

Марина ПРОТАС

ПРОБЛЕМА ЧАСУ В МИСТЕЦТВІ ЯК НАУКОВА АКТУАЛЬНІСТЬ

*...Ти плував рух і час з простором. Ти
невірно накладав їх один на одного. ...Наша
людська логіка і наша мова не відповідають
часу, ні в якому, ні в елементарному, ні в
складному його розумінні. Наша логіка і наша
мова ковзають по поверхні часу.*

Давид Бурлюк

*...Єдина таємниця — це час, нескінчен-
ний перетин минулого, теперішнього часу і
майбутнього, завжди і ніколи.*

*Вічно розгалужуючись, час веде до
незліченних варіантів майбутнього.*

Х.-Л. Борхес

Проблему часу на даний момент можна вважати найбільючішою точкою біфуркації культурного життя суспільства, для образотворчого мистецтва особливо. Дослідження суспільними науками, мистецтвознавством в першу чергу, феномену часу є визначальним при розгляді спектру проблем свободи волі на ниві мистецтва. Втім, такі проблеми корелюють з колом інших питань, що стосуються принципу невизначеності Гейзенберга в контексті еволюції духовної спадщини людства. Причому, нескінченний головний біль культурологів зовсім не від того, що, згідно з відомою інтерпретацією квантової механіки Еверетта, кожний вибір митця веде до галуження художніх світів зі своїм майбутнім, а тут є від чого розгубитися, навіть при спробі зрозуміти конфігурації тільки однієї сучасності, як безпосередньо-спостережуваної різноманітності творчих інтенцій. І все ж таки основну напругу розуму сучасників викликає, здавалося б, достатньо скромна проблема поляризації двох головних парадигм. Прихильники першої на ґрунті актуально-експериментальної культури і мистецтва ХХІ ст., загрузаючи в інтелігібельних концептуальних лабіринтах, припускають будь-які поза-естетичні і антигуманні волевиявлення, де сам традиційний предмет мистецтва, як правило, зникає, вичерпуючись дією, декларацією якоїсь ідеї, і за всім цим губиться персона автора, суб'єктивний світ якого втрачає унікальність навіть коли його твір володіє

більш-менш традиційною формою, адже твір розрахований на існування у просторі тотального дизайну, і він програмно відсторонений від елітарно-трансцендентних завдань класичних витворів мистецтва як буцімто «неактуальних» на сучасному етапі. Друга група фахівців, заперечуючи першій, переконано апелює до фундаментальних еволюційних траєкторій художнього мислення, що збігаються з універсальними законами розвитку Всесвіту, котрі не терплять і не допускають фамільярної недбалості у царині тонких планів духовної діяльності людини. Ми також, зі свого боку, підтримуємо точку зору іспанського філософа Делії Гусман, котра упевнена, що мистецтво: «не може бути виразом якогось безладного відчуття, імпульсу... Швидше, воно повинне виражати в людині найкраще і те досконале, що людина може знайти у Всесвіті, частиною якого вона є. Відчуття, чуття, ідеї, інтуїції повинні бути витонченими і свідомими, щоб стати сходами, якими з кожним кроком можна все вище підійматися до розуміння великих таїнств душі та світу. Дисгармонія, беззмістовність, огида і жах не є архетипами, це результати їх відсутності, і ті форми, в яких вони втілюються, не можна назвати Мистецтвом, а їх творця — Митцем» [1]. У зв'язку з таким досить радикальним висловом нагадаємо, що і Р. Пенроуз відстоював думку тих математиків і фізиків, які вважали дієвим співіснування двох типів творчості: випадкових творинь смертної людини та «інсайтного творіння» від Бога, надаючи пріоритет істинного саме останньому. Причому Пенроуз відстоював тотожність дії цих типів творчості як для точних наук, де «справжня математична істина виходить за межі створеного людиною», так і для мистецтва: «У художників нерідко виникає відчуття, що в своїх найвеличніших творах вони відкривають вічні істини, що існували вже до них в деякому вищому сенсі..., тоді як менш значні твори можуть бути більш випадковими, будучи за своєю природою лише породженнями простих смертних» [2].

