

Рашиадат Г. Я., дисертант кафедри «Філософія і соціальна робота», Нахічеванський Державний Університет (Азербайджан, Нахічевань), matlabm@yandex.com

Філософія концепції сталого розвитку

Аналізується філософська сутність концепції сталого розвитку. В першу чергу встановлюються соціально-історичні фактори, що викликають необхідність створення концепції сталого розвитку. У статті також аналізуються і порівнюються визначення, які дано поняттю сталій розвиток, з метою виявлення його філософської суті розкривається діалектика категорії розвитку. Одночасно, увага акцентується на тому, що сталий розвиток має комплексний характер і є новою моделлю світогляду.

Ключові слова: сталий розвиток, діалектичне протиріччя, природні потреби, природні ресурси, ноосфера.

* * *

УДК 124.1:[165.61+123.11]:7.036/.038

Волинець А. А., кандидат філософських наук з естетики, Чернігівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти ім. К. Д. Ушинського (Україна, Чернігів), orientyr777@mail.ru

ІРРАЦІОНАЛІЗМ ТА СТОХАСТИЧНІСТЬ ЯК ФОРМИ МАНІФЕСТАЦІЇ ХАОСУ В КУЛЬТУРІ НОВОГО ЧАСУ

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.

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.

«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 несередньовісних народів, а також дітей і божественних. На практиці така «хаюдна» 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.

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).

Ключові слова: Хаос, стохастичність, ірраціоналізм, випадковість, авангард.

На сьогоднішній день є малодослідженим проблематика ірраціонального підходу та використання стохастичних технік в мистецтві. Ще донедавна нові види мистецтв які зверталися у своєму творчому відображенні до волі випадковості, перетворюючи процес творчості в непередбачувану захоплюючу подію в житті глядача та самого художника. Ці молоді художні форми вже встигли викликати відчутний культурний резонанс з відповідною реакцією суспільства завдяки своїм авантюрним перформансам та імпровізаціям, тому ці напрями вимагають уваги і детального вивчення науковим товариством. Ця тема має особливе значення для теоретичної естетики через свій зв'язок з опозицією Порядку – Хаосу як загального принципу, що

виявляються в різних сферах людської діяльності, в тому числі – в художній культурі.

Проблематикою випадковості у мистецтві займалися такі дослідники як Ч. Айвз, Д. Кейдж, Г. Поттер, К. Штокхаузен, К. Шуман.

Серед дослідників, які зробили свій вклад в дослідження позасвідомого, ірраціоналістичного в мистецтві, семіотики та мімезису в контексті опозиції Порядок–Хаос, дослідники О. С. Колесник, В. Л. Круткін, Г. В. Зубко, В. В. Бичков, З. І. Альфарова, Ю. В. Юхимик та ін.

Серед мислителів, чий доробок заклав основи неklasичного 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 раціоналізмі Х. Ортеги-і-Гассета.

Завданням дослідження є подальший аналіз діяльності ряду товариств та представників новітніх напрямів мистецтв, які апелюють у своїй творчості до фактору випадковості та довільності у відображенні ірраціоналізму у світобаченні митця, встановлення ролі та місця принципу стохастичності у сучасному мистецтві і його місця у розвитку культури.

Символічні зображення різного типу можна вважати такими, що відносно безпосередньо вказують на міфологеми 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 принципів 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.

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 неklasичного 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 [18]) 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) використання 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 діонісизм. На думку В. Бичкова, саме в останньому активізуються могутні хтонічні й вітальні начала, які заміняють 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 [2].

Слід відзначити принципову суперечливість позицій В. Бичкова. Так, деякі естетики, зокрема М. Бердяєв, асоціюють аполлонізм із формою (тілом) та спокоєм. А діонісизм – зі змістом (духом) та пристрасною. Отже, розуміння тут прямо протилежне: діонісівським вважається порівняння 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. На противагу традиціям критичного мислення XIX 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 відмовляюсь від будь-якого знання, будь-якої культури,

я утримуюсь від того, щоб отримати у спадок якийсь інший погляд» [21]. 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...» [4, 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 XX ст. діонісійські форми переважають, причому основна відмінність полягає лише «між митцем, який опустив 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 [13, 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 [12].

