

Two basic paradigms of modern socially philosophical analysis – industrial conception of informative society and humanism conception of common to all mankind values which variously answer the question of meaningfulness of social knowledge for liberal education and community development are examined.

Key words: public management, informative society, social knowledge, public education.

Світлана ЛУЦАК

© 2009

СИНЕРГЕТИЧНА МЕТОДИКА МОДЕЛЮВАННЯ ПРОЦЕСІВ ГАРМОНІЗАЦІЇ ФОРМОЗМІСТУ В «ХУДОЖНЬОМУ ЯДРІ» (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА КОМП'ЮТЕРНА ПРОГРАМА ПОШУКУ МІТОК ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ В ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ)

АНОТАЦІЯ

У статті здійснено спробу синергетичного моделювання динамічної гармонії художньої цілісності – з використанням трансдисциплінарної концепції золотого перетину, здавна відомої в мистецтвознавстві як певний «закон» структурної досконалості цілого та функціональності його частин. Для досягнення зазначеної мети було складено експериментальну комп'ютерну програму пошуку міток золотого перетину, ефективність якої апробовано на прикладі кількох творів української літератури межі ХІХ – ХХ століть.

Ключові слова: трансдисциплінарність, золотий перетин, динамічна гармонія художнього цілого.

Сучасна художньо-естетична концепція динамічної гармонії – як «єдино-роздільності», або ж «множини єдиного» (терміни М. Гіршмана)¹⁶, бере свій початок із Ренесансу. Вельми істотною постає вона у судженнях Леонардо да Вінчі, присвячених технікам повторюваності, варіативності, імітаційності, контрапункту (лат. *punctus contra punctum* – нота проти ноти), завдяки дотриманню яких митець здатен осягати закладений природою закон Єдності й Різноманіття [10].

В епоху Відродження особливої популярності набула також теорія т.зв. «золотого перетину». Тоді ж його почали осмислювати як універсальний закон гармонійного формоутворення. Наслідком довготривалих пошуків математичних закономірностей «золотої пропорції» стало згодом відкриття її зв'язку з відомою математичною послідовністю чисел Фібоначчі. У результаті на перетині теорій багатьох природничо-математичних і суспільно-гуманітарних наук з'явилася сучасна трансдисциплінарна і великою мірою синергетична концепція золотого симетрії, за допомогою якої обґрунтовують закономірності структурування фізичних і хімічних сполук, планетарних, космічних, біологічних, культурних і власне семіотичних систем¹⁷.

¹⁶ Поняття «цілісність» – пише М. Гіршман, – спрямоване на інтегральне визначення повноти буття як: 1) первісної єдності всіх буттєвих смислів, 2) їх відокремлення як саморозвитку, 3) їх глибинної неподільності [6, 7]. Термін «художня цілісність» стає актуальним, якщо мова йде про «творче здійснення і відтворення цілісності буття» [6, 8]. Поняття цілісності слід відрізняти від суміжних – цільності, системності, зв'язності, завершеності й под. Цілісність співвідноситься з «першою» та «останньою» світовою неподільністю в різних формах її життєвих проявів як «множини єдиного». Системність, зв'язність, завершеність і т.д. – це ознаки конструкції, що характеризують системні властивості кожного окремого цілого [4, 87].

¹⁷ **Коротка історія становлення концепції золотого перетину** (подаємо її з метою загального ознайомлення. – С.Л.). Уважають, що поняття золотого перетину ввів у науковий обіг Піфагор, давньогрецький філософ і математик (VI ст. до н.е.). Математичні й естетичні погляди його школи (у тому числі – проблеми, наближені до золотого перетину) розглядав Платон (427-347 рр. до н.е.) у діалозі «Тімей». Можливо, Піфагор запозичив це знання у єгиптян і вавилонян (пропорції піраміди Хеопса, храмів,

барельєфів, предметів побуту і прикрас із гробниці Тутанхамона свідчать, що єгипетські майстри користувалися співвідношенням золотого поділу при їх створенні). Перший геометричний опис золотого перетину знаходимо у 2-ій книзі «Начал» Евкліда [9].