Сучасне мистецтво вважає себе абсолютно вільним, але тільки при поглибленому роздумі воно помічає, що свобода його за низкою умов обмежена, і що вона має нескінченність іпостасей, залежна не лише від культурного обрію своєї епохи, але більшою мірою — від індивідуального світогляду і різного розуміння статусу часу усередині мистецтва, що може бути погоджений як з абсолютною красою повноти буття в трансцендентному, так і з лінійно-історичним віддзеркаленням конкретики тривалості в її калейдоскопі осіб, подій, доль. Істинно вільним мистецтво може бути лише за умови його наближення до абсолютної краси, де час змінює звичні для нашого світу характеристики, перестаючи «плинути». Простою декларацією митцем своєї свободи тут не обійтися, цей творчо-інсайтний стан не можна форсувати, але тільки внутрішньо пережити, як стан самадхи. В цьому значенні проблема часу входить в рішення

співвідношень часового горизонту епохи з «внутрішнім часом», де митець несе, крім всього іншого, відповідальність за якість інформаційно-силового поля своїх творів.

Еволюція мистецтва структурно виглядає як ДНК, мистецтво дійсно живий організм, який еманує в навколишній простір позитивні або негативні імпульси. Будь-який витвір мистецтва несе біоенергоінформацію. Заряд «хвильового генома» культуротворення відповідальний за те, чи комфортно ми відчуваємо себе поблизу одних творів, і втомлюємося або впадаємо в депресію поряд з іншими роботами. Наша цивілізація поки не володіє досконалою науковою теорією, що пояснює цей феномен мистецтва, але думається, що не за горами час, коли художник нестиме юридичну відповідальність за якість і безпеку для навколишніх своїх творів. Причому усвідомлення подібного феномену виникатиме не з ідеологічного джерела, а з тверезого розуміння механізму дії фундаментальних законів Всесвіту. А ця відповідальність серйозніша за простий акт дисидентства.

Проблема часу є також базовою при виявленні дієвості рішень рівняння Шредингера для художньої творчості і констатації стану сучасного мистецтва як «живого» або «мертвого». Тофлеровська концепція тимчасового мистецтва разового споживання (напівмертво-напівживого), що стоїть зовні унікальної істини і змістовно-стильової цінності, нехтуючи елітою і елітарністю задля мерехтіння нової реальності надпотужних технологій, яка все більш карколомно прискорюється, — в ХХІ сторіччі стала викликати у багатьох сумніви, так що сучасник все більш схильний знаходити красу в інших парадигмах, перетворюючи старе на нову актуальність. Дійсно, нівеляція гармонійного сенсу і чуттєво-естетичного сприйняття витворів мистецтва за рахунок абсолютизації пріоритету формальної новизни загрожує незворотною редукцією культури: «Проклята та земля, на якій мертві думки живуть в нових втіленнях, і порочний той розум, що не має голови» (Г. Ф. Лавкрафт). Вільне мистецтво (як буттєва даність і духовно-сутнісна енергія простору-часу) зіставно з Вічним Життям і Абсолютною Красою, адже воно є першо-причинним мистецтвом, не підвладним сітям необхідностей матеріального буття; але, разом з тим, воно має нескінченність варіантів, зобов'язане своїм виникненням різним індивідуальним версіям усвідомлення свободи, і, відповідно, — вільного часу, що також галузиться в нескінченності ієрархій від мертвого вільного часу до абсолютно вільного часу. При всій залежності вільного мистецтва від буття людини (де, як стверджують філософи, не можна бути вільним лише від власної свободи), воно виявляється істинно вільним тільки за умови само-становлення в абсолютній красі, як абсолютному часі зволікаючої вічності, як «життя на межі, як чисте становлення, одержиме здійсненням», бо трансцендентному

мистецтву «тісно у вічності, але просторо в миті, оскільки звершення всіх часів може відбутися не тільки у вічності» (О. Босенко, з приватного он-лайн листування).

