



Література і синергетика

Н. Абабіна

Н. Абабіна

ЛІТЕРАТУРА І СИНЕРГЕТИКА



Навчальний посібник
для студентів, аспірантів і викладачів
гуманітарних факультетів



Одеса
Фенікс
2021

УДК 82.09:81'42(075.8)

А 13

Рекомендовано до друку вченою радою
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова
(протокол № 4 від 27.10.2020 р.)

Рецензенти:

Ільїнська Н. І. – доктор філол. наук, професор, зав. кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету;

Пахарєва Т. А. – доктор філол. наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Абабіна Н.

A13 Література і синергетика : навч. посібник / Н. Абабіна. – Одеса : Фенікс, 2021. – 152 с.
ISBN 978-966-928-620-8

У посібнику розробляється сучасний напрям літературознавства у професійній підготовці філолога – аналіз художнього твору з використанням синергетичних методів. Обґрунтовано застосування синергетичних досліджень у характеристиці літератури нестабільних періодів. Теорія самоорганізації складних систем дозволяє виробити новий погляд на художній текст, на характер естетичної інформації, розкрити закономірності її подання, обсяг і засоби впливу на читача. Доводиться, що синергетичні дослідження дають можливість розширити методи аналізу художніх творів, які не піддаються традиційним методам і вимагають нового підходу.

Для студентів, аспірантів та викладачів гуманітарних факультетів.

УДК 82.09:81'42(075.8)

ISBN 978-966-928-620-8

© Н. В. Абабіна, 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
------------	---

ТЕМА 1

ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ століть

§ 1. ОСОБЛИВОСТІ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ АВТОРІВ (А. Чехов, І. Бунін, О. Купрін)	14
§ 2. МІФОПОЕТИЧНЕ МИСЛЕННЯ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ (О.І. Купрін).....	31
§ 3. ПРОБЛЕМА ЖАНРУ І СТИЛЮ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ (І.О. Бунін).....	38
§ 4. ВІД РОМАНУ – ДО «МАЛИХ» ФОРМ (О. Купрін, Т. Гарді) ..	47

ТЕМА 2

ТВОРЧІСТЬ ПИСЬМЕННИКА ЯК СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС

§ 1. НЕЛІНІЙНИЙ СВІТ: САМООРГАНІЗАЦІЯ, ПОРЯДОК, ХАОС, ДИСИПАЦІЯ.....	60
§ 2. ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК САМОРОЗВИВАЮЧА СИСТЕМА (І. Бунін).....	68
§ 3. НАПИСАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС (Р. Бредбері, С. Кінг та ін.) ..	78

ТЕМА 3

ПЕРСОНАЖІ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ СИНЕРГЕТИКИ

§ 1. САМООРГАНІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В НЕЛІНІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (А. Чехов).....	90
§ 2. СИНЕРГЕТИЧНІ ФАЗОВІ ПЕРЕХОДИ (за творами А. Чехова)	96

§ 3. ДИСИПАЦІЯ СВІТУ І ЛЮДИНИ В НЬОМУ (І. Бунін)	104
§ 4. ГЕРОЇ О. КУПРІНА У СИТУАЦІЇ «ПОРЯДКУ З ХАОСУ» . .	110
§ 5. ГЕТЕВСЬКА МОДЕЛЬ ОСОБИСТОСТІ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.	115
ВИСНОВОК	127
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ	131
ТЕМИ РЕФЕРАТІВ	138
ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ	140
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА.	142

ВСТУП



Сучасні напрями літературознавства у професійній підготовці філолога: перехідність у контексті синергетики

У підготовці майбутніх філологів за курсом «зарубіжна література» значна увага приділяється питанням, що сприяє культурному входженню України до світового співтовариства. Основна частина університетської програми передбачає вивчення сучасних методів аналізу художніх творів, написаних у стабільні європейські епохи. Але соціальна і загальнокультурна ситуація нашого часу зробила актуальними дослідження і пошуки у галузі нестабільних художніх періодів, які називають рубіжними або граничними. З огляду на те, що художні тексти цього часу не піддаються традиційним методам аналізу і вимагають нового підходу, виникла необхідність у вивченні перехідних епох, які вже увійшли в сучасну свідомість як роки оформлення нових художньо-естетичних течій і філософських теорій.

Завдання філолога – виявити дані тенденції і застосувати їх в аналізі текстів «перехідного порядку». З цією метою сучасними вченими-гуманітаріями активно використовується теорія нестійких систем, якою займається синергетика. Систематизація основних показників «перехідності» дає можливість обґрунтувати застосування синергетичних досліджень у характеристиці літератури нестабільних періодів.

Розробка проблеми перехідності з точки зору синергетичної парадигми на основі наукових досліджень І. Пригожина і його школи почалася у літературознавстві в кінці 70-х – на початку 80-х років ХХ століття. Перші теоретичні узагальнення

І. Пригожина [11], О. Князевої і С. Курдюмова [6], а пізніше – роботах В. Аршинова і Я. Свірського [2] показали, що для нестабільного часу характерні *неврівноваженість, уривчастість* розвитку всіх процесів, постійний *пошук хоча б відносної стабільності*. На думку В. Рижова [12, с. 173], ці процеси супроводжуються *актуалізацією зворотних зв'язків*, що змушує людину постійно повертатися до минулого, і *взаємопереходами хаосу і порядку*. Як зазначає Н. Герасимова, настає час пульсів і самоспливання окремих «знаків пам'яті», логікою подій майже не пов'язаних з повсякденністю [4, с. 126–142]. У ситуації щоденної нестійкості проблематичними стають *діалогові* відносини між людьми – загалом людиною, що живе в ситуації «коловороту», чує тільки «свою» правду. «Недокінчені ідеї» і глибока невпевненість, у якій вона не хоче зізнатися навіть собі, визначають домінуючі ознаки її характеру.

У періоди нестабільності О. Князева і С. Курдюмов надають велику роль *випадковості*, внутрішній спонтанності, нічим не обумовленому відхиленню від того, що ще вчора вважалося нормою [7, с. 37]. Що стосується форми поведінки, то названі вчені вважають, що у повсякденному житті непередбачуваності рішень слід протиставити акт самовиховання, націлений на збереження себе як особистості. У чому він полягає? Людина повинна «розчиняти» себе у світі і проходити етапи дисипації разом з ним. Тільки у цьому випадку вона може «виринути з космічної стихії оновленою». Вона не повинна «боятися розлучитися з самою собою колишньою», щоб зустрітися з собою знову. У цій ситуації особливої важливості набуває акт творчості – він може виглядати актом особистісного перетворення, набуття себе, актуалізації прихованих можливостей. Розставання людини з собою колишньою – це прояв сміливості. І в цьому «розставанні» «є щось протилежне егоїзму» [7, с. 38].

Якщо говорити про людські відносини у нестабільні періоди, то В. Буданов називає їх вкрай «нелінійними», тобто неоднозначними, недонаправленими, «пульсуючими». Пояснює-

ся це просто: в ситуації кризи і хаосу загострюються «кордони почуттів», емоцій, пристрастей, поблизу яких поведінка людини стає «неадекватною». Несподіваними і непрогнозованими, не підживленими щоденною логікою виглядають у цей час і прийняті рішення [3, с. 49–57].

Поняття «порядок – хаос», «закономірність – випадковість», «розгалуження думок» або «варіативність мислення», «кружляння», «самоорганізація процесів», пов'язані з характером перехідного часу, вдало проектуються на літературний матеріал. Дискусії про ступінь їх важливості у літературознавстві не припиняються. Але відзначимо, що коли доказ проводиться на аналізі творчості конкретних авторів, прихильників використання синергетичної парадигми стає більше. У дослідженнях останніх років напрацювання синергетиків все частіше застосовуються в аналізі творчості письменників перехідного часу, проводяться спроби аналізу тексту як складної синергетичної системи [1; 10; 13]. Особливо часто привертають увагу дослідників рубежі ХІХ–ХХ і ХХ–ХХІ століть – у літературному процесі цього часу найбільш яскраво виявлені основні риси «зміни естетичних парадигм»: розшарування літературного процесу, який у минулому був однонаправленим; підведення підсумків минулого і численні спроби синтезу; конвергентність; зближення художніх систем за рядом віддалених ознак; перевага малих жанрових форм; орієнтування на смислову і образну багатозначність твору; відображення конкретного, а не загального (у зв'язку з цим віддається перевага не широким епічним узагальненням, а констатації побаченого); зображення життя як «невпорядкованої» картини, що невпинно рухається; спад інтересу до соціальної проблематики і переакцентування уваги на проблеми загальнолюдського і метафізичного характеру [5; 10; 12]. Названі якості свідчать про переорієнтацію авторів і корекцію художнього мислення.

У такі часи з'являються варіативності можливостей, які представляють собою хаотичні сплетіння, поєднання, і згодом

виростають у домінуючу символіку та надовго визначають стійкість того чи іншого типу культури [5; 15]. Такі періоди виникають на межі колосальних за масштабом (тимчасовим і ментальним) культурних епох (античність, середньовіччя, Ренесанс, Новий час). Особливістю духовного життя стає «гостре відчуття катастрофічності існування, тотальна криза віри в попередні ціннісні орієнтири, що до цього вважалися панівними, повалення художніх норм і традицій, які спираються на „космографічну” метамодель світу», «енергійна розробка „хаографічних” моделей світу» [9].

У результаті багатьох досліджень вироблена фазова модель переорієнтації, головними елементами якої вважаємо порушення рівноваги (нелінійність, розбалансованість процесів), хаос, самоорганізацію нових художніх форм, оформлення нової системи оповіді. Усередині названої системи можна виділити початкову стадію дисбалансу (кризу), час хаотичних переміщень (хаос, «кружляння»), період непослідовних і множинних варіантів саморегулювання; кристалізацію «нового порядку з хаосу» [14; 15; 16]. Синергетики вказали на головні риси нестабільного часу, пояснили прояви «коливального контуру» на всіх рівнях буття і зробили висновок про те, що нестабільне суспільство являє собою світ «коловороту». Його назвали нелінійною системою, зважаючи на присутність хаосу, розбалансованості, порушення рівноваги, тому що у своєму розвитку таке суспільство підпорядковується нелінійним законам. Лінійні закономірності являють собою лише окремих випадок.

Нелінійними відповідно є і художні системи авторів цього часу. Художник, як і будь-яка людина, що потрапила у сферу сильної нерівноваги і стала жертвою соціального відчуження, опиняється перед вибором, який може змінити все його подальше життя. Шляхи його розвитку можна визначити тільки внаслідок перегляду традиційних законів і корекції власного мислення. Від цього вибору залежить, чи буде його система еволюціонувати далі. Але дослідження показують, що навіть

у стані сильної нерівноваги система здатна еволюціонувати до нового стану через флуктуації, що виникають спочатку в певній галузі, а потім поширюються на весь простір її існування. Головна умова цього – її «відкритість». Рух від хаосу до порядку мають свій тип реалізації у творчості – біфуркація, флуктуація, атракція. У кожного письменника дані етапи проявляються індивідуально.

Періоди «коловороту» не можуть надати світу нових і перспективних тем. Твори письменників, чия біографія співпадає з таким часом, починають формуватися за принципом «літературоцентричності», демонструючи факт використання та переосмислення відомих мотивів і стилів попередників. Формується контрапунктний тип оповіді, великого значення набуває ліризований літературний підтекст, показовими елементами нових творів стають асоціація і алюзія. Відтворена картина світу є динамічно непостійною, у якій неможливо зорієнтуватися ні в сьогоденні, ні у найближчому майбутньому. У зв'язку з цим, оформлення образу нового героя – це «людина розгублена», яка або «ниє і сумує», або робить безліч «спроб і помилок». Її характерні риси – відчай і схильність до експерименту; смиренність і постійне повернення до стійких універсалій буття; заперечення маленьких миттєвих радостей, прагнення зберегти свою індивідуальність на тлі деградуючої маси. Її підкреслена дискретність і незібраність можуть привести до алогічних дій і навіть проявів девіантної поведінки. Синергетики пояснюють цей комплекс дій і відчуттів «розгубленістю перед хаосом», але попереджають: у коеволюційному процесі є свої потенції позитивного розвитку. Це і є «відкритість» людини перед можливістю самовдосконалення, її дисипація проходить разом з нестійким світом, який поступово встановлюється.

