть бути більшими або меншими, довшими чи коротшими у відношенні один до одного. В цьому варіанті символ відображає Хаос непередбачуваний, стохастичний, у якому панує повний безлад і унеможлиблюється будь-яка подоба порядку.

В другому варіанті Зірка Хаосу – це промені, обрамлені у коло, що символізує Хаос детермінований. У цьому варіанті Хаос постає як перехідний стан між дисгармонією та гармонією, яка самоутворюється з нього.

Здебільшого у творах М. Муркока ця зірка, яка утворювалася із стріл, складених у коло, не стільки символізувала сили добра чи зла, скільки мала нейтральний характер. У розумінні фантаста, Хаос був невід’ємною частиною його художнього світу, в якому Порядок і Хаос взаємодоповнювали одне одного і перебували у рівновазі, завдяки якій і може існувати Всесвіт. Саме в такій інтерпретації в 60-ті роки ХХ ст. символіка Хаосу перекочовує на сторінки інших фантастичних книжок і, зазнавши певних стилістичних змін, продовжує існувати в творчості нових поколінь письменників.

Символіка Хаосу не лишається в рамках художньої літератури, а набуває розповсюдження і в сфері езотерики та використовується окультними общинами. У Йоркширі (Велика Британія) в 1978 р. П. Дж. Керрол склав нову магічну окультну систему, яка опиралася, серед іншого, на художню фентезійну літературу (зокрема, твори вже згаданого М. Муркока та Р. А. Уілсона), запозичивши з неї і зірку Хаосу, і філософські погляди на світ як на хаотичне й непередбачуване накопичення об’єктів та подій.

Іншим популярним символом Хаосу є його стилізоване зображення, яке базується на відомому символі «Інь-Ян» (у спілки дискордіанців аналогом є Ходж та Подж), у якому зверху вписаний п’ятикутник, а знизу – яблуко розбрату грецької богині Еріс (Еріди). Цей символ використовується дискордіанцями з 1954 р. Сам символ «Священного Хао» був запропонований

Омаром Хаямом Реверхустом (Керрі Торнлі) та Малакліпсом Молодшим (Грег Хіл) у головній книзі дискордіанців "*Principia Discordia*" [290].

Згідно з теософією дискордіанства, цей символ окреслює уявлення про світ як циклічний процес, що перебуває у постійному русі. В цьому постійно повторюваному процесі замкнені дві протилежності – Порядок і Хаос. Порядок символізується п'ятикутником, Хаос – яблуком. Священне Хаос у дискордіанців символізує все, що потрібно знати. Те, про що знати не потрібно або не обов'язково, перебуває навколо Хаос у вигляді порожнього місця.

Основна відмінність такого дихотомічного протиставлення полягає в тому, що Хаос є Хаосмосом, в якому і відбувається конкурентна боротьба між Порядком та деструктивним Хаосом, який, згідно з центральним міфом дискордіанців, виникає та протидіє Порядку всюди, де той силоміць насаджується. Прийняття Хаосу в усіх його проявах є головною метою для дискордіанця, оскільки протидія Порядку є подоланням так званого «прокляття Груада Сіролицього» [там само].

Окрім більш чи менш традиційних символів, із Хаосом пов'язується і принципово інша група візуальних форм. Сьогодні стали популярними схематичні зображення різних *хаотичних динамічних фігур*. Для наукового товариства стали характерними символи Хаосу, запозичені з таких теорій як нелінійна динаміка, математична теорія хаосу. Це, передусім, зображення таких математичних фігур як атрактор Лоренца, броунівські дерева чи фрактали Мандельброта. Вони постають вже не просто схематичними зображеннями, але й своєрідними символами, смислове навантаження яких є позитивним, а естетична цінність – високою, що й сприяє їхній популярності в якості мотивів для дизайну та форм комп'ютерного мистецтва.

Фрактали й атрактори, ставши символами, є носіями інноваційного, але не принципово нового погляду на Хаос, за яким світ постає результатом самоорганізаційних процесів, у яких випадковим чином утворюються детерміновані флуктуації, де в свою чергу відбувається процес побудови багаторівневої самоподібної складної структури, що за певний інтервал часу

теж руйнується, а сам процес повторюється. Подібні погляди належать до так званої теорії безкінечної вкладеної матерії, авторами і прихильниками якої є такі натурфілософи, як Р. Л. Олдершоу, С. Сухонос, М. Тегмарк, С. Федосін та інші [284].

Сучасна «наукова» символіка Хаосу відповідає традиційним критеріям. Зокрема, в них помітне переважання спіралеподібних форм (атрактори у математичній теорії Хаосу, самоподібні фрактальні форми в «геометрії природи», вінерівський процес або турбулентні завихрення, головною умовою існування яких є динаміка та постійний рух). Саме подібні характеристики Хаосу набули поширення у художній культурі та віднайшли своє відображення в різних видах мистецтва.

Підводячи підсумки, вважаємо за необхідне відзначити, що символи Хаосу характеризуються універсальним світовим характером. Мають місце схожі або загалом тотожні ейдичні образи, які передають властивості Хаосу як онтологічної категорії, причому міфологію доповнює знакова символіка.

До загальних рис історично складених символів Хаосу можна зарахувати такі форми як коло, вісімка чи будь-яка проста геометрична фігура, що передає циклічний колообертаючий рух і яка натякає на дуалістичний характер боротьби двох протилежностей. Орнамент може символізувати безкінечність безперервними лініями. Прикладом слугує, зокрема, спіралевидний орнамент із відгалуженнями у вигляді завитків із невеликих стрічок й інших криволінійних накреслень, які, в свою чергу, символізують змієподібну істоту.

Сама символіка в архаїчній свідомості людства має космологізуючий характер. У різних національних міфологіях Хаос сприймається дещо по-різному, що залежить від співвідношення культурних зв'язків, території та часу виникнення певних мотивів. Але, незважаючи на конкретне ставлення до зооморфного втілення цієї стихії у вигляді змієподібної істоти, вона завжди постає як така, що має фундаментальну онтологічну роль у процесі світостворення.

Хаос у міфології має відношення як до руйнування, так і до творення; він може залишатися на периферії, але без втрати своєї значущості в загальному контексті. Дуже близькі уявлення бачимо в культурі ХХ – початку ХХІ ст., причому вони виникають майже одночасно і незалежно в таких різних сферах, як фантастична література та наукові теорії і похідне від них наукове мистецтво. На нашу думку, цей феномен заслуговує на окреме вивчення.

2.2 Ірраціоналізм та стохастичність як форми маніфестації Хаосу в культурі Нового часу

Символічні зображення різного типу можна вважати такими, що відносно безпосередньо вказують на міфологему Хаосу. Однак інтерпретація цієї міфологеми може приймати й інші, дещо більш приховані форми. Тут присутність Хаосу виявляється не в «запланованих» автором натяках, які адекватно розшифровуються реципієнтом, який належить до тієї самої культури, а в принципах структурної побудови твору. Останні можуть бути безпосередньо пов'язаними з більш чи менш відрефлектованими світоглядними настановами митця.

Щоб констатувати таке приховане звернення до міфологеми Хаосу, слід згадати його принципові універсальні характеристики. До них належать безмежність, невизначеність, випадковість, алогічність, позаморальність. Протилежністю Хаосу виступає впорядкованість, гармонія, розумність тощо – тобто все те, що пов'язано з класичною культурною парадигмою, з аполлонійським принципом, за Ф. Ніцше.

У чергуванні художніх стилів різні мислителі час від часу намагалися знайти загальні закономірності ритмічних змін аполлонійських та діонісійських тенденцій. Ця робота є далекою від завершення, оскільки реальний історичний

процес є складнішим за будь-яку схему. Однак, очевидно, що перехідні періоди в культурі посилювали інтерес до ірраціонального в людській душі, суспільстві й світі. Зокрема, явним тяжінням до «хаотичності» відзначені бароко, романтизм, постмодернізм (який може зближуватися з бароко чи необароко) [3; 102; 160].

Ймовірно, найбільш рішуче «повернення хаосу» відбулося в перехідний період кінця XIX – початку XX ст. Цей процес охопив все XX ст. і продовжується до наших днів.

Відмова від класичного раціоналізму в науці та філософії (зокрема, під впливом інтуїтивізму, фрейдизму, екзистенціалізму) привела до посилення уваги до його протилежності – *ірраціоналізму*.

Серед мислителів, чий доробок заклав основи некласичного підходу, традиційно називають К. Маркса, Ф. Ніцше, З. Фрейда та А. Ейнштейна, які, кожен по-своєму, дійшли до думки про релятивізм усіх знань і цінностей. Вплинули також критика розуму та понятійного мислення в інтуїтивізмі А. Бергсона та в раціовіталізмі Х. Ортеги-і-Гассета.

При цьому паралельно з теоретичними міркуваннями велися напружені художні пошуки, результатом яких стало таке масштабне явище як модернізм (який включає в себе авангардні напрями, але не зводиться до них). Для нашої дисертаційної роботи особливе значення має його відхід від традиційного мімезису (який сам по собі не є однорідним [269]) до експресії, перенос акцентів зі створеного образу на процес творчості, який тлумачиться як стихійний і неконтрольований.

Отже, «теоретичне» дослідження Хаосу завжди доповнювалося пошуками митців-авангардистів, які намагалися трансгресивно розширити сферу художньої культури. При цьому їхню особливу увагу викликали стани психіки поза межами загальноприйнятої норми – звідси інтерес до творчості неєвропейських народів, а також дітей і божевільних. На практиці така «хаоїдна» творчість могла досягатися одним із двох шляхів (або їх комбінуванням), а саме: 1) входженням до стану максимально можливого

придушення свідомого контролю над творчістю; 2) використанням різноманітних «автоматичних» технік, які передбачають високу міру випадковості, а значить – непередбачуваності кінцевих результатів.

Безумовно, багато залежить від конкретної форми художньої творчості, зокрема – від виду мистецтва. Було відзначено, що для сфери архітектури та дизайну більш важливим є аполлонійський принцип ясності й гармонії. В не-утилітарному мистецтві, скоріше, переважає діонісізм. На думку В. Бичкова, саме в останньому активізуються могутні хтонічні й вітальні начала, які замінюють духовність, до якої тяжіло класичне мистецтво, *річчю* та *тілом*. Цей мислитель приходить до висновків про парадоксальну анти-художню активність сучасного арт-процесу, в якому передчуття принципово іншого етапу цивілізаційного розвитку суперечливо поєднує захоплення та розгубленість [35].

Слід відзначити принципову суперечливість позиції В. Бичкова. Так, деякі естетики, зокрема М. Бердяєв, асоціюють аполлонізм із формою (тілом) та спокоєм. А діонісізм – зі змістом (духом) та пристрасстю. Отже, розуміння тут прямо протилежне: діонісівським вважається поривання душі (християнський початок), а не язичницька пластична тілесність. Це цілком виправдано, але ж тілесність не завжди постає саме такою пластичною, гармонійною та, в певному сенсі, статичною, як в античній культурі. Звідси можливість різних тлумачень «тіла» та його культурних конотацій.

Можливо, найбільш безпосереднім чином на художню практику вплинули ідеї З. Фрейда [240]. На протигагу традиціям критичного мислення ХІХ ст., віденський психоаналітик запропонував відмовитися від контролюючої ролі свідомості при спостереженні за психічними процесами. Його метод вільних асоціацій був покладений в основу різних «автоматичних» практик, особливо характерних для дадаїзму та сюрреалізму, але широко поширених і за їх межами.

Іншим принципом було зближення діяльності митця з дитиною, «дикуном» та невротиком. Р. Барт згодом писав: «Я відчуваю себе дикуном,

дитиною, маніяком. Я відмовляюся від будь-якого знання, будь-якої культури, я утримуюся від того, щоб отримати у спадок якийсь інший погляд» [16]. Подібні настрої та настанови так чи інакше вплинули на такі напрями як експресіонізм, живопис дії, поп-арт, театр абсурду, література потоку свідомості тощо.

Така загальна настанова на позасвідоме має безпосереднє відношення до принципу Хаосу, який характеризується саме ірраціональністю, відсутністю логіки та причинно-наслідкових зв'язків. Крім того, в доробку деяких мислителів має місце також безпосереднє звернення до архаїчних міфологем та їхня ревіталізація. Це перш за все справедливо у відношенні до Ф. Ніцше з його увагою до діонісійського (хаотичного) принципу.

Діонісійський принцип має багато контекстуальних синонімів. «Система проти хаосу, техніка проти природи, держава проти людини, загальне благо проти особистого егоїзму, об'єктивне проти суб'єктивного, діловита магія проти містичного екстазу, поезія проти прози, фантастика проти реалізму, смисл проти безглуздя...» [47, с. 35–36] – всі ці опозиції, на думку О. Геніса, є проявами вічного протистояння класицизму та романтизму (в широкому сенсі цих слів – як моделей світосприйняття). В такому розумінні класицизм зближується з аполонівським та космічним принципами, а романтизм – з діонісійським та хаотичним. На думку цього дослідника, в ХХ ст. діонісійські форми переважають, причому основна відмінність полягає лише «між митцем, який опустил руки перед хаосом, і митцем, який прикриває нам руками очі, щоб ми цього самого хаосу не бачили» [там само, с. 89].

Таким чином, стан Хаосу, який панує в світі, визнається об'єктивним. До такого самого висновку можна прийти і виходячи з положення Дж. Франкла про те, що культура ставить діагноз при хворобі цивілізації [238, с. 10], і ця хвороба вже визначена.

З іншого боку, стан Хаосу не завжди розглядається як хворобливий.

Якщо для фрейдівського психоаналізу позасвідоме є, перш за все, вмістищем деструктивних травм і комплексів, то для аналітичної психології К. Г. Юнга воно постає джерелом глибинної мудрості. Порівняними є уявлення

Р. Отто про співвідношення раціонального й ірраціонального в уявленні про священне [177].

Є два основні шляхи вивчення колективного позасвідомого – або через знайомство з міфологією, або в процесі аналізу індивідууму. І в тому, і в іншому випадку натхнення творчість – індивідуальна, чи колективна – розглядається як така, що «живиться» енергією Хаосу.

Таке розуміння творчості як стихійного процесу є дуже давнім. Багато прикладів наводить Іван Франко: «Поезія, по думці древніх народів, це божественне натхнення, *inspiratio*; поет – лише знаряддя божественного одкровення, він не відповідальний за свої пісні, тому що творить їх у несвідомому стані» [239, с. 77]. Тому Веди та Авеста називають напій сому (хаому) «батьком гімнів», у греків Діоніс є одночасно богом вина та драматичної поезії. Приклади з різних національних традицій можна примножувати.

Розуміння творчості як «священного шаленства» успадкувала філософія. Це особливо помітно в працях романтиків. Дуже високо оцінювали беззвітні творчі імпульси в душі митця Ф. В. Й. Шеллінг та Е. Гартман. Паралелі можна знайти в творах А. Бергсона, М. Дюфрена, Й. Хейзінги.

К. Г. Юнг назвав таку натхненну творчість «візіонерською», на відміну від «психологічної», яка орієнтується на досвід та його раціональне тлумачення [268, с. 106–107].

Як бачимо, в аналітичній психології Хаос та позасвідоме зближуються не лише типологічно, але й термінологічно. Зазначимо, що Юнг добре знався на компаративній міфології, зокрема, античній, і використовував її не лише як сховище ілюстративного матеріалу, але й як джерело власного творчого натхнення.

Сам К. Г. Юнг виділяв відносно невелику кількість архетипів, причому значна частина їх має безпосереднє відношення до символіки Хаосу.

Так, *вода*, *море* і *ліс* – це вмістище всього незрозумілого, місце проведення містерій та синонім безсвідомого. *Мати* часто уявляється як

джерело мудрості й мистецтва, але вона має і темний аспект, який засновник аналітичної психології назвав «страшною матір'ю». В деяких його текстах виникає образ, який повністю відповідає міфологічним уявленнями про тератоморфне уособлення Хаосу: «дракон є мати <...> Мати-дракон кожен раз поїдає своє дитя <...> «монструозна мати», як її інакше називають, чекає з широко відкритим ротом свою здобич десь біля західних морів...» [265, с. 64].

Далі виникає реконструкція цього образу: «прикметним є етимологічно випадковий зв'язок за співзвучністю між *mar*, *mere*, *Meer*, морем і латинським *mare*. Чи не змушує нас цей зв'язок звернути погляд назад, на «великий споконвічний образ» матері, яка колись була для нас усіх єдиним світом, а згодом стала символом усього всесвіту?» [266, с. 248]. Отже, вимальовується образ Матері-Хаосу, яка все породжує та поглинає.

Іншим юнґіанським корелятом Хаосу є архетип *тіні*, котра втілює усе, що суб'єкт відмовляється визнати у собі. Довго вважалося, що саме тінь є джерелом усілякого зла, але вона може втілювати також ряд добрих якостей, таких як нормальні інстинкти, адекватні реакції, засновані на реальності інсайти, творчі імпульси тощо.

Тінь «представляє в першу чергу особисте безсвідоме, і тому її змісти можна без особливих утруднень зробити надбанням свідомості. Але коли тінь проявляється як архетип, ми стикаємося з тими само труднощами, як у випадку з анімою й анімусом <...> усвідомлення відносного зла своєї натури перебуває в межах можливостей звичайної людини, але дуже рідкісним і згубним для неї досвідом стає спроба вдивитися в обличчя абсолютного зла» [264, с. 158].

Серед численних тем, пов'язаних із цим «світом тіні», є практично всі ключові для сучасного мистецтва, скажімо: тілесність, божевілля, змінені стани психіки тощо.

Тема *тілесності* займає значне місце в творчості Ф. Ніцше, свідченням чого є, зокрема, вираз «В твоєму тілі більше розуму, ніж у кращій мудрості» [174]. Пізніше темою займалися А. Арто, С. Бекет, П. Валері, Ж. Делез, П. Рікер, М. Фуко та інші. «Феноменологію тіла», започаткованою, перш за все,

М. Мерло-Понті [161], успішно досліджували і досліджують Я. Баричко, І. Биховська, Л. Газнюк, О. Гомілко, О. Муха, В. Подорога, М. Епштейн та ін. [14; 33; 44; 51; 170; 184; 262].

Висування на перший план естетичної проблематики, пов'язаної вже не з *духовним*, а з *матеріальним* – річчю та тілом (яке теж може сприйматися як своєрідна річ) – безумовно пов'язано з принциповим відмежуванням від класичної традиції, зорієнтованої на трансцендентальне. Як протилежність і духовного, і розумного, тілесне включається в довгий ряд контекстуальних синонімів Хаосу.

За К. Г. Юнгом, тіло як таке є «персоніфікацією тіні Его» [265, с.28]. Інколи тілесність навіть термінологічного безпосередньо пов'язується з Хаосом («смутий хаос внутрішніх самовідчуттів») [110, с. 93].

У мистецтві характерними рисами є загальне зростання орієнтації на тактильність, помітне в різних мистецтвах, зокрема і таких, які традиційно були розраховані лише на візуальне сприйняття. Ставлення до живого людського тіла до як не просто естетичного об'єкту, а певною мірою, «напівфабрикату» приводить до розвитку різних форм боді-арту (про який буде йтися далі). Ці форми можуть приймати екстремальний вигляд, зокрема і через теоретичне осмислення та практичне вираження естетизації агресії й жорстокості. Конкретне виявлення такої естетизації розмаїті, але варто зазначити, що в багатьох випадках відбувається дещо споріднене за архаїчними жертвопринесеннями, що можна вважати доволі небезпечним тяжінням до відновлення діонісизму не лише як принципу, але й як оргіастичного культу.

В цілому, в культурі помітна цікава динаміка ставлення до тіла, яке може зближуватися то з Космосом (прекрасне пластичне тіло давньогрецького аполонійського мистецтва, яке є зовнішнім виразом прекрасного й гармонійного духу), то з Хаосом («пристрастне», екстатичне діонісійське тіло). В теоретичній думці й естетиці ХХ – початку ХХІ ст. значення та конотації тілесності є розмаїтими, але, на нашу думку, помітним є тяжіння до його «хаотичних» значень. Однак ця хаотичність пов'язується вже не стільки з

вітальними поривами та інстинктами, скільки з загальним станом нестабільності, плинності, взаємодії потоків, як то бачимо в концепції «тіла без органів» Ж. Делеза та Ф. Гваттарі.

Одним із способів дістатися до «світу тіні» є спроба вийти за межі свідомості. Це відбувається з будь-якою людиною у стані *сну*; в клінічному стані *безумства* (або його симуляції), а також у різних спеціально індукованих *змінених станах* психіки. Всі ці варіанти користувалися великою увагою митців, починаючи з давнини. В архаїчних суспільствах стан творчості, яке межувало з одержимістю, було нормою. Повернення популярності творчості як специфічно зрозумілого «натхнення» пов'язане, перш за все, з романтизмом. У ХХ ст. це явище стало ще більш помітним.

Отож, розглянемо естетичний потенціал сну та *сновидінь*.

Відомо, що в міфах різних народів (особливо це помітно – в індійській традиції) Хаос нерідко постає в якості нереального світу, часу сновидінь, сну божества [77, с. 10]. Сон окремої людини теж, певною мірою, зберігає цю символіку сакральної альтернативної реальності, подорожі душі до потойбічного світу. З. Фрейд деміфологізував сновидіння, пояснивши їх індивідуальними особливостями психіки. Але вже у К. Г. Юнга знову з'являється тема божественної мудрості, шлях до якої лежить через занурення до глибин психіки – зокрема уві сні.

Божевілля споконвічно розумілося двоїсто. Вже в архаїчних культурах, окрім зрозумілого тлумачення безумства як хвороби та нещастя, існувало й протилежне розуміння «священного натхнення». Зокрема, ця двоїстість відобразилась у поглядах Платона (пророцький та поетичний ентузіазм), середньовічних мислителів (екстаз), Дж. Бруно (героїчне шаленство), романтиків (творче безумство), М. де Унамуно (кіхотизм), Ю. Лотмана та Х. Ортеги-і-Гассета тощо.

Самі визначення меж норми та божевілля були (і залишаються) досить нечіткими, що й дало М. Фуко привід писати про історію не стільки психічних відхилень як таких, скільки змін форм раціональності [241]. Аналогічну думку

про «конструювання» образу безумця можна знайти у Т. Саса [205], а також у Ф. Боаса та К. Леві-Строса, який відмовляється оцінювати логічне мислення вище, ніж «первісне мислення» [121].

Складність феномену божевілля була художньо відображена і теоретично відрефлектована самими митцями. Так, у романтиків воно постає й високим (творчим), і низьким (розпад особистості), і карою за гріхи, й результатом потрясінь, і наслідком поганої спадковості, й продуктом нездорових суспільних відносин. Надзвичайно цікавою в контексті предмету нашого наукового дослідження ідеєю є «розумний хаос» романтиків, який постає синтезом хаосу й гармонії [162, с. 119]. Ці уявлення випереджають поняття Хаосмосу та синергетичну модель світу.

Зазначимо, що тема божевілля в ХІХ ст. привертала увагу далеко не лише романтиків [81]. Ймовірно, нове піднесення її популярності можна зв'язати з іменем Ф. Ніцше. Так чи інакше, думка про спорідненість творчого натхнення та хворобливого психічного стану, безсумнівно, стає популярною на рубежі ХІХ – ХХ ст.

Так, Ч. Ломброзо пише: «Не підлягає ніякому сумніву, що між причинним під час приступу та геніальною людиною, яка обдумує та створює свій твір, є повна схожість» [134]. Ця думка згодом неодноразово повторювалася, причому часто у спрощеному або й викривленому розумінні, що привело до певної дискредитації тези. Це змусило поставити питання інакше: патологія може супроводжувати геніальність, але не пояснює її. Крім того, не зрозуміло, чи виникає творче натхнення завдяки хворобі, або ж всупереч ній? Одним із можливих способів дослідження питання пропонує патографія, як метод дослідження життя та творчості митця, з врахуванням нормальних та патологічних характеристик. Так, зв'язок божевілля (свого роду «священного безумства») з геніальністю підкреслює у патографії геніальності К. Ясперс. Через трікстеріаду юродивого на цю ж тематику виходить М. Епштейн.

Принципово нове, неklasичне мистецтво могло оцінюватися як хворобливе за суттю, особливо якщо врахувати характерну для межі ХІХ–ХХ ст. увагу до тем дегенерації та декадансу, прояви яких могли вбачатися в усьому незвичному. Проте в деяких випадках аналіз здається доцільним. Наприклад, Є. Радін знаходить цілком реальні паралелі між різними формами психічних відхилень і поетикою кубо-футуристів, але пояснює це не хворобою митців, а хворобою суспільства, діагнозом якої стає виникнення подібних творів [192].

У ХХ ст. виникають художні напрями, представники яких свідомо орієнтуються на досягнення стану без свідомості, зокрема й шляхом теоретичного вивчення праць психологів. Добре дослідженим є зв'язок психоаналізу з сюрреалізмом; праці Ж. Лакана [118] вплинули на багатьох митців, зокрема вони лягли в основу «параноїдально-критичного» методу С. Далі, сутність якого полягає в розповсюдженні «законів сновидінь» поза межі власне сну.

Постмодернізм акцентує інші моменти, а саме – психічний розпад. У центрі уваги з'являється вже не психоаналіз, а шизоаналіз, який покликаний звільнити «революційні сили бажання». Принципова відмінність цього методу, котрий запропонували Ж. Делез та Ф. Гваттарі, від «класичного» психоаналізу полягає в його спрямованості на розкриття нефігуративного та несимволічного, тобто абстрактного, позасвідомого.

Структуру позасвідомого утворюють божевілля, галюцинації та фантазми. Справжнім агентом бажання, творцем життя є той, у кому сильніший імпульс позасвідомого, скажімо: дитина, дикун, ясновидець, революціонер. Вищим синтезом безсвідомих бажань виступає митець [60], ідеальне плинне та мінливе «тіло без органів», яке протистоїть раціоналізованій та інституціоналізованій «машині бажань», втіленій у соціальній системі. В якості такого ідеального митця у Ж. Делеза та Ф. Гваттарі виступають А. Арто та В. Ван Гог.

Характерно, що в постмодернізмі одним із понять виступають «хаосми» – одиниці порядку, які виникають із хаосу та можуть приймати вигляд наукових принципів, філософських понять, художніх артефактів. Причому останні здаються занадто складними для інтелектуалів, але є цілком доступними для «дебілів, неписьменних, шизофреніків, які зливаються з усім, що тече без цілі» [там само].

На думку В. Руднева, мистецтво ХХ ст. в цілому виявляє явну схильність до божевілля. Але в першій половині століття, в часи серйозного модернізму (сюрреалізм, Кафка, Бунюель) це також серйозна психотична художня культура, водночас як друга половина століття (постмодернізм із його іграми) – це «мала шизофренія» [199, с. 162].

Згаданий дослідник виділяє також типові прийоми шизотипічного мистецтва, зокрема розмивання реального та фантастичного й оповідь із декількох частин із різними версіями подій («У хащі» Акутагави тощо) [198, с.36–38].

В цілому, на думку О. Колесник, в ХХ ст. «безумство все більше перетворюється з об'єкта осмислення та зображення на психологічний стан самого митця. Однак, без віри в загальну впорядкованість універсуму, яка підтримувалася в традиційних суспільствах, цей метод пошуків натхнення є деструктивним, що добре помітно на прикладі творчих шляхів багатьох митців ХХ століття <...> Тому, при всій привабливості ідей «священного безумства», вони мають врівноважуватися принципом гармонії, який дозволить заново космізувати світ» [101].

Зі зростанням інтересу серед митців до станів послаблення раціонального контролю над творчістю, розповсюджувалися експерименти з різних способів досягнення цих станів. По суті, йшлося про штучну симуляцію або й викликання божевілля.

Одним із перших відомих людству способів втрати контролю над собою було священне сп'яніння, яке було невід'ємною складовою частиною культу Діоніса, якого ми вище визначали в якості одного з «богів Хаосу».

Однак, при всій важливості «теми сп'яніння», в біографіях деяких митців з художньою творчістю більше пов'язано вживання речовин, які більш безпосередньо вводять людину в такий стан, який дозволяє активну творчість. Серед предтеч психоделічного мистецтва називають А. Арто, Т. Де Куїнсі, Лотреамона, Ф. Ніцше та ін..

Одним із перших мислителів, який серйозно розглядав досвід розширеного сприйняття як однієї з альтернативних форм свідомості, був У. Джеймс. Згодом досвід подібного роду осмислювали К. Кастанеда, Т. Лірі, Т. Маккенна, О. Хакслі й інші [182]. Крім медикаментозного впливу на психіку, використовуються також інші технології, такі як «холотропне дихання» С.Грофа та похідні від нього. Трансперсоналізм, не пориваючи повністю з класичною науковою парадигмою, звертається до таких «хаотичних», за нашою класифікацією, принципів як індетермінізм, нерівноважність, стохастичність. Це розкриває простори для нових підходів, але і теоретичні принципи, і практика цього напрямку є вельми суперечливими та відкритими для критики.

С. Петросян називає однією з суттєвих естетичних характеристик психоделічного мистецтва «делегування прерогатив авторів-професіоналів непрофесіоналам: галюцинаторні ефекти ототожнюються з творчими осяннями, виникає ілюзія недиференційованості творчих здібностей» [там само].

В мистецтві подібний досвід вплинув на такі напрями як дадаїзм, летрізм, ситуаціонізм, сюрреалізм. Згодом на перший план виходять субкультури хіпі, панків, іксерів, рейверів.

Найвідомішими письменниками-психоделіками 1990-х були І. Велш, Дж. Нун, Г. Хілл. У якості основних естетичних ознак психоделічного літературного стилю цього періоду називають сполучення натуралізму й експресії, трагіфарсу і мелодрами, трансгресивності та іронізму. Типовими є фрагментований сюжет, велика кількість дійових осіб, схильність до різного роду ненормативної лексики, чорний гумор, елементи соціальної сатири. Характерними є бажання викликати естетичний шок, підвищена цікавість до

потворного. Теми творів великою мірою пов'язані зі «стосунками» людини та наркотиків і з життям різних маргінальних груп.

Іншими прикметами психоделічного стилю є велика кількість фантастичних деталей, посилення контрастів. У кінематографі характерними є вповільнення та прискорення, стробоскопічний ефект, нашарування кадрів, кольорові світлофільтри, тяжіння до символіки [114, с. 61].

В цілому, цей пласт культури активно досліджується як сам по собі, так і в якості однієї з прикмет (та чинників формування) нової картини світу [8]. Сама ця картина постає еkleктичним поєднанням таких малосумісних традицій, як містичне християнство, суфізм, буддизм, індуїзм, екзистенціалізм, постмодернізм, трансгуманізм, трансперсоналізм, рухи New Age та «нові ліві» тощо [47; 53; 114]. При всіх своїх відмінностях, всі ці напрями так чи інакше протистоять класичному європейському раціоналізму.

Інколи підкреслюється її здатність розкривати перед людиною нові перспективи, дивитися на речі з несподіваної точки зору, а значить – більш толерантно ставитися до оточення. Так, із точки зору В. Куріцина, перехід від модерністської свідомості до сучасної, це, окрім іншого, – перехід від алкогольної культури (яка агресивно нав'язує себе, самостверджується, намагається змінити світ) до наркотичної (яка не змінює, а детально досліджує фактуру матеріального світу) [116].