Історична дистанція дозволяє вченим і у сфері мистецтва зрозуміти складність «ближнього розгляду» законів розвитку мистецтва. Наукова короткозорість породжує розгубленість, і дійсність здається «квантовою піною», жадливо деформуючи простір-час сучасної культури. Але уявний хаос знаходить порядок вже при дистанційному його розгляді. (Як справедливо писав Брайан Грін, відзначаючи зникнення конфлікту у фізиці при збільшенні масштабу досліджень: «Так само і структура простору-часу здається нам гладенькою, за винятком тих випадків, коли ми досліджуємо її з ультрамікроскопічною роздільною здатністю» [3]). Тобто без проблеми часу не обійтися при з'ясуванні принципової можливості наукової промоції в мистецтві: а тут поки що спостерігається більше скептиків, упевнених в неможливості будь-яких прогнозів, тим паче, імітаційного моделювання історичних процесів і траєкторій вірогідності майбутнього культури і мистецтва; в меншині опинилися — прихильники «параметрів порядку» і нелінійної культурології. Проте їх оптимізм, схоже, живиться більш ніж простою вірою в успішне майбутнє синергетики, оскільки наукова інтуїція разом з фактами історії філософії обіцяють могутні перспективи «м'якому моделюванню» для класу систем з нескінченними ступенями свободи, до яких належить мистецтво, де саме так «за фасадом виключно складних, хаотичних явищ дійсно ховається внутрішня простота» [4]. Оптимізм «меншини» підтримується і розумінням того, що сенс еволюції культури не вичерпується формально-концептуальною новизною, як спрощеним розумінням плину часу, а лежить за межами фізичного простору в глибинах трансцендентного часу як абсолютної краси. Адже теорема Геделя про неповноту поширюється і на сферу культурної діяльності, де істина також як в математиці лежить поза рамками будь-якого формалізму, оскільки важливим є не метод і технічна досконалість виразу концепту/ідеї, а особлива інтуїція і краса мислеформ, що власне і служить гарантом їх істинності. Тільки розуміння цього постулату теж не знаходиться в просторі існування проблеми, вимагаючи виходу за межі, в нашому випадку — за межі сфери художньої творчості, отже і будь-які міркування про мистецтво мають найпродуктивніший сенс в іншому просторі. Тому теоретик і критик мистецтва має справу з фазовим простором мистецтва і культури, яке, у свою чергу, вбудоване в загальний величний простір наукового знання, поетично описаний одним з авторів квантової механіки Еугеном Вігнером. В цьому замку і критик, і художник в ідеалі повинен вільно пересуватися, дружньо відвідуючи фізиків і математиків, причому йти в гості, за образним вира-

зои Е. П. Блаватської, не «з тупим запереченням» — притулком недалекоглядної критики, а готовністю «поступатися незаперечності аргументів і фактів опонента». Останньому ж нам ще довго слід вчитися, оскільки навіть в одному таборі мистецтвознавців немає спокою і толерантного взаєморозуміння, щодо проблеми часу зокрема.

