

Еволюція мистецтва як складний фрактал (До питання фазово-просторових інтерпретацій сучасних візуальних практик у моделях теорії хаосу)

МАРИНА ПРОТАС

Багато видатних подій в науці пов'язано зі зміною її мови й виникненням нових термінів і понять.

Дж. М. Т. Томпсон

Якщо знайти вектор еволюції спостережуваного світу, то сенс буде мати дія, направлена по цьому вектору; немає сенсу в дії, що направлена проти нього. Еволюція йде у бік інтенсифікації метаболізмів. У ширшому плані можна говорити про векторну мутовку еволюції, що включає інтенсифікацію енергообміну і обміну речовин, зростання міри відкритості систем і пов'язаності “всього зі всім”, підвищення складності й різноманітності форм тощо. Зростання ентропії полягає в цій-таки мутовці, оскільки ентропія реальних систем не є мірою безладдя. <...> Оскільки еволюція фрактальна, тобто відбувається через точки галуження мутовками, то розумне життя у Всесвіті, швидше за все, також представлено мутовкою, однією з гілочок якої є людина.

С. Д. Хайтун

Від середини ХХ ст. науковий світ збагатився теорією хаосу та суміжними з нею теоріями фракталів, катастроф, фейнманівською інтерпретацією квантової механіки, теоріями суперструн і суперсиметрії та ін. Сьогодні кожний студент (і навіть школяр¹) знає — історія в контексті еволюції світу є складним фракталом, тому в загальних рисах вона повторюється, нескінченно варіюючи не факти, а умови подій, на які суб'єкти історії реагують усяк раз по-різному. Мистецтво також є своєрідним складним фракталом, або дивним атрактором, що його ми спробуємо окреслити в цій статті. Еволюція мистецтва, достоту як історії, час від часу повертається до схожих моделей розвитку, що їх намагалися простудіювати, наприклад, К. Леонтьєв, або Ф. Шміт та дослідники його ідей — український мистецтвознавець В. Афанасьєв, російський вчений В. Прокоф'єв, узбецький культуролог Б. Чухович. Проте закони розвитку мистецтва, так само, як і усього Всесвіту, характеризуються “кіральністю”, тобто умовною симетрією та подібністю, за яких не буває однакових моделей, адже вони по-

стіно ускладнюються і набувають нових вимірів. Те ж стосується і мистецтвознавчих наук: якщо Шміт робив акцент на еволюції предметного боку мистецького життя, на трансформаціях композиційних прийомів та інтерпретації статики-руху в художніх структурах, то тепер учених приваблює духовно-часові згорнуті та додаткові виміри, які “вибухають” у різних концептуальних та чуттєво-образних проектах багатовимірними просторами нескінченних усесвітів. За таких обставин, автор цієї статті мав усі підстави сприймати та інтерпретувати мистецький простір фазовим, тобто таким, що має більше, ніж звичайні три, просторових вимірів, котрі при мінімальній розмірності доповнюються ще трьома координатами імпульсу, або векторною зміною у часі всієї системи². Паралелізм між розвитком наукової та художньої свідомості в процесі загального ускладнення світоглядно-понятійного апарату, що має визначний вплив на еволюцію мистецтва, може підтвердити й те, що на початку ХХ ст. відкриття Ейнштейна, Пуанкаре, Мінковського у галузі теорії відносності допомогли Архипенкові сформувати власну концепцію образно-пластичного вислову, не кажучи вже про винахід ним “архипентури”, а винаходи в ділянці квантової механіки стимулювали новачі в абстрактному мистецтві різних напрямів, від ташизму (або ліричної абстракції) до акіон — art (або абстрактного експресіонізму) та геометричної абстракції. (Зокрема численні західні критики багато писали про зацікавленість В.Кандинського відкриттями квантової фізики протягом 1910–1930-х рр.). Сьогодні, як і півстоліття тому, візуальні практики активно використовують відкриття науковців у галузі гіперболічного неевклідового простору та багатовимірних згорнутих просторів Калабі-Яу. Скажімо, досліджуючи математичні теорії К.Гауса, М.Лобачевського та Р.Пенроуза, нідерландський графік Мауріц Ешер втілював у своїй творчості геніальні візуалізації викривлених просторів (так звані “ріманові різноманіття”), віртуозно поєднуючи ефекти анаморфози

зі стрічкою та просторами Мебіуса; а Віктор Вазарелі, спираючись на той самий науковий досвід, синтезував оптичні досягнення *optical art* з методом *multiple* (тиражністю, від англ. багаточисельний). Пряма залежність розвитку *screen-art* від інформаційної революції не потребує коментарів.

Дослідження в царині теоретико-ймовірнісної моделі вимірів мікроструктур простору надали сучасним ученим змогу знаходити нові способи описання систем та їх часово-просторових координат, що враховують наше незнання мікроструктури нелінійних систем, але виявляють нові симетрії просторово-часових процесів. Відтак, з урахуванням об’єднання концепцій макро- й мікросвітів теорією суперструн, еволюція мистецтва, культури взагалі, може підлягати цілком реальному моделюванню й опису не лише в історичних проекціях часу, а і в сучасній та майбутній його траєкторії. Всі динамічні системи, до яких відносяться і мистецтво, попри їхню несхожість, мають загальні якості, серед яких — нерівноважність, випадковість. На думку фундатора синергетики І.Пригожина, ці якості слід враховувати не лише під час формулювання фундаментальних законів у фізиці, а й також у культурології, адже “універсум художньої творчості вельми не схожий на класичний образ світу, але він легко співвідноситься з сучасною фізикою й космологією”, і у мить нестабільності в мистецтві тим самим способом “у точках біфуркації — може відбуватися зміна просторово-часової організації об’єкта”³. Нестабільність системи фізики порівнюють з образом маятника з грузилом догори, коли малі збурення можуть вивести систему з рівноваги і її поведінка буде змінюватися під впливом комплексу зовнішніх та внутрішніх флуктуацій. Проте сучасні вчені доводять, що самоорганізація системи розвивається у режимі з загостренням, тобто в максимумі загострення система починає втрачати сталість і під впливом малих флуктуацій тяжіє до розпаду. Мистецькі зміни стилів у історичному минулому підтверджують цю закономірність. Утім, “яблуком розбрату” у сучасному