В епоху Відродження художники зазвичай розміщували головні елементи картини у т.зв. зорових центрах (точках, що знаходяться на відстані $3/8$ і $5/8$ від відповідних країв площини), щоб краще привернути увагу до зображуваного. Як наслідок – абстрактна теорія золотого перетину поступово перетворювалась у художню практику. Особливо цікавився нею Леонардо да Вінчі. Він здійснював перетини стереометричного тіла, утвореного правильними п'ятикутниками, отримуючи прямокутники зі співвідношенням сторін у золотій пропорції. Такому поділу Леонардо да Вінчі дав назву «золотий перетин». Згідно з переказами, за законами описаної пропорції він малював свою «Джоконду» – портрет дружини банкіра Франческо де ле Джокондо Монни Лізи: на картині у самому центрі золотого перетину художник розмістив очі й уста жінки-натурниці, які лише на одну мить були осяяні посмішкою (коли він розповів їй легенду про хлопця, що зумів перетворити дерев'яну статую на жінку, співаючи для неї пісні своєї юності). Припускають, що саме такою побудовою картини зумовлена її особлива рецептивна впливовість. Побутує думка, що Леонардо да Вінчі мав намір навіть сам написати книгу з геометрії. Однак випередив його знаний італійський математик Л. Пачолі. Можливо, художник співпрацював із математиком, бо у книзі «Божественна пропорція» Л. Пачолі є дуже багато блискуче виконаних ілюстрацій (їх приписують саме Леонардо да Вінчі). Л. Пачолі охарактеризував «божественну суть» золотого перетину як вираження Трійці (малий відрізок – утілення Ісуса Христа, великий – Бога Отця, а весь – Духа Святого). Приблизно у той же час німецький математик А. Дюрер докладно розробив теорію пропорцій ідеального людського тіла (воно поділяється золотим перетином у лінії талії, між кінцями середніх пальців опущених рук, а нижня частина обличчя – лінією рота і т.д.). Відомий астроном XVI ст. Й. Кеплер назвав золотий перетин однією зі скарбниць геометрії. «Побудований він так, – писав учений, – що два перші компоненти в сумі дають третій, а будь-які два наступні, якщо їх додати, – утворюють четвертий, причому ця пропорція зберігається до безконечності». Й. Кеплер уперше звернув увагу на значення золоті пропорції для ботаніки (росту рослин і їхньої будови) [9].

Після довгих років забуття теорія золотого перетину знайшла своє продовження у працях німецького професора С. Цейзінга. У 1855 році він опублікував «Естетичні дослідження», започаткувавши т.зв. «математичну естетику». С. Цейзінг аналізував античну статую Аполлона Бельведерського, грецькі вазы, архітектурні споруди багатьох епох, рослини, тварини, пташині яйця, музичні тони, віршові розміри. Він дав визначення золотого перетину, показавши його втілення у відрізках прямої і в цифрах. Коли були отримані цифри, які виражали довжину відрізків, то С. Цейзінг помітив, що вони утворюють ряд Фібоначчі. Наступна його книга отримала назву «Золотий перетин як головний морфологічний закон у природі та мистецтві» [9]. Суть закономірності Фібоначчі полягає у тому, що, починаючи з першого, кожне наступне число одержується шляхом додавання двох попередніх. Через деякий час Р. Сімпсон конкретизував, що співвідношення членів згаданої математичної послідовності наближається до сталого числа, яке є основою золоті пропорції (числа Фідія). При діленні будь-якого компонента ряду Фібоначчі на наступний з'являється величина, зворотна до першого числа Фідія ($\Phi_1 = 1,618$), – число $\Phi_2 = 0,618$. Формулу такого рекурентного ряду вивів Ж. Біне: $F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$ [11, 115-117].

Закономірності «золоті симетрії» виявляють у енергетичних переходах елементарних частинок, у будові деяких хімічних сполук, у планетарних і космічних системах, у молекулах звичайної води, у будові людського тіла, рослин, у біоритмах і функціонуванні головного мозку, зорового сприйняття, у темперованому звукоряді, у творах усіх видів мистецтв і т.ін. Білоруський учений Е. Сороко зробив висновок, що т.зв. узагальнені золоті p -перетини є числовими інваріантами систем, які самоорганізуються [11, 122].

Таким чином, золотий перетин вважається абсолютним законом гармонізації змісту і форми.