Останнім часом синергетичні методи активно застосовуються у мистецтві і літературі. Дослідники знаходять важливі точки дотику, що дозволяють більш повно осмислити значну кількість нестійких явищ у їх внутрішній єдності. Кожен твір

мистецтва містить у собі складну взаємодію багатьох факторів, тому метою його дослідження все частіше стає визначення специфічного характеру цієї взаємодії [17, с. 13]. Його основу складає синтез технічних і гуманітарних знань, який забезпечує синергетика. Ця наука дає можливість розширити наявні методи аналізу художніх творів – теорія самоорганізації складних систем дозволяє виробити новий погляд на художній текст, на характер естетичної інформації, розкрити закономірності її подання, обсяг і засоби впливу на читача.

Проблема засвоєння синергетичної моделі у літературознавстві, звичайно ж, дискусійна, і вона, без сумніву, потребує подальшого вивчення, доповнення і уточнення. Але синергетика пропонує літературознавцям об'єктивну базисну модель переходу від заперечення старого до встановлення «нового порядку з хаосу». Міждисциплінарний характер цієї науки дозволяє зрозуміти безліч елементів художнього тексту як складної, відкритої динамічної системи. Даний посібник є підтвердженням того, що синергетика спроможна надати теоретичну основу у створенні нової моделі аналізу літературного твору.

Викладені погляди засновані на роботах, виконаних автором в останні роки. Мета цього посібника полягає у спробі об'єднання і осмислення отриманих результатів з єдиних позицій. При цьому важливо не допустити, щоб синергетичний підхід до вивчення літератури став лише переформулюванням у нових термінах і поняттях добре відомих фактів і закономірностей, які не дають нічого нового самому літературознавству. Останнє дуже хвилює багатьох дослідників. Але історія науки показує, що виникнення нових концепцій наукових дисциплін, котрі по-новому пояснювали факти, які до цього часу здавалися незалежними, зазвичай було засноване на вихідних, усталених засадах. Тому вироблення нового погляду на твір у даному дослідженні передбачає не тільки систематизацію відомих положень, а й спробу пояснення раніше незрозумілих явищ, а також припущення виникнення нових закономірностей. В його осно-

ві – проведення аналогій між універсальними синергетичними системами і явищами в художній літературі. Для точнішого і ширшого розуміння понять, вжитих у посібнику, представлений словник термінів.

Даний навчальний посібник може бути використаний при вивченні курсу історії зарубіжної літератури різних періодів, а також курсу за вибором студентів.

Використана література:

1. Абабина Н. В. Литературно-художественные поиски переходного времени (конец XIX – начало XX веков): монография. Одесса, 2015. 190 с.
2. Аршинов В. И., Свирский Я. И. Синергетическое движение в языке. 2006. URL: E-mail – <http://ihtik.lib.ru/phil...>
3. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 232 с.
4. Герасимова Н. А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 126–142.
5. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология: монография. Херсон: Айлант, 2005. 468 с.
6. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. Санкт-Петербург: Алетей, 2002. 414 с. URL: <http://www.spkurdyumov.narod.ru>.
7. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции. Москва: КомКнига, 2007. 272 с.
8. Кривцун О. А. Эстетика. Москва: Аспект Пресс, 2000. 434 с.
9. Лейдерман Н. Л. Траектории «экспериментирующей эпохи». Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.
10. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-х – 90-х годов XX века. Киев: Киевский ун-т, 2001. 433 с.

11. Пригожин И., Стенгерс Из. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. 431с.
12. Рыжов В. П. Информационные аспекты самоорганизации в искусстве. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 156–182.
13. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин: монография. Одесса: АстроПринт, 2000. 352 с.
14. Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 560 с.
15. Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов.– Москва: Прогресс-Традиция, 2000. 535 с.
16. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. 496 с.
17. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Москва: Комкнига, 2007. 184 с.

ТЕМА 1



ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ



§ 1. ОСОБЛИВОСТІ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ АВТОРІВ (А. Чехов, І. Бунін, О. Купрін)

У літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. спостерігався спад інтересу до соціальної (ідеологічної) проблематики і перенесення уваги письменників на проблеми загальнолюдського і метафізичного характеру. Формувався новий світ художніх систем, образів, категорій, мислення, етичних цінностей. Звичні уявлення змінювалися. Людські типи ставали мінливими і рухливими, більш природними, залежними від обставин. Перед письменниками стояло завдання: пояснити світ заново, «перебудувати його в художній уяві, вивести його за межі нерозв'язної категоричності, поглянути на проблеми, поставлені Ф. Достоєвським, з евентуальної точки зору (тобто з точки зору можливості, допустимості варіантів при певних обставинах), створити нову систему цінностей і відносин, де вирішальну роль відігравала б проблема результату, ситуації, у кінцевому підсумку – проблема вічно рухливого часу і обставин, що постійно змінюються». Ніхто не сумнівався в неминучості змін. Тому людина на зламі століть, відчувши себе на межі епох, «сприймала і свій час, і себе самого начебто у двох планах – і як «підсумок», і як «початок». У формуванні самосвідомості відчуття «виру історії» відіграло вирішальну роль. Таким чином, час кризи і хаосу робить і героя, і письменника загострено сприйнятливим по відношенню до життя [10, с. 14].

На початку ХХ століття, вирішивши написати про революційний час як час кардинального зламу в історії, вчений, філософ і богослов С. Булгаков зробив кілька універсальних

узагальнень. У пору, писав він, коли «згущується космічна тьма», об'єктивний час починає конфліктно усвідомлювати себе у контексті вселенського часу. У першу чергу, це тому, що побутовий, буденний час «передбачає початок і кінець», тоді як «трансцендентальний час неминуче вважається потенційною нескінченністю, що не знає ні початку, ні кінця». Тому людина, яка втратила віру в ідеал, засумнівавшись і розгубившись, звернеться до Вічності, яка дарує «потенційну нескінченність», а не бажання пророкувати про крах. Розмірковуючи про мистецтво подібних періодів, С. Булгаков наполягав: у цей час у великих талантів «розгорається туга за красою, назріває світова молитва про Преображення» [4, с. 333]. У таких обставинах твір починає демонструвати нові якості: мить включається у контекст вічності, одномоментні проблеми стають справою другорядною.

Таким чином, на перетині ХІХ–ХХ століть митці переживають кризу художнього мислення, формула перехідності якого може бути представлена наступною фазовою моделлю: криза – хаос – векторне розгалуження пошуку – синтез – адсорбування нового.

Наше звернення до творчості А. Чехова, І. Буніна і О. Купріна цілком закономірне – твори цих авторів актуальні, сучасні і несуть у собі показові риси «перехідної» художньої свідомості. Проза цих письменників відтворює відчуття кризи і хаосу, які стали показовою рисою не тільки їхнього, а й нашого часу; відображає подрібнений світ; демонструє іронічне ставлення до дійсності, що не відповідає уявленням про гармонію як основу життя; коригує пріоритети буття (соціальне поступається місцем морально-етичним і філософським цінностям). Всі ці якості засвідчують, що в кризовий час коливальний контур нерівновісної свідомості, настільки показовий для епох кризи і переорієнтування, сприяв як оформленню неореалізму названих авторів, так і реформуванню жанрових і стильових норм творчості. Однак їх типологічно подібні художні системи не

виключають і відмінностей. Сама ж «логіка переходу», як показує час, все ж таки повинна бути осмислена контекстом не стабільних, а децентрованих систем.

А. Чехов. Якщо взяти до уваги формулу руху від хаосу до порядку в нестабільні періоди, запропоновану синергетиками (біфуркація – флуктуація – атракція), то можна сказати, що всі ці етапи мають свій тип реалізації у творчості А. Чехова.

Біфуркацією можна назвати початок творчого шляху письменника – 80-ті роки: вони характеризуються відходом від традиції описової оповіді, численними експериментами в гумористиці, поступовим виробленням нового типу оповідання настроя. Першим творам автора властиве стильове «розгалуження» – нескінченне експериментування, розкид переваг, нігілістичне ставлення до традиції та в деякій мірі загравання з обивателем як споживачем «осколкових» сюжетів.

Флуктуаційний період у творчості А. Чехова може бути представлений ліризованими розповідями і повістями кінця 80-х – першої половини 90-х років, які відрізняються «відкритістю» оповіддю, яка уможливує подальші експерименти. Тепер чеховський сюжет двоскладовий: у ньому має місце «випадок з життя» і підтекстний настрій, що поєднує фабульну дію з загальносюжетним емоційним переживанням. «Відкритий простір» чеховського оповідання реалізується особливим способом – автор вважає за краще співвідносити вічний час з конкретним (лінійним і побутовим). Складалося це далеко не відразу, а шляхом численних експериментів. Вимушений бути газетярем-поденником, написавши безліч «сценок», водевілів і «оповідань по смішному відомству», він все частіше звертається до особливого типу оповіді, в якій смішне і побутове уживається з вічним. У зв'язку з цим, видозмінюється і хронологічне мислення письменника.

Описуючи своїх малопомітних героїв у просторі і часі, що має тільки відносну повсякденність, А. Чехов не вдається до використання міфологічних і відомих сюжетів, його єдиною

турботою стає бажання включити муки і наївні надії конкретної людини у хронотоп не тільки побутового, але і вічного часу. У великому розмаїтті жанрових форм письменника знаходить місце і так звана безсюжетна мініатюра про те, як шукають щастя звичайні і малопомітні люди, як вони у похмурому світі все ж таки знаходять щасливі миттєвості і заспокоєння (оповідання «Счастье», «Студент»).

Атракція, характерна для моментів відносної стабільності у хаосі, зазвичай показує особливо важливі для письменника якості, які можуть стати найбільш значущою частиною його спадщини. У чеховському варіанті цим відзначено творчість кінця 90-х – початку 900-х років; саме в цей час були створені кращі зразки його ліризованої прози і драматургії, що увійшли у світову літературу. Якщо герой такого твору (Яків Бронза, Гуров, Лаптев, Астров і інші) хотів жити за принципом «я і світ», то надія на краще освітлювала його шлях. Усі чеховські герої розуміють, що в зламі часу немає місця однозначним рішенням і орієнтирам. Тому в їхніх промовах присутні тільки припущення і надії – адже життя триває, і, врешті-решт, хтось зрозуміє його сенс:

«И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» («Дуэль»); *«Поживем – увидим»* («Три года»);

«... каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» («Моя жизнь»).

Виникає відчуття «відкритого», «животворного» світу з його непізнаваністю і недомовленістю, з надіями на краще, яке не можна спрогнозувати, і, як наслідок, з відкритими фіналами. Ця авторська недомовленість колись драгувала перших критиків письменника. О. Скабічевський, наприклад, писав про повість «Три года»: «Автор <...> раптово перериває свою розповідь, як кажуть, ні на чому, на загадковому вигукі героя «поживемо – побачимо», і читач залишається у подиву...» [36]. Аби не допустити сварки зі своїм літературним «хрещеником», видавець «Осколків» М. Лейкін висловився подібним чином,

але в іншій тональності: «Добре. Але, на наш погляд, Ви не закінчили розповіді. Це тільки її перша частина» (42, П 9, 462). І тільки у ХХ ст. питання про відкриті фінали чеховського оповідання почало обговорюватися літературознавцями як явище цілком закономірне.

Першим цю закономірність визначив О. Чудаков. Сказавши про те, що даний чеховський прийом важко приживався у свідомості критиків і читачів, дослідник пов'язав цей факт з новизною чеховських сюжетів, у яких слабшає роль подієвого ряду і важливого значення набуває настрої, який кожен читач сприймає по-своєму. Даному письменнику, говорив О. Чудаков, було важливо продемонструвати безперервність потоку життя, тому його твір – це «відрізок з життя героя, взятий ненавмисно». Щоб досягти цієї мети, Чехов не «вирізає» його із загального потоку буття, а «обережно виймає». І, як результат, – «зв'язки збережені, не перерізані, вони тягнуться далі, за межі, зазначені першою і останньою фразою оповідання» [43, с. 229]. Даний принцип оповіді відображений у групі повістей А. Чехова – «Дуель», «Три года», «Моя жизнь».

З огляду на пригожинську модель дисипативної мінливості, можна сказати, що через різноманітність пошуку і життєвого експерименту А. Чехов поєднує хаос з новим порядком. Час кризи і перехідності не буває оптимістично-животворящим, але письменникові Чехову, розповідаючи про нього, вдалося внести в оповідання не стільки ноту відчаю, скільки мотив просвітленої надії.