Є два основні шляхи вивчення колективного позасвідомого – або через знайомство з міфологією, або в процесі аналізу індивідууму. І в тому, і в іншому випадку натхненна 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» [14, 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. Хейзінга.

К. Г. Юнг назвав таку натхненну творчість «візіонерською», на відміну від «психологічної», яка орієнтується на досвід та його раціональне тлумачення [16, с. 106–107].

Як бачимо, в аналітичній психології Хаос та позасвідоме зближуються не лише типологічно, але й термінологічно. Значимо, 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».

Далі виникає реконструкція цього образу: «прикметним є етимологічно випадковий зв'язок за співзвучністю між *mag, mare, 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?» [15, с. 248]. Отже, вимальовується образ Матері–Хаосу, яка все породжує та поглинає.

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 спеціфічно 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 [5, 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 Унамуну (кіхотизм), Ю. Лотмана та Х. Ортегі–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. Аналогічну думку про «конструювання» образу безумця можна знайти у Т. Саса, а також у Ф. Боаса та К. Леві–Строса, який відмовляється оцінювати логічне мислення вище, ніж «первісне мислення».

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 [10, с. 119]. Ці уявлення випереджають поняття Хаосмосу та синергетичну модель світу.

Значимо, що тема божевілля в ХІХ ст. привертала увагу далеко не лише романтиків. 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» [9]. 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.

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 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 [17], ідеальне плінне 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» [11, с. 162].

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» [8].

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.

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

В мистецтві подібний досвід вплинув на такі напрями як дадаїзм, лєтризм, 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.

В цілому, цей пласт культури активно досліджується як сам по собі, так і в якості однієї з прикмет (та чинників

формування) нової картини світу. 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. 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) [7].

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.

На думку В. Кузьміної, «рок порівняний із діонісіями, бразильським карнавалом, міжнародним футболом», оскільки всі ці культурні форми є спробами «відновлення цілісності свідомості». 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 Потоїбичне (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 проєктах, залякана шаленим ходом прогресу, сучасна людина прагне змінювати не світ, а своє сприйняття світу.

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» [6, 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 вміє вгадувати», тобто «невизначений», «випадковий») елемент міг виявлятися в різних видах і жанрах мистецтва.

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» [20], 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 осягнення 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 сьогуну та його наближених 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. Хейзінгу 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 життя 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 [3].

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 ХVІІІ 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 отожднює ці поняття. 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 розкріпає митця.

В якості специфічної модифікації автоматичного письма сюрреалізму може розглядатися і «параноїдально–критичний метод» С. Далі, зорієнтований на відтворення снаподібного 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, асамбляж, 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. Гваттарі) бриколаж розуміється набагато ширше, включаючи практично будь–яке запозичення, зокрема текстuale. В якості «знайдених» елементів можуть використовуватися текстові фрагменти. Тому в якості форм «інтелектуального бриколажу» можна розглядати такі явища як амальгамність, гібридність, еклетика, палімпсест, пастіш, центон тощо. Тотальна інтертекстуальність неминуче передбачає використання принципу калейдоскопу, де нове може створюватися лише перекомбінуванням вже наявних фрагментів. Цілісність принципово замінюється розірваністю, фрагментарністю.

Висновок. 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 фундає в постмодерній культурі виникнення тієї «системної події», в якій щоразу відбувалася ситуація «одивлення», а потім й «трансресивний розлом» [1, 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» [19, с. 186–189], яка дозволяє знаходити порозуміння у світі, де принцип випадковості вже виводиться далеко за межі власне художньої творчості.