Доволі типовими є пошуки в ній «архаїчної духовності», заснованої на шаманізмі, матриархаті, партнерстві, розкріпаченій сексуальності. Щоправда, таке некритичне захоплення, в основному, висловлюють автори, які не є професійними дослідниками архаїчних суспільств.

Однак, якими б не були оцінки, схожість сучасної культури (зокрема, її тяжіння до змінених станів свідомості) з глибокою архаїкою, є незаперечною. Крім того, видається можливим припустити, що серйозним фактором формування таких культурних форм є не лише прагнення до переосмислення світу, а й бажання втекти від нього як занадто страшного чи просто занадто

нецікавого. Недарма в філософії ХХ ст. вперше за всю історію гуманітаристики була відрефлектована проблема нудьги [208].

На думку В. Кузьміної, «рок порівняний із діонісіями, бразильським карнавалом, міжнародним футболом», оскільки всі ці культурні форми є спробами «відновлення цілісності свідомості» [114, с. 87]. Можливо, в такому контексті вірніше було б використати слово не «свідомість», а «психіка», тому що подібні феномени чітко виходять поза межі власне свідомого.

Тим більш, що й дослідниця пише про подібні явища (які далеко не зводяться до психоделічної культури, але є дотичними до цієї ж парадигми світосприйняття) як про «прорив у Потойбічне (хаос) зі звичного просторово-часового континууму (космосу)» [там само, с. 70]. Таке занурення до хаосу має кінцевою метою новий космогенез, а отже, активізація архаїчної свідомості в перехідні періоди оцінюється дослідницею, в цілому, позитивно.

О. Геніс, визначаючи «неоархаїку», ставить її виникнення в безпосередню залежність від відчуття «кінця історії»: «Це почуття глибокої історичної втоми, недовіра до історіософського активізму, страх перед утопізмом. Розчарована в соціальних проектах, залякана шаленим ходом прогресу, сучасна людина прагне змінювати не світ, а своє сприйняття світу. Чи не цим пояснюється нестримне розповсюдження наркотиків, здатних “одивнити” дійсність, вивести людину за межі повсякденності?» [47, с. 137]. Це перегукується з ідеєю Б. Гройса про «культуру забуття», створювану індустрією розваг; зокрема, це стосується відмови від історичної пам'яті у ситуації «кінця історії».

Для пояснення таких настроїв у різномірних за характером субкультурах та контркультурах все частіше використовується синергетичний підхід. Так, Г. Кнабе, досліджуючи контркультури, виходить на проблематику діалектики хаосу та порядку: «Обидва члени антиномії (порядок – хаос) не лише протистоять один одному, але й постійно взаємодіють, причому таким чином, що хаотичні процеси в усіх сферах виявляють потенційну здатність до самоорганізації, до створення ніби вторинно впорядкованих «дисипативних» структур» [94, с. 60].

Таке – інтуїтивне чи теоретично осмислене – переконання в здатності явищ та процесів до самоорганізації, виявлялося в мистецтві ще до виникнення сучасної синергетики. Одним із його проявів було звернення до різноманітних «автоматичних» технік. При цьому від митця вимагалось змінювати не стан своєї свідомості, а характер та міру контролю над перебігом процесу творчості.

Втручання хаосу поставало у вигляді елементу *випадковості*. Цей стохастичний (від грецького *στοχαστικός* – буквально, «той, що вмiє вгадувати», тобто «невизначений», «випадковий») елемент міг виявлятися в різних видах і жанрах мистецтва [29].

Випадковість у мистецтві ХХ ст. постає не просто одним із методів художньої творчості, але й естетичною основою синтезу мистецтв, а також цілою філософією світосприйняття та самовираження.

Під випадковістю, слідом за Дж. Поттером, розуміємо: «відсутність наміру чи задуму в творчому процесі композитора» [286], поширюючи це визначення і на інші види мистецтва.

Під принципом загалом мається на увазі спосіб ідейно-художнього пізнання й образного відтворення світу. В цьому випадку принцип полягає у використанні більш чи менш значного елементу випадковості при підборі засобів і способів мистецького відтворення й досягнення оточуючої дійсності.

Сьогодні спостерігається активне виникнення нових мистецьких течій, які відразу викликають відчутний суспільний резонанс. Зараз, як і на початку ХХ ст., щодо авангардного мистецтва ведуться палкі дискусії стосовно визнання цих напрямів у якості явищ художньої культури. Зокрема, викликало і викликає суперечності використання стохастичного принципу в творчості. Однак воно не є надбанням лише модерного чи постмодерного мистецтва.

Так, відомим є випадок, коли Кацусіка Хокусай (1760–1849) у присутності сьогуна та його приближених здійснив авангардну за сутністю акцію: випустив на синій папір півня, пофарбованого червоною фарбою. На подив присутніх, у результаті такого суто випадкового процесу виникла сюжетна картина: червоний виноград, що пливе по синій річці.

В подібних експериментах достатньо відчутним, на нашу думку, є ігровий елемент. Проте вже в давнину гра розумілася як справа досить серйозна, навіть космологічна, що й спонукало Й. Хейзіngu до створення ігрової концепції походження та сутності людської культури.

Так, Геракліт вподібнював еон до граючої дитини; Платон визначив людину як «іграшку бога», котра грає в такі «прекрасні ігри» як пісні, танці, жертвопринесення, а також битви з ворогами. Дуже значним є ігровий (у різних сенсах цього слова, зокрема – в значенні театральної гри) елемент у культурі бароко. Згодом Ф. Ніцше пропонує ідеал надлюдини, яка від надлишку сил грає з усім, що вважалося священним. Ця ідея була певною мірою втілена в житті в постмодернізмі, хоча культурне значення таких ігор досі залишається дискусійним.

Реалізація принципу випадковості нерідко передбачає звернення до різного роду «автоматичних» технік. В. Бичков виділяє наступні їхні форми: механічний, психічний і надрозумовий автоматизм [35].

Механічний автоматизм передбачає квазі-спонтанне виникнення елементів художнього твору при виконанні механічних дій, таких як фроттаж, граттаж, використання довільно сформованих складок тканини чи паперу, протягування по паперу пофарбованого тіла. Отже, півень Хокусая належить саме до цього типу.

Психічний автоматизм передбачає прагнення митця максимально «відключити» контроль свідомості у процесі творчості, керуючись інтуїцією та імпульсами позасвідомого.

Надрозумовий автоматизм близький до попереднього, але відрізняється від нього за тлумаченням. Тут творчий імпульс вважається похідним не від власного позасвідомого митця, а від окремих об'єктивно існуючих духовних сил, «провідником» яких стає людина в мить натхнення. Цей тип творчості зустрічався в архаїчних культурах, мистецтві Далекого Сходу, середньовічній художній культурі. Природно, що «відродити його намагаються і представники

деяких сучасних арт-практик, звертаючись до дохристиянських культових практик і магічних обрядів» [там само].

Роль інтуїції, інсайту як миттєвого осяяння є великою в різних імпровізаційних формах, зокрема – в експромті. Цей жанр «змушує» до пошуку форм творчого вираження в миттєвій імпровізації. Волею випадку та довільного створення композиції у фантазії митця, отримуємо нові художні форми, які складаються із вже існуючих, але поки що дискретних елементів. Завдяки цьому непередбачуваному комбінуванню, світ культури отримує нові форми чуттєвої виразності, які можуть виникати в тих чи інших видах мистецтва.

Отримуючи результати, які можна інтерпретувати як успішні, митці починають використовувати подібний «метод випадковості» в своїй творчості не тільки задля отримання нових художніх форм, але й заради створення свого роду «психологічного поля», яке надає свободу та надихає на плідну роботу.

В образотворчому мистецтві випадковість, як свідомий принцип творчої діяльності, набуває популярності у XVIII ст. в такому виді графіки, як монотипія. Твір виконується шляхом довільного нанесення фарби на гладеньку поверхню, яка її не поглинає, і з якої потім робиться відбиток. Серед відомих художників, що використовували цей метод, можна назвати його винахідника Дж. Б. Кастільоне, а також В. Блейка, Е. Дега, К. Піссарро, П. Гогена, П. Клеє та інших.

Ця відносно проста й доступна техніка дозволяє побачити і в класичній естетичній парадигмі елементи хаотичності (Ж. Делез), де в процес творчості інкорпорується елемент непередбачуваності, залежності від волі випадку. В такому контексті це має місце під час відтиску композиції фарб на майбутньому естампі. Отриманий відбиток наштовхує митця на певні образи, які він надалі домальовує або намагається поєднати в подальшому компонуванні фарб при повторному відтиску. Отже, ця техніка, заснована на поєднанні принципу випадковості й асоціативного сприйняття, надає значну свободу для творчості як у зображальному, так і в сюжетному плані. Саме тому

сьогодні монотипію також використовують у психологічній практиці задля розвитку уяви в дітей, а також як форму арт-терапії.

Однією з найбільш відомих автоматичних практик ХХ ст. є автоматичне письмо. Це – основний принцип сюрреалізму, в першому «Маніфесті» сюрреалізму (1924) А. Бретон навіть ототожнює ці поняття [276]. Автоматизм, який може бути і словесним, і живописним, асоціюється з «надреальністю» (сюрреальністю) сновидінь, яка осмислюється в якості вищої форми психічної і творчої діяльності.

Самі сюрреалісти усвідомлювали ризик, пов'язаний з автоматизмом. По-перше, це ризик суто естетичний, пов'язаний із можливістю зниження рівня твору за рахунок невиправданих повторень тощо. По-друге, автоматизм розумівся як небезпечний для митця, який зводиться до ролі медіума, деперсоналізується, і, в результаті, може втратити власну ідентичність. Це тим більш небезпечно, що, на думку самого А. Бретона, галюцинаторний характер автоматичного письма пов'язаний не стільки з «райськими видіннями», скільки зі страхом смерті.

Однак, незважаючи на всі ці небезпеки, автоматичне письмо все ж таки оцінювалося як таке, що звільнює творчу енергію та розкріпачує митця.

В якості специфічної модифікації автоматичного письма сюрреалізму може розглядатися і «параноїдально-критичний метод» С. Далі [56], зорієнтований на відтворення сноподібного асоціативного процесу в стані бадьорості.

З використанням випадковості безпосередньо пов'язаний принцип бриколажу. За визначенням, бриколаж передбачає творче використання випадкових об'єктів; так само називається готовий витвір, який виникає при цьому процесі. Він є характерним для тих культур (чи субкультур), які або мають обмежені матеріальні ресурси, або ж є принципово налаштованими на експериментування та/або самовираження.

Сфер застосування бриколажу багато. Зупинимось лише на деяких із них.

В музиці бриколаж передбачає використання випадкових об'єктів у якості інструментів (наприклад, сталеві діжки, використані як барабани в карибській музиці тощо).

В образотворчому мистецтві бриколаж полягає в типовому і для авангарду, і для постмодернізму використанні «готових» речей – куплених, або знайдених. «Реді-мейдз» – всім відомі речі, введені в принципово інший контекст, перетворюються в твори мистецтва, які не мають жодного значення, не інтерпретують нічого, а лише презентують власну речовість. Однак, незалежно від намірів їхніх авторів, подібні твори (інсталяція, ассамбляж, акумуляція тощо) можна вважати однією з форм інтерпретації Хаосу саме через здійснювану ними принципову деструкцію смислових зв'язків універсуму.

В постмодерністській філософії (Ж. Дерріда, Ж. Делез та Ф. Гваттари) бриколаж розуміється набагато ширше, включаючи практично будь-яке запозичення, зокрема текстуальне [38]. В якості «знайдених» елементів можуть використовуватися текстові фрагменти. Тому в якості форм «інтелектуального бриколажу» можна розглядати такі явища як амальгамність, гібридність, еkleктика, палімпсест, пастіш, центон тощо. Тотальна інтертекстуальність неминуче передбачає використання принципу калейдоскопу, де нове може створюватися лише перекомбінуванням вже наявних фрагментів. Цілісність принципово заміняється розірваністю, фрагментарністю [25].

В цілому, можна прийти до висновку, що апеляція до випадковості – це один із способів митця усвідомити власну причетність до багатоманітних форм існування зовнішнього й внутрішнього світу. Тому не дивно, що в мистецтві з'явилися такі форми, які апелюють до волі випадку й асоціативного сприйняття, оскільки подібний художній метод надає можливість здобути із підсвідомості зміст набутого досвіду й надає свободу творчості та самовираженню, звільняючи митця від необхідності координуватися певними правилами і нормами хоча б на початковому етапі акту творення.

Принцип випадковості не зводиться лише до художнього прийому, оскільки поширення та популяризація цього принципу в сучасному мистецтві

може привести до більш масштабних узагальнень. Адже саме випадок або випадковість часто фундує в постмодерній культурі виникнення тієї «системної події», в якій щоразу відбувалася ситуація «одивлення», а потім й «трансгресивний розлом» [5, с. 23], який вважається однією з ключових прикмет сучасної естетосфери.

Як відомо, принципом постмодернізму є неприйняття будь-якої тоталітарності. Однак у пафосі заперечення він може доводити фрагментацію до небезпечної межі – або до абсолютизації фрагменту, який сам стає тотальністю. Тому можна погодитися з Т. Ящук, що «єдиний механізм сполучення хаосу частинок – це комунікація» [272, с. 186–189], яка дозволяє знаходити порозуміння у світі, де принцип випадковості вже виводиться далеко за межі власне художньої творчості.

2.3 Місце поняття «хаотичного» в термінологічному апараті естетики

Виходячи з висновків нашого дослідження щодо різних розумінь терміну «хаос» і похідних від нього, можемо здійснити подальший компаративний аналіз та з'ясувати характер семантичних співвідношень у межах термінології класичної, некласичної, посткласичної, а також новітньої постнекласичної естетики. Нашою робочою гіпотезою виступає нередукованість «хаотичності» до жодної з досі виділених естетичних категорій, а отже, виправданість її виділення в якості окремого естетичного поняття.

Методологічною основою такого підходу може виступати наявна в сучасній естетиці тенденція до формування нової, некласичної теорії на основі осмислення й аналізу вже наявних фактів художньої культури. Саме такий підхід знаходимо у Г. Меднікової [155; 157] (постнекласична естетика).

Те, що в мистецтві ХХ ст. (а згодом і ХХІ ст.) міфологічний Хаос та науковий хаос починають виходити на перший план, було відзначено практично з самого початку минулого століття. Зауважимо, що йдеться не про окремі випадкові явища, а про загальну культурну (чи, на думку окремих дослідників, – антикультурну) тенденцію. Так, російські релігійні філософи, зокрема М. Бердяєв, вважали, що в авангардизмі світ та людина «розчиняються», а слово «декрystalізується» і відривається від Логосу [20]. Але ж символіка «розчинення» безпосередньо виводить нас на образ «фінального» Хаосу як змішення впорядкованих елементів.

Грунтовне дослідження місця Хаосу в некласичній художній культурі здійснив Х. Зедльмайр. Зокрема, він визначав такі тенденції в живописі, як розчинення мікрокосму картини та її площини, алогічність. Абстрактне мистецтво він характеризував як хаос, який веде на «до-мовний», а не «над-мовний» рівень; кубізм – як умертвіння, експресіонізм – як палючий хаос, сюрреалізм – як крижаний демонізм [76, с. 108–109].

На думку цього науковця, якщо давні греки за допомогою мистецтва боролися з хаосом та смертю, то новий живопис «впустив» ці сили всередину, додавши до них пекло, і всі ці сили разом спрямовані тепер проти людського [там само, с. 141–142]. Отже, хаотичне ставиться в один ряд зі смертельним та інфернальним, отримуючи однозначно негативну оцінку.

Дослідження природи хаосу в мистецтві продовжує О. Бранський, на думку якого, в ХХ ст. на зміну характерної для класицистичного світогляду «поезії порядку» прийшла «поезія хаосу». Аналогічні думки можна знайти й в О. Геніса, який не дарма обирає для назви свого твору, присвяченого сучасній культурі, назву «Вавилонська вежа», яка є символом змішання і, знову ж таки, хаосу.

Якщо художня культура модернізму поступово приходить до розуміння світу як суцільного хаосу, то постмодернізм приймає це положення як само собою зрозуміле, і намагається в ігровій формі «приручити» цей хаос та призвичаїтися до нього. Така настанова сама по собі оцінюється неоднозначно.

Найбільш глибоке дослідження сутності сучасної «ПОСТ-культури» розробляє В. Бичков. На думку цього дослідника, культура як така є сферою діяльності людини, яка спрямовується Духом, а тому має позитивне спрямування [36]. При такому розумінні ПОСТ-культура, яка, за зізнанням власних представників, має «порожній центр» («парадигма цибулини» на відміну від «парадигми капусти»), постає симулякром культури, сутністю якої є принципова відмова від усіх традиційних цінностей.

Тому, «використовуючи мову синергетики, ПОСТ-культура – це те «нелінійне середовище» культури, яке виникло в момент глобальної цивілізаційної біфуркації, в котрій «вариться» незчисленна множина віртуальних структур майбутнього становлення і яка з позиції будь-якої вже сталої структури уявляється деяким ущільненим потенційним хаосом, або полем безкінечних можливостей» [35].

У поданому визначенні підкреслюється перехідний характер теперішньої культурної ситуації, котра, безумовно, справді є історично унікальною, однак синергетичні дослідження перехідних часів як таких може дати досить багато для розуміння їх загальної сутності. Так, на думку В. Силантьєвої, «найважливішим висновком сучасних синергетиків можна вважати тезу "в кризі і в хаосі є свої позитивні потенції", вони повинні вивчатися» [212, с. 6], що авторка й робить, досліджуючи перехідний етап кінця XIX – початку XX ст., використовуючи методологічні напрацювання дослідження постмодернізму.

Таке комплексне вивчення предмету дозволяє їй дійти до думки, що провідними процесами в мистецтві перехідних періодів є «наявність всіх видів сміхової культури; фіксація фрагмента як норми життя; поступова концентрація смислів і реформування художніх структур за принципом: біфуркація – флуктуація – атракція. Тип художнього мислення окреслюється низкою понять: "несталість, процесів"; "неупорядкованість систем"; відчуття "безладу" (хаосу)» [там само, с. 29–31]. Отже, якщо «авангардний» хаос можна описати за допомогою таких понять некласичної філософії як «діонісійське»,

«ірраціональне», «міфологічне», «позасвідоме», то хаос «постмодерний» вимагає застосування понятійного апарату посткласичної та постнекласичної філософської теорії, термінів синергетики.

Нашим першим кроком буде введення «хаотичного» в контекст естетичних категорій. Починаємо з встановлення найширшої категорії відповідної науки, а саме – категорії естетичного [10; 27; 28; 49; 85; 124; 131; 254; 269]. При всій відмінності аспектів, що виділяють різні дослідники, можна схилитися до того, що естетичне включає в себе все, що викликає у людини емоційну реакцію, не пов'язану з практичними інтересами.

Як констатує В. Бичков, естетичне включає в своє поле не лише традиційні естетичні поняття, але й опозиційні ним, або ж антиестетичні з точки зору класичної естетики. В якості прикладів він називає поняття та зразок «абсурдного, заумного, жорстокості, шоку, насильства, садизму, мазохізму, деструктивності, ентропії, хаосу, тілесності, речовості, лабіринту, енвайронменту, ландшафту, стратегії, ризоми, фрістайлу, симулякру, шизоанализу тощо» [35]. Цікаво, що практично всі терміни з цього списку мають безпосереднє відношення до хаосу, перш за все – в його деструктивному аспекті. Тому не дивно, що для їх осмислення мислитель звертається до синергетичної термінології («нелінійне середовище» тощо).

Отже, естетичне є інтенційно емоційним, але воно не обов'язково передбачає «безкорисливу насолоду» в кантівському дусі, адже естетичне враження може бути й негативним. У нашому випадку саме так і відбувається, оскільки Хаос, маючи величезну здатність викликати у людини переживання, часто пов'язується з переживаннями негативного характеру.

С. Лишайов із приводу запланованого автором виникнення негативної реакції реципієнта порівнює такий твір із реактором, в якому викликають деструктивні сили, контролюючи їхню діяльність. Такий «художній двобій із хаосом» дозволяє «зазирнути в серцевину темряви» [133, с. 135]. Близьку думку про таку форму естетичної терапії як раціоналізація жаху висловила

Ю. Кристева [108]. При цьому така естетична терапія може виходити і виходить за межу власне художнього.

З категорій класичної естетики найближчими до хаотичного є *потворне* та *жахливе*.

Такі традиційні характеристики міфологічного Хаосу, як неупорядкованість, алогічність, відсутність гармонії, міри, симетрії та завершеності, зближують його з категорією *потворного* як протилежності прекрасного. Тут розкриваються широкі перспективи подальшого дослідження через загально визнане тяжіння некласичного мистецтва до репрезентації й інтерпретації потворного. Більш того, на думку Ю. Федорова, в постмодернізмі увага до потворного приводить до його поступового «приручення» шляхом естетизації, яка розмиває його сутнісні ознаки [235].

Дослідники зазначали, що потворне в мистецтві ХХ ст. може презентуватися або у «знятому», дещо естетизованому вигляді, як-от: в експресіонізмі, сюрреалізмі, театрі абсурду, – які зорієнтовані на спричинення специфічної естетичної насолоди. Або ж у підкресленому вигляді, зорієнтованому на викликання негативних переживань (антицінності) – протесту, відрази, страху, естетичного шоку (екзистенціалізм, арте повера (*Arte Povera*), концептуалізм). Останній варіант безпосередньо виводить нас на категорію відрази, яку розкрила Ю. Кристева. На думку цієї дослідниці, відраза є реакцією людини на те, що їй загрожує, причому ця загроза не обов'язково є фізичною. Це може бути дещо абсолютно чуже з аксіологічної чи гносеологічної точки зору, причому сам рівень цієї чужості є таким, що викликає відчуття онтологічної загрози. Враховуючи, що хаос має властивість сприйматися як абсолютно Чуже, вихід на проблематику відрази є закономірним.

Саме по собі, *потворне* є складною категорією, оскільки часто розуміється як «антицінність» і визначається через свою протилежність, протиставляючись таким «позитивним» категоріям як прекрасне, піднесене,

гармонійне. Довгий час доволі спірним було й саме право потворного на репрезентацію в мистецтві.

Ймовірно, найбільш ґрунтовним дослідженням сутності цієї категорії є «Естетика потворного» І. К. Ф. Розенкранца (1853) [196]. Для цього автора потворне є «негативно-прекрасним», антитезою «просто прекрасного» в діалектичному «абсолютно-прекрасному». Мають важливе значення також виходи «Естетики потворного» на проблеми безумного [там само, с. 180]. Теж привертає увагу зближення окремих форм потворного з комічним, що розкриває перед нами вже згадану в розділі 1 тематику хаотичних конотацій сміху, його ролі заперечення та ствердження [109].

Розенкранц виділяє такі три основні види потворного: 1) безформність (аморфність, асиметрія, дисгармонія), 2) неправильність чи помилковість і 3) дефігурація чи виродливість.

До хаотичного найбільш дотичним є перший вид – аморфність, розпад форми, деформація [196, с. 70–119]. Їхній зв'язок із хаосом полягає у створенні контрасту між очікуваннями реципієнта, які ґрунтуються на його уявленнях про світ, і цілеспрямованому підриві цієї картини світу шляхом викривлення її складових та їхніх зв'язків.

Згодом дослідженню потворного дали поштовх психоаналітичні дослідження З. Фрейда та К. Г. Юнга. Цей досвід синтезував з осмисленням фактів авангардного мистецтва Т. Адорно. В його «негативній естетиці» потворне постає базовою категорією, первинною у відношенні до прекрасного, що виникає як заперечення, зняття потворного. Зокрема, в античній культурі до сфери потворного він зараховує різні дисгармонічні постаті, на зразок кентаврів, фавнів тощо, на зміну яким із подальшим розвитком культури приходять гармонійні форми. В певному сенсі тут можна знайти паралель із міфологічним уявленням про походження прекрасного та впорядкованого Космосу з безодні Хаосу й подальше все більше вдосконалення форм.

Повернення потворного, на думку Т. Адорно, відбувається, починаючи з другої половини ХІХ ст., причому потворне в мистецтві є відображенням (не обов'язково – міметичним) потворних явищ у самому житті.

Проблематика потворного (а також *низького* як протилежності піднесеного) займає чільне місце в творчості Ж. Батая. В його працях величезне значення мають ті дві сили, які визначив З. Фрейд як Ерос і Танатос; причому в французького мислителя вони обидві мають безпосереднє відношення до Хаосу.

Тут з'являється ключове для неklasичної естетики поняття *трансгресії* як подолання межі, зокрема – границь культурних, соціальних, онтологічних, гносеологічних тощо. Розмивається межа норми та патології, життя і смерті, суб'єкта й об'єкта тощо. А розмивання – це робота «фінального» Хаосу. Те саме можна сказати про одне з ключових для Батая понять – безформність, фрагментарність, принципову незавершеність і саморуїнування.

Вельми характерним є важливий для Ж. Батая та для всієї культури ХХ ст. образ *лабіринту*, котрий може розумітися як випробування на шляху до мети, але в нашому контексті йдеться про такий лабіринт, який веде не вгору, а вниз, або, й загалом, не веде нікуди [17]. В культурі ХХ ст. давній символ лабіринту використовується для означення онтологічної, антропологічної, аксіологічної та гносеологічної складності, заплутаності й неоднозначності. Лабіринт може поставати й одним із художніх образів, і принципом побудови всього твору (наприклад, «Ім'я троянди» У. Еко).

В постструктуралізмі, який принципово відкидає віру в розум та прогрес, чітка структура заміщується суцільним хаотичним лабіринтом, з якого немає виходу.

З лабіринтом може зближуватися поняття ризоми, яке запровадили Ж. Делез і Ф. Гваттарі для позначення заплутаних, безструктурних, антиєрархічних – власне хаотичних – зв'язків. «Естетика кореневища» є принциповою антитезою структурованій «естетиці дерева», яка визначає класичну мистецьку парадигму.

Кінець ХХ ст. надав образу лабіринту додаткові значення, використавши його для символізації нелінійної комп'ютерної культури – Інтернету, баз даних, комунікаційних систем, віртуальної реальності, мережевої літератури тощо. З лабіринтом може порівнюватися і концепція гіпертексту: цілісної структури, яка складається з сукупності текстів, кожен із яких постає і цілим, і фрагментом більшого цілого. Така структура може розглядатися як фрактальна за своїм характером, що відсилає нас до синергетичного уявлення про хаос.

Одним із ключових понять естетики Ж. Батая є *потлач*. Цей термін, запозичений з однієї з північноамериканських індіанських мов, означає ритуальне знищення цінностей. Як такий він може бути порівняний і з оргією, і з жертвою (взаємозв'язок цих позірно далеких явищ ґрунтовно розкрив О. Кирилюк) [92]. За Ж. Батаєм, релігія і мистецтво засновані на принципі відмови від «розумної економії», це – безглузда розтрата, урочисте приготування до смерті. Таке свято самовідречення та самознищення є за суттю доволі близьким до діонісійського культу з усіма його «хаотичними» імплікаціями.

В арт-практиках ХХ ст. потлач набуває різних форм, починаючи від демонстративного спалення мільйона фунтів стерлінгів (група *The KLF*), і до прилюдного нанесення собі каліцтв та, навіть, повільного самогубства в певних екстремальних формах боді-арту.

Тут відбувається безпосередній вихід на проблематику тілесності, котра, як то було сказано вище, може розумітися як репрезентація «світу тіні», а значить, і «світу Хаосу». Примітно, що, на відміну від масової культури з її естетизацією, еротизацією та комерціалізацією тілесності, в арт-практиках підкреслюється, швидше, вразливість, віктимність людського тіла, його смертність. Певною мірою пов'язаною є й естетика смерті [37; 211; 243], яка може проявлятися в різних видах мистецтва, аж до найабстрактнішого з них – музики. Вона пов'язана з ентропією, а значить, з «фінальним» Хаосом.

Одним із важливих аспектів зближення Хаосу з постмодерністським дискурсом є суто ентропійна тенденція до знищення існуючих форм. Це може

відбуватися або в результаті довільного перекомбінування елементів як у деконструкції, або ж «спустошення» реальності як у створенні симулякру [63; 148].

Хаотичне, безумовно, має перетини з такою категорією некласичної естетики як *жахливе*. Саме жахливими є неконтрольовані, байдужі до всього живого, позаморальні сили міфологічного Хаосу та їх тератоморфні уособлення.

В сучасній естетиці жахливе розуміється як категорія близька до трагічного, але відмінна від нього своєю безнадійністю [28, с. 101]. Це – зло, яке панує і яке нічим зупинити. Звернення до категорії жахливого характерно для кризових епох, одна з яких охопила все ХХ ст.

До жахливого доволі близьким є *демонічне*. Проте жахливе є феноменом чуттєво-тілесним, а демонічне – спіритуальним (С. Шейх порівняв цю відмінність із відмінністю «тілесного» зомбі та «спіритуального» привида). Це поняття використовувалося для характеристики окремих культурних явищ ХІХ ст. [85, с. 140], зокрема, характерного для декадансу оспівування «квітів зла». Але найхарактернішим є її застосування щодо засадничих принципів авангарду. Так, на думку В. Личковаха, основна відмінність культурної душі ХІХ та ХХ ст. полягає саме в цьому: «Якщо Фауст – це вчений, котрий шукає "божественну" істину, то Адріан Леверкюн – це композитор, котрий створює "демонічну" красу» [132, с. 78]. Зокрема, торжество демонічного над духовним і загалом людським вбачали у трилогії В. Берроуза «М'яка машина». В цілому, релігійні (та анти-релігійні) ідеї в мистецтві ХХ ст. є доволі неоднозначними, суперечливими [261].

При всіх точках перетину з вищезгаданими «негативними» категоріями, хаотичне не обов'язково співпадає з потворним. Так, Ф. Ніцше, відомий своїми симпатіями до хаосу (зокрема, в формі діонісізму), негативно ставився до феномену потворного, яке для нього означало занепад, деградацію, слабкість.

Сучасна синергетична парадигма підкреслює інші, позитивні аспекти Хаосу, який розглядається як стан свободи, який уможливорює вихід системи на

більшу високий рівень організації. А отже, він не може розглядатися виключно як руйнівна, антикультурна сила. Саме це дозволяє І. Ланцеву писати про творчу роль хаосу, про походження: з абсурду – раціональності, з безладу – порядку [119, с. 37].

Дослідники відзначили, що з усіх «великих стилів» прекрасне ототожнювалося з повною гармонією лише в класицизмі. Зокрема, про випадковість, навіть ірраціональність, які можуть бути прекрасними, писав Н. Гартман. Згодом цю думку продовжив В. Бранський: «краса не в меншому ступені може міститися в хаосі та асиметрії. З такою красою ми зустрічаємося при спогляданні зоряного неба, північного сяйва, поля квітів, шкури леопарда, пера павича, куща коралів, перлини неправильної форми тощо» [30, с. 200].

Як пише Н. Єлінер, із синергетичної точки зору, краса може розглядатися як певний проміжний феномен між хаосом і порядком. Краса – це не повна симетрія, а деяке її порушення [71]. Про амбівалентність понять хаосу та порядку та їх складні діалектичні стосунки писали також Л. Іткулова, Б. Михалевич, В. Морозов, Є. Устюгова, О. Череміна [83; 167; 168; 233; 249].