Часові ж аберації виникають у нас через прив'язку свідомості до структури простору, оволодіти яким все з більшою досконалістю дозволяють нові технології. Часто ми асоціюємо час з пройденою відстанню в просторі (оголошуючи класичні форми творчості — вимерлими, а їм на зміну затверджуючи експериментальні, чуттєво і духовно безплідні, стерильні форми), забуваючи, що геометрія простору-часу мерехтить і пульсує, від чого «стріла часу» при русі Пуанкаре зазнає зміни конфігурації і спрямованості, так що минуле може обігнати (і таки трапляється, що обгонює) майбутнє. От чому зміна стилів, моди, естетичних програм — це, фактично, ілюзія оновлення дуже старих базових істин, що закликають до високих ідеалів, самопізнання і самовдосконалення. Невипадково засновник міжнародної філософської школи «Новий Акрополь» Хорхе Анхель Ліврага не втомлювався повторювати важливу ідею про те, що повернення, відповідно до закону циклів, колишніх моделей культури набуває форми відродження у славі, бо враховані помилки минулого, і основним модулем культури стає не поверхнева зміна відносної краси скороминущих форм, але внутрішня глибина відчуттів, щирість естетичного переживання високодуховного ідеалу. Де сам ідеал не є «сумою всієї мислимої досконалості», але є «метафізичний корінь, на якому стоїть наша свідомість досконалості» [5]. Тому і поняття свободи помилково змішувати зі вседозволеністю, але — з розумним становленням себе у часі. Як відзначав Х. А. Ліврага: «Існування простору припускає, що абсолютне і безмежне поняття Свободи обмежується певними рамками..., що поняття свободи є атрибутом істинного Буття. ...Енергія, вловлена і зібрана в гравітаційні вузлики, перетворюється на предмет, що володіє певними властивостями»; також помилково заявляти про припинення живого зв'язку традицій в сучасному мистецтві і культурі, бо «енергія володіє властивістю безперервності, незалежно від того, в яких формах і з якою інтенсивністю вона виявляється» [6]. Коли ж в історичних бурях буття людство втрачає стійкість (а сьогодні культурологи вельми стурбовані тим, що еліта нашого суспільства всю енергію витрачає на фізичне виживання в хаосі соціально-економічному, політичному і т. п., через що в неї не залишається сил і бажання на генерацію нових перспективних форм високої культури, на переосмислення базових істин і ідеалів, вироблення нових ідей), очевидно, пам'ять про мерехтіння геометрії простору-часу допоможе нам шукати стабільності в іншому світловому конусі духовно-ментальних подій. Проте

промені цього конуса схильні до паралаксу історичних герменевтик, через що ми іноді бачимо духовний конус спотвореним, як зміщені гравітаційним полем відблиски зірок. Енергія проміння базових ідеалів впливає на наш фізичний світ, специфіку культуротворення, витрачаючи в різні епохи різні інтервали часу. (Так само, як промінь Сонця проведе зміни на Землі через 8 хвилин, а проміння зірок — через мільярд літ свого шляху до Землі, потужність духовних ідей виявляється з різною швидкістю і енергією, в різні історичні епохи, але з незмінною постійністю.) Сама еволюція культури доводить «божевільну ідею» Стівена Хокинга про існування в нашій реальності як мінімум двох співіснуючих чотиривимірних простори: евклідове, що будує Історію з її лінійною тривалістю, і гіперболічний простір Мінковського-Пуанкаре, в якому ми реально існуємо, хоча не завжди здогадуємося про це. Така думка додає нового ракурсу сприйняттю моделей мистецтва: античність зовсім не є обмеженим пласко-евклідовим розумінням простору, дитинством нашої цивілізації (Енгельс помилявся), але — зрілою абстрактно-математичною і філософською моделлю ідеалізації нашого світу. Використання в сучасному мистецтві античних традицій не можна вважати результатом наївного відходу художника від складнощів сучасного світобачення. Натомість авангард, постмодернізм, — навпаки, можуть виявитися натуралістичним верізмом дискретного простору-часу, стерилізованого від присутності ідеалізації, що і привело нас до сьогодишнього хаосу і пошуку втраченого негентропійного джерела-центру культури — позачасового ідеалу.

Абсолютно очевидно, що співставлення вічності і миті припускається виключно за тією аналогією, що в них — час як такий позбавлений тривалості, плинності. Проте для вільного мистецтва тут важливі акценти: абсолютний час вічності перебуває подібно океану в повноті своїх крапель — західне мистецтво саме в цьому ключі схильне проявляти першопричинність абсолютної краси вільного мистецтва; а мить — порівнюється з краплею, що поглинула океан, — так схильні сприймати багатство світу східні художники і деякі їх західні апостоли, знімаючи саму проблему вільного часу як абсолютної краси. Дихотомія часу абсолютної краси — як буттєвої даності, та її суб'єктивних понять в сучасному мистецтві призводить до ряду конфліктних і тупикових подій (наприклад, до проблеми гіпертрофованої суб'єктивності художнього вислову або мегаломанії власного буття в мистецтві, де вільний час обертається мертвим часом загрузлого в помилці *ego* митця), вирішити які зможе лише сам час і еволюція самосвідомості культури людства.