¹⁸ **Принцип золотого перетину – найвищий прояв структурної та функціональної досконалості цілого і його частин у мистецтві.** Найвідомішими прикладами використання золоті пропорції у скульптурі є статуї Аполлона Бельведерського, Зевса Олімпійського й Афін Парфенос. Архітектурні зразки аналізованої структурно-формальної закономірності – древні Парфенон і Пантеон, приміщення сенату в Кремлі та Секретаріату ООН, Нотр Дам у Парижі, Пентагон [9].

Крім згаданого вище Леонардо да Вінчі, принцип золотого перетину застосовували І. Шишкін («Сосновий гай»), Рафаель («Побиття новонароджених») та ін. [див. *приклади того, як ці художники планували композиції картин за принципом золотого перетину в інтернет-джерелі* 9].

Знаний дослідник золотого перетину О. Стахов наводить ще такі випадки використання цієї закономірності в живописі (Мікеланджело «Святе сімейство», С. Далі «The Sacrament of the Last Supper», К. Васильєв «Біла вікна»), музиці (Й.-С. Бах «Хроматична фантазія», Ф. Шопен «Fantasia-Improvisation», В. Моцарт «Дон Жуан», Л. Бетховен «Сонячна соната», увертюра до опери М. Глінки «Руслан і Людмила», вступ до «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера – ці твори досліджував Е. Розенов; Л. Сабанєєв відшукав найбільшу кількість золотих перетинів у музичних творах А. Аренського (95%), Л. Бетховна (97%), Й. Гайдна (97%), В. Моцарта (91%), Ф. Шопена (92%), Ф. Шуберта (91%) та ін.), поезії (О. Пушкін «Чоботар», «Не

динамічного становлення та втілюється формально в особливому співвідношенні передбачуваного й імовірного, структурованого і мало впорядкованого. Обґрунтуванню вказаної синергетичної закономірності присвячено чимало власне мистецтвознавчих і фізичних праць. Усіх їх об'єднують достатньо схожі висновки. Так, представники синергетики – на підставі аналізу математичних засад гармонійної симетрії – стверджують, що ідеальною є пропорція впорядкованого та стохастичного $62\% / 38\%$, яка майже повністю збігається з першим числом Фідія ($\Phi_1 = 1,618$) [11, 117]. У деяких мистецтвознавчих працях знаходимо трохи інші цифри (так, Л. Айтсмен формування кольорової гами пов'язує з відношенням $80\% / 20\%$ або $75\% / 25\%$ [1, 157]), однак і вони засвідчують, що гармонійна пропорція ніколи не є повністю симетричною, а наближається \approx як 3:1. Утворене в результаті такого ділення число схоже на співвідношення кожного наступного члена послідовності Фібоначчі до попереднього. Цю пропорцію, як уже зазначалось, називають «золотою» [11, 117].

Отже, аналізуючи літературні твори (переважно ліричні), Л. Сабанєєв помітив у деяких художніх зразках кількісну закономірність побудови строф, що нагадує ряд Фібоначчі; а також розміщення найвищих точок інтриги в тому рядку, номер якого збігається з числом, що є часткою діленого (загальної кількості рядків) і дільника – Φ_1 [15]. На підставі цього висновку вченого та вище описаних припущень О. Стахова ми склали відповідну формулу і з допомогою працівників комп'ютерної галузі розробили програму пошуку сфери золотого перетину в літературних творах. Обґрунтування можливості її застосування для аналізу ключових колізій у художніх зразках і становить головну мету пропонованої статті. Складену програму ми апробували на відомих в історії української літератури вершинних зразках синтезу мистецтв («Valse mélancolique» О. Кобилянської, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Мойсей» І. Франка), оскільки такий підхід, припускаємо, дає змогу краще простежувати взаємну залежність гармонії формальних і змістових ознак твору. Практична реалізація цього задуму і становить собою завдання нашої студії.

Складена експериментальна комп'ютерна програма пошуку міток золотого перетину в літературних творах виконує такі функції: 1) обчислює в них загальну кількість віршових рядків (або предикативних центрів, якщо зразки написані прозою), 2) ділить отримане число на $\Phi_1 = 1,618$, 3) виділяє умовний центр золотого перетину, тобто номер отриманого в результаті ділення рядка.