Список використаних джерел

1. 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.
2. Бычков В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип / В. В. Бычков // Философия и культура – 2012. – №3. – С.81–89.
3. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/Bychkov_index.php
4. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени / А. Генис. – М.: Независимая газета, 1997. – 256 с.
5. Делёз Ж. Капитализм и шизофрения. Анти–Эдип; сокр. перевод–реферат М. К. Рыклин / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М., 1990 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dironweb.com/klinamen/Capitalisme.pdf>
6. Зубко Г. В. Древний символ. Истоки. Смысловая структура. Эволюция / Г. В. Зубко. – М.: Университетская книга, 2010. – 248 с.
7. Кнабе Г. С. Проблема контркультуры / Г. С. Кнабе // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре Античного Рима. – М.: 1993. – С.57–86.
8. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – №2. – С.225–232.
9. 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.
10. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://royallib.ru/book/lombroso_chezare/genialnost_i_pomeshatelstvo.html
11. 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.

12. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия: избранные работы / В. Руднев. – М.: Изд. дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
13. 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-Петербург. ун-та, 2008. – 272 с.
14. Франкл Дж. Археология ума; пер. с англ. А. Г. Вронская / Дж. Франкл. – М.: Астрель АСТ, 2007. – 254 с.
15. Юнг К. Г. Айон: феноменология Самости; пер. с нем. / К. Г. Юнг // Сознание и бессознательное. – СПб.–М., 1997. – 544 с.
16. Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы; пер. с нем. / К. Г. Юнг. – СПб.: Изд-во Восточно-Европейского института Психиатрии, 1994. – 415 с.
17. 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.
18. 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.
19. Ящук Т. І. Філософія історії: Курс лекцій / Тамара Іванівна Ящук. – К.: Либідь, 2004. – 536 с.
20. Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music / G. Potter. Diss., Ph D. (music). – Indiana University, 1971. – 179 p.
21. P. Camera lucida. Коментарій к фотографії / Р. Барт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/

References

1. Alf'orova Z. I. Vizual'ne mystectvo kincja XX – pochatku XXI stolittja: avtoref. dys. ... dokt. mystectvoznavstva: 26.00.01 / Z. I. Alf'orova; Harkivs'ka derzhavna akademija kul'tury. – Harkiv, 2008. – 23 s.
2. Bychkov V. V. Simvolizacija v iskusstve kak jesteticheskij princip / V. V. Bychkov // Filosofija i kul'tura – 2012. – №3. – S.81–89.
3. Bychkov V. V. Jestetika / V. V. Bychkov [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/Bychkov_index.php
4. Genis A. Vavilonskaja bashnja: Iskusstvo nastojashhego vremeni / A. Genis. – М.: Nezavisimaja gazeta, 1997. – 256 s.
5. Deljoz Zh. Kapitalizm i shizofrenija. Anti-Jedip; sokr. perevod-referat M. K. Ryklin / Zh. Delez, F. Gvattari. – М., 1990 [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <http://dironweb.com/klinamen/Capitalisme.pdf>
6. Zubko G. V. Drevnij simbol. Istoki. Smyslovaja struktura. Jevoljucija / G. V. Zubko. – М.: Universitetskaja kniga, 2010. – 248 s.
7. Knabe G. S. Problema kontrkul'tury / G. S. Knabe // Materialy k lekcijam po obshhej teorii kul'tury i kul'ture Antichnogo Rima. – М.: 1993. – S.57–86.
8. Kuricyn V. Postmodernizm: novaja pervobytnaja kul'tura / V. Kuricyn // Novyj mir. – 1992. – №2. – S.225–232.
9. Krutkin V. L. Telesnost' cheloveka i ee cennostnoe osmyslenie v rabotah M. M. Bahtina / V. L. Krutkin // M. Bahtin i metodologija sovremennoho gumanitarnogo znanija. Tezisy dokladov uchastnikov vtoryh saranskikh bahtinskih chtenij. 28–30 janvarja 1991 g. – Saransk, 1991. – S.92–94.
10. Lombrozo Ch. Genial'nost' i pomeshatel'stvo / Ch. Lombrozo [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: http://royallib.ru/book/lombrozo_chezare/genialnost_i_pomeshatelstvo.html
11. Miljugina E. G. Garmonija i haos v iskusstve i jesteticheskoi mysli Romanizma / E. G. Miljugina // Al'manah kafedry jestetiki i filosofii kul'tury SPbGU. Materialy vsrossijskoj konferencii «Garmonija i haos: jetiko-jesteticheskie aspekty». – SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo, 2007. – S.117–124.
12. Rudnev V. Filosofija jazyka i semiotika bezumija: izbrannye raboty / V. Rudnev. – М.: Изд. дом «Территория будущего», 2007. – 528 с.
13. Otto R. Svjashhennoe. Ob irracional'nom v idее bozhestvennogo i ego sootnoshenii s racional'nym; per. s nem. А. М. Rutkevich / Rudol'f Otto. – SPb.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2008. – 272 с.
14. Frankl Dzh. Arheologija uma; per. s angl. А. Г. Vronskaja / Dzh. Frankl. – М.: Астрель АСТ, 2007. – 254 с.