Отже, можна зробити висновок, що Хаос необхідний культурі як певній організованій цілісності тією ж мірою, як необхідний простір для фізичного об'єкта, для вільного пересування. Хаос є простором для акумуляції можливостей культурного розвитку, в якому здійснюється пошук варіантів його подальших напрямків. Отже, хаотичне не тотожне жахливому, потворному, демонічному: між усіма поняттями є смислові відмінності.

Якщо перейти від загальних естетичних категорій, які виражають світоглядні настанови автора чи напряду, до більш конкретних форм естетичних інтерпретацій хаотичного, то слід звернути увагу на такі поняття класичної естетики як гротеск та абсурд.

Ймовірно, саме *гротеск* може найбільш адекватно виразити природу хаотичного. Ця форма безпосередньо пов'язана з перехідними періодами в розвитку культури.

Гротеск є принципово антидогматичним, він представляє собою втілене протиріччя, сутнісну мінливість, що і ставить його в опозицію до всякої стабільності, гармонії. Поєднуючи в єдиному образі взаємовиключне, суперечне, він порушує наявні художні канони й норми.

Подібний стан тимчасової невизначеності – лімінальний (від лат. *limen* – поріг) стан чи лімінальна фаза процесу культурного розвитку – це період, що розділяє старе і нове, супроводжуючи перехідні процеси. Такі стани виступають субстанційною основою конструювання гротескного образу, який являє собою художнє відображення хаотичного в культурі.

У такому контексті гротеск виступає прийомом адаптації хаосу та його естетичної і психологічної сублимації. З іншого боку, він є способом введення в культурний контекст «دوزи хаосу», коли в цьому виникає потреба.

В екзистенційному плані хаос може розумітися як сфера свободи, що забезпечує потенційну можливість оновлення. Тоді навіть естетичний шок від сприйняття хаотичного (у формі гротеску, або в якійсь іншій), може вести до світу свободи, а тому оцінюватися позитивно. Зокрема, це виявляється в естетичному переживанні «солодкого жаху» при перегляді фільмів жахів або сприйнятті аналогічних жанрів в інших видах мистецтва.

Гротеск безпосередньо пов'язаний з естетичною категорією комічного. У комічному гротеску хаос не несе серйозної загрози змісту, більш того, «звільняє» змісти від непомірної заорганізованості культури (феномен «карнавального сміху» у М. Бахтіна). «Гротескний сміх» орієнтується на деструкцію конкретних, часткових смислів, у той час коли загальні позиції смислу в культурі залишаються незмінними. Момент хаотизації привноситься в цьому випадку за рахунок створення «сміхових копій», множинність яких не передбачена серйозністю функціонування офіційної культури.

Саме почуттям захищеності від хаосу можна пояснити і реакцію сміху при ігровому відтворенні хаосу. Тут хаос залишається під контролем культури, припустимий ступінь «хаотизації» гри визначається самим суб'єктом.

Якщо ефект комізму в гротеску стає можливим при наявності впевненості в стабільності та «захищеності» смислу, то гротеск трагічний з'являється в ситуації реальної загрози смислової втрати. Отже, характер гротеску змінюється відповідно до статусу відображуваного ним хаосу, який тут приймає видимість трансцендентності й самостійності, оскільки перестає бути підконтрольним суб'єкту і керованим ним.

У трагічному гротеску хаос є деструктивним, але він і тут зберігає свій частковий характер, загрожуючи руйнуванням лише окремим структурним культурним пластам, а не культурі в цілому. Тому він передбачає можливість боротьби з ним, що означає визнання принципу рівності хаосу й порядку.

Те, що є трагічною руйнацією екзистенціальних основ буття для однієї групи носіїв культури, може виявитись протилежним, породжуючим началом для іншої. Так, експансія хаосу, створюваного «сміховою» народною культурою, обертається трагізмом для культури офіційної, догмати якої підриває цей сміх.

На відміну від іронії, що визначається як гра зі смислом, гротеск є грою з абсурдом: якщо іронія передбачає обов'язкову наявність смислу, то гротескна гра проходить не в середині діапазону смислу, а на її межах, це рух від ствердження до заперечення. Тому для будь-якого типу гротеску характерна одночасна наявність як елементів абсурдизації, так і елементів утвердження смислу. Адже абсурд не є абсолютним «ніщо»; заперечення смислу в абсурдистському гротеску водночас передбачає можливість вироблення нових смислів.

Для того, щоб виглядати смішним, придатним до пародіювання, естетичний «антисвіт» повинен бути безпечним, тобто дистанційованим від світу дійсного, що забезпечується тотальністю його перевертання – нормальних відносин, семантичних зв'язків, що маркує його як нереальний, неіснуючий. Тільки у цьому випадку він розкривається як світ глобального хаосу, що перебуває в повній опозиції до світу космосу, тобто як світ відвертої вигадки.

Хаос стає причиною сміху, а загальний безпорядок лише підкреслює ірреальність всієї картини.

Через таку свою властивість як відсутність розумності, логічності, передбачуваності, системи причинно-наслідкових зв'язків Хаос безпосередньо межує з поняттями «ірраціональне», «безумне» й «абсурдне». Вони можуть навіть прирівнюватися одне до одного. Як пише Ю. Степанов, «хаос – це абсурд. Абсурд – це хаос» [217, с. 33].

Абсурд (від лат. *absurdus* – безглуздий) є одним із важливих понять естетики, яка стосується всього, що з тих чи інших причин не підлягає раціональній інтерпретації. У своєму «високому» значенні абсурд є дотичним до сфери сакрального («Вірую, тому що абсурдно» Тертуліана). Елементи «профанного» абсурду притаманні практично всім національним культурам. У міфах вони можуть проявлятися в амбівалентності самих героїв, а також ставленні до них, у специфіці «пра-логічного» мислення (невиключення третього, інверсія причини та наслідку тощо).

В раціоцентричній новоєвропейській культурі абсурд був витіснений на периферію. Його повергнення пов'язується, зокрема, з творчістю Ф. Ніцше. Слід зазначити, що в науці саме вихід за межі «традиційного смислу» зробив можливими такі напрями як неевклідова геометрія, теорія відносності тощо.

В авангарді (на відміну від екзистенціалізму [106; 152]) абсурд розуміється не як відсутність смислів, а як множинність смислів, навіть надлишковість смислів, які не підлягають повній раціоналізації. Вірогідно, найбільш прикметними випадками теоретично-художнього осмислення абсурду стали британська література нонсенсу та російський гурток «чинарів» (1920–1930-ті рр., Я. Друскін, Л. Липавський, В. Олейніков, Д. Хармс та ін.). Зокрема, для «оберіутів» характерним є звернення до чорного гумору.

В постмодерністській традиції абсурд використовується для підриву традиційних уявлень про людину, культуру, світ, логіку та для пошуків нового «неявного смислу».

Розуміння хаотичного як абсурдного перетинається з розумінням хаотичного як Чужого, оскільки абсурдність, ірраціональність є тією властивістю, яка традиційно приписується останньому. Крім того, суто естетичні парні категорії прекрасне й потворне корелюють у контексті міфологічної свідомості з опозицією своє – чуже, а в контексті комунікативної філософії – з протиставленням Я – Інший.

У контексті комунікативної філософії Хаос постає практично синонімом «Чужого» як незрозумілого та потенційно небезпечного. Як пише М. Еліаде, «невідома, чужа, незайнята (що часто означає – не зайнята «нашими») територія ще перебуває в туманних і зародкових умовах Хаосу [259, с. 28]. Тому для поселенців характерні космогонічні за характером ритуали, які освячують нову землю. Так само, будь-які реальні вороги символічно прирівнюються до сил Хаосу, що ставить їх поза межі етичних норм, які розповсюджуються на сферу Космосу.

Сучасним варіантом такої проекції є образ Чужого в культурі, який Є. Більченко називає «спотвореним негативним редукційним стереотипом Іншого» [23, с. 210], який викликає екзистенційний страх. Подолання цього стереотипу, який викривлює бачення реальності, дослідниця вбачає в зверненні до категорії Третього: «Третій – це природний первинний базис суб'єктів опозиції, спільне джерело і водночас загальна мета взаємодії «своїх» і «чужих». «Третій» перетворює архетипні дихотомії («верх-вниз», «хаос-космос», «правеліве», «чоловік-жінка», «небо-земля», «день-ніч») в тріади своєрідних ігор, де обов'язково є дві сторони змагання та їх арбітр ...» [там само, с. 231].

Для сучасної культури доволі характерними є спроби знаходження такого «Третього» як посередника між двома крайнощами, який знімає гостроту взаємних заперечень. Характерним є зняття жорсткого протиставлення елітарної та масової культури. Так, Т. Адорно і М. Хоркхаймер писали, що злиття культури з розвагою веде не лише до деградації культури, але й до одухотворення розваги [246].

В контексті нашого наукового дослідження Чужий є корелятом «класичного» міфологічного Хаосу в його протистоянні Космосу, водночас як Третій відповідає посткласичному синергетичному хаосу з усіма його креативними смислами.

Доволі характерним є зближення таких традиційно протиставлених сфер культури як мистецтво та наука, наука і релігія тощо. Пошуки нової парадигми передбачають зняття протиставлень. Недарма великі науковці, які були авторами перевороту в фізиці (Д. Бом, Н. Бор, В. Гейзенберг, А. Ейнштейн, Р. Опенгеймер, І. Пригожин), були і серйозними мислителями.

В біології починає обґрунтовуватися зняття протилежності людина (культура) – природа на основі містичного за природою уявлення про ізоморфність структури природи й людського розуму та їхню взаємну пов'язаність «морфогенетичними полями» (Г. Бейтсон Р. Шелдрейк, С. Гроф, Ф. Капра) [277]. Це доволі близько до інтуїцій К. Г. Юнга про *units mundus*, єдиний світ, який виявляє себе в аказуальних синхроністичних зв'язках.

Визнання таких всезагальних зв'язків має привести до відходу від культури індивідуалізму й егоїзму [232; 271]. Для побудови нової парадигми має значення досвід Сходу, який може надати «методологічні основи організмичної філософії» [90, с. 33]. Враховуючи, що К. Г. Юнг розцінював Схід як «підсвідомість» Заходу, цю опозицію можна вважати ще однією з тих, які можуть «породити» щось третє.

В якості такого «противо-доповнення» Заходу може виступати не лише Схід як такий, але й інші традиційні культури зі своїм світобаченням. Зокрема, Д. Піт пише про «тубільну науку», яка має паралелі з сучасною фізикою, ґрунтуючись на таких принципах як цілісність, загальна взаємозалежність, ірраціональність, хаотичність. При цьому дві протилежні сили, які діють у світі, розцінюються як такі, що мають не боротися на знищення, а збалансовувати одна одну [285, с. 174–176].

На проблематику взаємної доповнюваності принципово різних культур виходив М. Гайдеггер [227; 242]. Інколи думки класиків можуть отримувати

цілком несподіване продовження, аж до доведення до абсурду. Так, саме на Гайдеггера посилається О. Дугін, пропонуючи власну вельми суперечливу концепцію. На його думку, версії філософії хаосу як парадигми є у східних вченнях (даосизмі, конфуціанстві, дзен, тантрі, каббалі), герметизмі, містиці, алхімії тощо. З точки зору автора, Хаос є переважно позитивним: у ньому панує мир, водночас як з появою Космосу з'явилась війна [67, с. 281], а сам він є не «без-порядком», а «перед-порядком». Далі йде висновок про те, що «російська філософія можлива лише як філософія хаосу» [там само, с. 291], оскільки в російській культурі Хаос є не зовнішнім щодо порядку, а іманентно властивим йому. По-іншому, Космос і Хаос отримують прямо протилежні традиційним ціннісні конотації.

Цю думку можна порівняти з ідеєю Ю. Лотмана щодо «бінарних» і «тернарних» культурних систем [141]. Російську культуру він зараховує до бінарних, яким у принципі властива не еволюція, а проходження через апокаліптичні «вибухові процеси». Однак у Дугіна йдеться не про те, що російська культура має стати «тернарною», а про те, що вся вона в глобальному контексті може розглядатися як дещо «третє» у відношенні до Заходу та Сходу. Політичні імплікації цієї ідеї очевидні.

Уявлення про необхідність формування нової культури з хаосу є однією з помітних тем у сучасній гуманітаристиці. У С. Грофа, Е. Ласло та П. Расела йдеться про «нову картографію свідомості» [194]. Е. Тоффлер, посилаючись на ідеї І. Пригожина, стверджує, «що насправді світ не збожеволів і що за калейдоскопом подій, які здаються безглуздими, ховається напрочуд логічна система, що обіцяє надію» [228, с. 13]. Навіть у Х. Зедльмайра, вельми критичного у відношенні до культури ХХ ст. можна знайти думку, що «кризове» мистецтво є симптомом «боротьби за більш глибокий образ людини і Бога» [76, с. 201]. Однак не можна й однозначно захоплюватися гіпотетичною новою парадигмою, оскільки ані безпосереднє перенесення східних (та інших неєвропейських) традицій на європейський ґрунт, ані механічна гібридизація досить далеких культур не є рецептом подолання культурної кризи.

Як попереджає К. Свасьян, коментуючи прагнення до відмови від логіки та раціонального мислення, «голова <...> річ достатньо значима і до того ж куплена занадто дорогою ціною, щоб можна було з легким серцем виносити її на аукціон...» [207, с. 36]. Крім того, дослідники вже неодноразово зазначали, що ті культурні форми, які розраховані на відклик людини, котра пройшла серйозну підготовку в межах цілком визначеної традиції (наприклад, дзен-буддизму), не «спрацьовують» для реципієнтів (та авторів), які такої підготовки не пройшли і перебувають у повсякденному стані свідомості. Це – відмова від власної духовної спадщини, яка заміняється порожньою імітацією чужої духовності. В результаті, людина ризикує залишитися «проміж» своїм та чужим, втративши одне та не набувши іншого.

Підводячи підсумки, зазначимо, що «хаотичне», заслуговує на виділення в якості окремого поняття. Прецедентом є виділення Ю. Борєвим пари категорій «хаос і гармонія». Однак, цей дослідник не дає докладної їх розшифровки, хоча прикметним чином звертається до синергетичної парадигми: «випадково хаос може родити гармонію, але не в масштабах високої поезії. Втім, саме життя є грандіозна висока гармонія, випадково та необхідно народжена хаосом. Життя як антитеза всій природі, суперечність всесвіту» [28, с. 102]. На нашу думку, слово «Хаос» доцільніше використовувати для позначення терміну компаративної міфології та синергетики, водночас як для позначення естетичного поняття варто виживати слово «хаотичне».

Виходячи з усього сказаного, можна спробувати визначити *хаотичне як естетичне поняття, яке є противо-доповненням поняття гармонії. Хаотичне пов'язане з такими категоріями як потворне, жахливе, абсурдне, гротескне, але не зводиться до жодної з них та принципово відрізняється від них наявністю творчого потенціалу. При цьому «класичний» міфологічний Хаос розуміється як такий, що є повною протилежністю Космосу та будь-якої впорядкованості, а значить, наближається до категорій потворного (в естетиці) та Чужого (в комунікативній філософії), водночас як некласичний, синергетичний хаос має більш виражені позитивні конотації і може*

поставати в якості Третього й уможливлувати відновлення гармонії на новому етапі розвитку.

Висновки до другого розділу

Проведене дослідження показало відносно константний характер геометричних та зоо- чи міксантропоморфних символів, пов'язаних із міфологемою Хаосу (спіралеподібні візерунки, зображення змії чи дракона, Уроборос). З іншого боку, в новоєвропейській культурі виникає нова, авторська символіка, пов'язана з осмисленням та переосмисленням ролі хаосу. Зокрема, це стосується «наукової» символіки Хаосу (схематичні зображення таких математичних фігур як атрактор Лоренца, броунівські дерева чи фрактали Мандельброта тощо), яка, в цілому, відповідає традиційним критеріям. Отже, символи Хаосу мають універсальний світовий характер, повторюючи схожі або й тотожні ейдичні образи.

В культурі XIX – XX ст. помітним явищем стало зростання ірраціоналізму, а через це – посилення уваги до міфологеми Хаосу. Це простежується як у теоретичних працях (Ф. Ніцше, частково – К. Г. Юнг), так і в художній практиці. Значна увага приділялася зміненим станам психіки, які, гадаю, дозволяють активізувати творчий потенціал митця. Така «хаоїдна» творчість могла досягатися одним із двох шляхів (або їх поєднанням): 1) досягненням стану максимально можливого придушення свідомого контролю над творчістю; 2) використання різноманітних «автоматичних» технік, які передбачають високу міру випадковості, а значить – непередбачуваності результатів (про конкретні форми автоматизму буде йтися в розділі III).

Отож, інтерпретація міфологеми хаосу в некласичному мистецтві тяжіє до одного з двох варіантів: або ірраціоналізації творчого процесу шляхом

«свідомої відмови від свідомості», або ж звернення митця до принципу випадковості. Останній із цих методів має паралелі в синергетичних уявленнях про виникнення зі стохастичного хаосу нової впорядкованості.

Величезне місце, яке міфологема Хаосу та всі її похідні займають у сучасному мистецтві, виправдовує виділення її в якості окремого естетичного поняття.

Здатність Хаосу до знищення існуючих форм та перекомбінування їхніх елементів виводить нас на такі поняття постмодерністського тезаурусу як шизоаналіз, деструкція, деконструкція, детурнемент, бриколаж, пастіш, ризома, лабіринт, інтертекст та гіпертекст.

У контексті комунікативної філософії Хаос постає практично ідеальним аналогом «Чужого», як всього, що проистоїть впорядкованому, безпечному, прекрасному «Своєму». Однак у межах синергетичної парадигми уможлиблюється співставлення Хаосу з іпостасю Третього як первинної невизначеності, яка може породжувати нові форми.

Отже, синергетична парадигма підкреслює інші, позитивні аспекти Хаосу, який розглядається як стан свободи, що уможливлює вихід системи на більшу високий рівень організації. Тому, при всій близькості до згаданих вище категорій та понять класичної та некласичної естетики, він не зводиться до жодної з них і, відповідно, заслуговує на виділення в якості окремого поняття, яке має потенціал для отримання категоріального статусу.

На нашу думку, слово «Хаос» доцільніше використовувати для позначення терміну компаративної міфології та синергетики, водночас як для позначення естетичного поняття слід вживати лексему «хаотичне».

Хаотичне можна визначити як естетичне поняття, яке є протидоповненням поняття гармонії, і змістом якого є стан динамічної ірраціональної непередбачуваності, невірноваженості, стохастичності, причому цей стан може розглядатися як переважно креативний або ж руйнівний. Саме по собі це поняття не належить до «негативних», будучи

амбівалентним і отримуючи ту чи іншу модальність у залежності від інтенцій конкретного митця.

При цьому якщо для класичної традиції характерні переважно негативні конотації Хаосу, який зближується з потворним та розуміється як руйнівна сила, то для некласичної естетики ближчим є його «помірковано-позитивне» осмислення, що ґрунтується на синергетичній парадигмі.

РОЗДІЛ 3

ОСНОВНІ ФОРМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФОЛОГЕМИ ХАОСУ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

3.1 Хаотичність як естетичний та формотворчий принцип у часових видах мистецтва

Хаос – або, вірніше, «хаотичність», – називають одним із головних принципів мистецтва ХХ ст.

О. Геніс пояснює це тим, що мистецтво розширює свою сферу за рахунок сфери невпорядкованості, створюючи замість неї гармонію. В якості прикладів такого трансгресивного розширення обріїв, він називає такі розмаїті напрями як атональна музика, заум, експресивний абстракціонізм, театр абсурду, концептуалізм, соц-арт [47]. Цей процес відбувається водночас в усіх видах мистецтва.

Будь-які класифікації мистецтв є достатньо умовними, що посилюється виразним тяжінням до синтезу форм і методів, характерним для сучасної естетосфери. Крім того, деякі художні напрями виходили та виходять поза межі одного виду мистецтва: так, можна казати про сюрреалізм в образотворчості, кінематографі, літературі тощо.

Однак у нашому випадку здається можливим звернутися до класифікації за *онтологічною ознакою*, де критерієм поділу виступає розвиток художнього образу в часі, просторі або в часі та просторі одночасно. Від цієї специфіки залежать конкретні форми реалізації інтерпретації міфологеми Хаосу: або у вигляді його безпосереднього зображення, або ж в реалізації принципу хаотичності в процесі творення.

До *часових* видів мистецтва, сприйняття яких вимагає певного проміжку часу – або відносно чітко визначеного, або ж мінімального – належать музика та література. Оскільки перша з них вважається найбільш абстрактним та емоційним мистецтвом, а друга (щонайменш, потенційно) – найбільш раціональним, може здатися, що порівнювати їх достатньо важко. Але, хоча конкретні прийоми інтерпретації міфологеми Хаосу тут справді є суттєво відмінними, загальні принципи – нетрадиційні теми і прийоми, нелінійна композиція тощо – досить близькі.

З самого початку теоретичного осмислення цього виду мистецтва, *музика* пов'язувалася з принципом гармонії. Надзвичайно характерним у цьому плані є вчення Піфагора, яке ставило в один смисловий ряд музичну гармонію – гармонію Космосу – фізичну й психічну гармонію людської особистості. Близькі уявлення існували практично в усіх давніх етнонаціональних традиціях. Також і в подальшому філософія музики розглядала це мистецтво як таке, що може висловити універсальні світові закономірності й очистити людську душу. Про гармонізуючу, космізуючу роль музики писали такі різні мислителі як Т. Адорно, О. Лосєв, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер.

Водночас, слід згадати, що, крім аполлонійської музики, давні греки знали і діонісійську, пов'язану не зі струнними, а з духовими інструментами, перш за все – з авлосом (традиційно перекладається як флейта, але, на думку О. Лосєва, вірніше буде передати це слово як «кларнет», що виправдовується відповідним досить різким звучанням інструменту). Зазначимо, що подібні духові інструменти в грецькій традиції пов'язувалися з хтонічними істотами – сатирами, Паном. Саме це дозволило пізніше Ф. Ніцше писати про народження трагедії з діонісійського духу музики, де вона поставала саме втіленням хаотичного.

Згодом принцип хаотичності певною мірою відбився в творчості композиторів-романтиків, що дає О. Рощенко підставу стверджувати, що музичний твір епохи романтизму можна розглядати як фрагментарно організовану «енциклопедію-хаос» у формі арабески [197].

У ХХ ст. музика, позбавлена традиційної гармонії – «музика Хаосу» – стає помітним естетичним феноменом. Виділення Хаосу й хаотичності як естетичного поняття та як художнього принципу формотворення музичного твору і методу творчості, дозволить глибше зрозуміти природу музичних течій ХХ – початку ХХІ ст. і взаємозв'язок нових жанрів із соціокультурною реальністю.

Самі «некласичні» композитори далеко не завжди артикульовано апелювали до міфологеми Хаосу. Навпаки, деякі з них вже цілком традиційним чином прирівнювали композиторську творчість до акту космогонії. Але, по-перше, космогонія, як правило, передбачає виникнення порядку саме з Хаосу. А по-друге, «космос», створюваний музикою ХХ ст., часто є достатньо далеким від традиційного уявлення про впорядкований всесвіт. Скоріше, це Хаосмос, зрозумілий як поєднання гармонії з її протилежністю.

В цілому, можна постулювати існування *двох методів* утворення «хаотичного» музичного твору: 1) шляхом досягнення екстатично холотропного натхненного стану, де автор сам являє собою «генератор хаосу», та 2) свідомим використанням принципу випадковості. Це відповідає розглянутим у підрозділі 2.2 принципам ірраціоналізму й стохастичності як формам маніфестації міфологеми Хаосу в мистецтві.

Починаючи з другої половини ХХ ст. набувають популярності методи створення музики, які спираються на принцип хаотичності в такому її аспекті як випадковість. Як вже згадувалося вище, під випадковістю розуміємо відсутність чіткого наміру чи задуму в творчому процесі композитора. В такому випадку цей принцип полягає у більш чи менш випадковому підборі засобів та способів мистецького відтворення й досягнення оточуючої дійсності.

Характерними прикметами таких творів є мінливість і непередбачуваність, але їхні конкретні музичні форми сильно варіюють. Зокрема, подібну музику можна поділити на дві групи: *авторську* та *комп'ютерну*.

Авторська музика відрізняється тим, що елементи хаотичності використовуються на рівні активізації здібностей самого композитора і не залежать від технічних можливостей його музичного інструментарію. Автор звертається до непередбачуваності, яка розуміється і як метод, і водночас як ідеологія творчості, згідно з якою лише «впустивши в себе» хаос, можна «прийняти в себе» буття в усій його повноті та досягти цілісного сприйняття себе й свободи у творчості. На думку прихильників такого типу творчості, тут завдяки протесту проти застарілих норм стверджується власне «Я» і, як наслідок, досягається життєва індивідуальна самореалізація. Як відомо, саме шлях індивідуалізму та протесту стане провідним у мистецтві другої половини ХХ ст.

Хаотичне як ірраціональне, пов'язане зі складними, глибинними, неясними, здебільшого – негативними – переживаннями та імпульсами, чітко відобразилося в музичному *експресіонізмі*. Його «класичними» представниками є А. Берг, А. Шенберг; тією чи іншою мірою до напрямку близькі Б. Барток, Б. Бріттен, Г. Ейслер, Д. Мійо, А. Онеггер, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович. Характерними рисами напрямку вважаються дисонантність, жорсткість звучання, загальна «збудженість» вокалу, чергування співу з рецитацією, розмовною мовою, криками тощо.

Загальний настрій є доволі близьким до експресіонізму в образотворчому мистецтві, який зображує стан хаосу в душі та в світі. Передчуття подібного світобачення можна побачити у А. Бекліна («Битва кентаврів», 1901), згодом воно відобразилося в творах М. Бекмана, Дж. Сенсора та ін. Припинивши існування як цілісний напрям, експресіонізм як світовідчуття проявлявся в творчості митців, що жили в різні часи та у різних країнах (К. Аппель, А. Бойд, Ф. Бекон, А. Кіфер).

Інший музичний напрям, безпосередньо пов'язаний із поняттям хаотичного – *футуризм*, представники якого (перш за все, Л. Русоло) висунули ідею музики, яка складається виключно з натуральних шумів, на

декілька десятиліть випередивши ідеї конкретної музики К. Штокгаузена та Дж. Кейджа.

А. Шенберг, А. Берг широко використовували *атональну музику*, яка лише епізодично зустрічалася у більш ранніх композиторів; щоправда, сам цей термін вони не використовували, на відміну від Й. М. Хауера. Одним із ключових принципів тут стала «емансипація дисонансу» [291].

До некласичної, навіть «антикласичної» музики зараховують також *сонорику* (від фр. *sonorité* – звучність).

Сонорику можна знайти в творах П. Булеза, Е. Денісова, С. Губайдуліної, Дж. Кейджа, Я. Ксенакіса, Х. Лахенмана, Д. Лігеті, В. Лютославського, Л. Ноно, К. Пендерецького, А. Шнітке, К. Штокгаузена та ін. Характерно, що багато хто з цих композиторів мав творчі інтереси, які далеко виходили поза межі «традиційної» музики і могли бути джерелом запозичення нових ідей та «перекладу» їх мовою музики. Так, Штокгаузен цікавився містичними вченнями, Булез – сюрреалізмом і математикою, Ксенакіс був архітектором, який працював із Ле Корбюзьє та ін. Така «синтетичність» обдарування є безпосередньо дотичною до естетичного поняття хаотичного, яка передбачає, окрім іншого, поєднання принципово різних об'єктів і сфер діяльності.

Звучність як така, причому часто – нетрадиційна звучність – тут виходить на перший план, відтісняючи мелодію та гармонію. Але ж протилежністю гармонії виступає саме хаотичність. Результат описують як «звукову хмару», «дихання оркестру» тощо. А як ми знаємо, «безформність» – одна з ключових характеристик Хаосу. Отже, в певному плані, сонорика теж може розглядатися як «музика Хаосу»

Композитори, які працювали в цьому напрямі, використовували електронну музику, екзотичні й незвичайні («підготовлене фортепіано» Дж. Кейджа) інструменти, нові прийоми гри, різні форми імпровізації, нетрадиційний склад виконавців, просторову музику (декілька джерел звуку, розділених у просторі) тощо. Виконання могло наближатися до театру, хепенінгу, перформансу, активно виходячи за межі «власне музики».

Одним із прийомів була алеаторика (від лат. *alea* – «гра в кості», «випадковість», «жереб») [180].

У цьому методі музичної композиції елементи випадковості зводяться в ранг формотворчих чинників. Вважається, що, разом із сонорикою, алеаторика була реакцією на гранично жорстку структуру, запроваджену багатопараметровим серіалізмом. А отже, її виникнення можна розглядати як один із проявів загального бунту Хаосу проти «надмірного» порядку.

Вільна структура твору, варіантність, імпровізаційність є достатньо характерними для народної музики, для музичних традицій Індії та Далекого Сходу. Тому композитори, які тяжіли до алеаторики, нерідко зверталися до неєвропейських музичних традицій.

Алеаторику можна розуміти як музичний образ Хаосмосу, де стабільні компоненти взаємодіють з елементом випадковості.

За Е. Денісовим, принципово можливі чотири типи взаємодії між стабільністю та мобільністю музичної тканини і форми: 1) стабільна тканина – стабільна форма; 2) стабільна тканина – мобільна форма; 3) мобільна тканина – стабільна форма; 4) мобільна тканина – мобільна форма. З цих варіантів перший є «традиційним», другий, третій та четвертий – алеаторичними [62].

В алеаториці композитор «створює не фактичні нотні системи з упорядкованими взаємовідношеннями, а лише первинний музичний матеріал, який вимагає від виконавця упорядкування, «зіставлення», а в деяких випадках лише обмежується «вказівками, які стосуються фізичної діяльності або приміщення, в якому потрібно її виконати» [282].

Засновником сучасної алеаторної техніки прийнято вважати американського композитора Джона Кейджа. У 1952 р. у фортепіанному концерті «Музика змін» він використав різні елементи випадковості й варіабельності форми. Ще до нього елементи алеаторики використовував Чарльз Айвз.

Подальший розвиток і розповсюдження цього методу композиції можна побачити в творчості німецького композитора Карлгайнца Штокгаузена. У

1957р. він створює «Фортепіанну п'єсу XI», де на аркуші паперу у випадковому порядку розташовані 19 музичних фрагментів, які піаніст грає у довільній послідовності. «Універсальна музика» Штокгаузена об'єднує авторські та «знайдені» елементи; до останніх належать музичний фольклор різних народів, записи природних і механічних звуків тощо.

Іншим відомим композитором, який використовує алеаторику, є П'єр Булез зі своєю «Третьою сонатою». Цей діяч відомий своїми висловлюваннями стосовно необхідності повної відмови від «застарілих» традиційних цінностей, зокрема – знищення музики минулого заради нового творення. Подібні настрої перегукуються водночас з агресивним нігілізмом футуристів, екзистенціалістською апологією бунту та індійськими уявленнями про енергію руйнування, яка є не менш важливою, ніж енергія творення. Близькою аналогією постає антична віра в циклічне та неминуче чергування Космосу й Хаосу.

За принципом організації, алеаторику прийнято ділити на дві групи. До першої належить так звана абсолютна (вільна), ортодоксальна, нічим не обмежена алеаторика, де реалізуються екстремістські досліди і задуми, побудовані на використанні чистої випадковості (киданні гральних костей, монет тощо). Інша група припускає використання керованої і контрольованої алеаторики. Техніку «обмеженої та контрольованої алеаторики» наприкінці 50-х років розробив польський композитор Вітольд Лютославський.