Між указаними головними кроками програма виконує і деякі проміжні: за вказівкою користувача 1) усуває «пусті» рядки (наприклад, між строфами), 2) заштриховує і виділяє відповідною модифікацією шрифту перший, останній і «золотий» рядки (у нашому випадку початок і кінець – курсивом, а ідейний центр – напівжирним шрифтом); 3) виокремлює 3 рядки після першого, 3 – перед останнім і по 3 – навколо «золотого» рядка, розмежовуючи вказані фрагменти тексту ***, а тоді 4) разом це нове текстуальне утворення показує як результат*.

Для зручності користування у програмі передбачено наявність трьох діалогових вікон: **1-е** дозволяє після занесення тексту робити ще деякі технічні правки, усувати «пусті» рядки; **2-е** – позначати перший і останній рядки та «перевертати» текст у «дзеркальний», якщо основна його інтрига розміщена не у відношенні \approx 3:1, а \approx 1:3; **3-є** – презентує підсумок перетину. Також уведено додаткові команди, щоб мати змогу роздруковувати і запам'ятовувати текст, його перетин і остаточний результат, а ще – зберігати увесь «проект перетину».

Як уже говорилося, ми апробували описану програму на прикладі кількох творів української літератури, знаних як неперевершені зразки синтезу мистецтв. Таке методологічне наставлення було обране нами насамперед із огляду на те, що художні образи, які перебувають на межі виражальних засобів відмінних мистецтв, не можуть за своєю суттю бути абсолютно цілісними, стабільними і завершеними, оскільки, як висловлювався І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», вони апелюють до різних «зміслів». А отже, твори із домінантною ознакою синтезу здатні по-особливому впливати на реципієнта, залучаючи його до активного декодування динаміки розгортання формозмісту, тобто тієї «множини єдиного», яка, за словами М. Гіршмана, є найголовнішою рисою художньої цілісності.

дорого ціную я величезні права...», «Свгеній Онегін», М. Лермонтов «Бородіно», Ш. Руставеллі «Витязь у тигровій шкурі»; золота пропорція в них виявляється у побудові строф, які часто кількісно відображають ряд Фібоначчі, а також у розміщенні кульмінаційної вершини у рядку, номер якого збігається з числом $\Phi_1 = 1,618$) [15; 16].

* Його зразки можна побачити в додатку. – С.Л.

Ще однією причиною вибору саме такого об'єкта стало наше спостереження над актуалізацією ідеї синтезу в ранньомодерністській літературі та її критиці. Цілком промовистим, уважаємо, є той факт, що саме з практичним утіленням концепту синтезу І. Франко пов'язував становлення нового стилю в українській словесності. Як відомо, творці «нової белетристики»,

ДОДАТОК
(ЗРАЗКИ ВИКОНАНОГО ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ)

«Мойсей» І. Франка
(перетин прологу)

1. Пролог

2. Народе мій, замучений, розбитий,
3. Мов паралітик той на роздорозжю,
4. Людським презирством, ніби струпом,
вкритий!
- * * *
28. Надій і вітих світляная смуга?
29. О ні! Не самі сльози і зітхання
30. Тобі судились! Вірю в силу духа
- 31. І в день воскресний твого повстання.**
32. О, якби хвилю вдать, що слова слуха,
33. І слово вдать, що в хвилю ту блаженну
34. Вздоровлює й огнем живущим буха!
- * * *
47. Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,
48. Та повний віри; хоч гіркий, та вільний,
49. Твоїй будучині задаток, слізьми злитий,
- 50. Твоєму генію мій скромний дар весільний.**

«Лісова пісня» Лесі Українки
(дзеркальний перетин)

3294. на устах застиг щасливий усміх.

3295. Він сидить без руху.
3296. Сніг шапкою наліг йому на голову,
запорошив усю постать
- 3297. і падає, падає без кінця...**
- * * *
1257. Мавко!
1258. ти з мене душу виймеш!
1259. М а в к а
- 1260. Вийму, вийму!**
1261. Візьму собі твою співочу душу,
1262. а серденько словами зачарую...
1263. Я цілуватиму вустонька гожі,
- * * *

1. Драма-фреска в 3-х діях

2. СПИС ДІЯЧІВ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ»
3. ПРОЛОГ
4. «Той, що греблі рве». Русалка.