мистецькому житті стає ідея можливості прогнозувати еволюцію культури і мистецтва. Теоретики і практики візуальних видів мистецтва здебільшого дотримуються помилкового твердження Пригожина про те, що нове ставлення до світу робить майбутнє принципово непередбачуваним. (Із цим сперечався ще у 1970-х рр. головний опонент Пригожина — автор теорії катастроф Рене Том, а нині навіть робляться спроби моделювати еволюцію Всесвіту, враховуючи нюанси його розгортання та наступного згортання⁴). Цілком можливо, що культурологи були надто шоковані оприлюдненим В.Арнольдом фактом існування у космосі комет, стохастична поведінка яких не підлягає описанню, відповідаючи траєкторії дивного атрактора, що його, до речі, голлівудський кінематограф одразу ж узяв на озброєння, створивши низку фільмів-катастроф. На жаль, і тепер усе ще осторонь залишаються сучасні парадигми синергетики, згідно з якими *загальна конфігурація майбутнього будь-яких нелінійних систем підлягає теоретичному опису*. Член-кореспондент Російської академії наук С.Курдюмов, коментуючи надруковану 1991 р. статтю Пригожина «Філософія несталості» у московському журналі «Вопросы философии», підкреслює важливість поєднання недетерміністського та детерміністського підходів наукового аналізу: «Проте не слід забувати, що дивний атрактор — це саме область з фазовому просторі, а не весь простір навзагал. І це не точка в просторі, що символізує стаціонарний стан рівноваги системи, і це не замкнута крива, що описує режим стійких коливань, але область, усередині якої по обмеженому спектру станів блукає з певною вірогідністю реальний стан системи. Оскільки ж така область обмежена (а значить, якоюсь мірою передбачувана), й оскільки можливі зовсім не які завгодно стани, остільки має сенс говорити про наявність тут елементів детермінізму. Незважаючи на те, що ми переходимо в сферу ймовірнісної поведінки об'єкта, імовірність в даному випадку не як завгодно довільна — що говорить про доконечну потребу у збереженні уявлень

про детермінізм (хай і модифікованих)⁵. Тепер науковці доводять, що новий порядок формується не з будь-яких траєкторій, а лише з траєкторій цілком визначених структур, які стимулюють позитивний рух еволюції системи і водночас застерігають її від дисипацій та гістерезису. Ці структури є атракторами, і шляхи їх розвитку вкладаються у обмежене число, яке можливо знайти. Стосовно ж тих елементів системи, що не встигли переструктуруватися й опинилися у напрямку дисипації, вони приречені на зникнення, якщо не модернізують унутрішню структуру та не спрямують свою траєкторію в бік новітнього атрактора⁶. Як кажуть фізики, природа сама побудує необхідну динамічну структуру, якщо їй не заважати. Мистецтво не є винятком у цьому ряду. Проте людина завжди прагне змагатися з природою у творчих імпульсах могутнього уявлення, прориваючися в інші виміри, жадаючи подолати «ту грань, перед якою зупиняється творчий геній природи, але й далі — за межі чудес і чарівництва» (Г.Маркес). Отже, спираючися на твердження Курдюмова, і ми могли б піддати критиці позиції теоретиків, виголошені, наприклад, у такій формі: «Універсальна теорія мистецтва не тільки логічно неможлива, а й не потрібна»⁷, тоді як наступне твердження ми сприймаємо лише за умов припущення можливості у майбутньому побудувати фрактальну модель еволюції мистецтва і навіть власне, модель мистецтвознавчої науки: «Для метамистецтвознавчої теорії постмодернізму властивим є не тільки стан радикальної плюральності, а й продуктивна незавершеність самої рефлексії — відкрита цілісність. <...> Футурологічні та аксіологічні програми щодо сучасного мистецтва набувають продуктивності на іншій основі — за умови їх щільного альянсу з новітнім художнім пошуком»⁸. Нагадаємо, що навіть І.Пригожин, перебільшуючи роль несталих систем і наполягаючи на принциповій неможливості передбачити поведінку складної системи, припускає компромісне прогнозування на коротких етапах темпорального горизонту, згідно з експонентою Ляпунова⁹.

Ба більше: посилаючись на твердження Поля Валері, що “час — є конструкція”, Пригожин закликав людство творити час, беручи активну участь у процесі його конструювання в кожному конкретному мить. Чи можливо якісно і гармонійно творити що-небудь, не маючи в уяві трансцендентний ейдос чи підсвідомий архетип того, що прагнеш утілити? А якщо врахувати, що сучасні вчені, Курдюмов зокрема, вважають, що переінтерпретація напрацьованого раніше матеріалу в контексті нових теоретичних уявлень та експериментальних даних, котрі так чи інак спираються і відштовхуються від попередніх концепцій, становить сенс концептуально-парадигмальних зрушень, дозволяючи свідомості піднятися на вищий рівень розуміння різних питань у загальній картині світу, — тоді, ми вважаємо, прогнозування у культурно-мистецькій сфері є потужним стимулом внутрішнього переструктурування просторово-часової організації системи, де власне прогнозування залишається завжди актуальним, не підлягаючи забуттю лише тому, що воно практикувалося у минулому системі (до того ж людині властива зацікавленість власним майбутнім). Так само нова наукова парадигма синтезу недетермінованого та детермінованого хаосу поведінки систем доводить, що їхня самоорганізація розвивається у режимі з загостренням, коли система втрачає сталість нового порядку і під впливом інших флуктуацій розпадається/перероджується (до речі, наприкінці ХХ ст. Р.Пенроуз переконливо довів, що детерміністські системи не уникають станів непередбачуваності, і, як ми знаємо, ентропний досвід радянського мистецтва є ще одним прикладом тому). Навіть сама синергетика підлягає цьому закону, оскільки, наприклад, сучасні хаологи схиляються до думки, котру Курдюмов артикулює таким чином: “Я згодний з Пригожиним, що на людину накладається відповідальність за вибір того або того шляху розвитку. Людина, знаючи механізми самоорганізації, може свідомо ввести в середовище відповідну флуктуацію, якщо можна так висловитися, вколоти середовище в потрібних місцях і тим самим направити його