Фрактальність вільного мистецтва достатньо широко представлена сучасним художнім життям. На виставках, в галереях можна натрапити на «зразки» як абсолютно вільного мистецтва, так і давно померлого вільного мис-

тецтва, що покоїться, за розхожим нині порівнянням, під пишними надгробками «contemporary art» або «modern art», де свобода — лише примара, що зачепилася за багатослів'я концептуальних обґрунтувань насправді неіснуючого сенсу. Свобода вседозволеності, потурання недорозвинутим смакам багатих замовників і загравання з владою; свобода стандартів арт-ринку, що застигли на рівні масової культури, в порівнянні з якими «салонне мистецтво» ХІХ–ХХ ст. — чисті сльози немовляти; свобода індивідуальної точки зору безвідносно до абсолютної моралі і краси в контексті загально-гуманістичних імперативів mainstream еволюції мистецтва, культури; свобода беззмістовності і відвертої дурості, з претензією на онтологічну глибину і таїнство несформованих архетипальних імпульсів — весь цей базар сатурналії перехідної епохи тінню лежить на еманациях абсолютної краси вільного мистецтва, яке цілющим джерелом б'ється в сучасному художньому житті. Але хаос сутінок, створивши ілюзію продажності мистецтва, світогляду, відчуттів і навіть інсайтних осяянь, несе в собі початок світанку: елітарно-аристократичне мистецтво, де автор сприймає абсолютну свободу тільки як самоздійснення себе в тотальній творчості (цієї єдиної для себе можливості жити і відчувати світ, розуміючи нескінченність його становлення в еволюційній логіці Всесвіту), — ось таке істинно вільне мистецтво відчуває наперед свій світанок. Його нечисленні апологети поки що відлюдники і працюють, за висловом Ніцше, в стороні від брудних джерел міст, в скиту, в тиші своїх майстерень, підтверджуючи старий філософський постулат: мистецтво є не вільним, а залежним від буття людини, але воно вільне в своїй підставі і першопричинах. Воно вільне в своїй самотності хайдеггеровських суб'єктивних свобод як форм «часовості», вільне воно і в історичній перспективі, вислизаючи з тісних кайданів простору-часу і раціонального усвідомлення будь-якої необхідності. В цій тонкості криється помилка тих подвижників сучасного мистецтва, що зводять роль часу до вузько-лінійного «contemporary», вважаючи, як Е. Фішер в останньому двадцятиріччі ХХ ст., що нібито «Історія мистецтва закінчилася», і з цим можна було б погодитися, адже сьогодні: «піднесеність мистецтва на торгах характеризується верхнім естімейтом», а сучасна творчість «давно поставлена на потік і перетворена на масове виробництво штапованих речей і митців», отже в результаті — мистецтво «перестає бути творцем речей, і або тихо згасає в прикладних дизайнерських витівках..., або вільно переходить до творення процесів, рухів і становлень, керуючись несвідомою, іманентною свободою випадкового, яка супроводжує мистецтво, як «вина за нескоєне» (О. Босенко) [7]. Кінець кінцем, ми поділяємо думку тих філософів й культурологів, котрі вважають, що вільне мистецтво не повинне концептуально виправдовуватися, щось багатослівно доводити і відображати,