«Мойсей» І. Франка
(перетин поеми)

1. Сорок літ проблукавши, Мойсей,

2. По арабській пустині,
3. Наблизився з народом своїм
4. О межу к Палестині.
- * * *
1009. Те бажання, що, наче шакал,
1010. У душі твоєї вило, –
1011. Лиш воно тебе їх ватажком
- 1012. І пророком зробило.**
1013. Мойсей: Ах, від слів тих я чую себе
1014. Сто раз більш в самотині!
1015. Хто ти, вороже?
- * * *
1634. І підуть вони в безвість віків,
1635. Повні туги і жаху,
1636. Простувать в ході духові шлях
- 1637. І вмирати на шляху.**

«Valse mélancolique» О. Кобилянської
1. Фрагмент

2. Не можу слухати меланхолійної музики.
3. А вже найменше такої, що приваблює зразу
душу ясними,
4. до танцю визиваючими граціозними звуками,
- * * *
968. Місяць світив і освічував цілу стіну
кімнати і місце, де вона сиділа...
969. Скінчивши ґрати, зложила по хвилі руки
на фортеп'ян, де ноти кладуться,
970. і опустила на них голову.
- 971. Мертва тишина...**
972. А однак я відчула,
973. що в її душі відогрався цілий вальс, що
його лиш скінчила,
974. і що не може позбутися вражень його...
- * * *
1568. і коли купалася в ній, як у своїм властивім
елементі...
1569. Не можу позбутися до сьогоднішньої
днини думки,
1570. що музика позбавила її життя...
- 1571. Одною-одніською, тоненькою струною
вбила її!**

згідно з твердженням автора статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», найкраще інтуїтивно вловили закономірність художнього синтезу: оволоділи вмінням осягати «цілість, пройняту одним духом», виводити «свої постаті перед наші очі вже готові», акумулювати, подібно до В. Стефаніка, у внутрішній єдності елементів тексту всі «трагедії душі», а отже, – забезпечувати своїм творам «потрясаючий вплив на душу читача» [21, 109-110].

Таким чином, зрозуміло: явище міжвидового (і частково – міжродового та міжжанрового) синтезу в українській літературі межі XIX – XX століть було не просто формальним експериментом, а виразом ідеї вільної особистості, не скованої рамками пристрастей, ідеологічних стереотипів, тобто висловом «цілого життя людини», в якому ірраціонально-імпліцитній сфері вмотивовано почали відводити чи не найважливіше значення. Подібне припущення висловлював ще у 60-их рр. XX ст. Р. Інгарден («O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury»). Польський учений, – зазначає С. Яковенко, – відводив звуковій ролі активізації переживань і психічних станів суб'єкта висловлювання, які разом зі значеннями дають ефект «повного слова», тобто актуалізують сказане «між рядками», текстуально уможливаючи «безпосереднє спілкування людини з цінностями» [22, 206-207].

Глибинну суть характеризованих інновацій добре окреслює запропоноване А. Ткаченком поняття «актуалізації формозмісту». Бо ж він, за словами науковця, реалізує себе в розмаїтті літературної генерики, а відтак – на вищому рівні – у композиції (структуруванні тексту) та художній мові, оприявнюючи в підсумку ядро художнього твору – «той відносно сталий ідейний зміст, що притягує / відштовхує множинність витлумачень» [17, 14-15]. Саме в згаданому «ядрі», – резюмує А. Ткаченко, – «сходяться» поняття «твору» як єдності зовнішньої і внутрішньої форми (О. Потєбня) та концепт «тексту» з його «комбінаторною нескінченністю» (Р. Барт), бо в сучасному «світі хаосу і космосу, варіативності музики, гами барв» ці ідеї постають не полярно відокремленими, а взаємодоповнювальними [17, 15-16].

Щойно процитований висновок ученого виявляє суттєву кореляцію з судженням М. Гіршмана про межовий статус поняття «художній твір» у сучасній свідомості (між духовним поетичним світом і матеріальним текстом), який має спонукати науковців розглядати ключовий літературний феномен (твір) як цілісність єдино-роздільного характеру, зумовлену відбиттям у художній сфері одвічних онтологічних закономірностей¹⁹.