І. Бунін. Вектори синергетичного ряду показово характеризують стиль, характерологію, концепцію світу і людини у творчості І. Буніна. Оскільки загальна концепція спадщини цього автора залишається виробленою не до кінця, а творчість у контексті синергетики розглядається лише зрідка, спробуємо внести свій внесок у розвиток цієї актуальної проблеми.

Бунін у критиці давно сприймається з одного боку – як письменник, що не порвав зв'язку з реалістами, з іншого – як

реформатор реалізму в умовах нестабільного часу. Він і зараз залишається серед митців, творчість яких досягнути нелегко, оскільки, на думку Т. Ніконової, «не вкладається ні в одну з на-працьованих літературознавчих або культурологічних схем», бо немає в його творчій спадщині того, що ми шукаємо в ньому по аналогії з іншими [28].

Якщо говорити про загальну письменницьку долю І. Буніна, то вона здається досить благополучною: швидка популярність, матеріальне забезпечення, дві Пушкінські і Нобелівська премія. В очах сучасників його позиція у мистецтві виявилася менш вразливою, ніж, наприклад, у А. Чехова. Але Буніну також судилося жити в складну, непередбачувану епоху кінця ХІХ – початку ХХ століття, коли письменницька свідомість, як зазначає Л. Долгополов, перебувала «у передчутті суспільних потрясінь». Навіть тоді, коли письменник цурався думки про це і про історію взагалі, відчуття змін все одно проникали у підтекст, бо те, що відбувається, зазвичай впливає на долі усіх представників суспільства [10].

І. Буніна протиріччя світу відлякували, для нього не існувало понять «прогресу» чи «регресу». Він повністю заперечував історичні чинники, називаючи їх швидкоплинними. Художник вважав, що в житті суспільства існують вічні цінності, які викоринити неможливо – на них повинна бути спрямована вся енергія людини. З порушенням рівноваги, розбалансованістю процесів у суспільстві відповідно формувалося і світосприйняття автора – воно встановлювалося не через війни і революції, а через запахи, фарби, враження, які все одно так чи інакше були пов'язані з атмосферою початку століття, з непорядкованістю життя, відчуттям межі, за якою має розпочатися щось нове, інше. Ось тільки щоб знайти це нове, потрібно було пройти через сумніви, експерименти, перемоги і розчарування. Необхідно було зрозуміти і прийняти все, що відбувалося в сучасному житті, і знайти свій стиль, свою форму, здатну від-

дзеркалити систему світу, що змінюється, яку М. Каган назвав «суперскладною» [14].

Новий тип творчої індивідуальності І. Буніна складався поступово. Початок творчого шляху, пов'язаний із соціальним аналізом дійсності, змушував бачити в ньому послідовника традиції 80-х років, а в майбутньому припускати близькість його до письменників товариства «Знание». Але на етапі біфуркації поведінка людини може залежати від безлічі факторів і виявляється малопрогнозованою. Її долю визначають поняття «випадковість» і «вірогідність». У вивченні випадковості вибору Л. Бородкін [3], спираючись на роботу А. Назаретяна [26], приходять до висновку, що «навіть у точках біфуркації (або, як називає їх автор, поліфуркації) може відбуватися не «все що завгодно»: кількість реальних сценаріїв завжди обмежена, і якщо події увійшли в один з режимів, система незворотно змінюється у напрямку відповідного кінцевого стану (атрактора)» [3].

Процес непослідовних і численних варіантів «саморегулювання» даного періоду проявив себе так, що вже у кінці 90-х – на початку 900-х років з'являються судження про «нового» Буніна, для якого характерне «космічне» сприйняття життя і людини в ній.

Етап *біфуркації* зазвичай визначається початком письменницького шляху автора, для якого властивий неспокійний стан, непослідовні дії, стильові «розгалуження», які супроводжуються розкидом переваг, експериментуванням. До цього етапу можна віднести перші духовні самовизначення письменника – це час переосмислення традицій, пошуку свого «я» у найбільш потужних течіях межі ХІХ–ХХ століть. Роки, пов'язані з традиціями найпрогресивніших шкіл, показали, що художник не зміг стати прихильником жодної з них. Але в кожній з цих систем Бунін знайшов близькі йому якості, які згодом синтезував у своєму художньому світі.

Ранні вірші 1886–90-х років («Над могилою С. Я. Надсона», «Буря», «В темную ночь», «Поэт» та ін.) пройняті мотивами надсонівської лірики (це теми «громадянської скорботи», поета-жебрака). Теми народництва (побут села, голод, злидні селянства) були присутні і в ранніх оповіданнях Буніна («Федосевна», «Танька», «На чужой стороне», «На край света», «Вести с Родины»). Але пізніше у романі «Жизнь Арсеньева» устами героя Бунін різко розкритикує цей рух.

Розчарували його і толстовці. За словами Каменського з оповідання «На даче», вони висловлювали лише претензію на абсолютну істину. Незважаючи на це, самому Л. Толстому як письменнику Бунін поклонявся все життя. Від нього він узяв у свою творчість гостру спостережливість, мальовничість і точність описів предметної деталі, його художню філософію [33]. Багато його героїв (Танька з однойменного оповідання, Волков з оповідання «Вести с Родины») проходять через випробування смертю, доторкнувшись до таємниці людського буття.

На початку 1900-х років Бунін зблизився з символістами. Але незабаром розійшовся і з ними, звинувативши їх у малокультурності, фальші і псуванні російської мови [33, с. 549]. Хоча і цей рух залишив слід у його творчості: бунінські пристрасті до історичної екзотики, до «подорожей» стародавніми культурами критики зараховують до тематики, традиційної для «парнаської» лінії російського символізму [33].

Таким чином, стан, який синергетики визначають як «порушення рівноваги», показав, що всі спроби Буніна «примкнути до когось» призвели до розчарування. Причиною цього дослідники вважають внутрішній драматизм відносин письменника з сучасниками. Насправді, зв'язок «з тим чи іншим літературним кланом» Бунін показував тільки зовні, внутрішньо він завжди зберігав «художницьку незалежність і несхожість на жодну літературну школу». Сам Бунін пояснював дисонанс у відносинах з критикою і читачами власним становищем за межами будь-яких літературних шкіл. Автор дуже ображався,

коли хтось із критиків, які не розуміли його, прагнув «вкласти» його «на якусь полицку», «раз і назавжди встановити розміри його обдарування» [33, 540].

Вся справа в тому, що представники різних літературних шкіл шукали у творах Буніна те, що було близьке їм самим. Але «новий художник слова», пройшовши через усі прогресивні напрямки, наполегливо з'єднував, як здавалося критикам, непоєднане: достовірне зображення життя, узятє від реалістів, він синтезував з філософським усвідомленням світу модерністів, підкресленою естетизацією художньої форми. У 1890–1900-і роки ці якості у творах Буніна сприймаються вже не як антиномія, а як взаємодоповнюючі компоненти. Така «відкритість» художньої системи автора, спрямованої на елементи синтезуючої властивості, є однією з основних ознак етапу флуктуації у творчості. Відкритість системи, «здатної обмінюватися енергією, масою та інформацією з навколишнім середовищем», на думку Л. Асланова, є головною умовою самоорганізації безлічі взаємодіючих частинок у ній. Якщо ця система здатна еволюціонувати, її називають дисипативною або нелінійною, тобто яка передбачає кілька якісно різних рішень. Флуктуаціями Л. Асланов називає внутрішні відхилення, що виникають у системі спонтанно, незалежно від зовнішнього середовища [1].

Отже, етап, названий синергетиками як початкова стадія дисбалансу, поступово змінювався часом хаотичних переміщень, якому властиве «кружляння» (по Д. В. Затонському) [12]. Коливання, як правило, виявляли себе у «суцільному розкиді» – сюжетному, проблемному, стильовому. Це і є ті внутрішні відхилення, про які сказав Л. Асланов. «Колівальний контур» флуктуації привів до формування якостей, які з повною силою проявляться у майбутніх шедеврах Буніна: ліризм, ослаблення фабульної дії, безсюжетність, злиття світу природи і людини.

Уже в 90-х роках його твори нагадують лірико-філософські етюди, схожі на вірші у прозі. Людина в них постає у контексті природної стихії, її почуття метафорично відображає пейзаж

[38, с. 224]. Описи природи переплітаються з філософськими роздумами про пошуки сенсу життя, що не мають відношення ні до політики, ні до ідеології. Оповідання, в якому переважає туга і самотність, стає схожим на монолог-сповідь. Герої, як це буває у перехідний час, дуже різні і багато в чому несподівані. Вони можуть належати до різних суспільних класів, як, наприклад, заможний господар Капітон Іванович («На хуторі»), учитель Турбін («Учитель»), архітектор Прімо («На дачі»), Ветвіцький («Без роду-племени»). Але всі вони однаково нещасні, бо «порушують заповідь радості», заради якої прийшли у цей світ. Вони втратили себе, заблукали між убогою дійсністю і вічним блаженством, не можуть зробити вибір між матеріальним і духовним світом. Твори Буніна набувають загального настрою сумної безвиході.

Г. Хакен пояснює це таким чином, що в ситуації «функціонування складних систем, далеких від термодинамічної рівноваги, <...> поведінкові функції описуються як невірніважені фазові переходи» [40, с. 309]. Як наслідок, посилюється почуття «порогу», межі, «критичного стану»; природно, що все, що відбувається, буде сприйматися у світі несподіваних контрастів і дисонансів. Невпевнена у собі людина стає носієм «незавершених ідей», вона сповідує тільки «свою» правду. Такий Захар Воробйов, який впав у відчай і тугу від неможливості бути почутим. Слухали його тільки ті, хто мав на меті власну користь. Всіма силами опираючись тузі і пияцтву, цей «дивний чоловік» намагався переломити долю, але не справлявся з собою і тому запивав все частіше. «Дивацтва» власної поведінки в кінці кінців змусили Захара зрозуміти, що в ньому зникає (а, може, вже й померла) жага справжнього вчинку. Зробивши такий висновок, він просто перестав триматися за життя.

Загострення «непрогнозованого», «несподіваного», «нелогічного» вчинку демонструє і образ молодого вченого Волкова («Вести с Родины»), який, вираховуючи пудо-версти, зовсім не помічає, що село вмирає. Перелом настає тільки тоді, коли від

голоду вмирає його друг дитинства, «майже брат». Не розуміючи, що відбувається, Волков впадає в істерику.

«Варіативність мислення», властива письменникові, який потрапив у ситуацію «переходу», показує, що художник гостро відчував свій час. Процес вибору шляху (атрактор) як автора, так і його героїв пов'язаний з прихованими пошуками, а рішення, які вони приймають, часто виявляються результатами сумнівів, розбіжностей із самим собою, але, підкреслимо, – майже ніколи не помітних для читача (він бачить тільки «дивний» вчинок). Цей процес можна визначити як перерозклад енергії, необхідної для нового поштовху у створенні нового [31, 14]. На думку синергетиків, саме такий ривок сприяє виникненню порядку з хаосу. Хаос не є злом чи фактором руйнування, це сила, що виводить на атрактор, «на тенденцію самоструктуризації нелінійного середовища» [1].

Цей новий виток творчості Буніна можна назвати початком етапу *атракції*, який в 1910-х роках ознаменований появою перших шедеврів («Тень птиці», «Деревня», «Суходол»), у яких письменникові вдалося поєднати побутове і символічно-абстрактне. Потрапляючи в нескінченну круговерть подій, читачеві здається, що виходу з цього порочного кола немає.

Таким чином, художнє експериментування Буніна призвело до створення нового реалізму – більш економного, компактного, який синтезує в собі «оповідність» з емоційним переживанням. Це був шлях до формування своєї формули життя-поток – вона вмістила в себе поняття «життя» як одвічне, що не піддається людському розумінню руху крізь простір і час. Бунінська жага межі і життєвої повноти суперечлива. Вона не тільки сприятлива, але й згубна. Прагнення до цієї повноти, навіть несвідома туга за нею, завжди пов'язані у письменника з трагедією. Виходить так: чим повніше, у бунінському сенсі, і «бездумніше» буття, тим воно небезпечніше для простого, повсякденного життя людини. Світ сприймався письменником не у вигляді замкнутого відрізка (часу, місця),

а у вигляді єдиного рухливого життєвого ланцюга, панорами подій, осіб, явищ. Разом з тим, відчуваючи свій зв'язок з минулим, зберігаючи досвід минулого століття, Бунін, як і інші діячі мистецтва початку нового століття, ні на секунду не випускав з уваги такого невідомого майбутнього, яке автор не знав, але постійно відчував. Тим і хороший бунінський герой, що він усвідомлює (найчастіше інтуїтивно): земний відрізок життя йому даний для того, щоб зробити його частиною вічного потоку духу і матерії, логіку руху якої людині зрозуміти не дано. Йому властиве відчуття розгубленості у світі, своєї непотрібності, загострене почуття «роздоріжжя». Цей факт підтверджує те, що у бунінських творах присутній особливий поведінковий тип «людини нестійкої».