рабськи пояснюючи картини світу; але ми також впевнені, що воно повинне перестати імітувати прекрасне, шлях, істину, ставши ними насправді: красою, шляхом, істиною, пройшовши в нескінченність крізь браму миті абсолютних людських осяянь (як в дзен). При цьому акті становлення людства у світлі абсолютної краси делікатність положення мистецтвознавства в тому, що воно зобов'язано зануритися в тишу мовчання, на зразок піфагорійських акустиків, адже занадто галасливим був попередній етап. До того ж, єдиним виправданням свого існування мистецтвознавець може вважати моральний вибір-вибір, фактично — безмовну роботу ключника безсеребренника, що відчиняє брами рефлексії соціуму лише для істинної Краси абсолютно вільного мистецтва. Така поведінка була б коректною не тільки з філософсько-онтологічних причин, але і за фізико-математичними законами. Адже час як зволікаюча Вічність — лише ілюзія в історичній тривалості, за яку не слід нам так чітко триматися, навіть обожнюючи вістря часу contemporary, що насправді упускає дійсно рятівну реальність — мить чистого становлення і одержимості здійснення в «реліктовому випромінюванні» Нескінченного, де знімається сама проблема свободи.

Право мистецтва на нескінченність маніфестується, крім усього іншого, якістю сингулярності, тобто певними особливостями нелінійної динаміки, де тривіальні функції системи періодично прямують у нескінченність, при цьому розгортання системи у часі відбувається в режимі із загостренням [8]. Питання дискретного формулювання законів розвитку образотворчих видів творчості так само має актуальність, як і в природничих науках — законів природи. Нескінченний процес модернізації художнього мислення має власну динаміку, підкоряючись, наприклад, на початку і в кінці ХХ ст. стадіальним сплескам «режимів із загостренням», коли народжувалися нові парадигми і відмирили застарілі, але подальшого розвитку в модернізованому вигляді набувають і найстійкіші — класичні — види, стилі, напрями художнього вислову, генезис яких втрачається в стародавній історії. Процес досягнень і втрат в контексті сингулярного оновлення сучасної культури і мистецтва є нескінченним, але його все ж таки необхідно контролювати, адже завжди є вірогідність того, що система зробить невірний вибір і еволюція увійде до тупикового стану, загрожуючи зникненням тим художнім формам свідомості, що виникли в доісторичні часи разом із здатністю людини розмовляти і осмислювати навколишній світ [9]. Тим часом, весь багатозаровий і багатовекторний комплекс проблем сучасної ситуації в мистецтві можна охопити достатньо чіткими координатами фазового простору, що згідно з теоремою Ж. Ліувілля у фізиці підкоряється кінцевим значенням ергодичної ситуації: не змінюючись по суті, формальна конфігурація системи протягом конкретного часу випробує чис-