Також акцентування А. Ткаченком ідеї «ядра», на наш погляд, концептуально суголосне синергетичному поняттю «центра» (=аттрактора) тривимірного простору, в якому сходяться всі – навіть хаотичні – траєкторії розвитку динамічної системи [12, 33]. У проекції на літературний текст названий концепт бачиться як домінанта, кристалізація якої проходить у дуально-єдиному просторі художнього цілого завдяки енергетичному контактowi всіх суб'єктів креативного процесу на різних етапах його здійснення.

Дивовижне відчуття багатьма митцями закономірностей упорядкування художнього цілого відповідно до ключових ідей епохи й уміння інтуїтивно втілювати їх у формозмісті – факт, який, упевнені, справді заслуговує уваги. Ми вже говорили, що протягом століть чимало творців мистецтва помічали наявність якихось майже універсальних принципів побудови творів, а відтак – і впливовості на реципієнтів т.зв. «художнього ядра». Ці «центри» тлумачилися здебільшого як мітки, що сконцентровують увагу; а закономірність їх розміщення виводилася з певних співвідношень частин поверхні. Здебільшого пошуками математичних передумов гармонії займалися живописці. Однак і Й.-В. Гете мріяв про формулювання єдиного вчення про форму, виникнення і перетворення органічних тіл, а тому ввів у науку поняття «морфологія» [9].

На важливості досконалого структурування художнього матеріалу наголошував І. Франко, запевняючи, що довговічними є лише ті твори, при народженні яких були поєднані «еруптивна сила вітхнення і холодна сила розумового обмірковування» [19, 65]. А М. Рудницький, розуміючи,

¹⁹ Окреслюючи важливість дослідження проблеми художньої цілісності в новітніх умовах, М. Гіршман зазначає: «У сучасній свідомості художній твір перебуває між двома полюсами: духовним поетичним світом і матеріальним текстом. Його осмислення може вберегти від «магнітної пастки» – абсолютного розриву духовної та матеріальної «половинок» і метушні між ними в пошуках утраченого цілого. Водночас потрібно сказати й інше: мислити твором як цілим – означає постійно усвідомлювати в ньому напругу протилежних змістів, які не піддаються спрощеному ототожненню або еклектичному поєднанню» [5, 50]. Перебуваючи на межі спілкування творців та інтерпретаторів тексту, теорія цілісності об'єднує їх «у глибинній єдино-роздільності творчого процесу», а тому й долає певною мірою різкий бар'єр між «мистецтвом і наукою» [5, 56].

що краса мистецького зразка залежить передовсім не від його строгої симетричності чи змістовної довершеності, стверджував: не старіються твори, «повні недосказів – невпійманих переходів від висловленого до невисловленого, від зрозумілого до здогадного, від осяжного до незбагненого», бо «т.зв. недоскази – спонуки домріяти те, що могло би втратити свій чар від надто повної форми» [13, 188-189]. В іншій частині цієї ж праці критик писав, немовби уточнюючи своє розуміння зв'язку між ірраціонально-імпліцитним виміром твору та іманентним для художнього цілого різноманіттям: різниця об'єктивності між точними науками і науками «духовних прояв» – в усвідомленні можливості багатьох форм і теорій [13, 104]. Отже, ще монографія М. Рудницького «Між ідеєю і формою» (Львів, 1932) пунктирно накреслювала українським літературознавцям перспективні горизонти міждисциплінарних онтологічних студій над проблемою формозмісту.

Самі ж митці того часу інтуїтивно «прирошували буття» своїх образів активним культивуванням міжвидового, міжродового та міжжанрового синтезу, надаючи елементам художнього цілого статусу «неготовності», плинності, дифузності. Незважаючи на таку, можливо, не надто зовнішньо привабливу невпорядкованість (стохастичність), їхні творіння (скажімо, «Valse mélancolique», «Лісова пісня», «Мойсей») досі вважаються неперебутніми, вершинними зразками української ранньомодерністської літератури. І цей факт спонукає до пошуку в них тих об'єктивних законів гармонізації формозмісту, які не дозволяють загубитися «художньому ядру» в спонтанному напливі-сплетінні «змислів» різних видів мистецтв і родо-жанрових модифікацій.