О. Купрін. Аналізуючи особливості світобачення і основні закономірності творчості цього письменника, можна зазначити наступне. Не випадковий той факт, що при всій його традиційності О. Купріна з самого початку сприймали як письменника нової формації – в його творах були риси пошуку нового і переосмислення минулого. Це стосувалося як вибору героя часу, так і різномірних, але постійних експериментів на рівні жанрової форми. Цей стан речей помічали і критики, і літературознавці, вважаючи проте розгалуження літературних переваг письменника не стільки закономірністю, скільки недоліком його творчості.

Ми можемо говорити про багатовекторність і нелінійність творчих пошуків О. Купріна у точках біфуркації, тобто про постійне «розгалуження» авторської думки у моменти нерівноваги, про пошук індивідуального напрямку руху. Коли так, то загальну картину цього руху знову-таки можуть проілюструвати ті, хто вивчає дилему «порядок у хаосі». З цього приводу синергетики стверджують, що нелінійність заявляє про себе поблизу кордонів стабільних, усталених систем. Щоб перейти з однієї системи в іншу, потрібно потрапити в область їх спільної межі. Під час таких переходів система стає обов'язково

дисипативною, відкритою у точках нерівноваги і здатною отримати інформацію, яка була раніше недоступною [5, с. 57]. Її стан, зазначає Г. Малинецький, М. Моїсеєв назвав «переходом від керованого світу до направляючого» [21, с. 230]. Ця система – відкрита, незамкнута, здатна самоорганізуватися – особливо яскраво проявляється у критичних точках, коли внаслідок нестійкості і невизначеності шляху подальшої еволюції виникають біфуркації. Тобто, у процесі переходу з однієї структури в іншу проявляється варіативність рішень. При цьому один режим втрачає рівновагу і гине, інший приходить на зміну йому. У стані сильної нерівноваги система здатна еволюціонувати до деякого нового стаціонарного стану через флуктуації, що виникають спочатку в одній галузі, а потім поширюються на весь простір існування системи.

Найголовнішим в осягненні творчості О. Купріна, на наш погляд, є розуміння коеволюційних процесів, пов'язаних із світобаченням автора. Коеволюція в синергетиці сприймається як «інтеграція складних структур у надскладне цілісне утворення» [16, с. 15]. Це явище особливо показове для цього письменника – він експериментував у руслі неореалізму постійно і так несподівано, що визначення його художньої творчості найкраще вкладається у словосполучення «розкид переваг».

Якщо врахувати, що іншою частиною коеволюційних процесів є «узгоджений, сталий розвиток цих {новостворених} структур» [16, с. 15], то і це твердження О. Князевої цілком може бути застосовано до спадщини досліджуваного автора – згадаємо хоча б той факт, що знайдена О. Купріним модель звуко-словесного оформлення «Гранатового браслета» стала частиною загальносвітового мистецького надбання.

Отже, експерименти О. Купріна 1890-х – 900-х рр. підтверджують, що письменник перебував якщо не в самих «точках біфуркації», які передбачають постійне «розгалуження» існуючої системи, то поблизу їх, і про це свідчать дуже різномірні його творчі рішення. Так, серед традиційно описових розпо-

відей і нарисів мають місце авторські легенди («Аль-Исса», 1894); новели про чудесне спасіння («Чудесный доктор», 1897); подібності полкових анекдотів («Куст сирени», 1894); і навіть газетні варіанти святкового оповідання (казки). Одночасно він міг написати і мелодраматичний твір («Впотьмах», 1892), і наслідувати Ф. Достоєвського («Психея», 1892, «Лунной ночью», 1893; «Безумие», 1894; «Наталья Давыдовна», 1896 та ін.). Але цей, як сказали б синергетики, «хаос» мав свій порядок: велика кількість експериментів означає початок оновлення традиції. Непередбачувані синтетичні зрощення, якими визначається творчість О. Купріна, виявляється у даному контексті явищем абсолютно закономірним.

Перебування у ситуації хаосу часто веде до духовної деградації і особистісного краху. Уникнути цього, запевняє В. Буданов, може тільки той, хто не помилиться (і прагнутиме до цього) у виборі альтернативи. Важливе значення тут має фактор випадковості – в умовах «самоорганізованої матерії» його наявність обов'язкова [5, с. 30]. На шляху до атратора (тобто точки «стягування компонентів», до мети, що стоїть перед художником) рішення найчастіше носять спонтанний, більше того, непрогнозований характер. У цій ситуації, зазначає О. Князева, людині слід не протистояти світу зі своєю усталеною шкалою явно застарілих ідей, а розчиняти себе у світі і дисипувати разом з ним.

Якщо спроектувати дане узагальнення синергетиків на акт творчості О. Купріна, то видима професіоналу «безсистемність» його художніх пошуків і відсутність сформованого, однозначного «купрінського героя», знаходить свою закономірність. Різноваріантність узагальнення минулого і постійне експериментаторство стало долею даного письменника, який проходить дисипацію разом зі світом.

Відсутність дисипації в житті художника або його героя, що живуть у часи нестабільності, найчастіше веде до їх внутрішнього краху або до фізичної загибелі. О. М. Князева і С.

П. Курдюмов пояснюють це, розмірковуючи про особливості розумового акту людини, що переживає «злам свідомості». У їх дослідженнях проблема особистості перехідного часу стикається з проблемою «резонуючого об'єкта», або «самопливання структур пам'яті» [17, с. 140–145]. Узагальнення, до яких прийшли дослідники, виглядають наступним чином. На перший погляд здається, що інстинкти, які залягли глибоко у підсвідомості, автоматизми, величезні блоки чуттєвої і понятійної інформації ніяк не впливають на свідоме життя людини [17, с. 141]. Та насправді це не так. «Непроявлене» знову стає виявленим, відчутним і видимим, глибоко приховане розкривається і виходить на поверхню [17, с. 144]. У цьому випадку людина повинна або відмовитися від цих «слідів минулого», або відкоригувати їх відповідно до часу. У даному контексті реакція купрінського Ромашова на нігілістичні монологи Назанського з повісті «Поединок» стає нам особливо зрозумілою.

Юрій Олексійович, який з дитинства сприймав слова «російський офіцер», «російська армія» в ореолі слави і людинолюбства, звичайно ж, відразу і беззастережно не міг взяти на віру теорію «надлюдини» і «розумного егоїста» в інтерпретації Ніцше, а тим більше, у трактуванні Назанського. Він вважав за краще залишатися традиційним і «наївним гуманістом». Тому його відносини з Хлебніковим, як надмірно «ліберальні», глузливо коментують товариші по службі. Незважаючи на повагу, яку він відчуває до Назанського, взаєморозуміння між героями бути не може – Назанський занадто швидко і цинічно відмовився від ідеалів минулого, а Ромашов ще прив'язаний до того, що було його юнацькою мрією. Урешті-решт, опинившись зовсім зайвим у середовищі як «старих», так і «нових» людей із свого оточення, Ромашов потрапляє у ситуацію активного відторгнення. Воно було настільки жорстким і жорстоким, що зберегти життя не вдалося.

Хаос і ситуація перехідності особливо насичені драматичними і трагічними колізіями. Ромашов О. Купріна, підтверд-

жуючи це спостереження, дає нагоду зрозуміти й інших, на перший погляд дивних, персонажів письменника. Не знайшла у собі сили справитися з особистою трагедією Лідія Миколаївна Гольських («Последний дебют», 1889) – актриса несподівано для всіх вбиває себе на сцені. Виявився неспроможним переломити ситуацію герої повісті «Река жизни» (1906). Давно вважає себе померлим Никифор Ільїн – художник, що занапастив життя і талант у п'яному угарі («Погибшая сила», 1900).

Траєкторію руху людини і суспільства «рубіжного часу» характеризують «ходіння по колу», шлях «в нікуди». Далеко не всі у цій ситуації знаходять у собі сили «випрямитися». Залежить це знову-таки або від випадку, або від сили волі. Перший варіант «прозріння героя» реалізований в оповіданні О. Купріна «Мясо» (1895). Студента Полубояринова, який тривалий час не вважав життя благом і говорив, що його чекає доля «сто п'ятого номера» в анатомічному театрі, у якийсь момент приголомило відчуття близької смерті. Ось тоді і настало прозріння: *«Жить во что бы то ни стало, как можно больше, как можно шире!»* [19, т. 1, с. 315].

До «коловороту» схильні герої повісті «Впотьмах» (1892). Почуття мороку постійно супроводжує їх, породжуючи відчуття абсолютної безпросвітності, яке у творі підтверджується образом всепоглинаючої темряви, що стала підставою для назви твору.

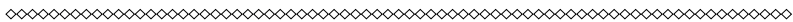
Колосова в розгубленості б'ється між стійкою мораллю і бажанням допомоги Аларіну. Аларін сприймає життя нікчемним, але й сам живе «як усі»; заводчик Кашперов, який уперше відчуває справжнє почуття, не вміє про нього висловитися. Загалом, усі, – незалежно від того, до яких станових груп належать, – занурені в хаос. О. Купрін прочитує цю життєву ситуацію, виходячи з опозиції «здавалося – виявилось». Його герої близькі до вбивств або до самогубств і не бачать виходу. Синергетики пояснюють це положення наступним чином: самореалізація можлива тільки тоді, «коли людина досягає стану

душевної рівноваги, отримує можливість для максимальної самореалізації, розкриття свого таланту, свічіння свого духу» [16, с. 42]. Цього не було і не могло бути у більшості героїв перехідного часу з тієї причини, що у них не вистачило сміливості «розлучитися з собою».

Отже, стильова різноманітність, експериментування можливостями кількох художніх методів стали характерною особливістю О. Купріна, як і всіх кращих представників літератури межі ХІХ–ХХ ст. Найбільшу цікавість у нього викликав «потік життя», труднощі орієнтування у нестабільному часі зароджували бажання ділити світ на пізнаваний і метафізичний, «гра з минулим» стала невіддільною частиною його творчості.

Синергетичний ряд визначень творів О. Купріна надав можливість класифікувати модель світу в її сучасному прочитанні. Вона сприймається як дисипативна і підвладна синдрому «коловороту». У ній відзначені біфуркації; мислення, почуття і вчинки купрінських героїв співвіднесені з синдромом самоспливання «слідів пам'яті». Можна стверджувати, що нерівновісність перехідного часу в творчості письменника реалізується як у виборі тем і колізій твору, так і в характерах його героїв.

§ 2. МІФОПОЕТИЧНЕ МИСЛЕННЯ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ (О.І. Купрін)



Міфологічне мислення властиво художникам в усі періоди розвитку суспільства. Але особливо актуальним звернення до міфу стає в кризовий, перехідний час, коли попередня епоха закінчується і все звичне стрімко руйнується, а нова тільки починає виробляти свої тенденції. Це час колосальних історичних зрушень; час лютої полеміки про шляхи подальшого розвитку історії, життя, мистецтва; час краху форм, коли розлад, криза, хаос і «безідейність» викликають у сучасників відчай і породжують есхатологічні настрої. У такий період виникає особлива тяга до того, що несе в собі міфологія. Це космізм, особливий дух, якого не вистачає людині для гармонії. Проблеми світогляду і філософії предків розглядаються з позицій нового часу. Формується нове розуміння історії світобудови, мислення і світосприйняття особистості, нові відносини людини зі світом – риси, властиві і для нашого часу.