ленні стилетворчі трансформації, поки не наступить кінець будь-яким метаморфозам [10]. Подібно до банальної краплі чорнила в склянці води: маючи певний об'єм, а в нашому випадку — культуру художнього вислову, мистецтво використовує здобутий ще на початку ХХ ст. творчий імпульс, стоншуючи його енергетичну густину, розповсюджуючись в різні боки всілякими художніми стилями і напрямками в контексті індивідуальної авторської міфології, займаючи зрештою собою весь просторо-час ХХ ст., стаючи надзвичайно розрідженим, але незмінним за суттю, відпрацювавши весь потенціал інновацій, що мав місце на початку ХХ ст. Останній чинник буде визначальним у разі, коли модернізаційні процеси перейдуть в стан «гістерезису» — відвертого відставання, оскільки рух розширення досягає кінця власних можливостей. Культура пластичного вислову, не отримуючи підтримки негентропійного джерела (трансцендентних ідей, абсолютної краси за філософською лексикою), поступово втрачає власну сутнісно-буттєву мотивацію. До того ж, академічна професійна підготовка митця виявляється непотрібною після завершення ним учбового закладу, отриманий досвід та уміння нівелюються арт-ринковим «ширжитком», кітчем, майстерність розчиняється в концептуальних обґрунтуваннях абстрактних ідей. Коли ж сучасне мистецтво (в більшості «валового продукту» дизайнерського напрямку), розповсюджуючись в агресивному наступі на сучасника, не додає до першопричин власного буття ні атома від моменту розгортання радикальних трансформацій на початку ХХ ст., — нічого позитивного в цьому немає. Тут не рятує формально-поверхова (іноді з незначним базовим концептом) апеляція художників ні до жодного гучного у минулому або скандального напрямку. Адаже відповідно до методу орбіфолдів учених університету Чикаго, розтягання початкового виду геометрії простору-часу і склеювання його в інший вигляд завжди здатне викликати прориви [11]. Простір легко рветься, оголяючи духовну убогість культури, тим часом, навіть при цікавих нових формальних конфігураціях, експериментальне мистецтво не вирішує, а тим більше не знімає онтологічних проблем, які стають все більш загостреними, нагадуючи нам про негайне власне здійснення. В цьому значенні, за словами Х. А. Лівраги: «Культура ХХ ст. — це «горизонтальна культура», що швидко розповідається, подібно масляній плямі. Але чим ширше вона розповсюджується, тим тонший її шар, і в цій плівці з'являються розриви і діри. В результаті прискороного розповсюдження культури «в широчінь», але не «в глибину» народжується безліч найрізноманітніших спекуляцій. Створюється справжній калейдоскоп художнього, соціального, економічного, психологічного і релігійного сюрреалізму. А в подібній системі не залишається ні коренів, ні перспектив. І сама система блокується і зупиняється в розвитку. Вибір простий і жорстокий: або ми збожеволіємо і так закінчимо своє життя,

або припинимо базікати і спробуємо жити повним життям у всіх вимірах Простору-часу. Для цього потрібно, щоб людина знов відчула себе частиною Всесвіту» [12].

На поверховий погляд, динаміка розвитку мистецтва порівняно з попереднім «радянським етапом» активізувалася, і візуально-об'єктна площина художньої творчості неначебто зберігає під багатослівним концептуальним покриттям виправдання власному існуванню як новаторському. Тонкість ситуації полягає в тому, що збереження квінтесенції формоутворювальних прийомів (які були в наявності «на вході» в художнє життя початку ХХ ст.) не є автоматично адекватним збереженню духовного імпульсу структури, яка, хай і модифікується залежно від авторської точки зору, концепції проекту і темпорального горизонту епохи, але без чуттєво пережитого архетипального значення виявляється даремною ярмарковою оболонкою. Тому «на виході» художнього життя ХХ ст. здебільшого одержуємо клоновані змістовно-сумнівні твори (наприклад, так звану «офісну пластику») від колись повнокровних формальних знахідок, першопричинна мотивація яких знята і замінена концептуальними сугестіями смислових нашарувань, асоціацій, інстинктів... У котрий раз історія підтверджує давню мудрість, що зокрема ісландська Едда артикулює так: «Бажання людські Життям правлять» (і саме тут паразитує реклама). В загрозовий стан, коли «все відбувається, але ніщо не трапляється», занурилися практично всі види мистецтва. Тому теоретики, зокрема з питань розвитку сучасної культури і мистецтва, несуть сьогодні подвійну відповідальність перед історією і майбутнім. А вони, на жаль, поки не мають чіткого уявлення про перспективність використання різних художніх напрямів, експлуатації і розвитку їх в найближчому апроксимованому майбутньому, не кажучи вже про віддаленіші часи. Мистецтвознавча премоніція — швидше сама є дисципліною майбутнього, а поки ми не можемо окреслити навіть меж нашого незнання цього питання, унаслідок чого теорія навпаки наздоганяє таку ж сліпу практику, не маючи надійних критеріїв оцінок, адже у ряді випадків затверджується принципова неможливість виявлення таких критеріїв щодо сучасних форм творчості. Що ж, земні відбитки істини і насправді відносні: «Ми в силах дати абрис, дати опис, але не її (троянди, істини, життя, мистецтва. — М. П.) віддзеркалення. Стрункі чванливі книги, що ллють золото в смерковому залі, — не дзеркало світу..., а щось таке, що додане світу, і тільки» (Х. Л. Борхес) [13].