Не вдаючись до ґрунтового аналізу названих творів, ми спробуємо розглянути найбільш загальні закономірності саморозвитку їх художньої цілісності, яка, згідно з твердженнями М. Гіршмана, здійснюється лише у творчості-співтворчості²⁰. Ось чому для адекватного моделювання креативного ланцюжка «дійсність ↔ текст ↔ реципієнт» уважаємо за необхідне поєднувати дослідження «художнього ядра» зі з'ясуванням його катарсичної функції.

За словами О. Самойленко, «катарсис – це продуктивна тиша розуміння», яка досягається шляхом привнесення досвіду Іншого (у найзагальнішому значенні цього концепту). Співмислення починається з рівнодії «свого – чужого», «знання – незнання», «стійкості – перехідності»; їх «розбіжність (діалогізація)» енергетично прилучає суб'єктів до пошуку «єдиного (монологічного) змісту», тобто вічних цінностей та істин. «Знімаючи протиріччя у цілісному переживанні-співприйнятті, катарсис, – підсумовує дослідниця, – виявляється анти-антиномічним»: кристалізація «антиномічних значень змісту» збуджує потребу «відновлення, розширення, інтеграції «робочих зон» свідомості». Таку тернарну методику осягнення катарсичних засобів мистецтва О. Самойленко, в унісон із Л. Віготським, називає «психологічним синтезом» [14]. Ми ж кваліфікуємо її і як частково синергетичну, бо зорієнтована вона передусім на пошук закономірностей співдії.

Отже, включаючи реципієнта в стихію протистояння й естетичної напруги, мистецтво актуалізує його особистісні знання, емоційну і колективну пам'ять, тобто робить особистість здатною діалогічно-синергічно «читати» втаємничену в «художньому ядрі» мову смислу, завершувати художню цілісність через уяву.

Наша спроба визначати за допомогою спеціально складеної комп'ютерної програми «Золотий перетин» «художнє ядро» кількох творів із явищами мистецького синтезу («Мойсей», «Лісова пісня», «Valse mélancolique»), які презентують різні роди і жанри літератури, виявила деякі досить-таки цікаві закономірності.

Очевидно, що найбільш результативною є така методика в стосунку до творів, написаних віршем, оскільки вони не вимагають додаткового (а тому й дещо суб'єктивного) членування авторського тексту на мовленнєві сегменти. У пролозі до поеми «Мойсей» І. Франка* мітка золотого перетину, безперечно, цілком логічно випала на ключові в оцінці багатьох дослідників²¹

²⁰ Онтологія твору, – пише вчений, – це «об'єктивно представлена і здійснена в слові спрямованість на об'єднання всього насправді розділеного, множинного і щоразу одиничного в своєму самоздійсненні» [6, 14]. «Внутрішні зв'язки художнього твору з установкою на його сприймання» вкидають творчу «над-силу», митця і реципієнта (терміни В. Топорова. – С.Л.) «в єдиний простір творення», викликають у них потребу «іншого як співрозмовника» [3, 487].

* Ми розділили текст на «пролог» і «саму поему» з огляду на історію появи твору: пролог, як знаємо, І. Франко дописував на прохання видавця, а тому за ідейною продуманістю і довершеністю він, звичайно, досконаліший, та й, зрештою, пролог дуже часто функціонує у нашій літературі як окремий текст. – С.Л.

²¹ М. Ільницький найважливішою вважає в поемі таку «нуту»: «ледачі народи-кочівники перетворюються в героїв» [8, 101]. А М. Зеров так підсумовує ідею прологу: «Покоління підіймаються і падають, провідники

слова: «Віру в силу духа і в день воскресний твого повстання»^{**}. Вмотивованим є й ідейний стрижень усього твору, виділений програмою в ситуації максимально критичного діалогу Мойсея з Азazelем, коли провідник сумнівається у своєму пророчому покликанні²².