рух. Але направити, знову ж таки, не куди завгодно, а відповідно до потенційних можливостей самого середовища. Свобода вибору є, але самий вибір обмежено можливостями об'єкта, оскільки об'єкт є не пасивним, інертним матеріалом, а володіє, якщо завгодно, власною “свободою”. Мені здається, Пригожин, з одного боку, перебільшує можливості вільної людської дії, а з іншого — мириться з безсиллям людини в прогнозуванні майбутніх подій”¹⁰. Відтак сучасний пік розвитку маргінальних форм візуальних практик із частими антиестетичними й антиетичними випадками в бік “аристократичної еліти” суспільства не є абсолютною свободою і перемогою, що ніби дає право казати на кшталт “класичні види мистецтва — на смітник”, оскільки саме у мить тріумфального успіху “маргіналів” народжується альтернативна форма переструктурованого мистецтва, де актуальними залишаються усі класичні види й жанри, а також теорії, змінюється лише їх інтерпретація. Маргінальні візуальні практики у розкішному філософсько-нарративному обрамленні, та вже на власному (рос.) «излете», досить часто лукаво підмінюють істину її сурогатом, так що життя маніфестується як візуальне “мистецтво, а за браком мистецтва, мистецтво як обман” (У.Еко). При цьому менш талановиті теоретики виконують частіше роль паразитуючих елементів, які гальмують вектор еволюції системи, оскільки їхня стратегія відповідає відомому вже зразку: “Виготовити якусь істину розпливчатих контурів. Щойно хто спробує визначити цю істину, ти його відлучаєш. Виправдовувати тільки тих, хто ще більш розпливчасті, ніж ти”¹¹. Таким є ще один бік прояву загального фундаментального закону фрактальної еволюції на ниві культури і мистецтва.

Як наголошує російський науковець, доктор фізико-математичних наук О.Чуликов: “Характеристики явищ реального світу при стохастичному підході моделюють випадковою величиною, що задається розподілом вірогідностей на безліч її значень. Проте часто зустрічаються такі експерименти, повто-

рити які в незмінних умовах неможливо або через їх унікальність, або через відсутність стохастичної стійкості — для таких подій вірогідніший (стохастичний) підхід виявляється неадекватним. За цих ситуацій природнішим є завдання порядку на безлічі подій, що вказує, які з них більш можливі, а які — менш. Такий підхід має назву теоретико-вірогіднісної. <...> При теоретико-вірогіднісному описанні руху тіла в просторі задається можливість кожної траєкторії, що визначає прогноз стану системи. Траєкторії системи тепер описуються нечітким процесом, теорія яких володіє низкою цікавих властивостей: наприклад, усі однорідні процеси з незалежними приростами виявляються еквівалентними, тобто переходять один в інший при монотонній зміні шкали можливостей. <...> Число в цій теорії дістає нове значення — воно не є позначенням кількості, а слугує характеристикою якісної властивості подій, що дозволяє упорядкувати їх за можливістю їхньої реалізації (курсив мій. — М.П.)¹². Тобто духовний вектор еволюції як вічного пошуку в зеленому світі слідів багатолікої істини (яка також є складним фракталом) явно домінує в турбулентному русі історичних змін. Тому ідея фрактального руху історії стає привабливою для багатьох сучасних митців, наприклад, окремі самоподібні множини як історичні етапи духовного сходження людства використовують Юлій та Лев Синькевичі у спільному скульптурному триптиху «Птахи волі. Родина. Світ. Рух» (мармур, бронза, 2003 р.), що в посольському центрі Форосу в Криму. Фрактальні полієконічні елементи використовує у художній структурі графічних робіт і киянка Ксенія Ходаківська: «В пошуках втраченого вечора» (офорт, 2000 р.). І дивним дивом, око фотооб'єктива Андрія Жаровського підкреслює невідворотній взаємозв'язок макросвіту — космічного подиху осіннього пейзажу Криму — з мікросвітом множини Мандельброта («Край світу. Коктебель», 2000 р.), майже так, як це в лекціях та монографіях описував англійський астрофізик Роджер Пенроуз.

Філософська антропологія, здається, трохи раніше за фізиків й математиків дійшла тих самих висновків завдяки “неймовірній комбінаторній несамовитості” (У.Еко). Про те, що історія фрактальна і вона повторюється, змінюючи якість подій та причинно-наслідкові зв'язки (а пращери добре знали цей постулат¹³), казали на межі ХІХ–ХХ ст. численні вчені, філософи, серед яких Е.Гуссерль, Г.Башляр, Ф.Ніцше, М.Гайдегер. Останній 1927 року писав: “Буття “мається” лишень оскільки “є” істина і щоразу за виглядом істини видозмінюється розуміння буття”. Наприкінці ж ХХ ст., приміром, французька школа антропології, зокрема співробітники паризького Інституту антропології Фернан Шварц і Анрі Корбен, вважають рух історії рухом зовнішнього кола спіралеподібної структури, віссю якої є позачасовий міф, де “початковий час слугує моделлю для всіх часів. Те, що одного разу відбулося, невпинно повторюється. Достатньо знати міф, аби зрозуміти життя. <...> Сакральний час приводить людину до міфічного часу, але відрізняється від нього. Профанний час веде до становлення, до історії, до тривалості. Повторюючи архетипальну дію, людина проникає у позаісторичний час, і це проникнення може відбутися лише за умови знищення профанного часу. Таким чином, ми маємо триптих, що складається з міфічного (або початкового) часу, сакрального часу, який спрямовано до центру, джерел і єдності, і [час] профанної тривалості, що веде до периферії речей, до розсіювання і множинності. Будь-який профанний час може стати сакральним часом; у будь-яку мить тривалість може бути звернена у вічність”¹⁴ (із цих позицій стає зрозумілим твердження Гастона Башляра про те, що час має різну щільність, адже тривалість складається з миттєвостей, позбавлених тривалості). Фрактальність історії та мистецтва підтверджує, скажімо, такий факт, відзначений згадуваними антропологами. У ІІ ст. до н.е. греки проживали свій “постмодернізм”. Тоді, як і наприкінці ХХ ст., у культурі відпрацьовувався варіант “нарцисуючого ін-