15. Jung K. G. Ajon: fenomenologija Samosti; per. s nem. / K. G. Jung // Soznanie i bessoznatel'noe. – SPb.–М., 1997. – 544 s.
16. Jung K. G. Libido, ego metamorfozy i simvolj; per. s nem. / K. G. Jung. – SPb.: Изд-во Vostochno-Evropejskogo instituta Psihoanaliza, 1994. – 415 s.
17. Jung K. G. Psihologija i poeticheskoe tvorcestvo; per. s nem. / K. G. Jung // Samosoznanie evropejskoj kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshhestve. – М.: Politizdat, 1991. – S.103–119.
18. Juhymyk Ju. V. Estetyko-mystectvoznavchij analiz mimetychnogo sposobu hudozhn'ogo tvorenja: istorychna dynamika klasychnogo mystectva: avtoref. dys. ... d-ra filoz. nauk: 09.00.08 / Juhymyk Julija Vitalii'vna; Kyi'v. nac. un-t im. T. Shevchenka. – К., 2011. – 31 s.
19. Jashhuk T. I. Filosofija istorii': Kurs lekcij / Tamara Ivanivna Jashhuk. – К.: Lybid', 2004. – 536 s.
20. Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music / G. Potter. Diss., Ph D. (music). – Indiana University, 1971. – 179 p.
21. R. Camera lucida. Kommentarij k fotografii / R. Bart [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/

Volynets A. A., Ph.D. in Philosophy of Aesthetics, Chernigov Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education named after K. D. Ushinsky (Ukraine, Chernihiv), oriantyr777@mail.ru

Irrationalism and stochasticism as a form of manifestation of Chaos in the culture of the New Age

From time to time, different thinkers tried to find common regularities of rhythmic changes of Apollonian and Dionysian tendencies in alternation of art styles. This work is far from complete, as a real historical process is more complicated than any scheme. It is clear, however, that transition periods in culture were enhancing the interest to the irrational part in the human soul, society and the world.

Probably the most determined «return of chaos» happened during the transition period at the end of 19th – beginning of 20th century. This process covered all of the 20th century and continues up to the present day.

Keywords: Chaos, stochasticism, irrationalism, randomness, avant-garde.

* * *

УДК 37.013

Андрєєв О. В.,

магістр релігієзнавства, здобувач,
аспірантура Українського Католицького
Університету (Україна, Львів),
aav.proprius@gmail.com

Роздуми про папський примат в перспективі діалогу з православними

Розглядається сучасне вчення Католицької Церкви про примат Римського Папи. Особливу увагу буде звернено на ті аспекти цього вчення, які є неприйнятними для православного богослов'я. У підсумку обґрунтовано заявлено про те, що їх вирішення можливе на основі еkleziologii сопрічастія і троїчної еkleziologii.

Ключові слова: примат, єпископат, Римський Папа, еkleziologia сопрічастія, повна, пряма, ординарна, істинно єпископська влада.

Еkleziologičnij підхід до проблеми. Питання про примат Римського єпископа, який нині визнається основним розходженням між православною і католицькою еkleziologičnoju, був пізно поставлений церковною свідомістю. І на сьогоднішній день він, як це не парадоксально, потребує більш глибокого розкриття і осмислення не тільки православними, але й католиками.

Недаремно св. Папа Іван-Павло II, розуміючи животрепетну важливість осмислення проблеми примату, закликав християн «знайти таку форму першості, яка, ні