Пошук золотого перетину в драмі-фесрії «Лісова пісня» Лесі Українки був ускладнений двома факторами: прозовим записом ремарок і, звичайно ж, авторською динамічною модифікацією сюжету й композиції твору, в якому кульмінаційна інтрига, згідно з суб'єктивним відчуттям реципієнта, розміщена ближче до початку, ніж до кінця дії. Саме тому нам довелося дзеркально повертати текст, і лише завдяки цьому вияскравилося, на наш погляд, справжнє «ядро» драми: ситуація, коли Мавка і Лукаш, зачаровані єдиною комунікативно-синергійною модуляцією пісні, стають «зрадниками» своїх середовищ, «виймають один із одного душу»^{*} і перетворюються в суб'єктів дзеркальних для себе світів. Отже, саме домінування музичного «зміслу слуху» над поетичним змістом «чуття й рефлексії» зумовлює специфіку катарсису: реципієнта захоплюють, як висловлювався І. Франко, явища «моментальні, невловимі, летючі» [19, 85], а відтак – і не цілком людські, тобто міфічно-дзеркальні.

Найменш точним (із погляду нашого рецептивного відчуття) виявився результат пошуку золотого перетину в оповіданні «Valse mélancolique» О. Кобилянської. При членуванні названого тексту на сегменти ми спочатку ділили його на кілони, а згодом – на фрази, припускаючи, що останні – як носії предикативного центра²³ – мали б бути більше корелятивними з віршовим рядком. Однак і в першому, і в другому випадку програма виділяла одну й ту ж ситуацію: момент, коли – після поселення в сусідньому з дівчатами помешканні багатой родини – Софія Дорошенко з незрозумілою пристрасстю й одночасно ненавистю починає грати улюблений вальс^{**}. Звичайно, згадана подія – один із важливих чинників самонагнітання інтриги в тексті. Однак найвищим і в ідейному, і в емоційному відношенні моментом є, на нашу думку, колізія закоханості музикантки в резонатор, акцентована авторкою аж у наступному (в порівнянні з означеною програмою міткою перетину) фрагменті оповідання.

Таке розходження горизонтів очікування, припускаємо, зумовлене відмінністю природи ритму в поезії та прозі. За твердженням М. Гіршмана, ритмічна структура прози – це «єдність, яка кристалізується в багатоманітті», а лірики – «багатоманіття, котре розвивається з чітко проголошеної та безпосередньо вираженої єдності»; тому «в прозовому ритмі наростає функціональна значущість «порушення безпорядку», а у віршовому – «порушення порядку» [6, 17-18].

Отже, використані нами математичні методи моделювання закономірностей самоорганізації художнього цілого крізь призму золотого перетину ще раз підтвердили думку, що в художньо-естетичній сфері гнучке співвідношення впорядкованого і стохастичного, раціонально продуманого й ірраціонально-спонтанного, одноманітного й багатоманітного, об'єктивного та суб'єктивного – зовсім не другорядний фактор. Він достатньо зримо виявляє себе в синергетичному процесі становлення формозмісту – як на етапах інсайту й емпатії, так і в динаміці наростання рецептивного ефекту катарсису. Важливу роль у вказаному процесі відіграє дуально-єдиний принцип домінант. Завдяки його включенню протилежності (у тому числі – ознаки різних видів мистецтва, типів мовлення, жанрів і родів літератури) зникають у найвищій

спиняються на роздоріжжях, помиляються, гинуть у сумнівах, але маси йдуть своєю незмінною, неминучою стежкою до кращої все-таки будучини» [7, 490].

^{**} Див. результат перетину поеми «Мойсей» І. Франка в додатку. – С.Л.

²² Відомо, що І. Франко з приводу задуму поеми казав, що її темою зробив не власне біблійну історію, а «смерть пророка, не прийнятого народом своїм» [20, 201]. Домінантність людського, а не божественного смислу, на акцентування якого був зорієнтований письменник, увиразнює також історія написання «Мойсея» І. Франком під враженнями від перегляду статуї юдейського пророка, виготовленої Мікеланджело Буонарроті як факт спротиву щодо сваволі папства [2].

^{*} Див. результат перетину драми-фесрії «Лісова пісня» Лесі Українки в додатку. – С.Л.

²³ Предикативність – комплексна синтаксична категорія, яка виражає відношення повідомлюваного до дійсності і формує речення як комунікативну одиницю. Комплексність предикативності полягає у тому, що це єдність двох синтаксичних категорій: часу і модальності. Існує два підходи до пояснення предикативності: 1) стосунок повідомлюваного до дійсності; 2) здатність виражати ситуацію, яку представляє присудок [18, 482].

^{**} Див. результат перетину оповідання «Valse mélancolique» О. Кобилянської в додатку. – С.Л.