У дослідженнях останніх десятиліть особливу увагу привертають причини активного звернення письменників кризових епох до міфотворчості. А. Мережинська орієнтує читача на висновок Є. Мелетинського: «Наука не може, як сподівалися позитивісти в XIX столітті, повністю витіснити міфологію перш за все тому, що наука не вирішує такі загальнометафізичні проблеми, як сенс життя, мета історії, таємниця смерті і т.п., а міфологія претендує на їх вирішення» [22, с. 194]. Дослідниця приходиться до висновку: у зв'язку з тим, що відбувається «розхитування базових онтологічних і епістемологічних уявлень» [22, с. 195], виникає гостра необхідність «знайти в хаосі життя якісь стійкі вічні універсалії...» [22, с. 197]. Найбільш показові особливості творів «перехідно-

го часу» систематизувала В. Силантьєва. В їх ряду – «новий виток міфологізації минулого, множинні спроби затвердження / самоствердження „нових кумирів” і пошук нових героїв „розгубленого (що втратив орієнтири) часу”» [34, с. 43]. Активне звернення до міфу Т. Пахарєва і С. Строкіна пов’язують з тим, що «виробляється нова картина світу, що базується на нових ціннісних підставах і вимагає оновленого культурно-міфологічного» словника”» [29, с. 5].

Таким чином, активне звернення до міфотворчості дослідники називають характерною якістю мистецтва перехідних епох і вважають це явище закономірним.

На даному етапі дуже актуальним є звернення багатьох авторів до пізнання механізмів самоорганізації систем у стані нестабільності, «режиму із загостренням», властивих таким епохам. На жаль, робіт з дослідження «перехідної» художньої свідомості прози О. Купріна небагато. Оскільки міфопоетика сприяє переорієнтації автора, спробуємо обґрунтувати активне звернення до міфологізму письменників рубежу століть, і на прикладі творчості О. Купріна покажемо, яку роль зіграла мітопоетична свідомість у виробленні нового, нелінійного мислення у кінці ХІХ – початку ХХ століть.

ХІХ століття відоме своєю деміфологізацією і прагненням до науково-детермінованого опису сучасного життя. Для несформованого модернізму, навпаки, характерний жвавий інтерес до міфу, що проявився у творчих обробках і інтерпретаціях. Щоб знайти у виниклому хаосі нові життєві опори, необхідно було синтезувати явища тих і інших, які здавалися абсолютно протилежними і несумісними. Знаходження точок їх взаємозв’язку і взаємовпливу зробило О. Купріна представником «новітнього реалізму», розвиток якого слід пов’язувати як з трансформаціями всередині традиційного реалістичного методу, так і з пошуками тодішніх модерністів. Останнє являє для нас у даному дослідженні більший інтерес, оскільки саме

модерністські напрацювання надають творам Купріна міфопоетичного звучання.

Щоб повною мірою зрозуміти творчість художника, потрібно вивчити його життя і епоху, у яку він творив. Неодноразово було зазначено, що суспільство кінця XIX – початку XX століть перебувало у фазі кризи і нестабільності. Соціальні потрясіння, інтенсивна трансформація всієї соціокультурної сфери вели до розширення зон нестійкості, які оточували людину, змінювали її саму, її погляди на сенс і мету буття. У цьому світі, який синергетики назвали нелінійним, навколишня природа і суспільство у своєму існуванні і розвитку підкоряються нелінійним законам, які ще слід було розпізнати. Шляхи подальшого розвитку можна визначити тільки внаслідок перегляду традиційних законів і корекції власного мислення. Людина у стані сильної нерівноваги, що стала жертвою соціального відчуження, часто виявляється перед вибором, який може змінити все його подальше життя. Від цього вибору залежить, чи буде його система еволюціонувати далі.

Для письменника, якому цікавий сам «потік життя», який, за словами Н. Хренова [41], прагне «вловити тенденції народження і затвердження нової культури» і знаходиться одночасно у двох типах суспільства – традиційному і сучасному, – це час експериментування можливостями кількох художніх методів і стилів. Ці якості стали характерною особливістю О. Купріна, як і всіх кращих представників літератури межі XIX–XX століть. Розгалуження літературних уподобань у таких умовах стає не недоліком, як вважали деякі сучасники О. Купріна, а закономірністю. Сьогодні це пояснюється як багатовекторність авторської думки в точках біфуркації.

Знаходячись на перетині двох стабільних систем (реалізму і модернізму), світ О. Купріна складався як окрема нелінійна система, відкрита в точках нестійкості, і тому, за твердженнями синергетиків, здатна отримати інформацію, яка раніше для неї була недоступною. Художня система цього письменника,

який знаходився у постійному творчому пошуку індивідуального напрямку, еволюціонувала таким чином, що у процесі самоорганізації шляхом експериментування методами і стилями автором були створені унікальні форми мистецтва перехідного часу, які суттєво коригують минуле і виглядають «дивними» в сьогоденні.

Нове, індивідуально-авторське розуміння життя, прагнення укрупнити емоційне начало, що визначає настрої твору, критики зафіксували вже на початку творчого шляху О. Купріна. За спостереженнями Л. Гінзбург, автор показав, з одного боку, «нове розуміння людини», а з іншого – вміння зблизитися з модернізмом у тій його частині, яка співпадала із пошуками нової реальності [8, с. 37, 44]. Труднощі орієнтування в нестабільному часі пробуджували бажання ділити світ на пізнаваний і метафізичний, повернути цілісне, архаїчне світовідчуття. Пошук надчуттєвого начала, яке містить у собі міф, все більше наближав письменника до модерністів. Відсутність чітких перспектив підштовхувало писати про «таємниці», укорінені в метафізичних глибинах світобудови. Ці категорії все більше привертали увагу О. Купріна, і у зв'язку з цим до початку ХХ ст. його зближення з модерністськими течіями посилювалося.

Звичайно, найяскравішим виявом цього інтересу виглядає «Суламіф» (1908). Тема одвічно створеного світу і вічного пошуку радості, реалізована через любовний сюжет; оповідання, що містить якості притчі і легенди, фольклорно-язичницька літературна містифікація і романтизація природного почуття – все це, зібране Купріним в одну історію, являє собою стилізований варіант біблійної легенди, що несе в собі естетичний код модерністського міфопоетичного мислення. Соціальний аналіз, логіка людських відносин у творчості відходять на задній план. Автора цікавить співіснування основних опозицій буття – світлого і темного; любові і ненависті; життєлюбства і смерті. Любов Суламіфі і Соломона звучить як гімн природному почуттю і протиставляється «кривавим пестошам» Астіс і Еліава.

Написана за мотивами «Пісні пісень» царя Соломона, повість О. Купріна носить загальнолюдський, загальногуманістичний характер, вона романтична і пройнята духом легенд. Основна думка твору: кохання – це велике почуття, яке здатне захистити людство від морального виродження, це вища мудрість, яку можна опанувати не розумом, а серцем.

Екзотичний колорит повісті зробив «Суламіф» твором, незвичайним для О. Купріна, і критики розцінили його як демонстративний відхід від злободенних проблем. Насправді, звернення до такого сюжету після «Молоха» (1896), «Поєдинка» (1905), «Ями» (1907) було не випадковим.

У першу чергу, автор продемонстрував глибокий інтерес до явищ сучасної йому свідомості, яка стрімко змінювалася. Це було пов'язано з тим, що багато протиріч, викликаних гіпертрофією науки, на думку дослідників, привели до «реабілітації відкинутих систем тлумачення світу» [41, с. 87]. Разом з усвідомленням категорій раціоналізму виникає необхідність в осмисленні інших систем раціональності і насамперед міфу. Щоб обрати правильний шлях, раціональних знань стає недостатньо; потрібно володіти тим, що сьогодні називають «духовним зором», який проявляється на рівні думки, інтуїції.

В епохи кризи і розпаду культури міфологічна творчість іде слідом за художньою, тому міф як первинне знання воскресає посеред розчарованих у науці людей і виявляється найбільш значущим для організації художньої картини світу [41, с. 93–95]. Людина гостро переживає почуття своєї неповноцінності, і в прагненні позбутися його звертається до міфологічного часу, адже воно має для нього особливу цінність – колись був створений світ у тому його стані, який можна назвати ідеальним. Він кращий за той, у якому доводиться існувати. А ще він пов'язаний з діяннями пращурів, наділених надприродними властивостями, які стали зразком для наслідування. Орієнтація на зразок впроваджує у свідомість необхідність перебувати себе і навколишнього середовища [41, с. 118–120].

Як і в міфології, у картині світу О. Купріна багато непізнаного, у яке письменник проникав за допомогою інтуїції. Його персонажі дуже часто відчувають життя як велику таємницю, як владу невідомих сил. В оповідь вводяться поняття «щось», «дивне», «якесь», орієнтовані на інтуїтивне знання. Це зближує автора і з символістами – метафізичний, непізнаний емпірично пласт життя був дуже важливий для них.

Загалом, видима «оболонка світу», яка пізнається, і невидима таємниця буття в художньому світі письменника часто нерозривні. Свої неясні і смутні почуття він прагне виразити через яскраві, незвичайні художні образи. У першу чергу, це відноситься до творів, у яких відбувається щось неймовірне, парадоксальне. Вони присвячені людям, які стали заручниками «дивної» ситуації, або свідками того, що сталося, що ніяк не поясниш раціональною логікою. До таких творів можна віднести цілий ряд оповідань і повістей: «Олеся» (1898), «Боягуз» (1903), «Жидівка» (1904), «Штабс-капітан Рибніков» (1906).

Виходить, що емпірика потрібна автору для узагальнення того, що безпосередньо відбувається, для реалізації авторського чуттєвого досвіду, а ось відчуття неясної перспективи, підкріплене «таємничим» і «жахливим», може повідомити про те, чого не може пояснити сам письменник. Останнє також зближувало О. Купріна з модерністами і надавало його творчості несподіваного імпульсу.

Чимось близьким до модернізму виявився і стиль «Лістрігонів» (1907–1911). Уміло використовуючи традиції російського нарису, з великою точністю описуючи деталі рибальського побуту (нічний лов, море, дельфіни), письменник створює начебто традиційного героя, але вписаного у нову картину світу, яка розкриває в ньому незвичайні якості. Сюжет стає схожим на легенду. За звичайною повсякденністю і тією дійсністю, яку людина сприймає завдяки своїм «п'яти почуттям», приховується, на думку О. Купріна, особлива глибина реальності. Якщо добре придивитися до того, що доступне внутрішньому

зору, то можна відчуту вічну таємницю буття: виявляється, у потоці життя панує випадковість, а всіма випадками розпоряджається Хтось. Живучи буденним життям, герої О. Купріна несуть у собі якості, даровані їм таємним Кимсь. Сказане дає можливість говорити про авторську корекцію традиційних характеристик.

Таким чином, художні відкриття цього автора пов'язані як з констатацією мінливого світу, так і з запропонованими ним принципами його осмислення – у простір реалістичної прози зухвало вводився метафізичний вимір. Такий синтез був оригінальним, але своєчасним.

Складний перехідний час вимагає корекції художнього мислення. Особливість межі ХІХ–ХХ століть полягає в тому, що художники, які перебували в постійному пошуку індивідуального шляху, так чи інакше повинні були сублімувати у своїй творчості традиції реалізму і модернізму, що формувався. Цей період був початком реміфологізації ХХ століття. Художня система О. Купріна, що тяжіє до експериментів синтезуючої властивості, показує, що у формуванні нової картини світу міфологізм сприяв її розвитку у напрямку від соціальних тем до проблем вічного і непереможного руху світів і зіграв значну роль у корекції пріоритетів буття.

§ 3. ПРОБЛЕМА ЖАНРУ І СТИЛЮ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ (І.О. Бунін)

Закономірністю розвитку літературно-мистецького життя кінця ХІХ – початку ХХ століть є численні варіанти літературно-естетичних експериментів у пошуках нового жанру і стилю. Дослідження кінця ХХ століття показують, що найбільш очевидними показниками літератури перехідного часу можна назвати перевагу малих жанрових форм експериментального характеру, у яких виявляється тяжіння до імпресіоністичного світобачення, здатного фіксувати і поетизувати мить. Яскравий приклад цього – жанрово-стильове реформаторство І. Буніна. Вивчивши теоретичні дослідження з даної проблеми, зупинимося на цьому докладніше.