Слід відрізнити алеаторику композиторського творчого процесу й алеаторику виконавського репродукційного процесу. У більшості випадків обидва способи комбінуються. У своїх концертах композитори дозволяють виконавцям довільно вибрати порядок виконання частин твору.

Близькими за сутністю до алеаторики вважаються такі форми як імпровізація, графічна музика, відкрита (принципово не завершена, близька до нон-фініто в літературі) музика тощо. Вихід за межі суто музичного мистецтва забезпечується зближенням – і теоретичним, і практичним – алеаторики з хепенінгом, кінетичним мистецтвом, арт-акціями, близькими до принципів

Гезамткунстверку. Принцип алеаторики може бути застосований і літературі, зокрема, як це робить Г. Хейт.

У 1960–80-х принцип хаотичності в музиці найяскравіше виявляється в принципово іншій її сфері. У цю пору настрої соціального протесту, а як наслідок – звернення до принцип випадковості в мистецтві – досягають свого піку. З’являються нові жанри та мистецькі форми, зокрема, в рок-музиці. Вони демонструють новий погляд не тільки на мистецтво, але й на світ у цілому, причому цей погляд формувався на фоні, з одного боку – нових досліджень у галузі психології та психіатрії, з іншого – студентських бунтів, політичних і військових злочинів, які демонстрували відмежованість влади від людини.

Як частина бунтарської індивідуалістичної філософії, рок-культура закономірно успадкувала принцип випадковості. В цьому контексті варто згадати твори Джимі Хендрікса і подібних йому експериментаторів, які вдавалися до імпровізації, цілеспрямовано досягаючи тих чи інших станів холотропної свідомості, зокрема шляхом вживання наркотичних речовин.

Яскравим прикладом використання принципу випадковості стало утворення контр-культурних напрямів. Скажімо, панк-культура являє собою поєднання всього хаотичного, що в принципі може існувати в творчості, тому випадковість як квінтесенція принципу Хаосу постає у ній не одним із шляхів самовираження, а скоріше, єдино можливим способом творчості.

Протест проти поп-культури та серіальної музики досяг найвищої екзальтації у 1980-х роках із появою на андеграундних сценах США хардкору. Американський хардкор розвинувся з британської панк-культури 1970-х рр., проте, на відміну від свого попередника, хардкор закликає не до тотального нігілізму і руйнування, а до створення нової системи, та звертає увагу на цінності самореалізації, творення кризь шлях Хаосу й анархії.

Повертаючись до первобутніх музичних мотивів і до традиції оргаїстичних містерій, андеграунд повертає світ музики назад, до «природного» коріння і колективної творчості – того, що зазвичай визначається як «неоархаїка». В якості прикладу такого архаїзму О. Геніс наводить рок-

фестиваль у Вудстоці (1994 р.): «Це була містерія, що відроджувала таїнства архаїчної культури. Тут ритуально відтворювався оргіастичний акт злиття з природою. Яскрава деталь – славетна вудстоцька грязь, якою сотні тисяч прочан із радістю мазали себе» [47, с. 136].

Рок-музиканти 1960-х рр. не мали можливості записувати музику в студіях і тому користувалися примітивною апаратурою. Проте згодом деякі музиканти стали навмисно використовувати застарілу техніку, щоб створити ефект «саморобної» музики. У 1970-х рр. панки стали називати таку музику DIY (від англ. *do it yourself* – «зроби сам»). У 1980-х рр. багато рок-музикантів спеціально записували свої пісні на непрофесійних чотирьохдоріжкових магнітофонах, із нашаруваннями спотворень і шуму та з приглушеним вокалом.

Логічним продовженням подібних тенденцій стало використання генератора шуму в нойзових композиціях. Нойз (від англ. *Noise* – «шум») – один із найстаріших стилів індустріальної музики, в якому використовуються різноманітні звуки (найчастіше штучного і техногенного походження), дисгармонійні, неприємні й навіть болючі для людського слуху. Саме зарахування жанру «нойз» до музики є досить суперечливим.

Піонером в області використання шуму в музичних композиціях був композитор-експериментатор та художник Луїджі Русоло, який тісно співпрацював із Філіппо Марінетті. Йому належить маніфест «Мистецтво шумів» («*L'arte dei rumori*», 1913), у якому він стверджував, що промисловий переворот дав людині можливості творити абсолютно нові, більш складні і витончені звуки. В маніфесті він називає класифікує шуми на шість «сімейств», а також зазначає, що у композиторів-геніїв спостерігається прагнення до дисонансів, та доходить до висновку, що музиканти-футуристи повинні постійно збагачувати звуковий простір. Новий оркестр буде домагатися більш складних і незвичних слухових відчуттів не відтворенням послідовності імітації життєвих шумів, а маніпулюванням фантастичних співставлень цих різноманітних тонів і ритмів [149].

Л. Руссоло вважається одним із найперших теоретиків електронної музики і першим нойз-музикантом в історії. Він винайшов і сконструював інструменти, які називав *intonarumori* («шумашини») – в основному, це були перкусійні інструменти для сценічного виконання. Музикант зібрав оркестр і вперше провів нойз-концерт «Gran Concerto Futuristico», який у 1917 р. викликав величезне невдоволення публіки, на що Руссоло й розраховував.

Ще одним основоположником нойзу є американець Бойд Райс, який у 1970-х рр. вперше почав випускати в маси чистий, немюзичний шум в якості закінчених музичних творів.

Класичний нойз характеризується особливою ритмікою, з частим використанням у композиціях вокалу та голосових семплів в чистому або спотвореному вигляді. Найбільший вплив нойз отримав у Європі, Америці й особливо в Японії.

Ідейний аспект у нойз-музиці може коливатися від відвертої клоунади до мізантропії, нігілізму, сатанізму, перверсій тощо. Багато нойз-артистів не пов'язують свою творчість із якою-небудь концепцією чи ідеологією. Проте, об'єктивно, таке тяжіння до деструкції прямо пов'язує цей напрям із міфологемою Хаосу в її руйнівному аспекті.

Хаотичність використовується також у такому стилі індустріальної електронної музики як «ембієнт», заснованому на модуляціях звукового тембру. Ембієнт характеризується атмосферним, ненав'язливим, фоновим звучанням. Зародився стиль у 1970-х рр., завдяки творчості Брайана Іно, а в СРСР – Михайла Чекаліна. Особливу увагу слід приділити таким піджанрам як дарк-ембієнт та експериментальний ембієнт, де застосовується білий шум із різними техніками його аранжування, а також використання природних шумів і ефекту «петлі» (фрагменту запису, який був замкнений у кільце для його циклічного відтворення).

Динамічний хаос, складний невпорядкований рух нелінійних систем, що виникає при відсутності будь-яких випадкових збурень, починаючи з 1990-х рр., привертає до себе підвищену увагу. З того часу і до сьогодні

спостерігається активне виникнення нових, достатньо впливових течій в електронній музиці.

Першою у переліку буде *стохастична музика*, яка належить до авангардної академічної музики. Основоположником методу стохастичної композиції вважається французький композитор грецького походження Яніс Ксенакіс, хоча основи цього методу були відомі й раніше [111, с. 6]. Застосовувати математику (математичну статистику, закон великих чисел, теорію ймовірностей) і деякі загальнонаукові дисципліни (теорію інформації, теорію множин, теорію хаосу) в музиці Ксенакіс почав із 1954 рр.; назва «стохастична музика» з'явилася двома роками пізніше.

Терміном «стохастична» в теорії ймовірностей називається випадкова подія. Випадковою подією в музиці з точки зору цієї теорії є окремий звук або нота. Такий окремий звук у комп'ютері представлений у вигляді числа. У вигляді чисел можна відобразити і такі параметри звуку як висота, тривалість. Коли сформований певний набір правил композиції, складається програма для комп'ютера, згідно з якою відбираються ноти для побудови мелодії.

Одним із ключових понять у сфері стохастичної алгоритмічної композиції є Хаос як безмежна первісна маса, з якої утворилося все існуюче. Створення музичного стохастичного твору – це процес упорядкування, в якому певні музичні елементи підбираються і приводяться у порядок із нескінченного різноманіття можливостей, тобто – з хаосу. Другий принцип виявляє не тільки порядок у структурі, але також і відносну відсутність його, а саме – хаос. Іншими словами, ступінь порядку є важливою змінною.

Застосування хаотичності в мелодиці та сам технічний процес створення її в комп'ютерній техніці як на програмному, так і на аналоговому рівнях є теоретично осмисленим, причому важливо, що зв'язок із хаосом тут є усвідомленим і термінологічного зафіксованим, що відобразилось, зокрема, в назві інструменту «ChaosController», який використовується для модифікування висоти звуку.

Для реалізації нетрадиційних алгоритмів запису, зберігання, обробки і передачі інформації, де використовують властивості хаотичної динаміки систем, необхідні «генератори хаосу» (ГХ) – пристрої, що перетворюють енергію, взятую від деякого зовнішнього джерела в енергію хаотичних коливань. Генератор формує «шумоподібний» сигнал, для якого характерні неперіодичні траєкторії в часі, швидке спадання автокореляційних функцій, суцільний безперервний спектр потужності. Специфіка хаотичного руху така, що найменші відхилення параметрів або початкових умов генерації від номінальних значень призводять до істотної зміни форм генерування коливань, у цьому випадку – звукових хвиль.

Є два основних методи дослідження процесу утворення музики, в основу якої покладена ідея хаотичності та випадковості.

Першим варто згадати метод «хаотичного відображення», запропонований Д. Деббі в 1996 р. [280]. Згідно з цим методом, музичний фрагмент розташовується на тональному графіку, що дає можливість простежити, на перший погляд, спонтанну появу мелодичних і ритмічних послідовностей протягом певного часу як у процесі повторного «живого» відтворення у відношенні до існуючого оригінального твору (в записі), так і при утворенні нових форм під час імпровізованої гри.

Цей метод добре зарекомендував себе в аналізі джазу, оскільки саме джазові й особливо блюзові твори часто утворюють нові композиційні форми з вже існуючих, комбінуючи фрагменти, та, часом, повністю змінюючи стилістику.

Другий метод – «метод Пресінга», який розробив Дж. Пресінг [288]. Тут автор розглядає принципи хаотичного формування мелодико-ритмічних утворень на біфуркаційних графіках, звертаючись до «точки повернення» Пуанкаре. Йдеться про повернення музичного твору через певний проміжок часу до початкового стану після його деформації шляхом безкінечного накладання однієї і тієї ж композиції на себе саму при постійному змінненні темпу відтворення. При цьому важливими концептуальними положеннями

автора виступають принцип зворотного зв'язку і виправлення помилок, а також характерне для постмодернізму в цілому протиставлення ієрархії та гетерархії [287].

Отже, з початку ХХ ст. в музику приходять нові віяння, які відображаються у пошуку новітніх композиційних форм та способів їх втілення у життя.

Авангардизм починає злам старих уявлень про музику та навіть самих уявлень про звук. Пошуки починаються із винаходження і застосування нових видів музичних інструментів із використання незвичних у вигляді побутових та заводських приладів у звучанні. Відбувається онтологічний злам у самому принципі побудови твору, простежується відхід від гармонії в творі і від усіх попередніх правил побудови.

Подальше експериментування приводить до бунтарських відмов від детермінізму в музиці, до занурення композитора в хаотичний творчий процес і повернення до первинних методів імпровізації та пошуку натхнення в несподіваних джерелах, таких як новітні науки про хаос. Хаотичність використовують і як головну форму, і як тему для композиції.

На сьогодні є можливим поділ музики, в основі якої лежить принцип хаотичності та випадковості, на певні групи за способом творення музичного твору і за використанням певного інструментарію.

1. Інструментально-авторська музика – для цієї групи властива творча індивідуальна композиторська робота, в якій композитор свідомо набуває екзальтованого психологічного стану задля отримання певного експресіоністського результату, вираженого у вигляді імпровізації. Музичним інструментом може слугувати будь-що (не обов'язково генератор випадковості чи інший спеціальний пристрій).

2. Аналогово-комп'ютерна музика – їй притаманний дослідницько-експериментальний характер. Тут завдяки використанню новітніх музичних інструментів, які представляють собою генератор випадкових чисел або

генератор хаосу, досягаються нові види звучання, які пізніше можуть підлягати обробці й використанню у творчості композитора.

Підсумовуючи все зазначене, можна прийти до висновку, що міфологема Хаосу має безпосередній зв'язок з: 1) ірраціональним джерелом натхнення композитора, 2) методом творчості, де свідомо використовується принцип випадковості. Звернення до Хаосу в музиці призвело до появи численних новітніх музичних жанрів, оновлення методів творчості та до створення сотень нових музичних інструментів.

Форми інтерпретації міфологеми Хаосу в *літературі* є ще більш розмаїтими, ніж у музиці. Методологічне значення для нас має монографія О. Стеценко «Концепти хаосу та порядку в літературі США (від дихотомічної до синергетичної картини світу)» [219]. В цій роботі продемонстровано, як література відобразила поступову зміну уявлень про Хаос (саме у міфологічному та філософському сенсі цього слова). Так, для першопоселенців Північної Америки неформленим і потворним («без-образним») Хаосом поставала неосвоєна природа, а також «дикі» індіанці. Для гуманістів-просвітників боротьба з Хаосом передбачала впорядкування світу та самого себе шляхом обмеження власних вад. Одним із перших, хто став вбачати в Хаосі не суто негативний принцип, але й багатоманітність та свободу, був Н. Готорн. У Е. По та Г. Мелвілла Хаос є іманентним світу, причому в цих письменників є окремі цікаві передбачення цілком актуальних наукових принципів. Так, у «Мобі Діку» образ ткацького верстата, де діють закон, людська воля та випадок, є доволі близьким до сучасних синергетичних уявлень.

При всьому розмаїтті конкретних художніх інтерпретацій міфологеми Хаосу, які залежать як від загальної культурної парадигми, так і від особистості митця, здається можливим виділити декілька варіантів, які найчастіше зустрічаються в культурі. Так само, як і в музиці, звернення автора до хаосу може набувати вигляду або «*ірраціоналістичного*» (безпосереднє емоційне звернення до реципієнта), або ж «*раціоналістичного*» (створення нелінійної

структури тексту, зокрема за рахунок використання стохастичних принципів побудови). Крім того, в жанрі фантастики міфологічний Хаос може бути *об'єктом зображення*.

Звернемося спочатку до «раціоналістичного» художнього моделювання Хаосу.

Повільна, але помітна зміна парадигми, яка відбувається протягом ХХ – початку ХХІ ст. у людській культурі привела до паралельного виникнення близьких за сутністю явищ у різних сферах науки та мистецтва. Своєрідним корелятом теорії хаосу в точних науках стало все більш поширене використання нелінійної побудови літературного тексту.

Окремі прикмети своєрідної деструктивної або ж деконструктивної «гри» з правилами створення літературних текстів, і навіть зі значеннями окремих слів, можна знайти ще в літературі ХІХ ст. Одним із найважливіших текстів такого типу є «Аліса в країні Чудес» Льюїса Керролла (математика Ч. Доджсона), яка стала культовою книгою науковців ХХ ст. Творчість Л. Керролла хронологічно, звісно, не належить до періоду, який розглядаємо у дисертаційному дослідженні, однак вона здійснила настільки глибокий вплив на всю літературу (і культуру в цілому) ХХ – початку ХХІ ст., що не включити її в огляд просто неможливо.

Це – перша книга повністю побудована на порушенні норм [78, с. 437–438], які, при цьому, є результатом не «розкріпачення» підсвідомості, як у сюрреалістів, а послідовного доведення логіки до абсурду. Як зазначає Ж. Делез, «тут є присутньою <...> гра смислу та нонсенсу, певний хаос-космос» [58, с. 25]. Достатньо очевидною є хтонічна (а значить – «хаотична») символіка падіння під землю, причому в цьому підземному світі діють правила, протилежні «наземним». Це близько до міфологічних явлень про потойбічний світ, який може уявлятися прямо протилежним «світу живих» за своїми основними параметрами.

Згодом зв'язки між літературою та математикою стануть доволі чітко помітними в мистецтві авангарду. Напевно, найяскравішим прикладом є

творчість В. Хлебнікова. Як зазначає В. Іванов, «особливу любов Хлебніков відчував до ірраціональних чисел <...> вбачаючи в них «свободу від речей», вихід до ірраціональних джерел буття, які він добре відчував у глибинних пластах різних культур (давньоєгипетської, китайської, індійської, мексиканської тощо) і перш за все – в слов'яно-російському фольклорі» [78, с.436].

На основі сполучення наукового підходу й інтуїтивних осяянь, Хлебніков та інші поети-футуристи намагалися створити нові, «заумні» (буквально «зарозумом») мови, які повинні звертатися безпосередньо до підсвідомості людини. При цьому характерною є хтонічна метафора: «мова вищого розуму, навіть незрозуміла, якимось зернами падає в чорнозем духу і пізніше загадковими путями дає свої сходи» [244].

Саме через заум – версифікаційний прийом, інтуїтивно зрозумілий всім людям, можна осягнути вищий духовний досвід. Таку настанову порівнюють із колористичними пошуками В. Кандинського, які теж повинні були привести до створення нової містичної мови. З іншого боку, футуристи доводять до межі принцип синестезії, задекларований у маніфесті футуриста К. Кара «Живопис звуків, шумів, запахів» (1912).

Тут бачимо «позитивний», творчий аспект Хаосу, з якого повинно народитися нове розуміння оновленого світу. Інші течії авангарду могли підкреслювати зовсім інший момент – руйнування старого порядку, який немає чим замінити. В результаті, людина залишається в світі, перетвореному на «негативний», безглуздий Хаос, із якого відсутній вихід. Звідси естетизація потворного і злого, та/або настійливе ствердження безнадійності будь-якої боротьби. Якщо в екзистенціалізмі людина, не маючи надії, все ж таки зобов'язана бунтувати проти абсурду, то в багатьох літературних творах ХХ ст. нема й натяку на можливість якоїсь протидії ентропії.

Одним із прикладів може бути американський модернізм (Е. Паунд, Т. С. Еліот, Г. Стайн), чії раціональні схеми створюють «новий статичний хаос», позбавлений животворного діонісійського начала [219, с. 109].

Тема абсурду як лабіринту, з якого принципово нема ніякого виходу, займає велике місце в творчості Х. Л. Борхеса. «Лабіринтоподібність» можна вважати однією з характерних прикмет роману ХХ ст.

Як пише Н. Лейтес, «одна з провідних тенденцій роману ХХ ст. <...> поєднання зображення видимого хаосу реальності з висвячуванням всередині нього смислу та направленості історичного розвитку. Характерна тема – боротьба з мертвим порядком. Шлях до гармонії <...> веде через дисгармонію, яка руйнує мертвий порядок» [126, с. 84-85].

Зазначимо, що руйнування «мертвого порядку» не завжди веде до ствердження нової гармонії. Нові прийоми літератури – нон-фініто, інтертекстуальність, монтажний принцип, поетика точок зору, потік свідомості тощо – можуть використовуватися і для створення настільки складної структури тексту, що вона починає тяжіти до ентропійного саморуйнування, натякаючи реципієнту на таку саму ентропійність усього світу. Достатньо характерною є вже сама назва поеми Т. С. Еліота «Спустошена земля».

В цьому плані привертає увагу творчість пізнього Дж. Джойса, яку Т. Адорно визначив як «бунт проти реалізму і проти мови» [4, с. 324]. Д. Мирський уточнив причину, вважаючи, що це «насильство над англійською мовою за необхідність писати нею. І насильство над життям як подолання страху перед ним...» [164, с. 174–175]. Це добре помітно на прикладі «Улісса», адже співвіднесення дій героїв роману з подіями «Одіссеї» не надає їм жодного смислу, а лише профанує гомерівську поему. І «Улісс», і «Поминки по Фіннегану» наповнені надскладною, багаторівневою символікою, яка може розшифровуватися – і розшифровується – десятиліттями. Однак це теж лабіринт, який веде в нікуди. Зашифрованого сенсу, який треба знайти, тут нема, а є лише насолода самим процесом «розшифровки». В певному плані, це книги-хепенінги.

Як пише Ж. Делез з приводу книг Дж. Джойса, «тайна вічного повернення в тому, що воно зовсім не виражає порядку, який протистоїть хаосу, який поглинає цей порядок. Навпаки, вічне повернення – це і є сам хаос,

влада стверджуючого хаосу. В одному місці Джойс міркує як ніцшеанець – а саме, коли показує, що *vicus of recirculation* не може змусити обернутися «хаосмос». Вічне повернення замінює зв'язність уявлення чимось зовсім іншим – власною хаодіссеею» [58, с. 343].

Нарешті, необхідно згадати сюрреалістів, чия творчість перебуває між «раціоналістичним» та «ірраціоналістичним» підходами. Найбільш відома сюрреалістична поезія (Л. Арагон, А. Арто, А. Бретон, Ф. Гарсія Лорка, П. Елюар та ін.), але деякі з представників напряду писали й прозу (роман «Надя» А. Бретона). Окрім відомого «автоматичного письма», вони активно зверталися до пародії як жанру, пов'язаного з хаосом своєю загальною настановою на деконструкцію цінностей.

В цілому, творчість Дж. Джойса та його земляка С. Бекета, а також такі напрями в інших видах мистецтва, як конкретна музика, додекафонія, дадаїзм, кубізм, називали деконструкцією художньої мови, що має редукувати естетичний всесвіт до алхімічного стану *materia prima* – до Хаосу, з якого, можливо, народиться новий всесвіт [160, с. 196].

Культура постмодернізму за багатьма характеристиками є прямо протилежною культурі авангарду. Проте уявлення про кінець історії, про стан хаосу, в якому опинилася людина, і з якого, вірогідно, немає виходу, не зникають, а лише трансформуються. Недарма і в теоретичному дискурсі, і в художніх творах, і в суспільній думці значне місце займає есхатологічна проблематика [171]. Це стосується й естетичних принципів, зокрема в теоретичних працях постмодерністів проголошуються «смерть автора» та «розчинення» тексту.

В літературі залишаються знайдені раніше нові форми (ірраціоналізм, чорний гумор, пародійність, цитатність, колажність тощо), деякі з яких доводяться до граничної екстремальності. В текстах замість часової, просторової та причинної послідовності подій, композиція будується за асоціативним зв'язком у межах «просторової форми» (Дж. Френк).

Однією з своєрідних літературних течій, які звертаються до поетики Хаосу, є російський концептуалізм, основною рисою якого, за Н. Саєнко, є образ світу «як простору Хаосу, який приймає різні культурні форми» [203, с.60]. Провідним принципом тут виступає «біле письмо» [15], яке виділив Р.Барт.

У цілому, постмодерністська література тяжіє до усвідомленого звернення до міфологеми Хаосу та її творчого переосмислення [128]. Однак, на думку А. Мережинської, для російського постмодернізму, починаючи з 1980-х рр., характерними є намагання знайти «центруючу ідею», заради чого ведеться «пошук у хаосі життя стійких елементів», якими є, зокрема, архетипи [160, с.197]. Ця тема заслуговує на подальше дослідження, зокрема, в контексті дослідження впливу національних менталітетів на інтерпретацію загальних постулатів постмодернізму.

Як вже згадувалося, доволі характерною для літератури (і мистецтва взагалі) стає апокаліптична тема. На думку М. Еліаде, таке символічне руйнування Космосу з подальшим зануренням у Хаос спочатку постає самоціллю, але згодом стає симптомом пошуків чогось нового, такого, що перебуває поза профанним часом і простором. Хаос тут постає пракосмічним станом [258, с. 78–80], з якого може народитися новий світ.

Це зауваження багато чого дає для осмислення особливої популярності цієї теми в сучасному мистецтві. Однак, безумовно, слід враховувати конкретні культурні контексти: так, модифікації апокаліптичного міфу в мистецтві перших років після Жовтневої революції та в 1980–90-ті рр. є доволі відмінними. Значною є також видова специфіка інтерпретації тієї самої міфологеми [202].

В цілому, зі все більшою популяризацією теорії І. Пригожина та розвитком синергетичного підходу, все більша увага приділяється «творчому» хаосу, з якого має народитися якийсь новий сенс. Порядок і хаос все частіше постають єдиними й взаємодоповнюваними.

Проте, слід врахувати, що цей потенціальний новий сенс є не всезагальним – однаково важливим для всього людства – а приватним, таким, який виникає в результаті співтворчості реципієнта з автором.

У наш час інтертекст все активніше переходить у гіпертекст, створюється гіперлітература, перш за все – мережева. Читач обирає шлях розвитку сюжету, вводить нових персонажів. Так, «дискета роману М. Джойса містить 539 умовні сторінки та 951 «зв'язки» (альтернативні шляхи розвитку сюжету). Щоб активізувати зв'язку, необхідно виділяти одне зі слів на екрані. Тоді текст розсунеться, впускаючи новий епізод, пов'язаний із цим ключовим словом. При цьому виникає художній ефект «підглядування» за справжнім життям, всевідання читача, здатного заглянути в інші простори» [48, с. 249].

Втім, таке читання не обов'язково є співтворчістю за суттю. Ж. Делез та Ф. Гваттарі порівняли таке споживання тексту з дегустацією блюд із «тисячі тарілок». Але ж дегустація відбувається не для створення нових смислів.

В *«жанровій» літературі* тема хаосу найчастіше виникає в антиутопії, альтернативній історії, магічному реалізмі та фантастиці (особливо фентезі).

В *антиутопії* безконтрольний хаос може бути одним із можливих джерел «фінального» негативного стану суспільства й світу. Однак другим таким джерелом може виступати надмірний порядок, повна зарегульованість життя людини. В цьому плані протилежності хаосу та порядку зникаються – обидва не сприяють волі та щастю. Тут можна згадати Емпедокла, який вважав, що нормальне життя можливе лише між полюсами Любові й Ненависті.

Жанр *альтернативної історії* теоретично ґрунтується на понятті точки біфуркації, в якій відбувається вибір між декількома потенційними можливостями, лише одна з яких буде реалізована. Завданням автора виступає визначення самої цієї точки в історичному процесі, знаходження ключового фактору, який вплинув на цей вибір, та моделювання ситуації, котра виникла б, якщо цей фактор був замінений деяким іншим. Отож, у центрі уваги перебуває «малий» хаос як стан суспільної невизначеності, яка може привести до непередбачуваних результатів.

Найбільш безпосереднім чином художня інтерпретація міфологеми Хаосу відбувається при зверненні літераторів до міфу. Як відомо, така реміфологізація стала однією з найхарактерніших ознак літератури ХХ – початку ХХІ ст. Тут чіткіше виявляється «ірраціоналістичний» варіант інтерпретації міфологеми Хаосу, де автор звертається або до власного, або до колективного позасвідомого.

Відродження інтересу до міфу проявляється як: 1) використання традиційних образів і сюжетів; 2) відтворення глибинних міфо-синкретичних основ мислення; 3) уведення традиційних мотивів чи персонажів у сферу реалістичної розповіді; 4) відтворення традиційних фольклорно й етнічно самобутніх пластів національного буття і свідомості, де ще живі елементи міфологічного світоспоглядання; 5) створення «авторських міфів» – оригінальних систем міфологем [217]. У будь-якому разі, спільними рисами міфологізованої літератури є визнання ірраціональних сил, які автор не пояснює, а герой не контролює.

Зближення літератури з міфом посилюється з часів романтизму з його відкриттям «духу історії» та «духу народу» як явищ, принципово відмінних від просвітницької моделі раціональної людини. В центрі уваги опиняються лабіринти зовнішнього й внутрішнього світу людини, жанрова структура літератури поповнюється фантастикою, жахами, детективом – що й дозволяє нам покликатися на романтизм як напрям, незважаючи на його вихід за хронологічні межі нашого дослідження. В цей самий час посилюється цікавість до архаїчної народної творчості та до вмісту позасвідомого сучасної людини, який стає доступним у змінених станах свідомості – звідси тема снів, галюцинацій, божевілля, наркотичних станів, – все це було успадковано і культурою ХХ ст.

У наш час започаткована романтиками цікавість до неявих аспектів культурного минулого народу, до таємниць «народної душі» посилюється. Зокрема, це пов'язано з постколоніальною, а також соціальною та гендерною емансипацією.

Одним із результатів такого естетичного дослідження культурної унікальності є *магічний реалізм*, близький до фантастики, але відмінний від неї своєю принциповою ірраціональністю.

Магічний реалізм здебільшого звертається до місцевої міфології, але переосмислює її з врахуванням досвіду європейського авангардизму. Інша справа, що позиція авторів (латиноамериканських, африканських, афроамериканських тощо) може бути принципово антиєвропейською, в дусі ресентименту. Інколи має місце свідомо інверсія європейських мотивів, зокрема, переоцінка традиційних опозицій «верх – низ», «день – ніч», «біле – чорне» тощо, коли такі негативні образи «низ», «кривизна», «ніч», «чорне» тлумачаться як позитивні та співвідносяться із самотнім латиноамериканським світом [221]. Загалом, для магічного реалізму характерна велика роль інстинктів, потягів, зокрема – сексуальних, а також тем насильства й смерті. Все це типово «хаотичні» теми.

До магічного реалізму можуть наближуватися й ті з європейських письменників, які зображують колективне позасвідоме своєї культури. Одним із результатів стає виникнення нового жанру, який О. Колесник визначає як «цивілізаційний» [99], в якому величезне значення приділяється відтворенню «життєвого світу» народу, зокрема – прихованих «хаотичних» його аспектів (пережитки язичництва, життя декласованих елементів тощо). В українській літературі зразками цього жанру можна назвати «Чорну раду» П. Куліша, «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка та інші твори, в яких інтерпретується феномен характерництва.

Нарешті, міфологічний Хаос може ставати безпосереднім *об'єктом* художнього зображення.

Інколи це лише окремі згадки, з яких, за загальним контекстом, можна робити висновки про авторське розуміння поняття. Так, у творчості Лесі Українки (цей приклад із класичної естетики є важливим у методологічному сенсі) Хаос асоціюється з темрявою, безоднею – в цілому, так само, як і в античній міфології, але з прикметними авторськими акцентами. Наприклад, у

«Fiat pox!» фігурує не первозданний, а руйнівний хаос. Це – страшніша п'ятьма, яка настає після закінчення світу, але яка може стати джерелом нового світла [153]. Важливим у методологічному плані є спеціалізоване дослідження вербалізації хаосу в дискурсі Срібного віку, котре здійснив О. Болотнов [26].

У фантастиці, особливо в фентезі, може надаватися розгорнуте дослідження сутності міфопоетичного Хаосу, а інколи – і безпосереднє його зображення. Зокрема, на думку О. Геніса, стійка популярність книг братів Стругацьких пояснюється, серед іншого, тим, що вони почали «експерименти з хаосом ще в часи розквіту радянської метафізики. Роль хаосу стає ще помітнішою в співпраці Стругацьких з А. Тарковським у фільмі “Сталкер”» [47, с. 109].

Інколи йдеться лише про певні «хаотичні» образи чи символіку. Так, у повістях А. Гарнера наявні натяки на діалектичні взаємодії сил Космосу та Хаосу, розуму й позасвідомого, аполлонійського і діонісійського принципів. Характерно, що автор постулює закономірність звільнення ірраціональних сил.

У творах А. Гарнера та деяких інших авторів зустрічається образ, який ми аналізували в підрозділі 1.2. в якості одного з уособлень Хаосу, – Рогатий Мисливець. Починаючи з 1960-х рр. та до нашого часу він періодично зустрічається в різних творах жанру фентезі, в основному, маючи позитивні конотації.