1. Гусман Д. С. Искусство и художник // *Либрага Х. А., Гусман Д. С. Сокровенный смысл жизни.* — М., 2001. — С. 387.

2. Пенфуоз Р. Новый ум короля. — М., 2005. — С. 109.

3. Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. — М., 2004. — С. 93.

4. Катица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г. Синергетика и прогнозы будущего. — М., 2003. — С. 82.

5. Ливрага Х. А. Введение в мудрость Востока. — М., 2001. — С. 155; Ливрага Х. А. Что такое идеал? // Ливрага Х. А., Гусман Д. С. Сокровенный смысл жизни. — М., 2001. — С. 26–32.

6. Livraga J. A. Los espíritus elementales de la naturaleza. — М., 2004. — С. 29–30, 22.

7. Босенко А. Массовое одиночество современного искусства // Художня культура. Актуальні проблеми. — Київ, 2005. — Вип. 2. — С. 223.

8. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. — СПб, 2002. Также: Князева Е. Н. Время и вечность: переосмысливая традиционную философскую проблему // Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое. Тез. III Междунар. конф. — М., 2004. — С. 20–21. Зокрема: «Одно из важнейших представлений синергетики в московской научной школе — это представление о коэволюции, о связи структур разного возраста, о включении элементов “памяти” и элементов будущего, маяков эволюции в сегодняшнюю сложную структуру, т. е. тоже представление о постоянном присутствии, о моменте теперь, втягивающем в себя — благодаря пространственно-временным инвариантам, а значит связи пространственных и временных координат — исторический ход эволюции структуры в прошлом и тенденции ее будущего развития. Кроме того, при определенных автомоделных режимах эволюции сложных структур, а именно при режиме с падающей амплитудой, возможно касание неограниченно отдаленного, “абсолютного” будущего этой структуры, т. е., видимо, касание вечности. Это можно истолковать как некую сверку сегодняшних несовершенных и преходящих процессов в сложных системах с идеальным, совершенным ходом “мировых часов”, с безначальной и бесконечной длительностью без “до” и “после”, стало быть, с вечностью» (с. 21).

9. Князева Е. Н. Нелинейность времени в эволюции сложных систем // Пространство и время: физическое, психологическое, мифологическое: Сб. тр. II Междунар. конф. 30–31 мая 2003 г. — М., 2004. — С. 56–67. «Информация о прошлых и последующих временных стадиях развития содержится в пространственной конфигурации структуры сейчас, и если мы научимся считывать эту информацию, то сможем проникать не в вероятное, предсказываемое нами, а в реальное будущее, которое будет у этой структуры, и не в реконструированное, восстановленное по крохам прошлое, а в ее реальное (то, каким оно было) прошлое. Значит, все уже есть в настоящем, прошлое и будущее структуры содержатся в ее настоящем, в ее наличной пространственной конфигурации. Это действительно парадоксальная идея» (с. 61).

10. Пенроуз Р. Новый ум короля: О компьютерах, мышлении и законах физики. — М., 2005. — С. 172. «...Объем любой области фазового пространства должен оставаться

постоянным при любых изменениях состояния системы», в результате складной эволюции системы у часі цей об'єм, розширюючись, «начинает деформироваться и растягиваться — сначала принимая форму, напоминающую амёбу, а затем образуя причудливые отростки, которые простираются далеко в стороны, замысловато извиваясь то в одном, то в другом направлении. Объем при этом действительно сохраняется, но тот же самый объем может теперь истончиться и распределиться по обширной области фазового пространства» (с. 172–173).

11. Грин Б. Элегантная Вселенная: Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. — М., 2004. — С. 170–171.

12. Livraga J. A. Los espíritus elementales de la naturaleza. — М., 2004. — С. 19–20.

13. Борхес Х. А. Желтая роза. — М., 2004. — С. 189.