Цілісність людського характеру в мистецтві «кризи і межі» формується на основі екзистенційного, індивідуально зрозумілого вибору шляху. Про це зазначила А. Мережинська. Також дослідниця дійшла висновку, що кращі літературні явища перехідних періодів несуть у собі «потужний заряд пасіонарного заперечення, активного пошуку виходу з «глухих кутів», а людина в цій ситуації «схильна до ризикованого експериментування» [23, с. 5]. Трохи раніше В. Келдиш констатував, що в кінці ХІХ століття спостерігається «відхід від традиції великого епічного оповідання» і пов'язав це з виробленням «більш лапідарних форм узагальнення» [15, с. 170]. Констатуючи цей факт, К. Муратова зазначила, що роман перестав цікавити «великих авторів», тому що не вистачало «розуміння сутності нових історичних подій [24]», а панування малих жанрів пояснюється підвищеною увагою до змін, що відбуваються в країні

[24, с. 8–92]. Пізніше, показавши становлення нової ієрархії жанрів, дослідниця фактично позначила етапи переорієнтації. Роман, який ще недавно відігравав у літературі провідну роль, зазначила вона, поступається місцем нарису, оповіданню та повісті [25].

Підтверджуючи дані спостереження та узагальнення, доповнимо їх наступним. Перехідні моменти історії схематично можна уявити ланцюжком процесів: «криза – заперечення минулого – хаос – «розгалуження» – синтез – поступове оформлення нового». Періоди, які містять у собі так багато змінних процесів, і справді не спонукають до кардинальних узагальнень стосовно форми роману. У цьому випадку оповідання повинно виступити жанром-розвідником і зафіксувати народження чогось нового.

Таким чином, події на перетині століть привели до того, що виникла необхідність у творах мобільних, компактних, які допомагають викликати відчуття частини великого цілого. Скажімо також і про те, що даний принцип жанрового мислення відповідав природі обдарування автора – поет і прозаїк І. Бунін, безумовно, тяжів до ліричної мініатюри імпресіоністичного типу, у якій вічне і буденне спліталось в одне ціле. І. Бунін зумів створити таку форму малого оповідного жанру, яка синтезує «поетичне та прозове, ліричне і епічне, суб'єктивне і об'єктивне начало» [18, с. 5, 89]. Співвідношення емоційно-ліричного і епічного протягом життя і творчої роботи письменника проявляли себе в різних варіантах, і способи вираження ліричного і епічного були також різні.

У ранніх оповіданнях, наприклад, в «Антоновських яблуках», І. Бунін передає своє ставлення до навколишнього світу за допомогою ліричного героя-оповідача. Відхиляючи просту зображуваність, він включає емоційне переживання даного персонажа безпосередньо в тканину твору, і невідомо, що цікавіше – опис осіннього дня чи переживання цього моменту. У творах 1910-х років ліризм постійно вживається у прозу

письменника, стає підтекстом твору, цей загальний ліричний фон стає в ньому головним, тоді як подієвий ряд оповідання відходить на другий план. Формується відчуття складного симфонізму звучання – у нових творах І. Буніна панує настрій сюжетної, а не фабульної дії.

Значення дії в ліризованому оповіданні завжди ослаблене. Тому закономірно, що в творчості І. Буніна з'являються так звані «розповідь-портрет» і «розповідь-особа» [18, с. 88, 89]. У оповіданнях (таких, наприклад, як «Ермил», «Игнат», «Захар Воробьев» та ін.) ми спостерігаємо навмисну «безподієвість» – як наслідок, виникає ефект «щільної дії», про який говорив письменник В. Астаф'єв, дивуючись і захоплюючись здатності І. Буніна будь-який звичайний факт розглянути у контексті його «філософського наповнення» [2, с. 80].

Отже, можемо назвати основні жанрові ознаки коротких оповідань письменника. І. Бунін відкидає описовість і односторонній виклад фактів і доль. Він прагне, щоб голос автора переплітався з голосами персонажів. Характери персонажів пояснюються не стільки емпірично, скільки емоційно-лірично. Традиційна епічна дія реалізується за допомогою подробиці, невеличкої побутової замальовки, тоді як основна дія постає в ліричному підтексті. У цьому випадку несподіваність кінцівки новели пов'язується саме з підтекстною дією: фабульний розвиток оповіді фіналу цих оповідань не пояснює. Таким чином, бунінське невеличке оповідання, у якому створюється видимість одного оповідного плану, насправді поліфункціональне. Контрапунктне розташування пластів оповіді, які є дотичними і переплітаються за допомогою епізодичної деталі або об'єднані загальним настроєм, складають цілісний континуум його творів.

Особливе місце в ряду ліризованої прози І. Буніна займають його повісті «Деревня» и «Суходол». Звичайно, у них мають місце мить і вічність, побутові описові епізоди співвіднесені з символічними узагальненнями. Обидва твори залиша-

ють враження колосальності задуму, зухвалого експерименту і незвичайного жанрово-стильового вирішення: поєднувати побутове і символічно-абстрактне у творі, орієнтованому на реалістичний, а не модерністський тип творчості, ще не наважувався до нього ніхто. Характерно, що навіть композиційно обидві повісті відтворюють формулу часу: здається, людина (читач) потрапляє в нескінченну круговерть побутових подій, і виходу з цього порочного кола у нього просто немає. Саме ці твори дають сучасним дослідникам право на такі узагальнення: – І. О. Бунін «загострює неосаяжність життя, залишеного за рамками оповіді» [33, с. 565].– І. О. Бунін «відтворює світ у всій його повноті і „божественній безцільності”» [33, с. 566].

Стильове реформаторство І. Буніна, як і інших письменників перехідного часу, у першу чергу визначається поняттям «синтезу». Не приймаючи складної «надмірності» мислення символістів, а також їх химерної, на його думку, мови, письменник досліджує і показує людину як у зв'язках з соціальними, становими, громадськими інститутами життя, так і в контексті вічності, характерної для модерністів. Можна сказати, що від реалістів художник взяв достовірне відображення життя у формах самого життя, від модерністів – філософське усвідомлення світу, а також підкреслену естетизацію художньої форми. Перше, на що дослідники постійно звертають увагу, – це мовна економність І. Буніна і його вміння використовувати експресивно-побутову мову. Як зазначила Л. Іезуїтова, у повісті «Деревня» «сільська Русь говорить ... начебто сама і від свого імені» [13, с. 39].

Л. Усманов [39] зазначив зміни в ритмоорганізації прози: прагнення до зменшення довжини слів, навіть речень, підвищення наголошеної інтонації оповіді, а внаслідок цього і посилення мелодійності. Бунін досягав її, чітко відпрацьовуючи ритм великих мовних періодів. Саме він почав змінювати місце розташування підметів і присудків, у його текстах на першому місці присудки виявлялися частіше, ніж підмети. Часто

вживаючи повтори, він наполегливо використовував сполучник «і», іноді з нього починав фразу: *«Тихим голосом пела она (мать) «старинные» песни, которые слыхала еще в девичестве, и Таньке часто хотелось от них плакать. В темной избе, завянной снежными выюгами, вспоминалась Марье её молодость, вспоминались жаркие сенокосы и вечерние зори, когда шла она в девичьей толпе полевою дорогой с звонкими песнями. ... Песней говорила она дочери, что и у нее будут такие же зори, будет все, что проходит так скоро и надолго, надолго сменяется деревенским горем и заботою»* («Танька») [6: Т. 2, с. 13].

Для ранньої прози І. Буніна характерне також широке поширення дієслівних речень, точніше – безособових, що дозволяють об'єднувати часткове із загальним, об'єктивне із суб'єктивним. Вживання слів «хотелось», «казалось», «вспомнилось» надають переживанням великої емоційності, напруженості, дозволяють активізувати читацьку уяву, співвіднести те, що відбувається, з власними відчуттями. Ось в оповіданні «На даче» (1895) Гриша під час читання Євангелія відчув, як радісно затріпотіло його серце, а очі наповнилися слізьми. А під час купання він відчуває таку насолоду від злиття з природою, що навіть власне тіло здається йому чужим і дивним. Схвильований зустрічю з Каменським, він хоче піти у відкрите поле. Для нового ритму бунінського оповідання характерна дрібна манера письма, що поєднує у собі суб'єктивне переживання з виразністю. Якщо описи у творах попередників (наприклад, у І. Тургенєва) розгорнуті, неквапливі, з порівняннями, роз'ясненнями, то потік мови І. Буніна інший. Він, як здається на перший погляд, уривчасто непослідовний; у ньому, для створення віддаленого співзвуччя, присутні схожі (або паралельні) граматичні конструкції, близькі за звучанням слова і вислови:

«А в печке глухо гудело; просвечивая то тут, то там сквозь солому и бросая на потолок кабинета мутно-красные, дрожащие полосы света, медленно разрасталось и приближалось

гудящее пламя к устью, прыскали, с треском лопаюсь, хлебные зерна...» («В поле» – 1895) [6: Т. 2, с. 100–101].

Прагнення зображувати життя через сприйняття персонажів, відсутність авторських коментарів – ці якості, відмічені К. Муратовою як характерні для реалістичних творів межі століть [38, с. 11], безумовно, органічні і Буніну. Принцип зближення голосу автора з голосами персонажів народжував нові форми створення характерів героїв, сприяв посиленню їх голосів. Цей же принцип письма, використаний при відтворенні портрета, інтер'єру або пейзажу, відбивав настрої або стан їхніх душ.

Проза І. Буніна насичена подробицями, які, як може здатися, автору хотілося просто зафіксувати. Насправді ці подробиці відіграють роль детонметра, що сигналізує читачеві про внутрішній стан персонажа. Ось, наприклад, герой оповідання «Святые горы», йдучи до монастиря, долає вузьку стежку, яка стає крутішою. Здається, що це просто опис дороги, що письменникові хочеться зафіксувати її подробиці – наприклад, відзначити столітні червонуваті стовбури щоглових сосен, які підносяться до блакитного неба. Але поряд з нейтральним описом виявляється опис оцінний – сказано, що небо здавалося все глибшим і невиннішим. Цю фразу можна було б приписати автору-оповідачеві, але, швидше за все, її слід віддати герою. Це він на шляху до монастиря міг відчуті: «*И чистая, как это небо, радость наполняла душу*» [6: Т. 2, с. 110].

І. Бунін любив писати про сокровенні, малопроявлені нюанси життя. Як зазначає Е. Полоцька, цей автор фактично не вимагав уваги до всього життя свого персонажа. З іншого боку, він «приковував» читача «до єдиного можливого (його) рішення, санкціонованого стихійними силами природи» [30, с. 133]. Вінцем всього, що відбувалося в оповіданнях І. Буніна, зазвичай постає природа – як сила, яка очищує і втішає. Так, символом примирення двох закоханих людей, які зазнали «рідкісну мить правди», в оповіданні «Поздней ночью» (1899)

стає місяць: *«И только бледный, грустный месяц видел наше счастье..»* [6: Т. 2, с. 178]. Розширений опис нетлінної краси природи, перед якою грішно навіть думати про смерть, І. Бунін дає в кінці оповідання «Сосны» (1901): *«Отдаленный, чуть слышный гул сосен сдержанно и немолчно говорил и говорил о какой-то вечной, величавой жизни...»* [6: Т. 2, с. 220].

З плином часу цей прийом стає підкреслено-лаконічним; природа заявляє про себе тільки скороминущим штрихом, але без неї образ героя виявляється неповним. На вигляд звичайнісінька людина, Ліпатов відчуває поезію білого кольору і бачить білий двір, білий сад, білі дахи («Хороших кровей», 1913); лірнику Родіону, покликаному постійно знаходитися на землі і на повітрі, сонце спалює непокриту голову і обличчя («Лирник Родион», 1913). Зовсім по-чеховськи І. Бунін любив використовувати і багатозначні деталі. Так, описуючи дядька Скрябіна, він акцентує, що у нього *«унульый, поблекший нос», «жидкая косица, слезящиеся глаза»*. І далі: *«Тяжело было глядеть, как он весной, в полую воду, или осенью, под дождем, брел к выгону в огромных растрепанных валенках, внутри которых была солома»* («Учитель», 1894) [6: Т. 2, с. 62].

Дослідники творчості Буніна неодноразово вказували на його прагнення зображати світ «через „стійкі” критерії» [10, с. 291], відносячи до них запахи, кольори і фарби, які формували загальне відчуття світу. Звернення І. Буніна до імпресіонізму пов'язане як з самою природою «осколкової» дійсності, так і з природою його обдарування – письменник відчував мить як частину вічного кругообертання природного світу.