Нарешті, в фентезі Хаос може виступати під власним іменем. Так, у Г. Лавкрафта Хаос та його бог Азатот є невід'ємною частиною авторської міфології. Ймовірно, найяскравішим прикладом є цикл «Хроніки Емберу» Р. Желязни (Зілазни), де основою сюжету виступає протистояння двох світових принципів – Порядку та Хаосу, між якими розташована вся світобудова у вигляді численних паралельних вимірів. Характерно, що автор приводить читача до думки про необхідність не боротьби на знищення, а балансу цих двох начал.

В цілому ж, констатуючи розмаїття «негативних» і «позитивних» інтерпретацій Хаосу в літературі ХХ – початку ХХІ ст., слід звернути увагу на

все більш розповсюджене сподівання авторів на знаходження співмірності між двома протилежностями і на породження з лімінального стану нової гармонії.

3.2 Хаосмотичний образ світу в просторових видах мистецтва

Звернення образотворчих мистецтв до міфу та символу може набувати різних форм, у залежності від конкретного типу зображення [125].

Зокрема, воно може відбуватися «на основі реалістичної або нереалістичної образності. У творах першого типу символізм виникає внаслідок подвійної перспективи, конкретна реальність не втрачає власної цінності й набуває сумірності Всесвіту; у творах другого типу працює антитетичність міфу, контекстуальні резерви символів і художньої форми...» [42, с. 10].

Візуальна інтерпретація міфологеми Хаосу може розумітися в двох сенсах. По-перше, це спроби *зображення Хаосу* як такого, або деякого ентропійного світу, який постає його метафорою. По-друге, це звернення до *хаотичності* як естетичного поняття та як принципу творчості (у формі ірраціонального або стохастичного). Ці два варіанти можуть поєднуватися у випадку, коли фактор випадковості в процесі творчості веде до зображення стихійних сил. З іншого боку, випадковість може бути використана і для того, щоб показати вищу гармонію, яка народжується з Хаосу.

Різні методи та різна мета творчості, різне емоційне і світоглядне навантаження твору залежать від специфіки мистецького напрямку й індивідуальності конкретного митця.

Неодноразово висловлювалася думка, що мистецтво ХХ ст. в цілому бачить світ хаотичним. Однак, навіть у бунтівному авангарді, є свої вийнятки. Окремі напрями, навпаки, зорієнтовані не на стихійне буйство, а на жорстку

впорядкованість, правда, твориться цей порядок за новими, некласичними принципами.

Так, у багатьох нефігуративних напрямках живопису (скажімо, супрематизм, деякі форми абстракціонізму) метою постає створення ідеального порядку, який не залишає ніякого місця для хаосу. Зокрема, неопластицизм протиставляє простоту та ясність геометричних форм невизначеності й свавілля природи. Отже, виникає парадоксальна ситуація, коли об'єктивний, зовнішній світ (який для греків був Космосом, зримим втіленням порядку) постає жахливим Хаосом, який треба впорядкувати за допомогою принципово дегуманізованого мистецтва.

Звернення до Хаосу добре помітно в дадаїзмі, який поєднував нігілізм у відношенні до офіційної впорядкованості й традиційних цінностей із любов'ю до життя як такого і прагненням долучитися до «есенції життя» [9]. Настанова на повне знищення цінностей та норм закономірним чином поєдналась тут із руйнуванням художніх форм.

Принциповою новацією дадаїстів, згодом запозиченою сюрреалістами та постмодерністами, стали принципи випадкової (стохастичної) організації об'єктів та «автоматизму», який виявився, зокрема, в автоматичному письмі.

В цьому контексті варто згадати т. зв. «цюріхський колаж», де наріжним каменем були випадковість та довільність комбінації елементів. Прикладом можуть також слугувати колажі Ганса Арпа, створенні шляхом висипання на аркуш картону чотирьохкутників із кольорового паперу і клеєння їх у такому порядку, як вони лягли. Трістан Тцара пропонував розрізати газету на слова і наосліп діставати їх із торбини, щоб згодом скласти з них вірш. Таким чином, використання випадкового колажу перейшло до поезії. Ще одним винаходом Т. Тцари були «симультанні поеми», де декілька віршів читалися вголос одночасно під акомпанемент неузгоджених музичних інструментів.

Про випадковість у поетичних творах Арпа писав літературознавець К. Шуман: «Вона (*випадковість*. – А. В.) вивільняє сили, котрі свідомо використовуються антихудожньо і головним чином мають звести ad absurdum

все, що зазвичай асоціюється з мистецтвом: естетичну форму, закони композиції, розмір і стиль» [55, с. 73–74].

Отже, дадаїзм – це протест проти системи, яка перестала виконувати свої функції. Демонструючи цю невідповідність, авангардизм став закономірним інструментом хаосу, який зруйнував непорушність академічних постулатів у мистецтві. В певному сенсі це схоже на діонісійське ритуальне розтерзання.

Зовсім інакше виглядає інтерпретація Хаосу в фігуративних напрямках, які зображують впізнавані предмети у несподіваних, навіть неможливих комбінаціях, звертаючись до ірраціонального в психіці й житті.

Поняття «сюрреалізм» ввів Г. Аполлінер, визначивши жанр своєї п'єси як «сюрреалістична драма». Засновниками течії вважаються А. Бретон, Л. Арагон, П. Елюар, які у 1924 р. виступили з маніфестом, де назвали новий художній напрям «сюрреалізмом» («над-реалізмом»). У цьому напрямі людина, речі та сам простір постають відносними, їхні межі – розмитими. Світ тлумачиться як хаотична маса явищ, в якому особистість не знає, де починається і закінчується її «я».

Сюрреалізм черпав натхнення з ліворадикальних ідеологій, причому самі сюрреалісти пропонували починати революцію зі свідомості, а мистецтво уявляли в якості інструменту звільнення. Зокрема, фрейд-марксизм ставив головним завданням звільнення позасвідомого. Саме сюрреалістами (на представниками близьких до них напрямів) були винайдені такі «автоматичні» техніки: колаж, фроттаж (М. Ернст), фюмаж (В. Паален), дріпінг (Д. Поллок), спонтанна декалькоманія (О. Домингес), граттаж (Е. Франчес), алхимаж та фруассаж (Л. Новак) тощо. При всій відмінності, для них типова «стратегія типу трувей (знахідка) <...> дія хаосу, вплив хаотичної множинності сил» [260, с.188].

Сюрреалізм народився як філософія «втраченого покоління», його представляла молодь, яка була за світовідчуттям близька до дадаїстів, але розуміла, що дадаїзм безсилий виразити нагальні проблеми.

Цей напрям досить яскраво заявив про себе у різних видах мистецтва, зокрема у живописі. В цілому, картина розвитку мистецтва Європи ХХ століття надзвичайно складна – в ній відобразився трагічно бурхливий період історії, відзначений революціями та світовими війнами, які породили корінні зміни в соціальному й духовному житті європейського суспільства. На поверхню виходить почуття приреченості людства, хаосу існування. Есхатологічні передчуття, які можна співставити з тодішніми за напругою, знало хіба що середньовіччя. Правда, їхній релігійний зміст пішов на спад, але цим вони стали ще страшнішими: людина після декількох століть успішної раціоналізації світу відчула близькість сил, не просто набагато сильніших за неї, але й безликих, таких, що неможливо назвати зручними для свідомості назвами.

Теорія сюрреалізму будувалась на філософії інтуїтивізму А. Бергсона, в якій інтуїція виступає єдиним надійним засобом пізнання істини: не існує «жодної сфери знань, жодної «системи», діяльність якої не збуджувалась би інтуїцією» [124, с. 31]. Іншою теоретичною основою сюрреалізму була філософія В. Дільтея, який підносив роль фантазії і випадкового у мистецтві.

Сюрреалізм називають також художньою ілюстрацією психоаналізу. Сюрреалісти підтримали думку З. Фрейда про ключове значення позасвідомого в житті та творчості людини. Фрейд вважав важливим підґрунтям творчості художника сновидіння, «які розкріпачують зміст позасвідомого» [240, с. 26].

В художній культурі попередниками сюрреалістів можна вважати Босха, Арчімбольдо, авторів готичних романів, Лотреамона, де Кіріко [275, с. 230]. На ще глибшому рівні сюрреалізм має паралелі з «первісним» мистецтвом, творчістю дітей та душевнохворих. Багато сюрреалістів були вихідцями з неєвропейських країн із сильним фольклорним субстратом культури. З іншого боку, цей напрям вплинув на емансипацію етносів Африки та Латинської Америки.

Міф має такі спільні з сюрреалізмом риси як звернення до колективного позасвідомого, принцип партиципації, нелінійна «інша» логіка. Все це дає можливість оцінювати принципи сюрреалізму як бунт проти розуму.

Зближення з Хаосом у сюрреалізмі помітно також у зверненні до гумору та гри як засобів звільнення від життєвих обмежень, причому це «чорний гумор» та «заборонені ігри», чи «жорстокі ігри» (Ж. Батай), метою яких є досягнення екстазу.

Теорія сюрреалізму приділяє головну увагу таким психічним процесам, як сон та божевілля. Експериментуючи з галюциногенами, сюрреалісти спостерегли, що «розум, доходячи до межі підсвідомого, перестає розпізнавати, де він перебуває» [186, с. 96].

Один із засновників сюрреалізму, А. Бретон був «наділений унікальною здатністю надавати форму – теоретичну форму – хаосу» [218, с. 21]. Він сам писав: «Я вірю», що в майбутньому сон і реальність зіллються в певну абсолютну реальність <...> чистий психічний автоматизм, який має на меті передати реальне функціонування думки <...> поза будь-яким контролем зі сторони розуму, поза будь-якими естетичними чи етичними міркуваннями» [32]. Одним із головних методів досягнення такого стану в творчості було «автоматичне письмо», близьке до методу вільних асоціацій у психоаналізі [276].

Основа сюрреалістичного живопису – неочікуване поєднання непоєднаних предметів, яке робить художній світ таємничим і нестійким. Л. Арагон вважав, «що образ у сюрреалізмі має властивості наркотиків <...> не володіє сам собою, ані тими непередбачуваними метаморфозами, які він може викликати в уявленнях людини, щоразу змушуючи переглянути порядок Всесвіту» [273].

Сюрреалізм принципово хаотичний: він відмовляється контролювати і творчий процес, і особистість будь-якими моральними нормами, декларує відразу до соціального життя та непізнаваність світу. Відкидаючи «здоровий глузд», він заглиблюється у «сни розуму» – це і було для художників «серцевиною екстатичного стану, викликаного інтенсивністю натхненого переживання теми...» [257].

Ідеальна людина в сюрреалізмі – це людина з вільним асоціативним поглядом на світ, яка сприймає світ як єдине ціле, не розділяючи його на живе і неживе, розумне й нерозумне та знаходячи красу в єднанні несумісного. Особливо це стосується людини мистецтва. Кожний художник починає претендувати «на право творити вільно, відповідно своєму ідеалу, будь цей ідеал на що-небудь придатний чи ні. Звідси перед нами бродіння, експериментування, хаотичність» [225, с.17].

У своєму мистецтві сюрреалісти створювали фантастичні зв'язки об'єктів, які могли з'явитись тільки в підсвідомості людини в гіпнотичному стані або трансі. Найбільш характерним вони вважали «сюрреалістичний предмет». Ті предмети, які були настільки зношені, що не можна було визначити їхнє призначення, називалися «знайденими предметами». Новіші предмети одержали назву «реді-мейд» («готових зроблених»).

Найбільш помітною фігурою сюрреалізму початкового періоду був німецький художник М. Ернст, який випробував всі новітні прийоми творчості й був винахідником декількох «напівавтоматичних процесів». У своїй книзі з красномовною назвою «По той бік живопису» він писав про винайдення цих процесів, які здатні створити дивовижне відтворення думок і бажань людини, що, на його думку, ліквідувало так звані свідомі труднощі у творчості. Так, прийом «фроттаж» («натирання») Ернст відкрив, спостерігаючи одного разу борозенки на підлозі. Поступово він почав розрізняти у текстурі дерева людські голови, скелі, фігури фантастичних тварин. Щоб закріпити видіння, він розклав на підлогу папір і почав терти по ньому олівцем, намагаючись зменшити власну активність у виникненні твору і надати простір галюцинаційним здібностям духу.

Найвідоміший представник сюрреалізму С. Далі розробив «параноїдально-критичний метод» [56], суть якого полягає в цілеспрямованому проникненні в сферу ірраціонального заради отримання «послання з вічності». З точки зору А. Бретона, «завдяки параноїдально-критичному методу, Далі дав сюрреалізму першокласний інструмент, який миттєво виявився придатним до

найбільш різноманітних речей, як-то живопис, поезія, кіно, скульптура, історія мистецтв, а при певних умовах – навіть будь-яка існуюча форма науки» [32].

Параноїдально-критичний метод Далі полягав, перш за все в тому, щоб у звичних образах галюцинацій визначити нові мотиви і зробити їх надбанням глядача. Таким чином, митець розглядав параною не як хворобливий стан, а як потенціал для творення. Сам Далі говорив, що «він і сам свої картини не завжди розуміє, але це не значить, що картини не мають ніякого смислу. Навпаки, їхній смисл настільки глибокий, складний, мимовільний, що вимагає від глядача складного логічного аналізу» [56, с.72].

У 1960-ті рр. художника стали цікавити квантова фізика та питання походження Всесвіту. З безбожника він став пристрасним католиком і почав звертатися у мистецтві до вічних тем. Оригінальність і значення картин періоду «атомної містики» полягали у поєднанні релігійних і містичних мотивів із природно-науковою тематикою. В певному сенсі, такий зсув інтересів від руйнування до творення можна вважати власною космогонією Далі – народженням нового порядку з Хаосу.

Нова хвиля сюрреалізму на ґрунті США одержала назву «неосюрреалізму». Звернення до актуальної атомної теми, а також до іншої «наукової» тематики захопило художників різного спрямування.

Р. Ечауррен зазвичай зображував пронизані спалахами світла хаотичні сплетіння розірваних антропоморфних і геометричних тіл, кольорових плям та хвилястих ліній. У полотнах Р. С. Матта й інших молодих представників американського сюрреалізму – Дж. Ернста, Е. Донаті, Б. Марго, Х. Баура, А. Рача – панувало намагання представити світ і все життя втіленням хімічних і біологічних процесів гниття, тління матерії як наслідку атомної ери. Потік страхітливих творів, які попереджали людство про загрозу атомної війни, заповнив у кінці 1940-х рр. художні виставки США.

Створення подібних полотен молодим поколінням американських сюрреалістів виявило загальну тенденцію ствердити вихідний імпульс підсвідомого у первинній стихії природи, в періоді долюдського буття, в світі

найпростіших організмів, що стояли на найнижчих сходинках життя. Водночас у сюрреалізмі з'явилися риси розважальності, декоративізму і навіть комерційного еротизму. Творчість Д. Таннінг, Ф. Лабісса, Л. Фіні, П. Дельво інколи розцінюється як приклад такого «салонного» сюрреалізму.

Сюрреалістичне начало, трансформуючись, проникло в дизайн та мистецтво оформлення. Творчі принципи сюрреалізму знайшли продовження у течіях поп-арту, соц-арту, андеграунду і в новітніх течіях.

Так, у 1970-х ррр. формується неодадаїзм, представники якого намагаються відновити «антимистецтво». Ще одна складова неодадаїзму – новий реалізм, який вирізняється запереченням класичного мистецтва, спробами розчинити мистецтво в житті, підмінити художній твір побутовим об'єктом [25, с.114]. Отже, відкриті сюрреалістами принципи «хаотичного» творення, пов'язаного з використанням творчих сил позасвідомого, продовжують визначати обличчя образотворчого мистецтва.

Іншими школами, які використовували випадковість як художній метод, були *ташизм* та *абстрактний експресіонізм*. Для обох шкіл характерні швидкі й розмашисті рухи художника, зафіксовані як негеометричні штрихи на широких полотнах. Головним завданням митця при такому творчому методі є спонтанне і непередбачуване вираження власного внутрішнього світу – зокрема миттєвого емоційного стану – в довільних формах, не організованих логічним мисленням.

Американським різновидом абстрактного експресіонізму був живопис дії (англ. – *action painting*), яка через нетрадиційні форми нанесення фарби (розбрикування, наливання тощо) перетворює полотно на «арену» дії, а в центрі уваги опиняється вже не результат, а сам процес виникнення картини. Достатньо близькими є принципи європейського ташизму. Однак, винахідник цього напрямку Вольс не вважав свою роботу підпорядкованою абсолютній випадковості. Скоріше, інтуїція митця слугувала засобом досягнення та вираження глибоких закономірностей буття світу.

Інший вид абстрактного мистецтва – *інформель* (фр. *art informel* – «безформне мистецтво»), – де замість фарби використовуються гіпс, цемент, пісок, шлак тощо, за допомогою яких створюються напіврельєфні картини, які порівнювали з обшарпаними стінами будівель, геологічними зрізами ґрунту, географічними картами, слідами на піску, архітектурними руїнами чи археологічними розкопками, залишками скаменілих викопних тварин тощо. Тут виразно помітна загальна ентропійна налаштованість авторів, їх зацікавлення темою «фінального» Хаосу.

Розвиток ідеї колажу привів до таких форм як асамбляж та інсталяція, а згодом – і енвайронмент, який виходить поза межі одного виду мистецтва, створюючи суцільне семантично багатозарове оточення – *простір артефакту*.

Енвайронмент певною мірою може виступати в якості унаочнення характерного для некласичної науки, філософії та естетики принципу єдності суб'єкта та об'єкта, організму й середовища [64]. Така злитість «внутрішнього» та «зовнішнього» здатна ставати потужним хаосогенним фактором.

Всі ці форми активно використовують «знайдені об'єкти», причому часто вони в саме буквальному сенсі слова є знайденими на звалищі (гранично ентропійне, а значить – хаотичне місце). На цьому побудований такий напрям як *арте повера* (итал. *arte povera* – «бідне мистецтво»), який є своєрідною реакцією на використання в арт-проектах дорогих матеріалів і технологій. До цього напрямку близькі А. Буррі, А. Тапієс, Л. Фонтана, чиї твори нерідко виглядають доволі хаотично, фіксуючи процес руйнування та принципово неповного «ремонту» (наприклад, розірване і грубо зашите полотно).

Іншим напрямом, який використовує «знайдені об'єкти», є переважно французький «новий реалізм» (Арман, Р. Енс, Ж. де ла Війєгле, М. Ротелла, Сезар, Н. де Сен-Фаль, Ж. Тенгели).

Навіть якщо предмет є новим (об'єкт *реді-мейд* може бути щойно купленим у супермаркеті і, загалом, не модифікованим), ентропія присутня і тут. Вона полягає в семантичній релятивізації естетичного й утилітарного, художнього та не-художнього. Будь-яка річ постає потенційно художньою –

якщо так скаже митець, а вірніше – представники арт-номенклатури й арт-ринку.

Використання повсякденних, побутових предметів нагадує принципи магічного реалізму з його міфологізацією не виключного героя (як у традиційних міфах), а «будь-якої» людини та її повсякденного існування. На думку В. Личковаха, «ілюзорним ідеалам та неправдивим цінностям тут протиставляється реальна значущість речей, їх самобутні виміри» [132, с. 81].

При використанні «знайдених предметів» може мати місце космізація хаосу, створення гармонії та сенсів із розпаду. Так, ще дадаїст К. Швіттерс збирав колажі з вмісту урн для сміття, але при цьому організовував об'єкти за принципами класичного мистецтва, які передбачають такі традиційні естетичні категорії як гармонія та краса.

Деякі з таких готових предметів, або «напівфабрикатів», мають суто авторські семантичні акценти. Так, Й. Бойс часто використовував фетр та жир – ці матеріали означали для нього природну енергію життя, що пояснювалося фактами його біографії (під час війни, потрапивши в полон до татар, він був вилікуваний за допомогою цих «природних» матеріалів). Інколи ця авторська символіка безпосередньо змикається з «традиційною» міфологічною, адже тваринний жир може виступати в якості одного з образів хаосу в його позитивному аспекті – як безформної, але наділеної вітальністю субстанції.

Й. Бойса та інших авторів арт-об'єктів, створених із нетрадиційних матеріалів, порівнюють із «сучасними шаманами», які намагаються активізувати приховану енергію матеріалів і речей. Але такі ж смислові паралелі виникають у дослідників творчості представників «першого покоління» авангардистів. Так, Т. Ємельянова та інші дослідники пишуть про фольклорні корені творчості В. Кандинського, зокрема, про зв'язок його художніх «імпровізацій» з архаїчним шаманізмом [73].

Використання Й. Бойсом у якості матеріалу для творчості жиру є знаковим із точки зору звернення митців до «органічних» матеріалів, заради

створення «органічного» мистецтва. Однією з його властивостей є нетривкість існування.

В певних традиційних культурах відомі твори мистецтва, які знищувалися (або руйнувалися самі) практично відразу після створення – це пісочні малюнки індіанців пуебло, пісочні мандали тибетських монахів тощо. В західному мистецтві перший досвід «смертних» творів приписують безнадійно хворій художниці С. Голд. Однак створення такого недовговічного мистецтва не завжди пов'язується з ідеєю вмирання – інколи автори підкреслюють «екологічну чистоту» своїх творів, які є частиною природи, здатної до вічного оновлення. Це можна сказати, зокрема, про скульптуру Дж. Кунса «Цуценя», зроблену з квітів. До цього ж тяжіють твори ленд-арту, які нерідко тлумачаться як результат органічної співтворчості майстра з природою.

Відносно новим видом образотворчого мистецтва, яке однозначно належить культурі індустріального (та постіндустріального) суспільства, є *фотографія*. На думку Р. Барта, стохастичність є однією з сутнісних однак цього мистецтва: «випадковість, яка «обтяжує» кожен знімок, активно протистоїть будь-якій спробі сформулювати таку «всезагальну властивість», без якої не було б Фотографії загалом» [16].

В фотомистецтві прийнято виділяти два основних напрями. Перший – «натуральна» фотографія, яка зображує об'єкт «як він є». Елемент випадковості тут може проявлятися або в якостях самого об'єкта, які вдалося чи не вдалося увічнити, або в тих незапланованих елементах, які потрапили до кадру разом із ним.

Другий напрям – «постановочне» фото, яке передбачає або цілеспрямований вплив на об'єкт, або обробку вже зробленого зображення. Тут відкриваються дуже широкі можливості авторських інтерпретацій. Одна з технік – це використання частин різних фотографій у складі колажу, де зображення втрачає свій первинний сенс та набуває новий, вступаючи в алогічні зв'язки з іншими елементами художнього цілого.

Саме тому фотографії приділяли велику увагу дадаїсти, а згодом – сюрреалісти. Більш того, останні вважали, що існує глибинна спорідненість між принципами сюрреалізму і технологією фотографії, яка дозволяє досягти спонтанності у фіксації явищ. А. Бретон називав автоматичне письмо «фотографією думки»; С. Далі порівнював використання свого параноїдально-критичного методу з «фотографією вручну».

Одним із нових напрямів фотомистецтва, повністю побудованим на принципі випадковості, є *ломографія*.

Сам термін «ломографія» виник після того, як один з австрійських бізнесменів зацікавився новим на той час радянським фотоапаратом «ЛОМО компакт автомат» (LCA) та довів фотографування ним до рівня міжнародних салонів, що зумовило створення особливого автономного стилю.

Засновниками ломографії можна також вважати двох студентів-фотографів Матіаса Фігеля і Вольфганга Странзингера, які майже випадково заснували особливий стиль і філософію в фотографії. Вони об'їздили Відень, знімаючи все на своєму шляху, не дивлячись в об'єктив. Коли вони надрукували фотографії і виклали з них панно, то були вражені знімками, що «зберігають спогади». Студенти вирішили організувати виставку ломографій, заради чого зареєстрували власну офіційну організацію і звернулись за підтримкою до Віденського муніципалітету. Так, у Відні в 1993 р. народилась Міжнародна ломографічна спілка.

В наш час Ломографічна спілка – це потужна організація, яка має близько 70 представництв у різних країнах. Ломографія позиціонується як спосіб життя й особливий погляд на світ. Австрійці винайшли альтернативну розшифровку слову LoMo: «love and motion» («любов і рух»), яка стала девізом Ломографічної спілки.

Ломографія визнає випадковість єдиною можливим методом, який природним способом може зберегти в світлинах життя. Крім того, представники напряму перетворюють випадковість на стиль і спосіб життя, що

й відбито в єдиному правилі маніфесту ломографів: у творчості немає жодних правил.

Традиційно вважається, що з усіх просторових мистецтв *архітектура* є найбільш «серйозною», як через її обов'язкову функціональну значимість, так і через те, що виділення великих коштів і координація зусиль багатьох людей, необхідні для здійснення проекту, не сприяють необґрунтованому експериментуванню. Правда, нові тенденції стають все помітнішими і тут.

Архітектура як мистецтво створення форми – це складна система, здатна у своєму розвитку опиратися як на впливи ззовні, так і на власні сили. У цьому вона подібна органічній системі, що переживає періоди стабільних станів і періоди криз, нестабільності.

Нестабільність мобілізує приховані енергії архітектури, активізує її здібність до специфічних поєднань із культурним контекстом заради прориву до нових принципів формоутворення. Таким контекстом для архітектури є культура в цілому – всі види мистецтва, а також філософія, наука, естетика, релігія, техніка і технологія, соціальні процеси, політика [66].

Історія розвитку нелінійного підходу в архітектурі починається з часів переходу від Ренесансу до бароко. В цей період архітектура трансформує свою природу, наближуючись до скульптури: зникають лінії і грані, з'являється гра світла й тіні, що викликає враження безперервної мінливості і плинності. Саме з цього стилю починається концептуальний злам і тенденція до переходу від застосування евклідової геометрії до імітації більш природних нелінійних форм.

Наступною віхою в розвитку «нелінійної» архітектури був стиль модерн, який одержав поширення в Європі починаючи з 1890-х рр. і втримував позиції до 1910-х рр. Як відзначає В.Ісаєва, «широко застосовувалися на початку ХХ століття в архітектурі модерну пластичні, «текучі», асиметричні, біоморфні лінії, поверхні, «струмує» рослинний декор, рельєфні зображення голів надають будівлям схожість із живим організмом, імітують нерегулярність природних

форм» [82, с. 120]. Прикладом цього слугують роботи іспанського архітектора Антоніо Гауді.

Також слід зазначити тенденції органічного вбудовування споруд у природне оточення, що визначає інтеграцію природного й антропогенного ландшафту.

У наш час подолання лінійності в архітектурному формотворенні пов'язується з різним напрямками постмодернізму.

Автори праць, присвячених нелінійній архітектурі, досліджують складний поворот архітектурного мислення, що почався з деконструктивного протистояння ідеології модернізму, розглядають нелінійну архітектуру як певного роду філософію.

Архітектура майже завжди опиралась на весь культурний контекст, зокрема – філософський та естетичний. Постмодерністська філософія виникла як показник структурних змін у культурі й мистецтві. Було сформульовано ряд нових фундаментальних установок, а саме: філософія Іншого (діалог), мовленнєві ігри, розрив змісту й форми, функції і форми, функції та форми, постмодерністська чуттєвість (загальне розуміння світу як Хаосу) [66]. Всі ці установки вплинули на теорію та практику архітектури.

Сучасне життя міста стає все більш комплексним, запити населення сучасних мегаполісів – все більш різноманітними. Завдання архітектурної нелінійності – виразити й впорядкувати цю складність, зберігши при цьому естетичну специфіку архітектури.

Нова архітектурна мова розцвіла в момент приходу ери інструментів цифрового моделювання, що принесло в процес проектування багаті можливості варіативності форм. Головним її принципом стало наближення до функціонування органічних і неорганічних природних систем.

Нелінійна (інакше – дигітальна, техногенна) архітектура розглядається як один із найбільших перспективних напрямів. Він узгоджує архітектуру з сучасною моделлю світу як «живого організму», стверджує естетику вільної форми, розвивається у тісному зв'язку з новітніми технологіями комп'ютерного

моделювання, здійснюючи сильний вплив на прагматичне зрушення в архітектурі на початку XXI століття.

Нелінійна архітектура багатогранна, оскільки може створюватися, використовуючи не тільки міський контекст, але й віртуальну мережу. Всі типи цього напрямку – лендморфна, біонічна, зооморфна, органітек, космогенна архітектура – мають схожі принципи створення архітектурних об'єктів. Основна відмінність – їхні прототипи й образи. Зокрема, нелінійна архітектура може опиратися як на структуру органів тваринного й рослинного світів, так і на формули, які визначають закони руху пластів земної поверхні, на космічні постулати про мінливість і нелінійність Всесвіту, на логарифмічні формули вищої математики, закладені в якості основи у програмне моделювання тощо.

Створення *лендморфної* архітектури базується на законах руху зсувів земної поверхні. Проекти створюються, враховуючи підйоми й спади напруги земної енергії. Форма генерується виходячи з впливу оточення, що підкреслює метафізичний зв'язок архітектури з прихованою природною енергією. Рух у сторону нового урбанізму почався ще в 1987 р. Проекти лендморфної архітектури найчастіше зараховують до мистецтва містобудування, в тій складовій, що звернена до контексту самої землі, її структури, її життя як особливої форми творчості природи.

Лендморфна архітектура переймає закони формоутворення землі й виступає як свого роду артикульований ландшафт. Структури природного ландшафту створюються внутрішніми силами землі, їх доповнюють сили вітру, гравітації і, таким чином, живий ландшафт постає як ділянка певної тектонічної активності. Яскравим прикладом є Аронофф-центр дизайну та мистецтв у Цинциннаті, штат Огайо (1988–1996) П. Айзенмана, хвилеподібна в плані прибудова якого начебто притягує на себе і віддає основній будівлі всю енергію оточуючого простору.

Біонічна архітектура заснована на запозиченні й адаптації перспективних «конструкторських ідей» у природі та реалізації їх у вигляді архітектурних рішень.

Зооморфік – це напрям біонічної архітектури, який базується на запозиченні зовнішнього вигляду тваринних і рослинних організмів.

Органітек, крім зовнішнього вигляду і конструктивного рішення, запозичених у тваринному й рослинному світі, використовує також закони буття екологічних об'єктів.

Космогенна архітектура заснована на теорії (яка за настановою збігається з міфологічними уявленнями практично всіх народів світу), що будь-яка споруда є відображенням космічного порядку. Ця назва також відображає постулат про схожість нелінійних процесів породження архітектурної форми з процесами еволюції у Всесвіті,

Характерною рисою нелінійної архітектури є її мінливість, застосування фрактального принципу. Наприклад, має місце повна ідейна відмова від чергування однакових поверхів. Завданням зодчого стає забезпечення не тільки фізичної, але й емоційної подорожі реципієнта «крізь архітектуру», настанова на викликання захоплення глядача не симетрією і стабільністю, а навпаки, імпульсом неочікуваного вирішення, непередбачуваністю. Кожна хвилина сприйняття повинна виявляти нові ракурси, розкривати динаміку внутрішнього й зовнішнього просторів.

Перший значний крок у теорії нелінійної архітектури був зроблений у 1993 р. групою архітекторів і філософів, до якої належали Г. Лінн, П. Айзенман та інші. Їхня спроба розірвати з традицією виявилась у практичному застосуванні концепції «складки», запозиченої з філософського тезаурусу Жіля Делеза.