дивідуалізму”, поширювалась індустрія сну, симулякрів, що призвело до втрати загальнолюдських цінностей та зациклюванні на “собі самому”. Тому, якщо Перікл у попередній історичний етап зміг вивести полісну систему до стабільного існування після вторгнення дорійців-вершників, носіїв уранічної релігії, спрямовуючи грецьку культуру згідно з “вектором еволюції”, то тепер (згідно з теорією катастроф Рене Тома), навпаки — відступ від вектора, приніс поразку грекам від римлян. У 1980-х рр. Фернан Шварц резюмував: останні наукові відкриття підводять людство до перевідкриття духовних таємниць історичного минулого; у суспільстві зріють інтенції реабілітації духовності як спроби пізнати інший вимір Всесвіту. Тому ми прискіпливо досліджуємо наші культурні вигоки, традиції пращурів, котрі нашаровуються на сучасні відкриття науки й техніки, підтверджуючи єдність людини з живим космосом¹⁵. Проте Шварц, описуючи фрактальність історії й мистецтва, лише повторює стару тезу, яку, запозичуючи у древніх, Блез Паскаль сформулював так: “Природа урізноманітнює і повторює, мистецтво повторює й урізноманітнює. <...> Природі властивий нерівномірний рух, відхід і повернення”¹⁶. Сучасні російські вчені також дійшли висновків про “закруглення” у певні миті стріли часу, що доповнює і розширює синергетичну ідею незворотності руху — частковими зворотними процесами еволюції. Так, доктор філософії Російської академії наук О.Князєва пише: “Останнім часом ми з Сергієм Павловичем Курдюмовим¹⁷, вивчаючи проблему часу, дійшли висновку про важливість часткової оборотності еволюційних процесів. В еволюції існує не тільки незворотність, а й оборотність. <...> Вона пов’язана з перемиканням різного типу режимів еволюції: режиму бурхливого розвитку структур, локалізації процесів і підходження до моменту загострення і режиму спадання активності...”¹⁸.

Проте однією з особливостей ХХ ст. у процесі такого “перемикання різного типу режимів еволюції”, зокрема при цикловому

завершенні, стала специфічна інтерпретація пошуку істини крізь призму загадково-саркастичної “етруської посмішки” цієї еволюції, що проступає тим чіткіше, чим “якіснішим” стає самоусвідомлення людства (однією з еманцій “етруської посмішки” була постмодерністська іронічність). Ця посмішка, на думку багатьох культурологів і філософів, постає вісником “квантифікації свідомості”, або просто мудрості — і це тішить оптимістів, котрі ладні “перетворювати будь-яку істину, щоб не ставати рабами власних переконань. Мабуть, обов’язок кожного, хто любить людей, — учити сміятися над істиною, учити сміятися саму істину, оскільки єдина тверда істина — що треба звільнитися від хворої пристрасті до істини”; “Диявол — це не перемога плоті. Диявол — то є зарозумілість духу. Це вірування без усмішки. Це істина, що ніколи не ставиться під сумнів”¹⁹. Стратегія “етруської посмішки” дала дивні результати: виявилось, що мистецтво ХХ ст., окрім того, що хронологічно було значно компактнішим від попереднього, хоча і насиченішим за новаційними пропозиціями, у своєму русі не виходило за межі програм, виголошених модерністами, і переконливіші аргументації на користь такого розкладу подій надає франкфуртська школа філософії.

Мистецтво ХХ ст., як складний фрактал, мало цілісність при широкому спектрі пошуків — від формально-технічних до концептуально-парадигмальних. І як не відхрещувався постмодернізм від попередника, поява його в історії мистецтва лише підтверджує стару закономірність: людина та її діяльність завжди базується на синтезі попередніх фаз/стадій розвитку. Дійсно, синергетика доводить: “Усюди в природі становлення складного цілого супроводжується накопиченням попередніх стадій розвитку, правильним, резонансним включенням їх в єдину структуру “горіння” людської істоти, а не їх витісненням і відсіканням. Пам’ять не зникає, а залишається і далі діє. <...> За словами Анрі Бергсона, “безперечно діюче минуле без кінця набухає абсолютно новим теперішнім”²⁰. Відтак, якщо у 1970-х

(а ми — критики й митці в нашій країні — від 1980-х) говорили про те, що мистецтво, затверджуючи естетику опору, розширює свій культурно-мистецький арсенал за рахунок включення у власну структуру всього того, що раніше вважалося анти-естетичним, брутално-цинічним і руйнувало професійно-елітні межі власного статус-кво, розчиняючись у натовпі, підсвідомо ми знали (чи лукаво приховували від інших) факт того, що цей “постмодерністський” виклик не був істинно новим і дуже нагадував, з одного боку, бунтарські програми К.Швітерса або П.Пікассо передвоєних часів (які вважали мистецьким витвором навіть власний плювок)²¹, й по-друге, виклик цей був кинутий від імені демократичної спільноти — індустріальному класовому суспільству з його витонченою культурою модерна і класики взагалі, що їх так цінувала інтелектуальна еліта. Однак тепер, на початку нового циклу, демократизм мистецтва маніфестується як право кожного дотягнутися до елітних шарів високопрофесійної культури. Замість процесу “пролетаризації” інтелігенції й еліти, триває процес “інтелектуалізації” пролетаріату і народу взагалі, котрі вже знають, що значно простіше за високе мистецтво (*pos.*) «слудить препрелестную историйку», або ж “роман-фейлетон простіше втілювати в життя, ніж справжнє мистецтво. Стати Беатріче вимагає праці, стати Анжелікою — наслідувати природжену схильність до простого шляху”²². Здається, в культурі й мистецтві XXI ст. поступово звільняються від вірусу постмодерністських дискурсів, покинувши “панцир молюска” Рудольфа Паннвіца. Синергетичне мислення сприймає світ складним і нелінійним, творча еліта повертається до професіоналізму, але і маскультури пропонувано зробити турбулентний віраж на вищий рівень існування. Цього потребують і надскладні технології “інформаційного суспільства”, що надзвичайно швидко доносять будь-яку інформацію культурно-наукового, соціально-політичного життя до найширшої аудиторії “користувачів”; потребує цього і нова світоглядна парадигма, де формується не “зовнішня міжнародна”, а “внут-

рішня світова” політика, адже свідомість просунулася від локального через національне до глобально-демократичного (Ю.Габермас)²³. Разом з тим, неймовірно зростає ціна на все рукотворне, кустарне, автентичне — на все, де немає подиху техніцистського світу. Твори мистецтва в цьому ряду не є винятком. Ба більше, тут поціновується також індивідуальний досвід інтуїтивного осягнення трансцендентного ідеалу, власного бачення тонкого світу ідей/образів. Цей духовний досвід єднає прагнення усіх поколінь людства у цілісність еволюційного сходження до Істини, але водночас підкреслює фрактальність еволюції мистецтва. Як зазначає українська дослідниця, доктор філософії Т.Орлова: “Самоподібність патернів культури має широкий діапазон фрактальної розгортки. В мистецтві формами існування патернів-ідеалів є історичні стилі, художні напрями, методи, школи тощо. Зі збільшенням ступенів фрактальної докладності, розв’язності збільшується кількість деталей контуру, елементів культурних, у тому числі мистецьких, систем; в їх інтраєрархічності виявляється діалектика гомогенності та гетерогенності патернів — подібних між собою, але ніколи не ідентичних”²⁴. І далі, в іншій статті: “Уявляється можливим припустити, що і сама сучасна культура виступає генератором творчості”²⁵.