О. Сливницька звертає увагу на те, що враження у текстах цього письменника не просто присутні, а рясніють, і завдяки цьому читач «відчуває щось більше, ніж повну ілюзію життя ... {він} наближається до того, що перебуває вже за гранню його повсякденного досвіду, – і небачено багате чуттєве переживання, загострюючись до хворобливості, переходить у переживання майже містичне» [37, с. 83–84].

Найбільш характерна риса імпресіоністичної поезики І. Буніна – синтез миттєвого і Вічного. Відчуття зв'язку цих понять дає можливість героям порадіти миттєвому щастю зіткнення з гармонією життя: *«Завтра я с ужасом вспомню эту ночь, – говорить героїня оповідання «Осенью» (1901), – но теперь мне все равно...»* [б: Т. 2, с. 253].

Об'єднуючи миттєве і вічне, І. Бунін позначає конкретне явище натяком, використовуючи при цьому принцип опосередкованого психологізму. Він уникає розгорнутих характеристик, пунктирно позначаючи найбільш важливе. Не вдаючись до широких узагальнень, автор говорить про миттєве як частину загального. Ліричний хронотоп його оповідання допомагає буденне зробити піднесеним і навіть романтичним. Без ліричного контексту усі бунінські описи – човен з дідом, велосипедисти, застигли сосни, зозуля, плаваючі гуси, засиджені мухами речі – були б простим перерахуванням подробиць побуту. Сполучені загальним ліричним настроєм, вони є частиною того світу, який так любив автор.

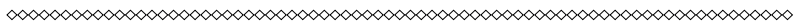
Колористика письменника різноманітна: його строкате різнобарв'я (синюваті ліси, річка кольору світлої багряної сталі, помаранчева зоря та ін.), густота колористичних деталей (дзеркальна вода, пронизливо-золотисте освітлення кімнати, крила млина сірого кольору), охоче використання «природних метафор» (жаби злорадно регочуть, сосни відповідають урагану похмурою і грізною октавою, вітер дме в тисячу золотих арф, галки сміються від задоволення), прагнення звернути увагу на запахи (тонкий аромат свіжого снігу і хвої, різкий запах холодної і вологої трави) – все це супроводжує позначення тонких переживань або спогадів, супутніх герою. Навмисне повторення фрагмента створює ілюзію одвічного кругообігу життя.

В оповіданні «В поле» (1895) постійно повторюються варіанти фрази «Завтра большой праздник...» (Різдво). Але настрій, що формується в очікуванні радості, буде навмисно руйнуватися повторенням слів *«бушует метель», «впереди ничего*

не видно», «зимние степные ночи», «среди ночных северных сумерек». Це відчуття холоду і безкрайньої рівнини формує важливий для І. Буніна мотив самотності, який закріплюється фразою: «Завтра праздник, он один... » [6: Т. 2, с. 102].

Таким чином, бунінське жанрово-стильове реформаторство можна пояснити: а) характером «дрібного часу»; б) прагненням урізноманітнити традиційні засоби художньої мови за рахунок нових течій, що розвиваються. Використовуючи імпресіонізм як одну з форм відображення, Бунін робить часткове настільки ж важливим, наскільки значущим ще недавно було загальне. Укрупнення ролі фрагмента дозволяє автору створювати ціле з «осколків», що саме по собі в ситуації переходності дуже показово. Бунінське імпресіоністичне мислення направлене на створення ліризованого тексту.

§ 4. ВІД РОМАНУ – ДО «МАЛИХ» ФОРМ (О. Купрін, Т. Гарді)



Для більшості європейських країн рубежу ХІХ–ХХ ст. характерні процеси стрімкого зростання буржуазної цивілізації, розвитку науки, впливу численних філософських і естетичних концепцій. Це період втрати старих ідеалів, коли два світи, кожен зі своїми цінностями і прагненнями, намагалися в поєдинку довести своє право на існування і панування. У той час, коли серед письменників, художників, музикантів розвиваються бурхливі дискусії про призначення мистецтва, у літературі спостерігається активний перехід від романного жанру до малих форм. Вони демонструють таке розмаїття тематики, засобів художньої виразності і прийомів, що можуть бути показниками основних якостей цього часу.

Особливе місце займають оповідання і новела. Ці жанри яскраво демонструють пошуки авторами нових можливостей у літературі, які сприяли переходу в нову епоху, відображали формування нового бачення світу, пов'язаного з активною перебудовою суспільного життя. У цьому контексті особливо цікавою стає проблема відображення загальних перехідних тенденцій у спадщині авторів, представників різних за своїм національним розвитком країн.

У даному випадку звертає на себе увагу творчість О. Купріна і Т. Гарді. У контексті ідей «рубіжної свідомості» ці автори розглядаються дослідниками поки що недостатньо. Але деякі якості їхньої творчості, які дають нам право вважати їх явищем перехідного порядку, вже названі. Йдеться про «відкриту» систему оповіді, яка передбачає контакти як з реалістами, так і з модерністами. Щодо Купріна – це переосмислення реалістичної традиції, нове розуміння людини і пошуки

нової реальності (Л. Гінсбург, Н. Соценко). Останнім часом збільшується кількість досліджень з проблеми стилістичної неоднорідності його творів, що демонструють експерименти з класичними формами мистецтва. Т. Гарді більше відомий своєю романною творчістю. У дослідженнях його малих жанрів в основному приділяється увага ідейно-тематичному аналізу і проблематиці окремих творів (М. Урнов, О. Бурцев та ін.), що свідчить про фрагментарний характер вивчення цієї частини творчості. З'являються роботи, які претендують на комплексний аналіз малої прози цього автора, у якій синтезуються риси інших поетик [32].

Наразі це актуально, оскільки названі автори у своїх творах демонструють жанрову модель синкретичного типу, яка відображає особливості історико-літературного процесу в Росії і Англії кінця XIX – початку XX ст. Творчість цих письменників справила значний вплив на подальше формування не тільки національного, а й світового літературного процесу – їх літературно-естетичні експерименти надалі будуть використані модерністами.

Виходячи з цього, спробуємо виявити специфіку моделювання сюжету малої прози О. Купріна і Т. Гарді, а також і те, як нерівновісність перехідного часу у творчості цих письменників реалізується у виборі тем і колізій творів, у характерах їх героїв.

Незважаючи на те, що в розвитку Росії і Англії були свої національні особливості, які впливали на літературне життя, і письменники особисто знайомі не були, у їхніх оповіданнях присутні загальні риси, що відображають розвиток літератури в епоху межі століть. Процес становлення творчості цих письменників вражає несподіванкою рішень і різновекторністю орієнтацій. Зближення їх з прихильниками нових художніх течій відображає синтетизм художнього мислення рубіжного часу – автори переосмислюють минуле, з'єднують його з новими формами, проводять узагальнення. У зв'язку з цим,

і О. Купріна, і Т. Гарді розглядають як письменників, які, з одного боку, прагнули наслідувати класичну традицію реалізму, з іншого – реформували реалізм у контексті нестабільного часу. Але шлях кожного з них був далеко не однозначним.

В останній чверті XIX століття, коли експерименти в реалізмі були спрямовані на пошуки більш лапідарних форм узагальнення (В. Келдиш), активно розвиваються оповідання, новела, казка, притча, легенда. Синкретичне зближення якостей цих жанрів приводить до відсутності чіткого їх розмежування. У результаті змінюється структура твору – у розповідь включається новелістична стрімкість і напруженість розвитку сюжету, посилюється виразність зображення подій.

У перехідний нестабільний час, коли загострюються суспільні суперечності і різко порушується звичний плин життя, художники прагнуть до відновлення рівноваги між індивідуальністю і зовнішнім світом. Засобом для цього стає інтеграція різних прийомів і суміжних мистецтв. Ідея «зближення і взаємодії різних художніх шляхів», висловлена В. Келдишем щодо творчості О. Купріна [15, с. 18], на наш погляд, органічна і для Т. Гарді. Гра з сюжетом, мотивами у XX столітті переросте в культ гри і згодом буде реалізована в постмодерністському тексті. Для письменників, які одночасно перебувають нібито у двох типах суспільства – традиційному і сучасному – цікавий сам «потік життя»: вони прагнуть вловити тенденції зародження і затвердження нової культури [41], експериментують можливостями кількох художніх методів і стилів.

Ці якості стали характерною особливістю О. Купріна і Т. Гарді, як і всіх кращих представників літератури пограниччя. Розкид літературних уподобань у таких умовах стає закономірністю. Наразі це пояснюється як багатовекторність авторської думки в точках біфуркації. На перетині двох стабільних систем (реалізму і модернізму) світ кожного з них складався як окрема нелінійна система.

Орієнтація письменників на фактографічну точність і деталізацію обумовлена специфікою наративної традиції оповідання кінця XIX – початку XX ст. Реалістичність зображення виявлялася скоріше не в правдоподібності, а в пізнанні суті того, що відбувається у реальності. У твори вводяться персонажі, яких тепер ми називаємо «людьми розгубленими». У О. Купріна це Лапшин («Молох», 1896), Іван Тимофійович («Олеся», 1898), Ромашов («Поединок», 1905). У Гарді – Стокдейл («The distracted preacher», 1879, «Проповідник у скруті»), Міллі («The marchioness of Stonehenge. By the rural dean», 1890, «Маркіза Стонендж»). Їм письменники довіряють свої потаємні думки, їх наділяють такими рисами, як душевна чистота, мрійливість, людинолюбство. Варіюючи традиційні мотиви, О. Купрін робить установку на його переосмислення і намагається відповісти на запитання: так де ж правда, чому трапляється так, а не інакше? У результаті відбувається перетворення первинного мотиву в авторський інтертекстуальний мотив – життя трактується як гра, у якій немає місця усталеним істинам [35, с. 170].

Про те, що «потік життя» – це малокерований рух, який погано підкоряється людині, йдеться в оповіданні О. Купріна «Погибшая сила» (1900). Доля Никифора Ільїна сприймається не в контексті гармонії вічності, а як круговерть, що затягує людину, вибратися з якої часом неможливо. Талановитий художник, пройшовши через безліч принижень, згубив себе в гонитві за грошима і задоволенням.

У творах Купріна часто використовується тема невпевненості героя як у теперішньому, так і в майбутньому. Обивательський ценз виховання губить у ньому природного романтика і формує «раба». Такий герой нерідко принижується перед «благодійниками» – самовпевненими людьми, які не знають коливань. В оповіданні «Винная бочка» (1914) Гнат Лешедко прагне поліпшити матеріальне становище і підвищити свій статус, не докладаючи великих зусиль. Не проявивши здібностей у жодній професії і не маючи коштів на проживання, представляючись «другом прокурора з Петербурга», герой не заслуговує на

повагу у чоловічої половини суспільства. Його прагнення до матеріального благополуччя закінчується ганьбою і втечею.

Подібні теми присутні і в оповіданнях Т. Гарді. Руйнування традиційних цінностей західного світу на межі століть несуть людині дисгармонію і втрату своєї сутності. Неможливість досягнення щастя автор бачить у помилках минулого, які обтяжують сьогодення.

Для Елвіна («The Duchess of Hampshire», 1884, «Герцогиня Гемптонширська») усталені традиції суспільства виявляються настільки сильними, що він називає їх божим законом. Порушити їх не дозволяє герою «голос совісті», – навіть якщо благає про допомогу кохана жінка. Але коли, здавалося б, для неї відкриваються всі шляхи, історія закінчується трагічно. Титули руйнують справжні людські почуття, – вважає леді Керолайн («The marchioness of Stonehenge. By the rural dean», 1890, «Маркіза Стонендж»). У молодості, бажаючи зберегти високий статус, вона відмовилася від свого сина, потай народженого від бідного юнака. Хлопчика виховала і дала гідну освіту чужа жінка, Міллі. Але Керолайн, приречена у старості на самотність, приймає рішення повернути сина. Та хлопець відмовляється від неї, вирішивши залишитися з названою матір'ю.

Через безнадію персонажі Т. Гарді або намагаються повернутися в минуле, або будують своє життя, руйнуючи чуже. Саме так шукають щастя герої оповідання «Суха рука» («The withered arm», 1888). Переповнені злістю, вони роблять нелюдські вчинки – Роду Брук руйнує почуття непростення; Лодж визнає свою провину лише після смерті сина; навіть Гертруда, по натурі добра і простодушна, у відчаї хоче, щоб якомога швидше хтось був засуджений до страти, тому що, за передбаченням чаклуна, обряд з повішеним позбавить її хвороби.