У ситуації кінця 1980-х рр. чітко визначились два шляхи подальшого розвитку архітектурної думки.

Перший шлях – це дотримання постмодерністсько-деконструктивістської доктрини Ж. Дерріда, Р. Барта, Ю. Крістевої. В архітектурі це означає будівництво за методом колажних протилежностей, або декомпозиції прототипів, тобто рух у межах інтерпретаційного методу і продовження практики звернення до «архіву» класики або модернізму.

Інший шлях – це пошук нових універсалій для побудови нового міфу, нового «великого нарративу», нової стильової парадигми. Цей шлях вважався достатньо малоімовірним для сучасної свідомості.

Потрібен був третій шлях, альтернативний і першому, і другому. Одним із можливих виходів стало звернення до нових методів мислення сучасної науки: мікрофізики, біохімії, математики, геометрії.

Концепція співвідношення перервності й безперервності розглядалась у працях М. Гайдеггера, М. Мерло-Понті, Ж. Делеза. Праця Делеза «Складка. Лейбніц і бароко» кардинально вплинула на архітектурну свідомість. Мислитель пов'язує свою теорію «становлення» з поняттям «віртуозно», що дало привід сучасним критикам назвати його філософський жанр «ігровим жонгливанням шляхом складки» [79, с.16].

«Становлення», за Делезом, – це тип художньої творчості, ядро якої утворюють так звані «блоки становлення», сформовані симбіотичними поєднаннями. Вся концепція «складки» побудована на ідеї самоорганізованої динамічної матерії. У грі світових енергій виникають розриви, а «складка» застигає як слід розриву, прориву енергій, що виникають при зіткненні різних космічних сил [59].

В архітектурній теорії філософська концепція «складки» виступає в метафоричному сенсі. З початку 1990-х рр. твори архітектури розглядаються не як об'єкти, а як певні топологічні структури. Такий підхід, з одного боку, вбудовує архітектуру в сучасне уявлення про світ, а з іншого, – готує архітектурний дискурс, пов'язуючи його з мовою комп'ютера, технікою мережевої моделі.

Особливо це помітно в деконструктивізмі – напрямку в сучасній архітектурі, заснованому на застосуванні ідей французького філософа Ж. Дерріда. Для деконструктивістських проектів характерні візуальна ускладненість, несподівані зламані форми, а також нерідко підкреслено агресивне вторгнення в міське середовище. Найяскравішими прикладами нелінійного підходу в деконструктивізмі є такі будівлі як «Кривий дім» (2004

р., Сопот, вулиця Героїв Монте-Кассіно, архітекторів Шотінських і Залевського), ще одним яскравим взірцем може слугувати «Танцюючий будинок», офісна будівля в Празі, яка складається з двох циліндричних башт – «нормальної» і деконструктивної.

Остаточний і рішучий розрив із симетрією та лінійністю робить *дигітальна архітектура*, яка розвивається з 1990-х рр.

Дигітальна архітектура заперечує симетрію та цілісність конструкції. Для створення враження ефемерності й таємничості використовуються нестандартні фактура і текстура. Дигітальна архітектура виникла як реклама технології фірми UNStudio, заради якої були створені павільйони, де все рухається, змінюється. Також яскравим прикладом дигітальної архітектури може слугувати інсталяція «Hyper-Matrix», представлена в рамках виставки «YeosuExpo 2012».

У процесі архітектурного проектування може широко використовуватись анімація й інтерактивність як інтер'єру, так і екстер'єру задля досягнення ілюзії просторової часовості. Широко використовується «Школариб», що передбачає нестабільність структур, які гнучко реагують на зміну ситуації. Будівля постійно змінює форми та стани, що викликає уявлення про ірраціональність простору. Згадана «теорія складки» тут маніфестується через ідею руху крізь простір, коли та сама поверхня утворює і відкритий, і закритий простори. «Теорія потоків» виглядає в архітектурі як новий порядок, заснований не на формі, а на енергії (потік людей, транспорту, інформації).

Ряд інших несподіваних інновацій демонструють так звані ландшафтні будови таких архітекторів як П. Айзенман, Ф. Гері, Е. Міраллес. Будуються ландшафтні комплекси, спроектовані групами «Форин Оффіс Архітекст», «Морфозис».

Інші об'єкти, розроблені в межах цієї парадигми: будівля Будокан архітектора Кійо Роккаку (Токіо), будівля Стоун-хаус Гюнтера Доменіга (Австрія), Інститут Пенроуза Найджела Коатса (Токіо), «Дім-чудовисько» Філіпа Джонсона (Нью-Канаан) тощо. Близькими до цього напрямку є також

«скульптурні» проекти Такасакі. До архітектурних нововведень належать роботи інженерів, які використовують складчасті структури: група Теда Хапполда і Фрая Отто, нелінійні структури Сесіла Белмонда, дерев'яні структури Герба Гріна, Барта Прінса, Імре Маковеца та ін.

Парадигма осмислення процесу виникнення нового порядку з хаосу в архітектурі розвивалась одночасно і паралельно з наукою про складності. Ця внутрішня потреба архітектури була підтримана динамічним розвитком комп'ютерних технологій. Проблема складності особливо зацікавила архітекторів в останнє десятиліття ХХ століття, коли стала декларуватись свідомо відмова від звичних методів роботи з архітектурним об'єктом. До кінця 1990-х рр. парадигма складності в архітектурі стала визначальною, втілившись в особливому типі надскладних структур.

Нова, гетерогенна система зовсім не схожа на попередню «жорстку» архітектуру. Це «безформна», м'яка система, здатна провокувати найбільш непередбачувані зв'язки з якісно іншими системами із галузей культури, економіки тощо. Ця нова здатність системи проявляється завдяки особливій якості – підвищеній стійкості до випадковостей при одночасній поступливості їм. Таку «стійкість – поступливість» часто сплутують із слабкістю. Але стратегія і тактика гнучкої поступливості протистоїть розламуванню у відповідь на зовнішні впливи завдяки готовності до перебудови з урахуванням непередбачуваних обставин. Інакше кажучи, новий метод в архітектурі – це спроба виходу за межі евклідової геометрії, це тактика гнучкого інкорпорування значень, тактика морфогенезу.

Новою ідеєю є зворотний зв'язок як головна рушійна сила природних процесів. Уявлення про динамічність неможливо напряму перенести в архітектуру, оскільки остання майже ніколи не може існувати поза фіксованою формою. Але шляхи подолання цієї проблеми є. Так, С. Белмонд пропонує свою концепцію структури, яка досліджує форму і конфігурацію, починаючи з вихідних принципів, і використовує складність як апріорний принцип. Традиційне наслідування зовнішнього об'єкта, розчленованого звичним

способом сітки, відкидається. Замість об'єктного пропонується холістичний підхід, який визначає не лише зовнішню, а й внутрішню логіку цілого.

Ряд провідних архітекторів свідомо використали окремі ідеї нелінійної науки і породжені нелінійністю нові форми заради утвердження нових принципів архітектури. В результаті була доведена висока креативність нових методів і вимальовувались контури нелінійної архітектури.

Вже згадуваний деконструктивіст і теоретик архітектури «тексту» 1980-х рр. Пітер Айзенман використовував схеми, взяті з теорії фракталів (самоподібність, суперпозиція), мікробіології, теорії катастроф («складка»), риторики (поняття «катахреза»), булевої алгебри (гіперкуб), навіть із психоаналізу (концепція заміщення). Принципом формоутворення стає поєднання відмінностей, розбудова щільної топографічної структури, в якій вбачається присутність вихідних форм. Інтер'єр будівлі являє собою особливу форму простору, в якій не проявляються риси вихідних компонентів. Вони «зрослись» у надскладній просторовій структурі.

Отже, в результаті тривалих метаморфоз архітектурних течій та утворення нових стилів постмодернізму і деконструктивізму, архітектори виходять до неklasичних (діонісійських, замість аполлонійських) естетичних та технологічних принципів проектування. Архітектура сьогодні володіє безліччю ідеалів і прототипів, залучаючи реципієнта в дослідження складності й відносності.

Відмова від традиційної стійко-балкової конструктивної системи вможливила появу варіативності рішення внутрішнього простору й зовнішнього вигляду. Підлога, стіна, стеля – все стало умовністю, один простір перетікає в інший. Сам процес створення архітектурного енвайронменту спрямований на те, щоб ігнорувати фундаментальні правила конструювання.

Намагання демонструвати порушення загальноприйнятих естетичних та конструктивних норм пояснюється бажанням втілити ідею складної самоорганізуючої системи. А це значить створення просторової системи, що має якості нелінійності, неурівноваженості. Такий хаос відображає

цілеспрямовану відмову архітектора від жорстких конвенцій, що пов'язують форму, функцію і суть будови. Децентралізація перспективи виразна настільки, що в ній відсутня привілейована точка огляду, що приводить до стану провокації і шоку.

В якості виконавця-проектанта може виступати не тільки професійний архітектор, але й комп'ютер. Комп'ютерна технологія дозволяє проводити дослідження, розраховані на передбачуваність результату (так звані «порогові» технології). Будь-яка немислима раніше форма – криволінійна, техноорганічна, органічна – відносно легко прочитуються комп'ютером [66]. Особлива естетика звільненої від архітектонічних закономірностей віртуальної архітектури не може не впливати на реальне проектування. Яскравими прикладами інтернет-проектів дигітальної архітектури є «Ембріологічні будинки» Г. Лінна, «Віртуальний Гуггенхайм» Х. Рашида, інтерактивні інсталяції М. С. Ватанабе.

Нелінійна парадигма в архітектурі поєднує різноманітні напрями. Але можна виділити такі її загальні характеристики: відрив від контексту, форма, яка «не вписується» в декартівську систему координат і не описується ізометрично, мотиви ілюзії, використання ефектів нестабільності, нерівномірності, трактування будівля як живого організму зі своїм розвитком у часі. Порядок постає тільки тимчасовим станом архітектурного об'єкту, завжди на межі переривання; буття уявляється як суцільний ризик або виклик, що обертається ризиком. Архітектурна споруда позиціонується як дещо, яке піднімається з абсолютного хаосу і непередбачуваності розбалансованої системи.

Нелінійній архітектурі властиві аморфність, нерівномірність, гротескність, трактування об'єкту як живого організму, концепція руху, постійна мінливість споруди. Цей підкреслений динамізм того, що традиційно має бути стабільним, «безформність» замість чіткої архітектонічної структури дозволяє визначити нелінійну архітектуру як «архітектуру хаосу».

Таким чином, можна зробити висновок, що в просторових (візуальних) мистецтвах мають місце не стільки власне інтерпретації міфологеми Хаосу,

скільки конкретні маніфестації *хаотичного* як естетичного поняття. Воно полягає у створенні особливого художнього простору, який може бути реальним або віртуальним, де не діють правила лінійної логіки.

В деяких випадках (здебільшого, в образотворчому мистецтві авангарду) помітне тяжіння до «руйнівного», «фінального» Хаосу, який ентропійно розчиняє осмисленість, гармонію та красу. В візуальних мистецтвах другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (фотографія у формі ломографії, енвайронмент та нелінійна архітектура, яка теж може розглядатися як своєрідна форма енвайронменту) помітне тяжіння до другого аспекту – «творчого» Хаосу, який покликаний протистояти естетично та функціонально застарілим формам і створити умови для виникнення нової гармонії в естетосфері. Подібні пошуки безпосереднім чином пов'язані з пошуками нової парадигми осмислення світу і принципово нового, зокрема – «екологічного чистого» способу буття людської культури.

3.3 Принцип хаотичності як чинник міжвидового синтезу та створення естетосфери художнього артефакту

Як відомо, у взаємозв'язках окремих видів мистецтва існують дві протилежно спрямовані тенденції – до виділення щоразу нових форм та до синтезу вже існуючих.

Перший із них, «аналітичне» роз'єднання, виділення самостійних одиниць із первісного синкретизму, – це процес, що за своєю спрямованістю, в принципі, порівняний із міфологічною космогонією, сутність якої полягає в створенні чітких форм із первісної невизначеності й злитості. З іншого боку, таке «розділення форм», якщо за ним не йде творча організація, може набувати рис діонісійського розтерзання, а значить, мати символіку «фінального» Хаосу.

Другий процес – «синтетичний», у позитивному аспекті теж має космогонічне значення створення нового гармонійного цілого з дискретних елементів. У своєму негативному аспекті він може набирати рис розчинення стійких форм та значень в аморфній хаотичній масі.

Таким чином, критерієм «космічності» чи «хаотичності» виступає не стільки слідування тій чи іншій тенденції, скільки мета митця, який може шукати нові сенси або ж декларувати їх відсутність, а також конкретні естетичні результати, які виникають у процесі досягнення цієї більш чи менш усвідомленої автором мети.

В цілому, мистецтво й арт-практики ХХ – початку ХХІ ст. мають досить виразне тяжіння до синтетичності. Причому це стосується не лише поєднання різних, традиційно відмежованих одна від одної художніх форм, але й подолання межі художнього і нехудожнього. Остання тенденція має багато виражень: це і застосування наукових і технічних досягнень в якості теми та прийомів мистецької творчості, і створення різних «псевдо-документальних» жанрів, і злиття мистецької творчості, і самого життя людини.

Деякі з цих форм, особливо ті з них, які створюють суцільне арт-середовище, протиставлені повсякденному хронотопу, мають безпосереднє відношення до сучасної інтерпретації міфологеми Хаосу. Зокрема, це стосується вже згаданого феномену енвайронменту [6], який занурює реципієнта в арт-середовище, принципово протиставлене повсякденності й позбавлене звичайної логіки.

Псевдо-випадкове сполучення об'єктів, які складають енвайронмент, здебільшого, розраховане на те, щоб викликати у глядача певну реакцію, причому часто – негативну. Безпосередній вплив на емоції відбувається за рахунок або шокуючих якостей самих об'єктів, або ж їхніх визивних сполучень. Можливим є також вплив «інтелектуальний», підґрунтям якого виступає розшифровка достатньо підготовленим для цього реципієнтом «послання» автора.

Таке послання часто полягає саме в ствердженні принципової хаотичності світу, причому хаотичність тут нерідко розуміється як абсурдність та ентропійність. Це підкреслюється тим, що елементи енвайронменту – в цьому сучасне мистецтво продовжує традицію, закладену мистецтвом авангарду – є предметами, безпосередньо знайденими на звалищі, або ж спеціально підготовленими для того, щоб виглядати як частина руїни.

Одним із характерних прийомів створення енвайронменту є використання поліекрану, причому програми, які йдуть на кожному з екранів, найчастіше є принципово неузгодженими, покликаними викликати відчуття інформаційної пересиченості та розладу. Таку форму можна вважати безпосередньою інтерпретацією реалій інформаційного суспільства, в якому інформація, з одного боку, є великою цінністю, з іншого ж – може перетворюватися на «інтелектуальне сміття», на білий шум, який виступає одним з естетичних синонімів хаосу як повної невизначеності. Причому часто це «фінальний» Хаос, який вникає за рахунок ентропічного розчинення та змішування осмислених елементів.

Важливим для осмислення подібних арт-форм є поняття синестезії. Як показує Т. Ємельянова, «поняття “синестезія” і “синтез мистецтв” слід розглядати <...> залучаючи поняття “інтегративність”, адже синтез – це інтегративність мистецтв, а синестезія – міжчуттєвий зв'язок і візуалізація логічних абстракцій. Базуючись на досвіді В. Кандинського й О. Скрябіна, сучасні дослідники <...> розглядають синестезію як концентровану і симулятивну актуалізацію в широкому спектрі своїх проявів, по-перше, як феномен “подвоєної сенсорності”; по-друге, як феномен емоцій, що виконують це метафоричне “подвоєння”; по-третє, мистецтво як сферу соціальної практики, де культивується й функціонує синестезія» [73, с. 11].

Тяжіння до синтезу та синестезії в деяких своїх формах може розглядатися як прояв естетичного принципу хаотичності як загальної «злитості», змішування елементів, стилів, матеріалів та інформаційних носіїв.

Іншим шляхом наближення до хаотичності є гібридизація несполученого. З. Алфьорова пише з цього приводу: «...гібридизація необхідна для набуття візуальним мистецтвом статусу «тотального». Сама по собі інтегративна візуальна форма поступово виявляється «випадковим мутантом», що твориться ситуативно <...> Процесуальність творення передбачала не тільки власне насолоду «від процесу», а, насамперед, «насолоду від гри» з потенційним глядачем (учасником) співтворення» [5, с. 26].

При цьому, користуючись практично тими самими засобами, митець може створювати враження домінування Хаосу або ж Космосу, в залежності від своєї світоглядної настанови. «Ре-конструкція, стилізація, імітація та деконструкція смислофункцій культури – стратегії вибудовування митцем художнього проекту. Використовуючи різні стратегії, митець мав можливість завдяки такому арт-інструментарію сформувати хаосогенний візуальний процес або створити візуальну/віртуальну гармонію» [там само, с. 27].

Розглянемо «традиційні» види мистецтва, які мають синтетичний характер як за своєю онтологічною природою (розвиток і в часі, і в просторі), так і за поєднанням художніх прийомів інших видів мистецтв.

Ймовірно, одними з найдавніших за часом виникнення є художні форми, пов'язані з виразними можливостями пластики людського тіла. До них можна зарахувати такі близькі між собою форми як *хореографія* і *театр*, а також, певною мірою, *кінематограф*.

Окрім цього, з виразністю форм і пластики людського тіла пов'язаний ряд окремих арт-практик, перш за все – *боді-арт*. Ґрунтовне дослідження тілесних мистецько-видовищних форм постмодернізму здійснила К. Станіславська [216].

Рух окремої людини – митця, який створює новий культурний артефакт, – займає величезне місце навіть у живописі. Передусім, це стосується різних форм «живопису дії», зокрема, згаданих вище абстрактного експресіонізму та ташизму, де при написанні картини акцент значною мірою переноситься з результату на процес. Відбувається своєрідний моноспектакль митця, а полотно викликає інтерес, скоріше, як матеріальна фіксація цього унікального дійства.

«Акція», чи мистецтво акції, була запроваджена в обіг дадаїстами та сюрреалістами. Згодом протягом ХХ – початку ХХІ ст. вона приймала різноманітні форми, найбільш характерними з яких стали хепенінг та перформанс [7; 274; 281].

Хепенінг (англ. *happening* – «випадок», «подія») є переважно американською формою, яка виникла в 1950-ті рр. як розвиток ідей дадаїзму, сюрреалізму, футуризму. Засновниками цієї художньої форми вважають М. Каннінгема, Дж. Кейджа та Р. Раушенберга, які створили «синтетичні» акції, що поєднували різні види мистецтва у парадоксальних комбінаціях, що виводить нас на «хаотичне» за природою поняття гібридності.

Філософською базою хепенінгу називають фрейдизм, екзистенціалізм і феноменологію. Інколи йдеться про запозичення митцями вже відомих філософських ідей, інколи – про своєрідну співтворчість теоретиків та практиків. Зокрема, феноменолог М. Дюфрен, який у 1960-х рр. висував суто діонісійські за характером філософсько-естетичні ідеї «артизації», «карнавалізації» життя, «революції-свята», суттєво вплинув на поширення думки про те, що мистецтво повинно «вийти на вулиці» й стати всезагальною справою.

Здебільшого, хепенінги мають імпровізаційний характер і відбуваються в «не-спеціалізованому» середовищі, де передбачається спонтанна реакція присутньої публіки. Це має стирати межу мистецтва та повсякденного життя. Автори нерідко декларують принципи «карнавалізації життя», «свята миттєвості» й «співтворчості глядачів». На практиці це нерідко переростає в провокації у відношенні до публіки, яку втягують у дію з тим, щоб викликати будь-яку (не обов'язково творчу і позитивну) реакцію. Через це хепенінги розглядаються деякими критиками як форма, яка не стільки розкріпачує реципієнта, скільки маніпулює ним.

Імпровізаційність як реалізація «хаотичного» принципу випадковості в арт-практиках синтезує різні види мистецтва в єдиний творчий процес, завданням якого є об'єднання митця, його твору та глядача в єдине ціле, що дає

несподівані й вражаючі результати. Так, Александр Макквін своїми акціями на показах мод неодноразово викликав бурхливу реакцію у дизайнерів та ЗМІ, які саме цим відгуком приймали участь у величезному шоу, на яке він перетворив всю свою кар'єру.

Переважно європейською формою є *перформанси*, які передбачають наявність більш чи менш чіткого сценарію та певну дистанцію між виконавцем і реципієнтом. При цьому, оскільки перформанси, здебільшого, відбуваються в спеціальних приміщеннях, ця публіка не є «випадковою». Як і хепенінг, перформанс гібридизує різні види мистецтва. Настанова авторів варіює від принципової несерйозності до сприйняття своїх дій як сакральної акції (Й. Бойс, І. Захаров-Росс та ін.). Тут саме принципова ірраціональність акцій виступає своєрідним «доказом» їх сакрального значення. Характерно, що багато представників цих арт-практик більш чи менш серйозно цікавилися різними містичними вченнями, а також теорією і практикою шаманізму.

В нашому контексті й хепенінг, і перформанс привертають увагу своєю спонтанністю, абсурдністю, деконструктивним (а інколи – й деструктивним) характером, безпосереднім зверненням до емоцій реципієнтів, причому ці емоції часто є негативними. Отже, як і в мистецтві авангарду, тут бачимо типово ірраціоналістичний бунт проти розуму, який є однією з найбільш характерних прикмет «мистецтва Хаосу». Водночас, така загальна тенденція не означає, що будь-який хепенінг або перформанс обов'язково є «хаотичним» за своєю природою.

За рядом показників близьким до хепенінгу і перформансу є боді-арт, в якому також значне місце займає імпровізаційність. З іншого боку, його також зближують із поп-артом, який розкриває естетичний потенціал «готових» об'єктів. Однак тут в якості об'єкту виступає людське тіло. Такий підхід – перетворення живого тіла на об'єкт маніпуляцій – сам по собі здатний викликати філософсько-естетичний шок, котрий поглиблюється тим, що представники цього напряму інколи «практично» досліджують граничні екзистенційні ситуації, спричиняючи собі біль та/або різноманітні каліцтва. В

цьому плані квінтесенцією наряду можна вважати акцію Р. Шварцкоглера, сутністю якої було фотографічно задокументоване повільне самогубство. В таких прикладах виразно маємо справу з ентропійним хаосом.

Зауважимо, що далеко не всі форми боді-арту мають подібний екстремальний характер й однозначно належать до «мистецтва Хаосу». Йдеться лише про вияв певної тенденції.

Тема тілесності в аспектах насильства та «самонасильства» є співзвучною, з одного боку, з панк-культурою 1970-х рр., а з іншого – з «осмисленням» таких явищ як подряпина (Д. Оппенгейм), поріз (Л. Сміт), укус (В. Акончі) тощо.

Ця проблематика не є чужою і для такого традиційного виду мистецтва як *театр*.

Ж. Делез, досліджуючи «шизопотенціал» різних видів мистецтва, високо оцінив можливості театру, де відбувається процес «ампутації» або «вичитування» з традиційних текстів героїв (наприклад, Гамлета з «Гамлета») та сенсів. Зокрема, він посилався на досвід близьких до сюрреалізму форм у театральній творчості Л. Арагона, А. Арто, Д. Бека, К. Бене, А. Бретона, П. Брука, Б. Вілсона, Е. Гротовського та інших.

Перш за все це стосується *театру жорстокості* А. Арто. На думку цього митця, театр є «тотальним видовищем», яке має залучати і творців, і реципієнтів до космічних стихій життєвості. Таку метафізику можна ввести в душу тільки через шкіру (можна зіставити думку Г. Гачева про особливе символічне значення «шкіри» в французькій культурі). А тому театр неможливий без моменту жорстокості [13].

Фізичне тут є важливішим, ніж словесне. На думку самого Арто, «будь-який спектакль містить певний фізичний та об'єктивний елемент, доступний будь-якому глядачу. Це крики, скарги, раптові появи, несподіванки, театральні трюки усяких типів, чарівна краса костюмів <...> сяйво світла, співуча краса голосу, очарування гармонії, хвилюючі звуки музики, кольори предметів, фізичний ритм рухів, знайомих всім, реальна поява нових та неочікуваних

предметів, маски, багатометрові манекени, несподівані перепади світла, його фізичний вплив, яке викликає відчуття тепла та холоду тощо» [там само].

При такій настанові автора на переважно емоційний вплив на глядача, не викликає подиву й тематика театру А. Арто, зорієнтована на зображення «концентрованих» пристрастей: від крайнощів любові до крайнощів ненависті. Це достатньо близько до виділеної З. Фрейдом опозиції Еросу і Танатосу. Однак у Арто вони виглядають не стільки протилежностями, скільки взаємодоповнюваними принципами. Тут знову можна згадати Емпедокла з його принципами Любові й Ненависті, які, в свою чергу, є синонімами Космосу та Хаосу. В нашому випадку ці Космос та Хаос зливаються в ту нерозривну єдність, яка в постмодернізмі була визначена як Хаосмос.

Сама ідея «жорстокості» в усіх її сенсах, деструктивні (навіть анархічні) настанови у відношенні до традиційної культури, звернення до принципу ірраціональної вітальності (волі до життя), уявлення про людину як істоту абсурдну й нестабільну, прагнення до магічного чи шаманського екстазу, в який занурюються творці та реципієнти, – все це дозволяє визначити театр жорстокості в якості одного з типових проявів «мистецтва Хаосу».

Значною мірою це вірно також у відношенні до *театру абсурду*, хоча в ньому Хаос є не стільки стихійно-бурхливим, скільки раціонально сконструйованим. Однак ідея абсурдності людини й абсурдності буття, деструкції традиції, прагнення до епатажу, естетизація потворного присутні й тут. Якщо театр жорстокості підкреслює бурхливі, демонічні сили, які ховаються в людині та в бутті, то театр абсурду має протилежну тенденцію – до високої ентропійності з відносно малою енергетикою: дія вповільнена, монотонна, часто повторювана, персонажі слабо взаємодіють між собою через свою принципову нездатність до адекватної комунікації. Театр абсурду часто звертається до таких форм як пародія та гротеск, які за своєю природою є пов'язаними з інтерпретацією міфологеми Хаосу.

В новому тисячолітті експерименти з «театром Хаосу» продовжуються. Так, Н. Корнієнко, застосовуючи досвід хаології до театрального мистецтва

України, вважає, що однією з характерних рис сучасного театру є довіра до конструктивної ролі Хаосу. Зокрема, дослідниця вважає, що «театральна семантика вкрай суб'єктивізується. Режисер стає сам собі Фройдом, Прустом, Арто. Потік свідомості, галюцинація, медитація, ще не так давно притаманні переважно літературі й музиці, підкорюють собі театральне сюжетобудування» [103, с. 26].

В *кінематографі* інтерпретація міфологеми Хаосу може відбуватися або шляхом звернення до архетипових структур оповіді, або ж шляхом «хаотизації» зображувальної мови.

У випадках, де хаос стає принципом світовідчуття автора, і як наслідок – його художньої мови – кінематограф може або модифікувати прийоми, відомі в інших видах мистецтва, або ж шукати свої шляхи.

Прикладом першого типу є експериментальне за своїм характером *абстрактне кіно*, де цей вид мистецтва постає свого роду «рухомим живописом». В окремих випадках, особливо в анімації, відбувається створення засобами кінематографу синестетичного єднання зображення та музики («Фантазія» В. Диснея). В інших стрічках ефект, близький до абстрактних чи сюрреалістичних картин, виникає за рахунок монтажного співставлення логічно не пов'язаних між собою зображень, які, до того ж, можуть бути додатково деформовані (як це має місце в різних варіантах «чистого» чи «абсолютного» кіно).

Якщо звернення кінематографу до абстракціонізму має дещо маргінальний характер, то це не можна сказати про зв'язок цього виду мистецтва з сюрреалізмом. Окремі мислителі висловлюють думку, що іманентна «сноподібність» кінематографу робить його сюрреалістичним за своєю сутністю.

Класикою сюрреалістичного кінематографу став «Андалузський пес» Л. Бунюеля та С. Далі. Незалежно сюрреалістичні елементи з'явилися в кіно С. Ейзенштейна, що не дивно, враховуючи його інтерес до робіт В. Вундта, Л. Леві-Брюля, О. Ранка, Дж. Дж. Фрезера, З. Фрейда та багатьох інших

мислителів, які, кожен по-своєму, досліджували глибинні рівні людської психіки. Помітним явищем була також здатність митця до своєрідного творчого «автопсихоаналізу». Слід згадати також інтерес Ейзенштейна до містичних практик різних традиційних культур та психоделічного досвіду. Результатом цього стала власна концепція мистецтва як «почуттєвого мислення», де ключовими поняттями виступають пафос та екстаз, що дає можливість порівнювати його ідеї з ідеями Арто і Батая [257].

Безпосереднє перенесення сюрреалістичних принципів у кіно знаходимо також у доробку І. Бергмана, Ж.-Л. Годара, Ж. Кокто, Р. Поланські, А. Хічкока та багатьох інших митців. Режисером, який зумів далі ніж багато інших «пройти і шляхом хаосу, і шляхом космосу», О. Геніс називає Ф. Феліні [47, с.90].

За Ж. Делезом, кінематограф, так само як і театр, є «продуктивним» із точки зору шизоаналітичного потенціалу, зокрема, за рахунок своєї здатності зображувати божевілля та передавати чорний гумор. Привертає увагу виділення Делезом тенденції зміни сприйняття кіно від «твердого» до «рідкого» і далі до «газоподібного». Ці метафори описують, перш за все, зростання пластичності й динамічності як самого кінообразу, так і його сприйняття реципієнтом.

У нашому контексті привертає увагу, що така прогресія відображає тяжіння до дематеріалізації, відходу від чітких форм та усталеної структури. Таке «розчинення» має безсумнівну символіку «фінального» Хаосу. Ця гіпотеза підтверджується і тим, що, за Делезом, ближче за все до «газообразної» форми є психоделічний кінематограф, ірраціональний за визначенням, де величезне значення мають сні й симулякри (М. Антоніоні, Ж. -Л. Годар та ін.) [60]. Зазначимо також, що в цій концепції кіно, так само як в театрі А. Арто, тілесність та жест є важливішими, ніж слово.

На допомогу кіномитцям, які рухаються тим шляхом, який визначив Ж.Делез, приходять все нові форми електронних спецефектів. Зокрема, це стосується компоузіngu («дематеріалізація» об'єктів), морфінгу (трансформація одного об'єкту в інший). В останньому випадку має місце віртуальне

перевертництво всіх речей та зняття таких традиційних опозицій як прекрасне і потворне, живе й мертво, людина та тварина тощо.

Зв'язок кінематографу з міфологемою Хаосу є багатоманітним. Зокрема, має місце безпосереднє успадкування міфологічного матеріалу. Так, на думку Н. Хренова, «реабілітація архаїки», яка мала місце в модернізмі, привела до того, що кінематограф запозичив із театру елементи давніх містерій. Таке успадкування відбулося, перш за все, через «низовий» балаганний театр, вистави якого були приурочені до календарних свят та мали архаїчну символіку аграрних культів. Але ж аграрні ритуали, змодельовані за космогонічними міфами творення Космосу з Хаосу, передбачали наявність жертви, яка підлягала «діонісічному» розтерзанню. В архаїчному суспільстві «заборона на контакт із хаосом у ритуалі знімається. Лише ритуальна форма контакту з ним не є небезпечною» [247, с. 663]. Згодом, при маніфестації Хаосу в мистецтві відбувається «не лише споглядання підземного світу як чогось <...> зовнішнього, але й актуалізація того психологічного потенціалу в вигляді агресії, жорстокості, сексу <...>, на прояви якого в повсякденний несвятковий час накладається заборона» [там само, с. 663].