Наукове відкриття фракталів, спочатку детермінованих, а згодом і складних, дало змогу розширити обрії культури другої половини ХХ ст. новою естетикою та здійснити революцію у людському сприйнятті світу. Так, Іван Тугої гадає таке: “Все, що здається випадковим і неправильним, може бути фракталом. Теоретично можна сказати, що все, що існує в реальному світі, є фракталом, чи то хмара, чи маленька молекула кисню. <...> Фрактали завжди асоціюються зі словом “хаос”. Я особисто визначив би фрактали, як частинки хаосу. Фрактали виказують хаотичну поведінку... Проте, якщо поглянути досить близько, можна побачити багато аспектів самоподібності усередині фрактала. <...> *Мета вивчення хаосу і фракталів — передбачити закономір-*

ність в системах, які можуть здаватися непередбачуваними і абсолютно хаотичними (курсив мій. — М.П.). <...> Для багатьох хаологів вивчення хаосу і фракталів не просто нова галузь пізнання, яка об'єднує математику, теоретичну фізику, мистецтво і комп'ютерні технології, — це революція. Це відкриття нового типу геометрії, тієї геометрії, яка описує світ навколо нас і яку можна побачити не тільки в підручниках, а і в природі та скрізь у безмежному всесвіті²⁶. З погляду “хаологів”, котрі вивчають фрактали, мистецтво є типовим складним фракталом, а отже — нелінійною, відкритою і недетермінованою системою. А відтак, фракталіка дасть змогу і мистецтвознавцям виявляти закони у структурах “нового порядку”, моделюючи загальні схеми еволюції культурно-художніх систем, адже теорія хаосу і, зокрема т.зв. “дивні атрактори”²⁷, дозволяють “інтерпретувати фазово-просторові діаграми, які — замість описувати точне положення якої-небудь змінної в певний момент часу — представляють загальну поведінку системи”²⁸. Скажімо, “дивний атрактор Лоренца” (з його відомим “ефектом метелика” в інтерпретації Р.Бредбері) доводить, що зміни системи вельми потужні навіть при найнезначніших коректурах початкових даних, порівнянних із числами Авогадро — 10^{24} , хоча загальний графік атрактора при цьому зберігає схожість. Для мистецтва це важливо тому, що ми можемо цілком іронічно сприймати гасла сучасних “маргіналів” візуальних практик, котрі (іноді демонструючи дійсно талановиті проекти, а подекуди, за виразом У.Еко, “підступне марення, масковане бездоганим аргументуванням”) виголошують власну суперактуальність при тому, що графіка, скульптура, живопис — традиційні види мистецтва, за їх твердженням, — начебто вмерли, як динозаври, для майбутньої історії мистецтва. Утім, практика свідчить про інше: приватне будівництво активізує замовлення на класичні види мистецтва, причому особливим “попитом” користуються суто реалістичні твори, або в душі історизму доби модерну. При цьому кожен головний архітектор

будівництва синтетично пов'язує усі елементи комплексного рішення об'ємно-просторових структур в одне емоційне і концептуальне ціле, як це робилося за середньовіччя або при заключному акорді доби нового часу — стилістичному напрямі модерн. Окрім того, історія добре пам'ятає гасла “будетлян”, футуристів і “пуристів”, що закликали “спалити Лувр”, як Озанфан, чи як Маяковський, “скинути з пароплава сучасності” класиків культури, — хоча й вони всі лише наслідували гасла Луї Еміля Дюранті, кинуті 1856 року. Прогнозам початку ХХ ст. про “смерть театру” (через новий сучасніший кінематограф) також не випало справдитися, як досі не вмерла передчасно похована прибічниками “screen art” наприкінці ХХ ст. графіка доби “пост-Гутенберга”. Логістичне рівняння Мітчела Фейгенбаума і т.зв. “атрактор Фейгенбаума” (хаотичний атрактор, функція якого не повторює орбіт, але біфуркує нескінченне число разів) демонструють закономірні фазово-просторові подібності в еволюційному русі з іншим атрактором — множиною Мандельброта (див. малюнок). Отже мистецькі новації є самоподібними і мають власну фрактальну генезу, що вписується в глобальніший складний фрактал еволюції. Фрактальність мистецтва доводить, що його види не зникають, а перероджуються, переструктуровуються у “Великому Часі Великої Історії” (М.Бахтін), тож немислимий раніше “іберійський джаз” стає реально можливим, особливо з урахуванням факту існування музичного виразу фрактальної геометрії, що дуже нагадує “психоделічну” музику кінця 1990-х. Ба більше, прогнозування за допомогою фракталіки й синергетики та інших наук у мистецтві й культурі — річ необхідна і давно назріла. Це як лакмус нашого внутрішнього росту самоусвідомлення себе і часу, в який живемо. “Світ відкритий і переповнений можливостями, не проявленіми формами, поки не реалізованіми структурами-атракторами, світ — це криниця можливостей, — каже співробітниця Інституту філософії РАН О.Князева. — Актуалізація частини цих можливостей, випробування

того, що можна і що неможливо здійснити в світі *тут і зараз*, що доступно і бажано для здійснення в даній ситуації, що має певну просторово-часову конфігурацію, — це і є той *нелінійний образ часу*, який можна витягнути з синергетичного знання”²⁹. Отже, еволюцію мистецтва може описати складна фрактальна комбінаторика, де кожен фрактал (читай — вид мистецтва, жанр, стиль, авторська манера та ін.), ідентифікуючись як детермінований (лінійний, класичний, наприклад, автопортрет, анімалістика, реалістичне зображення взагалі) або складний (нелінійний, здатний до самоорганізації як сучасні маргінальні форми візуальної культури) синтезують діаграми не менш дивовижні, аніж то демонструють яскраві кольорові множини Мандельброта, до структури яких входять інші складні фрактали — множини Жюліа, котрі використовуються під час моделювання змін в еволюції біологічних систем чи закономірностей коливання на ринку цінних паперів. Якщо зробити такий малюнок-модель стосовно еволюції мистецтва, то темним (чорним) кольором комп’ютер позначить сталі етапи, точки і числа (значення); але ті значення і стани, що невпинно прагнуть нескінченного, позначатимуться червоним; повільніші точки і зони будуть забарвлені у жовтий тощо. Й оскільки Мандельброт, описуючи використання броунівських ліній в зображеннях ландшафтів у книзі «Фрактальна геометрія природи»³⁰, вірив, що ландшафти у просторі не плоскі на кшталт евклідової геометрії, а мають кривизну фрактального виміру, то можемо врешті-решт дістати “еволюційний ландшафт” мистецтва, що буде не гірше від діаграми Броунівського руху часток пилу, котру застосовували як космічні пейзажи в комп’ютерній графіці відомого кінофільму «Star Trek». А сьогодні фантастичні ефекти фрактального зображення комп’ютерної графіки під час моделювання нової Пангеї геоїду Землі український телеглядач бачить, переглядаючи серіал каналу Бі-Бі-Сі «Discovery» «Дикий світ майбутнього», де змодельовано ситуацію нової еволюції земного життя

після космічної катастрофи (200–400 млн р. вперед) з урахуванням випадковості та можливості певних мутацій, відбору, адаптації організмів збережених видів.

Таким чином, мистецтво має власні універсальні закони, в межах яких функціонують інші — локально-тимчасового значення, саме тому ми не можемо погодитися з поширеним нині твердженням, що мистецтво як нелінійна відкрита система має спадкову непередбачуваність, і її поведінка у теперішньому і майбутньому часі не підлягає прогнозуванню. Теорія хаосу як вчення про складні нелінійні динамічні системи та їхні трансформації, доводить протилежне, адже вона вивчає не безлад, а хаос як порядок! Відповідно, теорія доводить можливу контрольованість хаосу і можливість моделювати загальну поведінку системи (у нашому випадку — мистецтва, культури) з визначенням пріоритетних та другорядних стилістичних напрямків розвитку на широкому тлі “галуження мутівками”. Тут важливо пам’ятати таке: “Інформація про минулі й подальші часові стадії розвитку міститься в просторовій конфігурації структури саме зараз, і якщо ми навчимося прочитувати цю інформацію, то зможемо проникати не у вірогідне, що передбачається нами, а в реальне майбутнє, яке буде у цієї структури, і не в реконструйоване, відновлене по крихтах минуле, а в її реальне (те, яким воно було) минуле. Значить, усе вже є в нинішньому, минуле і майбутнє структури міститься в її теперішньому, в її наявній просторовій конфігурації”³¹.

Потреба у прогнозуванні та моделюванні в таких тонких галузях людської діяльності, як мистецтво, стверджує і наступний аргумент, теж із сфери точних наук. Міжнародний щорічний Гарвардський форум науковців «Forum on Science and Technology for Sustainability» (що проводить саміти та брифінги в усіх куточках світу, об’єднуючи численні Академії наук та представництва ООН за різними напрямками проблем, зокрема в контексті UN Millennium Project) при спільному обговоренні питань «Models

and Conceptualizations»³² зафіксував взаємозалежність позитивних наслідків процесів самоорганізації культури та технологій людства з правильними розробками методологічних завдань і науковим описанням цілісного світу як нелінійної відкритої системи, котра в процесі теоретико-експериментального аналізу диференціюється на умовно-окремі елементи³³. Для майбутнього моделювання процесів самоорганізації культури та мистецтва, як нам здається, veľmi важливими стануть (як і тепер є) розробки точних наук у сфері взаємозв'язків енергії й часу в т.зв. «фінслеровій структурі» нелінійних систем. Російський вчений В.Ванярхо у своїх численних працях аналізує фінслеровий простір, що є чотири-вимірним за трьома часовими координатами — трьома різними типами часу — і 4-ю координатою — енергією. На нашу думку, еволюцію мистецтва також можна виразити у графічно-числовій формі на взір 4-вимірного Tesseract або іншої фігури, головне лише правильно розрахувати закономірності перерозподілу часу та безлічі творчих інтенцій певних, знайомих і ні, типів мистецької психології в контексті цілісної картини світу. Втім, це справа майбутнього діалогу між культурологом, математиком, фізиком й мистецтвознавцем. Нині ми можемо лише в загальних рисах окреслити майбутню модель, де координатами у фінслеровому просторі є: **час становлення** (від моменту появи до вичерпаності мистецького явища) — це власний час процесу самоорганізації мікроструктури системи); **локальний час** — вплив зовнішніх чи внутрішніх численних флуктуацій на систему і її час становлення як мистецького явища; та **час події**, що виявляється через творчі проекти, акції, маніфести; четвертою координатою є **творча енергія**, що складається з індивідуальних та колективних зусиль митців різних груп і стилістичних уподобань. В останньому випадку дуже вагомим стає вектор еволюції системи в плані загального духовного досвіду людства. Спектр корисних рішень для багатьох питань, які дає фінслерова структура, перелічує В.Ванярхо: «Геометрія Фінслера

визначає фрактальність динамічної структури системи і фрактальність структури часу процесів самоорганізації її структурних елементів. Визначені поняття «межа» і «граничність», за якими починається деградація відкритої системи і втрата «стійкого розвитку» (до таких «меж» ми відносимо, наприклад, акції О.Куліка з його «фекалійними» проектами, до яких влучно напрошується саркастичне визначення Е. Чорана (Сьорана): «Його безплідність була безмежною, вона доходила до екстазу» («Дурной демиург», 1969. — М.П.). Представлено залежність часу процесів самоорганізації від величини екстенсивного параметра системи. Сформульовано закон стійкості самоорганізації динамічної структури нелінійної системи, умови злагодженого розвитку людини і навколишнього світу. Обґрунтовано вплив свідомості на власний час процесів самоорганізації і можливість синергетичного управління процесами злагодженого розвитку суспільства та природи. Наука про стосунки часу й енергії у фінслеровій структурі нелінійних систем доводить, що закони етики відіграють роль фізичних законів стійкості їхньої динамічної структури, що людині вигідно бути доброю»³⁴. Саме тому на межі століть у науковий дискурс входить питання синтезованого розв'язання кореляцій етики і наук майбутнього³⁵.