Саме в такому сенсі слід розуміти «святковість» мистецтва, неодноразово задекларовану митцями і теоретиками культури ХХ ст. Запропоноване ними свято – це діонісійське свято Хаосу.

Крім «традиційних» видів мистецтва, міфологема Хаосу активно піддається інтерпретації в нових, синтетичних за природою, формах художньої культури, які починають позиціонуватися в якості нових видів мистецтва.

З. Алфьорова доводить, що «наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. сфера візуального остаточно набуває вигляду трикомпонентної структури «візуальне – віртуальне – медіальне», кожний елемент якої є виразом двох попередніх. Саме завдяки такій структурі сфера візуального остаточно перетворюється на гетерогенну, живу і гнучку «відкриту систему»» [5, с. 27–28]. І далі дослідниця міркує: «Мультимедіапростір як середовище крос-культурного діалогу виявляє

ознаки поліонтологічності, а відтак – такий діалог відбувається вже на різних рівнях реальності» [там само, с. 28].

Зміни світовідчуття сучасної людини, з одного боку, та успіхи новітніх технологій – з іншого – приводять до принципово нового характеру структурування інформації в засобах масової комунікації. Зсув йде від дискретності – до змішення, від словесного – до візуального. При цьому зображення намагаються зробити максимально «реальним» (напівсферичний екран, 3D) та доповнити максимально можливим зверненням до всіх органів почуття реципієнта.

Отже, виразно бачимо ту саму тенденцію, що в енвайронменті – створити цілком артизоване середовище, «оточити» реципієнта з усіх боків, вирвавши зі сфери повсякденного досвіду. Тільки тут це відбувається за допомогою не стільки організації об'єктів у реальному просторі, скільки створенням повністю штучної віртуальної реальності, яка здатна заміщати собою справжню.

Ця тенденція до повного контролю автора над реципієнтом, якого занурюють у матеріалізацію чужої підсвідомості, дещо врівноважується протилежною тенденцією. Йдеться про зростаючу байдужість реципієнта до практично будь-якої інформації («реальної» та «віртуальної»), яка розважає його лише певний час і може бути легко заміненою будь-якою іншою.

Звідси явище «зеппінгу» (постійного переключення каналів) замість перегляду однієї передачі по телебаченню. Аналогічним чином реципієнт може читати книгу з будь-якого місця. Відзначимо, що є романи, які саме на таке читання і розраховані, наприклад, «Хозарський словник» М. Павича. Ще наочніше цей принцип виступає при навігації в Інтернеті, де користувач переживає відчуття абсолютної свободи, оскільки сам прокладає свій шлях у всесвітній мережі, але водночас може розглядатися і як абсолютно несвобідний, спійманий цією ж «сіткою».

Сама віртуальна реальність може розглядатися як «своєрідний міф культури, забарвлений мистецькими, технологічними інтенціями» [123]. В

міфологічній опозиції Космос – Хаос віртуальність тяжіє до останнього через свою принципову аморфність.

Електронне мистецтво за естетичними принципами може наближатися до традиційних художніх форм, зокрема, до живопису. Але у нього є і суттєва відмінність, а саме: місце неповторності кожного моменту творчого процесу тут займає більш чи менш випадкове комбінування цілого з уже «готових» елементів, характер та розмір яких може суттєво відрізнятись. Ще однією помітною і важливою характеристикою, яку виділяли різні дослідники, є сутнісна «нематеріальність» дігiтального мистецтва, що існує в якості комбінації цифр.

Виникнення *комп'ютерної графіки* як окремого виду мистецтва дослідники зараховують до 1950–60-х рр. (твори таких митців як К. Алслебен, Б. Лапоскі, Ф. Наке, Г. Неес, А. М. Нолл, К. Ноултон, В. Феттер, В. Франке, Б.Юлеш).

Основною особливістю цього нового виду мистецтва є той факт, що митець обирає певні готові елементи з наявного набору або ж коригує вибір, зроблений комп'ютером. При цьому зазначається, що використання комп'ютера може мати різні цілі: розширення можливостей візуальної виразності завдяки безкінечному розмаїттю форм і кольорів; задоволення прагнення до новаторства тощо. Однією з таких цілей називають здатність комп'ютерного мистецтва викликати шок завдяки своїй неочікуваності, дисгармонічності, алогізму. Все це є безпосередньо дотичним до естетичного поняття хаотичного.

Крім того, твір комп'ютерного мистецтва є принципово незакінченим. З одного боку, автор може зберігати окремим файлом будь-яку фазу творчості, створюючи каталог варіантів, кожен із яких може вважатися окремим витвором. З іншого, будь-який реципієнт може стати співтворцем, продовживши, доповнивши або змінивши чужий твір [279].

Саме у такій інтерактивності вбачають основну відмінність новітнього пост-постмодерністського технообразу від традиційного текстообразу (Анна

Коклен). Хоча корені осмислення мистецтва як «спів-діяння» можна шукати і в більш ранніх культурних періодах [132, с. 100]. Власне, саме звернення до принципу нон-фініто характерне для мистецтва ХХ ст., але відоме ще здавна, особливо у мистецтві Сходу, що теж можна вважати «провокацією», покликаною стимулювати творчу активність реципієнта.

Цей принцип інтерактивності є однією з найголовніших характеристик *нет-арту*, сутністю якого В. Бичков та інші дослідники вважають не репрезентацію, як у класичному мистецтві, а комунікацію. Межа мистецтва та не-мистецтва тут стає практично невизначеною.

Нет-арт у якості окремого культурного явища виникає в 1980–90-х рр. До нашого часу він встигнув пройти три основних етапи свого розвитку: 1) створення зображень із літер та значків клавіатури комп'ютера; 2) демонстрація через Інтернет андеграундного й аматорського мистецтва; 3) освоєння мережевими митцями виразних можливостей Мережі як «електронного енвайронменту», результатом чого стала мережева література, візуальні зони нет-арту тощо [35].

Саме останній варіант, у якому комп'ютерні технології з іманентно властивою їм стохастичною складовою використовуються не як інструмент трансляції вже наявних творів, а як засіб створення нових мистецьких форм, є найбільш безпосередньо дотичним до предмету нашого дисертаційного дослідження.

Зазначимо, що загальна тенденція сучасного мистецтва до розмивання межі між художнім артефактом та його контекстом, у віртуальній реальності може приводити до *імплозії* – втрати реципієнтом відчуття відмінності реального світу та симулякру [223]. Такий стан є доволі небезпечним для самої людини, яка перестає адекватно орієнтуватися в навколишньому середовищі. Небажаним він є і для суспільства, оскільки може викликати настрої загальної пасивності, яка ґрунтується на ескапістському прагненні «переселитися» в віртуальний світ.

З іншого боку, розмаїті нові форми мистецтва, з їхнім тяжінням до загального синтезу реального та віртуального, побутового, художнього і наукового тощо, можуть розглядатися як такі, що покликані формувати нову парадигму світосприйняття. А це завдання, яке має протистояти все більшій спеціалізації та фрагментації дегуманізованої людини та культури, є достатньо важливим.

Цей процес конче потребує осмислення, причому воно в сучасній Україні вже розпочато. Свідченням цього є, зокрема, дослідження Г. Меднікової, присвячене синтезу наукової та художньої рефлексії як основі нової парадигми світорозуміння [156]. З іншої сторони, до теми нового синтезу приступають дослідники універсалізму, який має замінити собою фрагментарну «негативну онтологію “пост-”» [190].

Таким чином, маніфестація хаотичного в синтетичних за природою видах мистецтва за суттю є досить близькою до аналогічного явища в мистецтвах просторових. А саме, йдеться про створення особливого хронотопу, який є різко протиставленим профанному раціональному порядку. Основна відмінність полягає в тому, що цей хронотоп більшою мірою є віртуальним, який потребує не фізичної, а «інтелектуальної» присутності реципієнта, його інтерпретаційної роботи.

Оскільки така присутність не вимагає спеціальних переміщень, а отже, не пов'язана з затратою додаткових матеріальних засобів, зусиль і часу, то вона стає все більш поширеною, аж до того, що деякі користувачі комп'ютерів можуть вести «подвійне життя», віртуальна складова якого може ставати більш значущою, ніж реальна. Створення такої «тотальної естетосфери» є надзвичайно цікавим, але водночас і потенційно небезпечним феноменом, який заслуговує на подальше дослідження.

Висновки до третього розділу

В мистецтві XX – початку XXI ст. Хаос займає виключне місце через загальну помітну тенденцію розглядати світ вже не як впорядкований Космос, а як Хаосмос або навіть Хаос.

Художня інтерпретація міфологеми Хаосу може набувати двох основних форм: 1) спроби безпосереднього або метафоричного зображення самого Хаосу; 2) звернення до хаотичного як ірраціонального або випадкового. Ці варіанти також можуть поєднуватися.

В музиці принцип хаотичності виявляється двома шляхами: 1) шляхом досягнення екстатично холотропного стану музиканта та 2) свідомим використанням принципу випадковості. Перший варіант є більш типовим для контркультурних напрямів рок-музики (панк-культура, хардкор, нойз, ембієнт), другий – для сонорики, алеаторики, стохастичної музики. В обох випадках має місце своєрідний бунт не лише проти класичної естетики, але й проти панівних суспільних ціннісних настанов.

У літературі інтерпретація Хаосу також може бути «ірраціоналістичною» (магічний реалізм) та «раціоналістичною» (деконструкція тексту, інтерпретація світу як лабіринту – від Дж. Джойса до Х. Борхеса та М. Павича). Крім того, можливе і безпосереднє зображення міфологічного Хаосу, перш за все – в жанрі фантастики.

У візуальних мистецтвах звернення до Хаосу добре помітно в таких напрямках, як дадаїзм та сюрреалізм. Незважаючи на суттєву відмінність, вони мають спільні риси. Це стосується як загальної настанови на руйнування традиційних художніх цінностей, так і конкретних технічних прийомів, зокрема, схильності до різного роду «автоматичних» технік (колаж, фроттаж, дріпінг тощо), які передбачають значний фактор випадковості. Крім цього, сюрреалізм активно звертається і до хаотичного як ірраціонального, досліджуючи досвід сновидінь, галюцинацій та інших межових станів, аж до

божевілля включно. В фотографії принцип випадковості повністю визначає творчість в такому напрямі як ломографія, при якій апарат фіксує все, що потрапляє в кадр при руху фотографа.

В архітектурі ХХ – початку ХХІ ст. активно розвивається нелінійний підхід, започаткований у період бароко. Основні типи нелінійної архітектури – лендморфна, біонічна, зооморфна, органітек, космогенна – мають такі загальні риси як аморфність, нерівномірність, трактування об'єкту як живого організму, концепція руху й мінливості. Отже, навіть такий традиційно «космогонічний» вид мистецтва як архітектура, може набувати виразно «хаоїдні» характеристики. Щоправда, тут береться тільки позитивний, творчий аспект хаосу, інакше така архітектура була б самозапереченням, яке суспільство нечасто може собі дозволити.

Те, що енвайронмент й архітектура створюють у реальному просторі, такі мистецтва як театр, кінематограф і різні форми медіа-арту досягають у віртуальному просторі, який, попри те, також здатний «оточити» реципієнта, створивши уявний хаоїдний світ.

В цілому, можна виділити дві основні форми вираження поняття хаотичного в мистецтві: «творчий» Хаос як буяння креативних сил та «фінальний» Хаос як максимум ентропійних тенденцій. Наприклад, у театральному мистецтві театр жорстокості тяжіє до нестримності стихійних сил еросу й танатосу, що може розглядатися як прояв вітального хаосу, в той час як театр абсурду, налаштований на демонстрацію розпаду світу, суспільства, психіки, комунікативних здатностей, виразно тяжіє за своїми естетичними концептуальними установками до ентропійного варіанту.

Однак, в обох випадках характерною є активна, навіть агресивна позиція «хаотичного мистецтва» щодо всієї попередньої культури і стосовно реципієнта, якого хочуть задіяти в будь-який спосіб. Карнавалізація, святковість може зближуватися з Діонісіями, які обов'язково потребують жертви, якою може поставати сам митець, «старий світ» або ж навіть світ у цілому.

Таким чином, історія розвитку мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. показує, що звернення до поняття хаотичного є частиною ідеології, згідно з якою, лише «впустивши в себе» хаос, можна «прийняти в себе» буття в усій його повноті та досягти цілісного сприйняття себе і свободи у творчості.

ВИСНОВКИ

На основі проведеного філософсько-естетичного дослідження характеру художньої інтерпретації міфологеми Хаосу в мистецтві ХХ – ХХІ століть можна зробити наступні висновки:

1. Виникнення Космосу з Хаосу є основним сюжетом більшості міфологій, який має парадигмальне значення для подальшого розвитку культурних форм, а опозиція Космос – Хаос лежить у підґрунті естетичних категорій прекрасного та потворного. При цьому в більшості традицій помітний рух від нерозчленованої, безформної, без-образної (потворної) всезагальної злитості Хаосу до все більш досконалого, гармонійного і прекрасного світоустрою. Однак Хаос ніколи повністю не зникає з поля зору міфопоетики. З міфологемою Хаосу асоціюються такі амбівалентні постаті як хтонічне божество й трікстер, які пов'язуються водночас і з руйнуванням, і з відродженням. У просторовому вимірі Хаос уявляється як такий, що оточує Космос, у часовому – передує йому та слідує за ним, причому чергування Хаос – Космос – Хаос часто постає циклічним.

2. Амбівалентність міфологеми Хаосу успадковується теоретичною (естетичною, філософською, науковою) думкою. Особливе значення поняття Хаосу має для античної філософії, а також для філософії ірраціоналізму (перш за все – Ф. Ніцше з його апологетикою хаотичного за характером діонісійського принципу). В ХХ ст. поняття «хаосмос» знімає традиційну опозицію «хаос – порядок», замінюючи протиставлення синергетичною взаємодією. Конотації міфологеми Хаосу є близькими до конотацій символічної іпостасі Чужого та Третього у комунікативній філософії. Міфологічний Хаос є практично повністю тотожним фігурі Чужого (ворога) і включається до космічного дуалізму (опозиція «своє – чуже»). Однак неklasично-синергетичний хаос (та хаосмос) наближаються до фігури Третього як медіатора, що веде до світоглядного монізму.

3. Аксиологічна оцінка Хаосу та всього з ним пов'язаного залежить від звернення конкретного мислителя до однієї з двох базових традицій розуміння Хаосу: як негативного (фінального, ентропійного, деструктивного) чи позитивного (первинного, негентропійного, конструктивного). Класична культурна парадигма тяжіє до першого варіанту, некласична – до другого. В «оптимістичному» варіанті Хаос постає сферою свободи, яка надає системі – зокрема, людській культурі – потенційну можливість вийти на більш високий рівень організації.

4. Символіка Хаосу наділена універсальним трансісторичним і транскультурним характером. Зокрема, це стосується повторення протягом тисячоліть і до нашого часу таких символів як спіралевидний орнамент у його різних модифікаціях й амбівалентна за характером змієподібна чи драконоподібна істота. Водночас, можуть виникати і нові, авторські символи Хаосу, які створюються, здебільшого, шляхом перекомбінування традиційних елементів.

5. «Хаотичне» за рядом ознак є близьким до ряду категорій класичної та некласичної естетики (потворне, демонічне, гротескне, абсурдне, а також лабіринт, ризома, потlach тощо), але не зводиться до жодної з них і тому може розглядатися в якості окремого естетичного поняття. Його основною характеристикою є позначення стану динамічної нестабільності, невпорядкованості, дисгармонійності, причому ці характеристики можуть розглядатися як негативні (руйнівні у відношенні до класичної культури), так і як позитивні (властиві креативному підходу, який здатний забезпечити оновлення культурних, зокрема – естетичних – форм).

6. У гуманітаристиці ХХ – початку ХХІ ст. загальний стан світу нерідко визначається як «хаосмос» або й «хаос». Таке розуміння є типовим для культури авангарду, де воно сприймалося в якості виклику і джерела постійної психологічної та творчої напруги митця. В культурі постмодернізму «стан хаосу» сприймається в якості квазі-нормального, а його осмислення втрачає екзистенційний пафос та стає все більш ігровим. При цьому художня

інтерпретація міфологеми Хаосу може тяжіти до двох основних варіантів: 1) різноманітних спроб безпосереднього або метафоричного зображення самого Хаосу; 2) звернення до хаотичного, що може приймати форму ірраціонального чи випадкового. В першому випадку хаос постає об'єктом зображення, в другому – творчим методом. Ці варіанти можуть також поєднуватися (зображення хаосу методами хаосу).

7. Основними формами маніфестації міфологеми Хаосу в неklasичній культурі є звернення до ірраціоналізму (переважно, в філософсько-естетичній теорії, зокрема, в філософії життя, психоаналізі, екзистенціалізмі) та до стохастичних «технологій» (зазвичай у художній практиці). Доволі поширеним явищем є сполучення обох типів, коли філософія ірраціоналізму стає теоретичним підґрунтям для використання митцем різних технологій, які передбачають більший чи менший елемент випадковості, а отже, зменшують ступінь раціонального авторського контролю над процесом і результатом творчої діяльності.

8. В часових видах мистецтва принцип хаотичності реалізується через: 1) досягнення автором екстатично холотропного стану (шляхом споживання певних психотропних речовин, звернення до медитативних практик тощо) та 2) свідомим зверненням до принципу випадковості шляхом використання в творчому процесі частково контрольованих технологій. У візуальних мистецтвах характерними рисами «хаотичної естетики» є загальна настанова на руйнування традиційних художніх цінностей, схильність до різного роду «автоматичних» технік і дослідження досвіду змінених станів свідомості. В літературі й музиці в якості провідних композиційних принципів постають нелінійність та імпровізаційність. У синтетичних видах мистецтв та при синтезі окремих видів хаотичне, окрім згаданих прикмет, додатково виявляється в створенні «злитого», «нерозчленованого» естетизованого середовища.

9. Ірраціоналізм та випадковість окремо, або у поєднанні між собою, є основними формами маніфестації транскультурної міфологеми Хаосу в

хаосмотичній естетосфері сучасного мистецтва, конкретні прояви та загальні тенденції чого заслуговують на подальше наукове дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аванесова Г. А. Самоорганизация в культуре / Г.А. Аванесова // Большой толковый словарь по культурологии. – М., 2003 [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/633/
2. Автономова Н. С. Идея символизма у И. Канта и Ж. Лакана / Н. С. Автономова // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1: Сб. науч. тр. – Одесса : Принт Мастер, 1999. – С. 86–105.
3. Адаменко Н. Б. Феномен необароко в культурно-філософській традиції постмодернізму : дис... канд. філос. наук: 09.00.05 / Надія Богданівна Адаменко ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2007. – 188 с.
4. Адорно Т. Место рассказчика в современном романе / Т. Адорно // Историко-философский альманах. – М. : Современные тетради, Изд-во философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. – 2010. – №3. – С. 323–328.
5. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 26.00.01 / З. І. Алфьорова; Харківська державна академія культури. – Харків, 2008. – 23 с.
6. Алфьорова З. І. Енвайронмент як феномен існування візуального мистецтва / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Мистецтвознавство. Архітектура. – Х., 2006. – № 11. – С. 3–8.
7. Алфьорова З. І. Перформанс як візуальне мистецтво / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Мистецтвознавство. Архітектура. – Х., 2006. – № 7. – С. 3–8.
8. Алфьорова З. І. New Age, «нова картина світу» і практика «зміненої свідомості» хіпі / З. І. Алфьорова // Вісн. Харк. держ. акад. культури : зб. наук. пр. – Х., 2002. – Вип. 9. – С. 55–60.

9. Альманах дада. Пер. М. Изюмской и М. Голованивской. – М. : Гилея, 2000. – 206 с.
10. Андрущенко Т. І. Естетичне як соціокультурний феномен (філософсько-історичний аналіз) : дис... д-ра філос. наук: 09.00.03 / Тетяна Іванівна Андрущенко; Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2008. – 371 с.
11. Антология мировой философии : В 4-х томах. – Т. I, Ч. 1. – М. : Мысль, 1969. – 936 с.
12. Аполлодор. Мифологическая библиотека / Отв. ред. Б. М. Борухович. – М. : Наука, 1972. – 212 с.
13. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова / А. Арто. – СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. – 443 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl>
14. Баричко Я. Б. «Тело-CORPUS» и «тело-SOMA» в массмедиа образах / Я. Б. Баричко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 10. – С. 218 – 220.
15. Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер. з франц. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 462–518.
16. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/
17. Батай Ж. Литература и зло; пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой / Ж. Батай. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
18. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.

- 19.Бачинин В. П. Искусство и мифология / В. П. Бачинин. – М. : Знание, 1987. – 63 с.
- 20.Бердяев Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – М. : СП Унтер-принт, 1990. – 48 с.
- 21.Бирлейн Джон Ф. Параллельная мифология. Пер. с англ. А. Блейз / Джон Ф. Бирлейн. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1997. – 336 с .
- 22.Білокобильський О. В. Міф як онтологічна упорядковуюча система / О. В. Білокобильський // Мультиверсум. – К. : Стилос, 1998. – Вип. 2. – С. 24 – 37.
- 23.Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Ближній. Третій : дис. ... доктора культурології : 26.00.01 / Є. В. Більченко ; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К. 2011. – 442 с.
- 24.Боброва С. П. К вопросу о культурном коде и его базовых символах / С. П. Боброва // Альманах современной науки и образования. – 2009. – № 1. Ч. 1. – С. 24 – 25.
- 25.Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту ; пер. с фр. Н. Сулова / Жан Бодрийяр. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 200 с.
- 26.Болотнов А. В. Вербализация концепта *хаос* в поэтическом дискурсе Серебряного века (на материале творчества М. И. Цветаевой, М. А. Волошина, О. Э. Мандельштама) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Алексей Владимирович Болотнов ; Томский государственный педагогический университет. – Томск, 2009. – 21 с.
- 27.Бондаревська І. А. Своєрідність естетичного в українській культурі XVII–XVIII століть : дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.08 / Бондаревська Ірина Андріївна ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2005. – 432 с.
- 28.Борев Ю. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.

- 29.Босенко А. В. Случайная свобода искусства / А. В. Босенко. – К. : Химджест, 2009. – 584 с.
- 30.Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 2000. – 704 с.
- 31.Бранский В. П. Социальная синергетика как постмодернистская философия истории / В. П. Бранский // Общественные науки и современность. – 1999. – № 6. – С. 110–119.
- 32.Бретон А. Манифест сюрреализма [Электронный ресурс] / А. Бретон – Режим доступа : <http://www.staratel.com/pictures/surreal/manifest.htm>
- 33.Быховская И.М. Человеческая телесность как объект социокультурного анализа (история проблемы и методологические принципы ее анализа) / И.М. Быховская // Труды ученых ГЦОЛИФКа: 75 лет: ежегодник. М., 1993. – С. 58–68.
- 34.Бычков В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип / В. В. Бычков // Философия и культура – 2012. – №3. – С. 81–89.
- 35.Бычков В.В. Эстетика / В. В. Бычков [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/Bychkov_index.php
- 36.Бычков В.В. Эстетическое в системе культуры / В. В. Бычков // Мир культуры : Труды Государственной академии славянской культуры. – 2000. – Вып. II. – С. 92–106.
- 37.Вавушко О. М. Особливості техногенезу футуризму: феномен некрофілії / О. М. Вавушко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 104–110.
- 38.Вайнштейн О. Б. Деррида и Платон: деконструкция логоса / О. Б. Вайнштейн // Мировое древо. – 1992. – № 1. – С. 100–113.

39. Война рыцарей. Алхимические поэмы ; Серия: «A terra ad solem». – К. : Автограф, 2008. – 272 с.
40. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
41. Вяккерев Ф.Ф. Предметное противоречие и его теоретический образ / Ф. Ф. Вяккерев. – М. : Политиздат, 1979. – 248 с.
42. Вячеславова О. А. Эстетика міфу в сучасному образотворчому мистецтві України : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / О. А. Вячеславова; Східноукраїнський національний ун-т ім. Володимира Даля. – Луганськ, 2007. – 16 с.
43. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер ; пер. с нем. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
44. Газнюк Лідія Михайлівна. Персональність соматичного буття: філософсько-антропологічний аналіз: дис... д-ра філос. наук: 09.00.04 / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2004. – 39 с.
45. Гваттари Ф. Машины желания и просто машины / Феликс Гваттари [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/km/2004/4/ma10.html>
46. Гегель Г. В. Ф. Философия религии / Г. В. Ф. Гегель. – Т. II. – М. : Мысль, 1976. – 573 с.
47. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени / А. Генис. – М. : Независимая газета, 1997. – 256 с.
48. Генис А. Гипертекст – машина реальности / А.Генис // Иностран. лит. – 1994. – № 5. – С. 248–249.
49. Головей В. Ю. Проблема генезиса эстетического у контекста становления сакрального досвіду людини / В. Ю. Головей // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск третій : У 2-х частинах. Частина 1. – К., 1999. – С. 119–129.

50. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві: проблеми образотворчої репрезентації : монографія / В. Ю. Головей. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 420 с.
51. Гомілко О. Глобальні трансформації людської тілесності / О. Гомілко // Людина і культура в умовах глобалізації : збірник наукових статей. – К. : ПАРАПАН, 2003. – С. 129–136.
52. Гревйс Р. Мифы Древней Греции; пер. с англ. К. П. Лукьяненко / Р. Гревйс. – М. : Прогресс. – 620 с.
53. Гроф С. За пределами мозга / С. Гроф. – М. : Изд-во Моск. трансперсонального центра, 1993. – 504 с.
54. Грушевський М. С. Історія української літератури ; упоряд. В. В. Яременко / М. С. Грушевський // Історія української літератури : в 6-ти т. – Т. I. – К. : Либідь, 1993. – 392 с.
55. Дадаїзм в Цюриху, Берліні, Ганновері і Кельні : Тексти, ілюстрації, документи / Отв. ред. К. Шуман ; пер. с нем. С. Дмитрієв. – М. : Республіка, 2002. – 559 с.
56. Дали С. Дневник одного гения / С. Дали ; пер. с фр. Л. Цывьян. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 288 с.
57. Даренський В. Ю. Художнє освоєння історії як функція мистецтва / В. Ю. Даренський // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 174–181.
58. Делез Ж. Логика смысла; пер. с фр. Я. Я. Свирский / Ж. Делез. – М., Екатеринбург : Раритет, Деловая книга, 1998. – 299 с.
59. Делез Ж. Складка. Лейбниц і барокко; пер. с франц. Б. М. Скуратов / Ж. Делез. – М. : Логос, 1997. – 264 с.
60. Делёз Ж. Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип ; сокр. перевод-реферат М. К. Рыклин / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – М., 1990. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://dironweb.com/klinamen/Capitalisme.pdf>

61. Делез Ж. Что такое философия? ; пер. с фр. С. Н. Зенкин / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. – 286 с.
62. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. В. Денисов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С. 95–134.
63. Деррида Ж. О грамματοлогии ; пер. с фр. Н. Автономова / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000. – С. 111–540.
64. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму ; пер. з англ. П. Дениско / Фредрик Джеймисон. – К. : Курс, 2008. – 504 с.
65. Дмитриева Н. А. В поисках гармонии Искусствоведческие работы разных лет / Н. А. Дмитриева. – М. : Прогресс-Традиция, 2009. – 520 с.
66. Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И. А. Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.
67. Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: возможность русской философии / А. Г. Дугин. – М. : Академический Проект, Гаудеамус, 2011. – 500 с.
68. Дьяков А. В. Феликс Гваттари: Шизоанализ и производство субъективности / А. В. Дьяков. – Курск : Изд-во Курск. гос. ун-та, 2006. – 246 с.
69. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії ; пер. з фр. Г. Філіпчук та З. Борисюк / Е. Дюркгайм. – К. : Юніверс, 2002. – 424.
70. Евсюков В. В. Мифы о Вселенной / В. В. Евсюков. – Новосибирск : Наука, 1988. – 176 с.
71. Елинер Н. Г. Процессы стилиобразования в пространственных искусствах / Н. Г. Елинер. – СПб. : ИД «Петрополис», 2005. – 129 с.
72. Еліаде М. Священне і мирське ; пер. з нім. Г. Кьорян / Мірча Еліаде // Мефістофель і андроген. – К. : Основи, 2001. – С. 7–116.

- 73.Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Т. В. Ємельянова ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К, 2002. – 11 с.
- 74.Жукова Н.А. Паралелі життєвого світу людини: феномен поліфуркації / Н. А. Жукова // Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри : монографія / М.М. Бровко, Л. Д. Бабушка, Є. В. Більченко та ін. – Ніжин : ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2014. – С. 142–162.
- 75.Зедльмайр Х. Проблема інтерпретації / Х. Зедльмайр // Х. Зедльмайр. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства ; пер. с нем. О. Н. Чижов. – СПб. : Аxioma, 2000. – 272 с.
- 76.Зедльмайр Х. Утрата середины. Изобразительное искусство XIX и XX веков как симптом и символ времени / Х. Зедльмайр // Х. Зедльмайр. Утрата середины ; пер. с нем. С. С. Ванеян. – М. : Прогресс-традиция, 2008. – С. 31–244.
- 77.Зубко Г.В. Древний символ. Истоки. Смысловая структура. Эволюция / Г.В. Зубко. – М. : Университетская книга, 2010. – 248 с.
- 78.Иванов В. В. Хлебников и наука / В. В. Иванов // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке : сборник ХХ. – М. : Советский писатель, 1986. – С. 382–440.
- 79.Ильин И. П. Два философа на перепутье времени / И. П. Ильин [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.libma.ru/filosofija/fuko/p1.php>
- 80.Иорданский В.Б. Хаос и гармония / В.Б.Иорданский. – М. : Наука, 1982. – 343 с.
- 81.Иоскевич О. А. На пути к «безумному» нарративу (безумие в русской прозе первой половины XIX в.) : монография / О. А. Иоскевич. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2009. – 161 с.

- 82.Исаева В. В. Фрактальность природных и архитектурных форм / В.В.Исаева, Н.В.Касьянов // Культура. Вестник ДВО РАН, – 2006. – № 5. – С. 119–127.
- 83.Иткулова Л. А. Нравственный аспект противостояния Хаоса и Гармонии в народной сказке / Л. А. Иткулова // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. Материалы всероссийской конференции «Гармония и хаос: этико-эстетические аспекты». – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2007. – С. 243–247.
- 84.Калугинас А. Порядок хаос – virtualis / А.Калугинас // Метафизические исследования. – 2000. – Вып. 14. – С. 79–94.
- 85.Каранда М. В. Естетичні модифікації біблійної образності в модерній художній культурі / М. В. Каранда // Людинознавчі студії : збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич : Науково-видавничий центр ДДПУ імені Івана Франка, 2008. – Вип. 18. – С. 135–149.
- 86.Карери Д. Порядок и беспорядок в структуре материи / Д.Карери. – М. : Мир, 1985. – 230 с.
- 87.Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы ; пер. с нем. и коммент. А. Н. Малинкин / Эрнст Кассирер // Культурология. XX век : Антология. – М. : Юрист, 1995. – С. 163–212.
- 88.Квіт С. М. Основи герменевтики : навч. посібник для студ. вузів / С. М. Квіт. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2003. – 192 с.
- 89.Кессиди Ф.Х. От мифа к Логосу (становление греческой философии) / Ф. Х. Кессиди. – М. : Мысль, 1972. – 312 с.
- 90.Киктенко В. А. Историко-филосфская концепция Джозефа Нидэма : китайская наука и цивилизация (философский анализ теоретических подходов) / В. А. Киктенко. – К. : Изд-во НАН Украины, 2008. – 530 с.
- 91.Киндря Н. А. Мифопоэтическое мышление как отражение картины мира архаичного человека / Н. А. Киндря // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение.

- Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – 2012. – № 8. Ч. 2. – С. 82–87.
92. Кирилюк О. С. Мартін Гайдеггер та Максиміліан Волошин. Оргія та жертва (дві статті на задану тему) / О. С. Кирилюк. – Одеса : Автограф, 2005. – 72 с.
93. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури : монографія / О. С. Кирилюк. – Одеса : Автограф, 2008. – 415 с.
94. Кнабе Г. С. Проблема контркультуры / Г. С. Кнабе // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре Античного Рима. – М. : 1993. – С. 57–86.
95. Князева Е. Н. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – М. : Наука, 1994. – 238 с.
96. Коваленко Е. М. Культура, символ, человек в контексте когнитивной теории культуры / Е. М. Коваленко // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – 2011. – № 4. Ч. 2. – С. 81–84 с.
97. Колесник О. С. До визначення поняття художньої інтерпретації / О. С. Колесник // Культура народів Причорномор'я: науч. журнал. – Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2014. – № 270. – С. 105–108.
98. Колесник О. С. Інтерпретації архетипного образу «Рогатого Пастуха» в грецькій, кельтській та індійській культурах / О. С. Колесник // Культура народів Причорномор'я. – № 254. – 2013. – С. 178–181.
99. Колесник О. С. Про міжкультурну сутність трансісторичного, цивілізаційного та трансцивілізаційного романів / О. С. Колесник // Трансформація освіти і культура : Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції, Київ 2-3 травня 2012. – К. : НАКККіМ, 2012. – С. 221–223.

100. Колесник О. С. Художня інтерпретація інваріантних образів / О. С. Колесник // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 41–46.
101. Колесник О. С. Художня інтерпретація як феномен культури ; дис. ... доктора культурології: 26.00.01 / О. С. Колесник. – К., 2015. – 430 с.
102. Коннов О. Ф. Історична динаміка художнього стилю : автореф. дис ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Олександр Федорович Коннов. – К. : Б. в., 2010. – 14 с.
103. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко. – К. : Національний центр театральних мистецтв ім. Леся Курбаса. – 2008. – 246 с.
104. Костомаров М. І. Смысл мифологии славян / М. І. Костомаров // Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / Упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай. – К. : Либідь, 1994. – С. 201–256.
105. Костюк І. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі / І. Костюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип. 22. – С. 405–415.
106. Котт Я. Греческая трагедия и абсурд / Я. Котт // Современная драматургия. – 1990. – № 6. – С. 161–167.
107. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності ; відпов. ред. М. В. Попович / С. Б. Кримський // Проблеми теорії ментальності. – К. : Наукова думка, 2006. – С. 273–301.
108. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении; пер. с фр. А. Костикова / Ю. Кристева. – Харьков : Ф-Пресс, ХЦГИ ; СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
109. Кришевская Л. Смеховая литература: от обновления к отрицанию / Л. Кришевская // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. – Одеса : ОНУ, 2006. – С. 128–137.

110. Круткин В. Л. Телесность человека и ее ценностное осмысление в работах М. М. Бахтина / В. Л. Круткин // М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников вторых саранских бахтинских чтений. 28-30 января 1991 г. – Саранск, 1991. – С. 92–94.
111. Ксенакис Я. Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции; пер. с фр. М. Заливадный / Я.Ксенакис. – СПб., 2008. – 123 с.
112. Кудрявцев М. Достоевський і Винниченко: до проблеми художньої інтерпретації злочину і покари в історико-літературному контексті / М. Кудрявцев // Всесвітня література та культура. – 2009. – № 1. – С. 13–20.
113. Кузнецов Б. Г. История философии для физиков и математиков / Б. Г. Кузнецов. – М. : Наука, 1974. – 352 с.
114. Кузьмина В. А. Психоделическое искусство. Между архаикой и современностью / В. А. Кузьмина. – М. : Госудасрственный институт искусствознания, 2013. – 204 с.
115. Курицын В. Время множить приставки. К понятию постпостмодернизма / В. Курицын // Октябрь. – 1997. – № 7. – С. 115–123.
116. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – № 2. – С.225–232.
117. Кэмпбелл Дж. Мифический образ; пер. с англ. К. Е. Семенова / Дж. Кэмпбелл. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683 с.
118. Лакан Ж. Психоз и Другой ; пер. з франц. А. К. Черноглазова / Жак Лакан // Метафизические исследования. – Выш. 14. Статус иного. – СПб. : Алетейя, 2000. – С.201–217.
119. Ланцев И. А. Порядок и хаос в познании гармонии мира / И. А. Ланцев // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. Материалы всероссийской конференции «Гармония и хаос:

- этико-эстетические аспекты». – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2007. – С. 34– 37.
120. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении ; пер. с фр. В. К. Никольский, А. Е. Кисин / Л. Леви-Брюль. – М. : Педагогика-пресс, 1994. – 608 с.
121. Леви-Стросс К. Первобытное мышление ; пер. с фр. А. Б. Островский / К. Леви-Стросс. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. – 392 с.
122. Левин К. Динамическая психология : Избранные труды / Курт Левин. – М. : Смысл, 2001. – 572 с.
123. Левченко Н.О. Міф virtus у культурі ХХ століття / Н. О. Левченко // Мультиверсум. – Вип. 6. – К. : Укр. Центр духов. культури, 1999. – С. 171–181.
124. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посібник / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
125. Легенький Ю. Г. Зображення як культура: філософський аналіз : автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.04 / Легенький Юрій Григорович ; Ін-т філос. НАН України. – К., 1997. – 46 с.
126. Лейтес Н. С. Гармония и дисгармония в динамической организации романа / Н. С. Лейтес // Эстетические категории в литературоведческом анализе. Всесоюзная научная конференция. Тезисы докладов. Октябрь 1978. – Днепропетровск, 1978. – С. 84–85.
127. Лийв Э Х. Инфодинамика, Обобщённая энтропия и негэнтропия. Введение / Э. Х. Лийв [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://royallib.com/read/liyv_e/infodinamika_obobshchyonnaya_entropiya_i_negentropiya.html#0
128. Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва-Петушки» и русском постмодернизме / М. Липовецкий // Знамя. – 1992.– №8. – С. 214–224.

129. Лифшиц М. А. Мифология древняя и современная. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание / М. А. Лифшиц // Собрание сочинений: в III томах. Т. III. – М. : Изобраз. искусство, 1988. – С. 336–429.
130. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества / Д. С. Лихачев. – СПб. : Блиц, 1999. – 160 с.
131. Личковах В. А. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу : дис. ... доктора філософських наук: 09.00.08 / В. А. Личковах. – К., 1996. – 379 с.
132. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ століть : монографія / В. А. Личковах. – К. : НАКККіМ, 2011. – 224 с.
133. Лишаев С. А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность / С. А. Лишаев. – СПб : Алетейя, 2012. – 256 с.
134. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://royallib.ru/book/lombrozo_chezare/genialnost_i_pomeshatelstvo.html
135. Лоренц К. Обратная сторона зеркала ; пер. с нем. А. И. Федорова / К. Лоренц. – М. : Республика, 1998. – 494 с.
136. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М. : Учпедгиз, 1957. – 620 с.
137. Лосев А. Ф. Дерзание духа / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1988. – 336 с.
138. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : В 2-х книгах. Книга 1. / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1992. – 656 с.
139. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. – М. : Высшая школа, 1963. – 584 с.
140. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян ; сост. А. А. Тахо-Годи / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1996. – 975 с.

141. Лосев А. Ф. Очерк античного символизма и мифологии / А.Ф.Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 962 с.
142. Лосев А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1965. – 374 с.
143. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М. : Гнозис; «Прогресс», 1992. – 272 с.
144. Ляшенко О. Д. Художественная интерпретация произведений искусств в теории и практике научного анализа / О. Д. Ляшенко // Неперервна професійна освіта: теорія і практика. – 2011. – № 2. – С. 58–63.
145. Макаров В. И. Философия самоорганизации / В. И. Макаров. – М. : Либроком, 2009. – 432 с.
146. Мамардашвили М. Символ и сознание / М. Мамардашвили. – М. : Яз. рус. культуры, 1997. – 320 с.
147. Маньковская Н. Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм / Н. Б. Маньковская // Коллаж-2. – М. : ИФ РАН, 1999. – С. 18–25.
148. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с
149. Маринетти Т. Технический манифест футуристической литературы / Т. Маринетти [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf
150. Марков Л. Система дуальных противоположностей Инь – Ян в сравнительном освещении / Л. Марков // Восток. – 2003. – № 5. – С. 17–31.
151. Маркова Л. А. Философия из хаоса. Ж. Делез и постмодернизм в философии, науке, религии / Л. А. Маркова. – М. : Канон +, 2004. – 384 с.
152. Марсель Г. Відмова від спасіння і величання людини абсурду ; пер. з фр. В. Й. Шовкуна / Г. Марсель // Homo viator. – К. : Вид. дім «КМ Academia», 1999. – С. 207–235.

153. Масенко Л. Т. Античний образ хаосу у творчості Лесі Українки / Л. Т. Масенко // Культура слова: Республік. міжвід. зб. – К., 1991. – Вип. 40. – С. 17–18.
154. Матье М.Э. Древнеегипетские мифы / М. Э. Матье. – М.-Л. :Изд. Академии Наук СССР, 1956. – 169 с.
155. Медникова Г.С. Естетичний аналіз актуального мистецтва як чинник формування некласичної теорії / Г. С. Медникова // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. Випуск 51. Серія : філософські науки. – Чернігів : ЧДПУ, 2007. – С. 75–79.
156. Медникова Г. С. Синтез научной и художественной рефлексии как основа формирования новой парадигмы миропонимания / Г. С. Медникова // Научное искусство. Первая международная научно-практическая конференция, Москва, 4-5 апреля 2012 : сборник тезисов. – М. : МГУ имени М. В. Ломоносова, 2012. – 306 с.
157. Меднікова Г.С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва постмодерну в аспекті некласичної естетики : Автореф. дис-ції... докт.філос.наук : 09.00.08/ Г. С. Медникова. КНУ ім.Т.Шевченка. – К., 2005.– 36 с.
158. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. Выпуск 3 : «Размышления о хаосе». – СПб. : Российский институт культурологии, 1997. – 268 с.
159. Мелетинский Е. М. Мифологические теории XX века на Западе / Е. М. Мелетинский // Вопросы философии. – 1971. – №7. – С. 163–171.
160. Мережинская А. Ю.Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века / А. Ю. Мережинская. – К. : Киевский университет, 2001. – 433 с.
161. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия ; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина / М. Мерло-Понти. – СПб. : Ювента, Наука, 1999. – 605 с.

162. Милюгина Е. Г. Гармония и хаос в искусстве и эстетической мысли Романтизма / Е. Г. Милюгина // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. Материалы всероссийской конференции «Гармония и хаос: этико-эстетические аспекты». – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2007. – С. 117–124.
163. Мириманов В. Искусство и миф / Виль Мириманов. – М. : Солгасие, 1997. – 328 с.
164. Мирский Д. П. Статьи о литературе ; сост. и коммент. М.Андропова / Д. П. Мирский. – М. : Худож. лит., 1987. – 303 с.
165. Митина О.В. Динамика политического сознания как процесс самоорганизации / О. В. Митина, В. Ф. Петренко // Общественные науки и современность. – 1995. – № 5. – С.103–115.
166. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 2. – 719 с.
167. Михалевич Б. А. Эстетическое поле. Гармония «Хаоса» в искусстве (В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов) / Б. А. Михалевич // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. Материалы всероссийской конференции «Гармония и хаос: этико-эстетические аспекты». – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2007. – С. 171–181.
168. Морозов В. В. Гармония и хаос искусства / В. В. Морозов // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. Материалы всероссийской конференции «Гармония и хаос: этико-эстетические аспекты». – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2007. – С. 181–186.
169. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / В. Г. Москаленко. – К. : Клякса, 2013. – 271 с.
170. Муха О. Я. Категорія тіла в історико-філософській традиції раннього західноєвропейського Середньовіччя : дис... канд. філос. наук:

- 09.00.05 / Муха Ольга Ярославівна ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Л., 2007. – 217 с.
171. Назаренко М. С. Есхатологія в соціально-філософському дискурсі ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Марія Сергіївна Назаренко ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2011. – 18 с.
172. Назаретян А. П. Агрессия, мораль и кризисы в развитии мировой культуры (синергетика исторического процесса). Курс лекций / А. П. Назаретян. – М. : Наследие, 1996. – 183 с.
173. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм ; пер. с нем. Г. А. Рачинский // Ницше Ф. Собр. соч. : в 2-х т. Т. 1 / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1990. – С. 47–157.
174. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого ; пер. с нем. Г. А. Рачинский / Ф. Ницше // Ницше Ф. Собр. соч. : в 2-х т. Т.2 / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1990. – С. 5–237.
175. О диффузионном хаосе в нелинейных диссипативных системах / Т. С. Ахромеева, С. П. Курдюмов, Г. Г. Малинецкий, А. А. Самарский // ДАН АН СССР. – 1984. – Т. 279. – № 5. – С. 1091–1096.
176. Отто В. Ф. Дионис. Миф и культ / В. Ф. Отто // Безумие и его бог ; сост. Е. В. Головин. – М. : Эннеагон Пресс, 2007. – С. 8–51.
177. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным ; пер. с нем. А. М. Руткевич / Рудольф Отто. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2008. – 272 с.
178. Панофский Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса ; пер. с англ. В. В. Симонов / Э. Панофский // Смысл и толкование изобразительного искусства : Статьи по истории искусства. – СПб. : Академический проект, 1999. – 394 с.
179. Пелипенко А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 376 с.

180. Переверзева М. Алеаторика: к проблеме терминологии / М. Переверзева // Musicus. – 2012. – № 3. – С. 26–31.
181. Першин Ю. Ю. Архаическое сознание и религиозность человека : Очерки по истории религии / Ю. Ю. Першин, В. И. Ахмадишина. – Омск : Социокосмос, 2012. – 469 с.
182. Петросян С. Р. Культура безумия Проблема популярности психоактивных веществ / С. Р. Петросян [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://royallib.com/book/petrosyan_stepan/kultura_bezumiya_problema_populyarnosti_psihoaktivnih_veshchestv.html
183. Петрушенко В. Висловлювання та сентенції знаменитих філософів / В. Петрушенко // Тлумачний словник основних філософських термінів. – Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2009. – С. 234–235.
184. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М. : AdMarginem, 1995. – С. 9–98.
185. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К. : АртЕк, 1995. – 728 с.
186. Поэзия французского сюрреализма : Антология / Пер. с фр.; сост., предисл., коммент. М. Яснова. – СПб. : Амфора, 2003. – 393 с.
187. Пригожин И. Время, хаос, квант. Решение парадокса времени / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 240 с.
188. Пригожин И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
189. Примачик І. Образ Каїна в художній інтерпретації І. Франка / І. Примачик // Дивослово. – 2006. – № 10. – С. 48–53.
190. Пролеев С. Негативна онтологія «пост-»: пошук нового культурного універсалізму / С. Пролеев // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – С. 193–204.

191. Пропп В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : Знание, 1998. – 345 с.
192. Радин Е. П. Футуризм и безумие: Параллели творчества и аналогии нового языка кубо-футуристов / Е. П. Радин. – Б. м. : Salamandra R.V.V., 2011. – 94 с.
193. Рак И. В. Легенды и мифы Древнего Египта / И. В. Рак. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 270 с.
194. Революция сознания : трансатлантический диалог ; пер. с англ. М. Драчинский / С. Гроф, Э. Ласло, П. Рассел. – М. : АСТ, 2004. – 248 с.
195. Рікер П. Метафора і символ ; пер. с франц. Г. Хомочко / П. Рікер // Труды семинара по герменевтике (Герменеус). Вып. 1 : сб. науч. тр. – Одесса : Принт Мастер, 1999. – С. 97–122.
196. Розенкранц К. Эстетика безобразного / К. Розенкранц // Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. – К. : Феникс, 2010. – 448 с.
197. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / О. Г. Рощенко ; Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 30 с.
198. Руднев В. Тайна курочки рябы : безумие и успех в культуре / В. Руднев. – М. : Класс, 2004. – 304 с.
199. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия: избранные работы / В. Руднев. – М. : Изд. дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
200. Рудницький Л. Феномен німецького Романтизму: контури й орієнтири / Л. Рудницький // Мислителі німецького Романтизму ; упор. Л. Рудницький та О. Фешовець. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – С. 9–18.
201. Савельева М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М. Ю. Савельева. – К. : Изд. ПАРАПАН, 2003. – 272 с.

202. Савченко С. Феномен апокаліптичного міфа в серійному кінематографі / С. Савченко // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип 15. Універсальні виміри культури. – Одеса : ОНУ ім. І.І.Мечникова, 2010. – С. 407–414.
203. Саенко Н. Р. Онтологічна поезика пустоти : Монографія / Н. Р. Саенко. – М. : Академія естествознания, 2010. – 161 с.
204. Сарджвеладзе Н. И. Личность и ее взаимодействие с социальной средой / Н. И. Сарджвеладзе. – Тбилиси : Мецниереба, 1989 . – 204 с.
205. Сас Т. Миф душевной болезни ; пер. с англ. В. Самойлова / Т. Сас. – М. : Академический Проект, 2010. – 421 с.
206. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии (Критика и анализ) / К. А. Свасьян. – М. : Академ. проект : Альма Матер, 2010. – 324 с.
207. Свасьян К. А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика / К. А. Свасьян. – Ереван : Изд-во АН Арм. ССР, 1987. – 199 с.
208. Свендсен Л. Философия скуки ; пер. с норв. К. Мурадян / Л.Свендсен. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 256 с.
209. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : монографія / М. Ю. Северинова. – К. : НАКККіМ, 2013. – 299 с.
210. Сидихменов В. Вселенная глазами древнего китайца / В.Сидихменов // Проблемы Дальнего Востока. – 1994. – №2. – С.116–123.
211. Сидорова К.І. Смерть: символ та образ у культурі. Апокаліптичність культури ХХ століття / К. І. Сидорова // Києво-Могилянська академія. Наукові записки. Том 18. – К. : Видавничій дім “КМ Academia”, 2000. – С. 97–103.
212. Силантьєва В.І. Художнє мислення перехідного часу (російська література і живопис кінця ХІХ – початку ХХ століть) : автореф. дис. ... докт. філологічних наук: 10.01.02, 10.01.05. / В. І. Силантьєва. – К., 2002. – 36 с.

213. Словарь аналитической психологии К. Юнга / Эндрю Сэмьюэлз, Бэйни Шортер, Фред Плот. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 250 с.
214. Словник античної міфології / упор. І. Я. Козовик. – Тернопіль : Богдан, 2009. – 307 с.
215. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко. – Ленинград : Наука, 1984. – 295 с.
216. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія / К. І. Станіславська. – К. : НАКККіМ, 2012. – 319 с.
217. Степанов Ю. С. Протей: Очерки хаотической эволюции / Ю. С. Степанов. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 264.
218. Стерьёпулу Э. А. Введение в сюрреализм ; пер. Л. Акопяна / Элени Ап. Стерьёпулу. – Львов : БаК, 2008. – 144 с.
219. Стеценко Е. А. Концепты хаоса и порядка в литературе США (от дихотомической и синергетической картине мира) / Е. А. Стеценко. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 264 с.
220. Столяр М. Советская смеховая культура / М. Столяр. – К. : Стилос, 2011. – 304 с.
221. Стоян С. П. Міфологічна традиція в літературному творі ХХ століття : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / С. П. Стоян ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002 – 170 с.
222. Стоян С. П. Символи в образотворчому мистецтві первісності: філософсько-культурологічний аналіз / С. П. Стоян // Культура і Сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – № 1. – С. 16–27.
223. Сухина О. В. Імплозія культури у симулятивних вимірах постмодерну / О. В. Сухина // Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К. : Міленіум, 2014. – № 4. – С. 63–69.
224. Тайлор Э. Первобытная культура ; пер. с англ. Д. А. Коропчевского / Э. Б. Тайлор. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
225. Тасалов В.И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика / В. И. Тасалов. – М. : Знание, 1990. – 64 с.

226. Ткач М. Міфологія : підручник / М. Ткач – К. : ДАКККіМ, 2009. – 206 с.
227. Торчинов Е. А. Хайдеггер и восточная философия : поиски взаимодополнительности культур / Е. А. Торчинов, М. Я. Корнеев. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество. – 2001. – 289 с.
228. Тоффлер Е. Третья хвиля ; пер. с англ. А. Євса / Е. Тоффлер. – К. : Вид. дім «Всесвіт», 2000. – 480 с.
229. Третьякова И. В. Интерпретация как способ понимания художественного текста / И. В. Третьякова // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. тр. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – С. 38–41.
230. Троицкий С. Трикстер: у истоков смеховой культуры / С. Троицкий // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 13. Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. – С.101–108.
231. Троицкий С. Юродивые и скоморохи как носители «смехового начала» / С. Троицкий // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху. – Одеса, 2006. – С. 18–28.
232. Уилер Г. Гештальттерапия постмодерна: за пределами индивидуализма ; пер. с англ. О. Ю. Донец / Гордон Уилер. – М. : Смысл, ЧеРо, 2005. – 489 с.
233. Устюгова Е. Н. Амбивалентность хаоса и порядка и эстетическая природа стиля / Е. Н. Устюгова // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. Материалы всероссийской конференции «Гармония и хаос: этико-эстетические аспекты». – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2007. – С. 130–138.
234. Файзулліна Г. С. Міфологема Світового дерева у філософському романі Володимира Дрозда «Листя землі» / Г. С. Файзулліна // Вісник

- Чернігівського національного педагогічного університету. Випуск 95. Серія: філософські науки. – Чернігів : ЧНПУ, 2011. – С. 121–125.
235. Федоров Ю. В. Феномен безобразного: от историко-культурологических истоков до социокультурных реалий наших дней / Ю. В. Федоров // Культура народов Причерноморья. – 2013. – № 263. – С. 209–213.
236. Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть I. Вопросы 44-74 / Фома Аквинский [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/istorija_srednevekovaja/foma_akvinskij_summa_teologii_chast_i_voprosy_44_74_2003/8-1-0-1829
237. Франкенберг А. фон. Рафаель или Ангел-Целитель ; пер.с нем. / А.фон Франкенберг. – Л. : Пор-Рояль, 2006. – 244 с.
238. Франкл Дж. Археология ума ; пер с англ. А. Г. Вронская / Дж.Франкл. – М. : Астрель АСТ, 2007. – 254 с.
239. Франко И. Из секретов поэтического творчества / И. Франко. – М. : Искусство, 1967. – 168 с.
240. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции ; пер. с нем. Г. В. Барышникова / З. Фрейд. – СПб. : Азбука, 1997. – 479 с.
241. Фуко М. История безумия в классическую эпоху ; пер с фр. И. К. Стаф / Мишель Фуко. – СПб., 1997. – 576 с.
242. Хайдеггер М. Бытие и время ; пер. с нем. В. В. Бибихин / М.Хайдеггер. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
243. Харт Н. К. Л. Эстетика смерти ; пер. с нем. А. Белобратова / Ниббриг Кристиаан Л. Харт. – СПб. : Издв-о Ивана Лимбаха, 2005. – 424с.
244. Хлебников Велимир. Творения / Велимир Хлебников [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://royallib.com/book/hlebnikov_velimir/tvoreniya.html
245. Ходос А. В. Образы движения и их художественная интерпретация в западноевропейском искусстве первой половины XX века: обзор

- основных направлений / А. В. Ходос // Культура: открытый формат: сборник научных работ / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2011. – С. 198–201.
246. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения / М.Хоркхаймер, Т.Адорно // М. Хоркхаймер, Т. Адорно. Философские фрагменты. – М.-СПб., 1997. – С. 149–209.
247. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
248. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии / А. Н. Чанышев. – М. : Высш. школа, 1981. – 374 с.
249. Черемина Е. А. Гармония и хаос постмодернизма / Е. А. Черемина // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. Материалы всероссийской конференции «Гармония и хаос: этико-эстетические аспекты». – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2007. – С. 432–440.
250. Чернышов Д. Б. Определение и типология хаоса / Д. Б. Чернышов // Философские науки. 2000. – № 2. – С. 99–101.
251. Чернявская Ю. В. Трикстер, или Путешествие в Хаос / Ю. В. Чернявская // Человек. – 2004. – №4. – С. 37–52.
252. Шамбадаль П. Развитие и приложения понятия энтропии; пер. с фр. В. Т. Хозяинов / П. Шамбадаль. – М. : Наука, 1967. – 280 с.
253. Шахнович М. И. Первобытная мифология и философия / М. И. Шахнович. – Л. : Наука, 1971. – 225 с.
254. Шелюто В. М. Проблема сакрального в эстетичному процесі : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 / Володимир Михайлович Шелюто ; Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. – Луганськ, 2010. – 40 с.
255. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление ; пер. с нем. / А.Шопенгауэр. – Мн. : ООО Попурри, 1999. – 832 с.
256. Шредер М. Фракталы, хаос, степенные законы / М. Шредер. – Ижевск : НИЦ "Регулярная и хаотическая динамика", 2001. – 528 с.

257. Эйзенштейн С. Избранные произведения / С. Эйзенштейн [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2
258. Элиаде М. Аспекты мифа ; пер. с фр. В. Я. Большаков / М. Элиаде. – М. : Академический Проект, 2010. – 251 с.
259. Элиаде М. Священное и мирское ; пер. с фр. Н. К. Гарбовский / М.Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
260. Энциклопедический словарь сюрреализма. – М. : ИМЛИ РАН, 2007. – 584 с.
261. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Эпштейн // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 222–235.
262. Эпштейн М. Тело на перекрестке времен. К философии осязания / М. Эпштейн // Вопросы философии. 2005. – № 8. – С. 66–82.
263. Эткинс П. Порядок и беспорядок в природе / П. Эткинс. – М. : Мир, 1987. – 224 с.
264. Юнг К. Г. Айон: феноменология Самости ; пер. с нем. / К. Г. Юнг // Сознание и бессознательное. – СПб.–М., 1997. – 544 с.
265. Юнг К. Г. Аналитическая психология ; пер. с нем. / К. Г. Юнг. – СПб. : Ювента, 1994. – 136 с.
266. Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы ; пер. с нем. / К.Г.Юнг. – СПб. : Изд-во Восточно-Европейского института Психоанализа, 1994. – 415 с.
267. Юнг К. Г. Психологические типы ; пер. с нем. / К. Г. Юнг. – СПб. : Ювента, 1995. – 718 с.
268. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество ; пер. с нем. / К.Г.Юнг // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 103–119.
269. Юхимик Ю. В. Естетико-мистецтвознавчий аналіз міметичного способу художнього творення: історична динаміка класичного мистецтва

- : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 / Юхимик Юлія Віталіївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 31 с.
270. Ярош Л. Смех как граница профанного и сакрального в наивном сознании / Л. Ярош // Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 5. Логос і Праксис сміху. – Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. – С. 19–26.
271. Яцино М. Культура индивидуализма ; пер. с польск. А. В. Комаристов / Малгожата Яцино. – Х. : Гуманитарный центр, 2012. – 280 с.
272. Ящук Т. І. Філософія історії : Курс лекцій / Тамара Іванівна Ящук. – К. : Либідь, 2004. – 536 с.
273. Aragon L. A wave of Dreams / L.Aragon [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.durationpress.com lauthors/aragon/wave.html>
274. Art of Performance. The: A Critical Antology / Battcock, Gregory. – N. Y. : E. P. Dutton Inc., 1984. – 344 p.
275. Aspley K. Historical Dictionary of Surrealism / Keith Aspley. – Lanham –Toronto –Plymouth : the Scarecrow Press, Inc., 2010. – 546 p.
276. Breton A. Surrealism and Painting / Andre Breton. – New York, 1969. – 84 p.
277. Capra F. The Web of Life. A New Synthesis of Mind and Matter / F. Capra. – L. : Flamingo, 1997. – 320 p.
278. Cassirer E. The philosophy of symbolic forms / E. Cassirer. – New Haven : Yale University Press, 1957. – Vol. 2 : Mythical thought. – 345 p.
279. Culture, Technology and Creativity in the Late 20th Century / Ed. P. Hayward. – Indiana University Press, 1990. – 248 p.
280. Dabby D. S. Musical variations from a chaotic mapping / D. S. Dabby // American Institute of Physics, CHAOS. – Vol. 6. – No. 2, 1996. – P. 95–107.
281. Gray J. Action Art: A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond / J. Gray. – Westport, CT : Greenwood, 1993. – 236 p.

282. Hitchcock H. Music in the United States: A Historical Introduction / H. Hitchcock. – UpperSaddle River : Prentice-Hall Inc., 2000. – 413 p.
283. Jencks Ch. Complexity Definitions and Nature's Complexity / Ch. Jencks // Architectural Design. – 1997. – V. 67. – № 9/10. – P. 8–9.
284. Oldershaw R. L. An Infinite Fractal Cosmos / Robert L. Oldershaw. – Amherst Massachusetts, USA. Journal of Cosmology. – 2010. Vol 4. – P. 674–677.
285. Peat D. F. Blackfoot Physics. A Journey into the native American Universe / David F. Peat. – L. : Fourth Estate, 1994. – 322 p.
286. Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music / G. Potter. Diss., Ph D. (music). – Indiana University, 1971. – 179 p.
287. Pressing J. Improvisation: methods and models / Jeff Pressing // Generative processes in music. – Oxford : Oxford University Press, 1987. – 345 p.
288. Pressing J. Nonlinear Maps as Generators of Musical Design / Jeff Pressing // Computer Music Journal. – 1998. – Vol. 12. – No. 2. – P. 35–46.
289. Priest G. An Introduction to Non-classical Logic: From If to Is / Graham Priest. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – 607 p.
290. Principia Discordia, Or, How I Found Goddess and What I Did to Her When I Found Her: The Magnum Opiate of Malaclypse the Younger. [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.academia.edu/3092234/Making_the_Donkey_Visible_Discordianism_in_the_Works_of_Robert_Anton_Wilson
291. Reti R. Tonality, atonality, pantonality. – L. : Rockliff, 1960. – 254 p.
292. Ruland M. Lexicon alchemiaesive. Dictionarium alchemisticum / M. Ruland [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ17694710

293. Some Consequences of Deindividuation in a Group / Festinger L., Pepitone A., Newcomb T. – J. of Abnormal and Social Psychology. – 1952. – 47. – P. 382–389.
294. Zimbardo P. G. The human Choice: Individuation, Reason and Orders Deindividuation, Impulse and Chaos / P. G. Zimbardo // Nebraska Symposium on Motivation. – Lincoln, Univers. of Nebraska Press, 1969. – Vol. 17. – P.134–137.