Досвід усіх наук синтетично включається в створення загальнокультурної сучасної картини світу. Пропонуючи наукам новий альянс, де питання часу стають головними, Ілля Пригожин нагадував, що раніше наука опросторовувала час і надавала йому просторового характеру (це стосується і теорії відносності Ейнштейна). Проте від другої половини ХХ ст. пропонується новий підхід: Пригожин використовує тут вислів географа Б.Беррі — «очасовління простору», ілюструючи тезу образом ландшафту в часі, який проявляється його поступовою забудовою (сьогодні ми значно ширше розуміємо цей термін). Синергетика стала рятувальною паличкою для культури і науки нового періоду. Нова дійсність потребує нової модер-

нізованої мови, адаптованої до надскладних змістів, породжених сучасністю. Для мистецтвознавства ця проблема стоїть особливо гостро, адже ми все ще здебільшого боїмося нового термінологічного апарату, яким вже широко користуються інші гуманітарії світу, запозичуючи деякі дефініції з природничих галузей; ми послуговуємося застарілими методологіями дослідження і, говорячи про свободу творчості митців, самі боїмося зруйнувати старезні академічні закони жанру наукової статті; ми не моделюємо і, хрестячись, коли згадуємо примаду радянського планування, не визначаємо експериментально-пошукову шкалу моделей розвитку мистецтва тепер і в майбутньому; ми не розвиваємо типологічно і предметно власне науку про

мистецтво, залишаючи поза увагою назрілу проблему затвердження загальнотеоретичної форми, що функціонувала б на стикові філософії, естетики, культурології, інших гуманітарних галузей, як того вимагає час, і яку вбачаємо, за аналогією з математичними дисциплінами, як *континуальне мистецтвознавство*. Щоправда, нагальне переструктурування мистецтвознавчої науки інші українські культурологи маркірують дещо інакшим терміном, скажімо, проф. Т. Орлова править про “метамистецтвознавство”, проте головне, що “висока довольність біфуркаційного вибору у відкритих системах долає однозначність напрямку культурного, мистецького руху, відкриває широкий спектр нелінійності поступу”³⁶.

- ¹ *Ключарев В. В.* Мир фракталики на уроках в средней школе//Международный конгресс конференций «Информационные технологии в образовании». 13-я Междунар. конф. «Информационные технологии в образовании».— Т. 4.— 2003.— С. 105–106.
- ² *Пенроуз Р.* Новый ум короля: О компьютерах, мышлении и законах физики.— М., 2005.— С. 169–172. Зокрема, на стор. 170 Пенроуз пише так: “Чтобы вычислить эволюцию системы во времени, надо просто следовать стрелкам. Таким образом, все поведение нашей системы (независимо от степени ее сложности) описывается в фазовом пространстве всего лишь одной точкой, движущейся по стрелкам, которые она встречает на своем пути”.
- ³ *Пригожин И.* Философия неустойчивости// Вопросы философии.— 1991.— № 6.— С. 46–57. Зокрема, автор підкреслює: “Можно сказать, что в равновесии материя слепа, а вне равновесия прозревает. Следовательно, лишь в неравновесной системе могут иметь место уникальные события и флуктуации, способствующие этим событиям, а также происходит расширение масштабов системы, повышение ее чувствительности к внешнему миру и, наконец, возникает историческая перспектива, т.е. возможность появления других, быть может, более совершенных, форм организации. И, помимо всего этого, возникает новая категория феноменов, именуемых аттракторами”.
- ⁴ *Кицсанов А. В.* О возможности построения универсальной модели самоорганизации Вселенной//Пятая Международная междисциплинарная научная конференция

- «Этика и наука будущего. Жизнь во Вселенной», г. Москва, 23–25 марта 2005 г. – Сайт журнала «Дельфис» [WWW документ]. – Доступный з: <http://www.delphis.ru>.
- ⁵ Пригожин И. Философия нестабильности... – С. 46–57.
 - ⁶ Хайтун С. Д. Эволюция и мы: куда оно все идет? // Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое: Сб. трудов III Междунар. конф. – М., 2004. – С. 42–43; його ж: Фундаментальная сущность эволюции // Вопросы философии. – 2001. – № 2. – С. 152–166; його ж: Социальная эволюция и Джон Кейнс: от прошлого к будущему // Вопросы философии. – 2003. – № 10. – С. 46–60.
 - ⁷ Мистецтвознавство України. – Вип. 4. – К., 2004. – С. 255.
 - ⁸ Там само. – С. 261.
 - ⁹ Пригожин И. Философия нестабильности... – С. 46–57.
 - ¹⁰ Там само.
 - ¹¹ Эко У. Маятник Фуко. – СПб., 2003. – С. 601. (Укр. переклад див.: Эко У. Маятник Фуко / Пер. з італ. – Львів: Літопис, 1998. – 751 с. — Прим. пер.).
 - ¹² Чулишков А. И. Теоретико-возможностная модель измерений и микроструктура пространства // Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое: Сб. трудов II Междунар. конф., г. Москва, 30–31 мая 2003 г. – М., 2003. – С. 52–53.
 - ¹³ Наприклад, Плотін повторював одну з головних ідей неоплатонізму, що так сьогодні нагадує опис фрактального руху історії: «Так как ноуменальный мир должен представлять собой единство во множестве, то понятно, что элементы этого множества не могут быть одинаковыми... Поелику же он есть единство сложное, составное, то он должен содержать в себе различные роды и виды вещей, ...так чтобы каждый из родов не терялся в его единстве, но сохранял в целости свои специфические различия, свою особую форму и сущность» [VI.7;10]; «и наоборот, существо, которое раскрывает себя в мышлении, должно содержать в себе множественность» [V.3; 10] (Плотин. Эннеады. – Т. 1–2. – К., 1995, 1996).
 - ¹⁴ Шварц Ф. (Институт антропологии. Франция. Париж). Сакрализация профанного времени // Мифологічний простір і час у сучасній культурі: Мат. Міжнар. наук. конф., 12–13 грудня 2003 р. – К., 2003. – С. 60.
 - ¹⁵ Протас М. Методологическая функция теории катастроф в культурологии // Сакральное пространство-время и его отражение во внутреннем мире человека: Сб. трудов Междунар. междисц. научн. конф. – М., 2002. – С. 32.
 - ¹⁶ Паскаль Б. Мысли. – СПб., 2004. – С. 14, 107.
 - ¹⁷ Курдюмов С. П. — доктор фіз.-мат. наук, чл.-кор. РАН, Інститут прикладної математики РАН ім. М. Келдиша.

- ¹⁸ Князева Е. Н. Нелинейность времени в эволюции сложных систем//Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое: Сб. трудов II Междунар. конф., г. Москва, 30–31 мая 2003 г.– М., 2003.– С. 63.
- ¹⁹ Эко У. Имя Розы.– СПб., 2003.– С. 612, 594.
- ²⁰ Князева Е. Н. Нелинейность времени...– С. 62.
- ²¹ Про те, що модернізм був породженням бунту проти старих традицій, усього музейного та культурного, писав Ортега-і-Гассет, наголошуючи, що негативний настрій глузливої агресивності стає фактом естетичного задоволення. (Ortega y Gasset. The Dehumanization of Art.– N. Y., 1956.– P. 40–44). Проте інший факт доводить, що модерністи лише “трали роль” і, як згадував Бен Лівшиц у «Полутороголазом стрельце», під подушкою берегли томик того ж таки Пушкіна, котрого ще вдень “бросали с парохода современности”. Німецький дадаїст К. Швітерс, ім'я якого ректор Дрезденської Академії мистецтв у доповіді від 23 вересня 1933 р. назвав серед інших митців, що творили “вироджене мистецтво”, також емігрує до Лондона, де приєднався до «Союзу вільної німецької культури» і на цей раз нічого не мав проти “музейного” духу культури. А тим часом у драмі нацистського письменника Йоста головний герой Шлагестер каже: “Коли я чую слово “культура”, то я спускаю запобіжник мого револьвера”. Дивно, як справджувалися кинуті слова авангардистів: Пікассо у 30-х казав К. Зервосу, що бажає тотальної диктатури, диктатури митця, щоб ліквідувати звички, історію, іншу купу “мотлоху”. І той митець-диктатор таки з'явився, а в 1932 — був знищений Баухауз у Дессау.
- ²² Эко У. Маятник Фуко.– С. 563.
- ²³ Хабермас Ю. Учитесь на опыте катастроф? Диагностический взгляд на 20 век [WWW документ].– Доступний з: <http://www.politizdat.ru/author/14>.
- ²⁴ Орлова Т. І. Патерни в семантиці сучасної культури// Виникнення і становлення: проблеми, концепції, гіпотези: Мат. Міжнар. наук. конф., 17–18 грудня 2004 р.– К., 2004.– Ч. 1.– С. 44.
- ²⁵ Орлова Т. І. Проективність художньо-творчої активності в умовах крос-культури// Виникнення і становлення...– Ч. 2.– С. 33.
- ²⁶ Тугой И. (н. д., 2000). Фракталы и теория хаоса. Общие сведения [WWW документ].– Доступний з: <http://www.ghcube.com/fractals/general.html>.
- ²⁷ Поняття дивного атрактора (рос. “странного аттрактора”, англ. “strange attractor”) з'явилося у науковому обігу в результаті Лоренцових досліджень з атмосферних явищ: Lorenz E. N. Deterministic non-periodic flow// J. Atmos. Sci.– 1963.– 20.– P. 130. Дивні аттрактори Ло-

ренца відіграють головну роль у студіях над турбулентністю. Рішення рівнянь Лоренца, що в загальних конфігураціях описують атмосферні потоки повітря і що їх використовують у прогнозуванні погоди, дуже чутливі до початкових умов. Лоренц назвав це “ефектом метелика”, здатним змінити стан системи. Так виникає криза, що є фактично зіткненням хаотичного атратора з незалежною несталою і нерухомою точкою або періодичною траєкторією. Такі зіткнення призводять до раптових трансформацій-змін хаотичного атратора.

- 28 *Тугой И.* (н. д., 2000). Золотой гиперкуб [WWW документ].– Доступний з: <http://www.ghcube.com>.
- 29 *Князева Е. Н.* Нелинейность времени...– С. 57.
- 30 *Мандельброт Б.* Фрактальная геометрия природы.– М., 2002.
- 31 *Князева Е. Н.* Нелинейность времени...– С. 61.
- 32 FORUM: Science and Innovation for Sustainable Development [WWW документ].– Доступний з: <http://sustsci.harvard.edu/questions.htm#models>.
- 33 Initiative on Science and Technology for Sustainability [WWW документ].– Доступний з: <http://sustsci.harvard.edu/ists>; *Мазный Г. А., Власова А. С.* Синергетика [WWW документ].– Доступний з: <http://www.uni-dubna.ru/kafedr/mazny/sinergy/politika.htm>; *Ванярко В., Раичевич Д.* Методология и практика исследования влияния целого на устойчивость его части в открытой самоорганизующейся системе “человек-общество-природа”//Международ. конгресс «Фундаментальные проблемы естествознания и техники»: Сб. трудов.– СПб., 2000.– Т. 1.– № 1.– С. 58–68.
- 34 *Ванярко В.* Наука о взаимоотношении энергии и времени в финслеровой структуре нелинейных систем как базис технологии устойчивого развития//III Международ. конф. «Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое»: Тез. докл.– М., 2004.– С. 12–13. Також його: Новое мировоззрение, развивающее толерантность и разрушающее философию страха. Методологическое и научное обоснование.– М., 2003.
- 35 Див.: Материалы Московской междисциплинарной научной конференции «Этика и наука будущего».– М., 2001–2004; а також сайт журналу «Дельфис» і доповідей конференції 2004 р., зосібна: *Протас М.* (2004) Время “ноль” изобразительного искусства информационного общества [WWW документ].– Доступний з: <http://www.delphis.ru>.
- 36 *Орлова Т. И.* Проективність художньо-творчої активності...– С. 33; а також: *Орлова Т. И.* Метамистецтво-знавство в контексті культурологічних інтенцій сучасності//Мистецтвознавство України.– К., 2004.– С. 248.

Evolution of art
as a complex fractal

The article is devoted to main three problems. 1. To prove the possibility of scientific prognostication and creation of modern model of development of art and culture. The article in this question occupies the alternative point of view in relation to those opponents, who consider that conceptual prognostication and modelling in the field of art and culture it is not possible and it is not needed. 2. To accent existing intercommunication of scientific and artistic thought, showing, that innovations in the art are closely united with the leading scientific discoveries and transformations in description and understanding of fundamental laws of the universe. 3. It is making an attempt to explain present tendencies in evolution of art developing on the expressly marked trajectories. It is underlined, what subjective modern creation ignored, but it is not infinitely multiplied entropy, because chaos is not disorder, but the beginning of a new order. Proofs lean against the ideas of fractal science, synergetic and other modern theories of exact sciences. The analysis of evolution and structural changes of art shows its nature of difficult fractal. The article tries to draw readers' attention to this very fact, opening the wide spectrum of vital problems for other researchers.