Багато персонажів Гарді усіма силами прагнуть змінити на краще не тільки своє життя, а й життя інших, вирватися з його потоку. Але через страх розлучитися з минулим не всі готові до цього. Для Ліззі Ньюбері («The distracted preacher», 1879, «Проповідник у скруті») стає справжнім випробуванням обра-

ти між звичним життям і новим. Виїхати з коханим чоловіком означає повністю змінити себе. Це важко, тому вона вважає за краще, щоб змінив своє життя він, залишивши заради неї сан священника. Основною перепоною стає заняття контрабандою, яке приносить їй не тільки кошти для існування, але і розвагу, пов'язану з ризиком. Та Стокдейл твердий у своїх переконаннях, і заняття протизаконними справами для нього недопустиме. Ліззі усвідомлює свою помилку тільки через два роки, коли їй ледь вдається уникнути смерті.

Твори цих авторів містять естетичний код модерністського міфопоетичного мислення. Все більше схиляючись до модерністських прийомів, О. Купрін і Т. Гарді романтизують своїх героїв, використовуючи ліризм. Нерідко письменники створюють «альтернативну» реальність, яка служить формою організації авторського міфу. Ритуалізація дії, використання образів-символів, структурування характерів за принципом контрасту, поєднання в одній особистості одночасно чоловічого і жіночого начала (іноді підміна цих понять) – все це сприяє розкриттю протистояння ідилічно патріархального світу і цивілізації нового часу. Це міфологізація дійсності (про це було зазначено вище), яка актуальна для обох авторів. Персонажі таких творів, як правило, схожі на традиційних, але вони вписані у нову картину світу, яка розкриває в кожному щось незвичайне (пізніше їх назвуть неоромантиками). Живучи буденним життям, вони прагнуть пізнати вічну таємницю буття, у якій панує випадковість, загадковість, парадоксальність. Вони хочуть бути щасливими, але то самі виявляються заручниками «дивної» ситуації, то стають свідками того, що ніяк не поясниш раціональною логікою. У результаті складається сюжет, схожий на легенду, як, наприклад, у «Листригонах» О. Купріна (1907–1911).

Герої Т. Гарді у досягненні щастя реальне життя замінюють вигаданим. Світ Вессекса створений як вторинна реальність. Незважаючи на певну однотипність побудови сюжетів, кожен герой має свою модель поведінки. Едіт Гарнгам закохується в майбутнього чоловіка своєї служниці і пише йому листи

від її імені («On the Western Circuit», 1891, «У Західному судовому окрузі»). Софі Твіконт виходить за людину з вищого кола і потрапляє в такі соціальні умовності, з яких не може вирватися навіть після смерті («The Son's Veto», 1891, «Заборона сина»). Джошуа Голборо вбиває батька, щоб позбутися тяжкості його негідних вчинків і почати нове життя («A Tragedy of Two Ambitions», 1888, «Трагедія двох честолюбств»).

У пошуках щастя і свободи має намір таємно тікати в чужу країну Філіс з німецьким гусаром Маттеусом («The Melancholy Hussar of the German Legion», 1890, «Сумний гусар з німецького легіону»). Життя з батьком, з одного боку, дає дівчині захищеність і свій, рідний простір. З іншого – повна покора йому перетворює життя дівчини в рутинне існування, несе обмеженість і неможливість реалізуватися. Не має щастя і молодий капрал – військова служба обтяжує його, виснажує, породжує зневіру. Героїня прагне вийти за межі звичного, рідного, нехай навіть шляхом обману батька. Але Філіс не годна перемогти саму себе, тому повертається до колишнього нареченого, якому давала обіцянку, бо, на її думку, краще жити нещасною, ніж вчинити безчесно. Маттеус під час втечі потрапляє до рук влади, і його засуджують до страшної кари, свідком якої випадково стає сама героїня. У результаті Філіс залишається неприкаяною і самотньою.

Реалізм у зображенні життя і побуту англійського суспільства цього часу поповнюється поетикою нових течій [32]. Для більш достовірного зображення його життя і побуту Гарді вводить в оповідання натуралістичні описи – в деталях показана страта Матеуса, знайдене тіло загиблого Холборо, проведення обряду Гертруди біля труни повішеного. Несподіванка ситуацій, винятковість прийнятих героями рішень, фольклорні сюжети свідчать про присутність у творах поезики романтизму. В епізодах, коли Гертруда до кінця оповідання стає жорстокою (саме такою вона спочатку приходила в снах до Роди), проявляється символічне начало. Реалістичність англійського життя (процес формування англійської національної ідентичності,

стосунків у сім'ї і соціумі) показана з фактографічною точністю у Т. Гарді, як і в О. Купріна, та набуває рис багатовекторної символічності і алюзивності.

Найпоказовішою рисою хронотопного сприйняття світу в епоху «зламу свідомості» і переорієнтації стає ліризація просторово-часового мислення, пов'язаного з неможливістю прогнозувати «завтра» і спробою розглянути своє «минуле – сьогодні – майбутнє» у контексті вічності. Ліризовані форми епосу набувають характеру неоромантичного відображення світу, і в нових творах з'являються елементи винятковості, поетизації незвичайного. Наповненість життя фарбами, неабияка художня спостережливість, властиві творам О. Купріна і Т. Гарді, свідчать також про імпресіоністичне світобачення письменників, яке також є фактором перехідного художнього мислення в мистецтві. Авторська увага переключється з подієвого ряду на емоційний, як наслідок – відбувається ослаблення фабули, обов'язковим компонентом сюжету стає настрої [27, с. 5].

Дивовижність деяких персонажів О. Купріна в тому, що вони виступають частиною природи. Така Олеся, яка в однойменній повісті є частиною Полісся – своєї тихої, поетичної і дрімучої батьківщини. Свідками любові Івана Тимофійовича і поліської «чаклунки» стають мох, берези, сосни, клени, запах конвалій і пташиний гам. Природа супроводжує їх і в хвилини тривожних передчуттів: перед розлукою героїв піднімається раптовий вихор зі стовпами пилу і починається сильна злива. Схожий прийом використовується в «Суламіфі», з урахуванням східного колориту повісті. Царя Соломона спочатку зачарував чистий голос, схожий на дзюрчання гірського струмка. Далі йде портрет, створений способом фіксації плями і центруючої деталі. Письменник згадує смагляве і яскраве обличчя Суламіфі, її густе, кучеряве темно-руде волосся і два червоних маки, освітлених сонцем і полум'яніючих у волоссі.

З такою ж метою вживаються імпресіоністичні описи і в Т. Гарді. Найчастіше вони використовуються в портретних і пейзажних замальовках. Коли молодий гусар вперше помічає

Філіліс, вона, у білій сукні з глибоким вирізом і білій муслиновій косиночці, не може не вразити його погляду («The Melancholy Hussar of the German Legion», 1890, «Сумний гусар з німецького легіону»). Надзвичайно гарне обличчя дівчини, залите яскравими променями сонця, залишається в його пам'яті надовго. Звуки, що доносяться з військового табору, несуть тривогу: сигнали сурми сповіщають про табірний відбій, на який спізнюється Маттеус; барабанний дріб – про бойову тривогу після втечі солдатів; звуки похоронного маршу – про їх страти. Імпресіоністичність у відображенні світу коригує і форму твору. Не випадково обидва автори тяжіли до малої жанрової форми. У ній можна було обійтися натяком, використати деталь, уникнути широких узагальнень, поділитися з читачем миттєвим враженням.

Як бачимо, синтезування творчого методу О. Купріна і Т. Гарді проявляється в різних елементах їх текстів. Створені ними моделі свідчать про новий різновид малого епосу, що володіє ознаками новелістичної оповіді [32]. Об'єднання їх у цикли (у Купріна – «Киевские типы», «Миниатюрь», «Лазурные берега» та ін., у Гарді – «Вессекські оповідання» («Wessex tales»), «Група шляхетних дам» («A Group of noble dames») і «Маленькі глузування з життя» («Life's Little Ironies»)) у деякій мірі дослідники також вважають ознакою міжчасся. Форма «оповідання в оповіданні» одночасно забезпечує взаємодію між оповідачем і розповідачем і зберігає дистанцію між ними. Створюється дві просторово-часові площини, що перетинаються: умовно-реалістична (оповідач) і романтизовано-реалістична (розповідач), які мають міфологічний характер (створення міфу) і несуть у собі метафору (подія як частина життя).

Таким чином, незважаючи на різновекторність мистецьких пошуків, їх стильову неоднозначність, індивідуальні естетичні уподобання, творчість О. Купріна і Т. Гарді являє собою систему відображення моменту історичної переорієнтації, пов'язану з кризою старих форм, хаосом літературних уподобань, тривалою дисипацією і виробленням індивідуальних авторських стратегій.

Використана література:

1. Асланов Л. А. Синергетика. *Культура и власть*. Философские заметки. Москва: ТЕИС, 2001. 494 с. URL: <http://www.kara-murza.ru/vlast/KulturaVlast.html>
2. Астафьев В. П. Всеми своим часам. Москва: Молодая гвардия, 1985. 262 с.
3. Бородин Л.И. «Порядок из хаоса»: концепции синергетики в методологии исторических исследований. Москва, 2003 URL: <http://www.hist.msu.ru/Labs/HisLab/BOOKS/chaos.htm>
4. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. Москва: Республика, 1994. 415с.
5. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. Москва: ЛКИ, 2008. 232с.
6. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9-ти т. Москва: Худож. лит., 1965–1967. Т. 2. Произведения 1887–1909 гг. 527 с.
7. Гарди Т. Повести. Рассказы. Стихотворения: в 3-х т. Т. 3 / пер. с англ. Н. Демуровой; комментарии Н. Демуровой и Н. Дезен. Москва: Худож. лит., 1989. 543 с.
8. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки. Ленинград: Сов. писатель, 1987. 397 с.
9. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Ленинград: Сов. писатель, 1979. 222 с.
10. Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Ленинград: Сов. писатель, 1977. 366 с.
11. Зарубежная литература XX века: учебник / под. ред. Л. Г. Андреева. Москва: Высшая школа, 2004. 560 с.
12. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. 256 с.
13. Иезуитова Л. А. Роль семантико-композиционных повторений в создании символического строя повести-поэмы И. А. Бунина «Деревня». *Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года)*: межвузовский сб. научных трудов. Ленинград: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1985. С. 38–59.
14. Каган М. С. Формирование личности как синергетический процесс. *Обсерватория культуры*. 2005. № 4. С. 4–10. URL: <http://www.narcom.ru/publ/info/351>

15. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. Москва: Наука, 1975. 280 с.
16. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции. Москва: КомКнига, 2007. 272 с.
17. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. Санкт-Петербург: Алетей, 2002. 414 с. URL: <http://www.spkurdyumov.narod.ru>.
18. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Москва: Изд. Моск. ун-та, 1990. 174 с.
19. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9-ти т. Москва: Худож. лит., 1971–1973. Т. 1. Произведения 1889–1896 гг. 511 с.
20. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9-ти т. Москва: Худож. лит., 1971. 494 с. Т. 3. Произведения 1900–1905 гг. 494 с.
21. Малинецкий Г. Г. Пространство синергетики: Взгляд с высоты. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 248 с.
22. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-х – 90-х годов XX века. Киев: Киевский ун-т, 2001. 433 с.
23. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература: учебник. Киев: Киевский университет, 2007. 335с.
24. Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Москва – Ленинград: Наука, 1966. 280 с.
25. Муратова К. Д. История русской литературы: в 4-х т. Ленинград: Наука, 1983. Т. 4: Литература конца XIX – нач. XX века (1881–1917). 1983. 783 с.
26. Назаретян А. П. От будущего – к прошлому (размышление о методе). *Общественные науки и современность*. 2000. № 3. С. 142–150. URL: <http://ecsocman.hse.ru/text/16157830/>
27. Назарець В. М. Лірична проза в літературі поч. XX ст. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2004. № 9. С. 5–7.
28. Никонова Т.А. О смысле человеческого существования в творчестве И. Бунина. *И. А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Санкт-петербург: РХГИ, 2001. С. 599–612.
29. Пахарева Т. А., Строкина С. П. Миф о юге в прозе А. И. Куприна. Севастополь: Вебер, 2012. 196 с.

30. Полоцкая Э. А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX в.: Куприн, Бунин, Андреев. *Развитие реализма в русской литературе: в 3-х т.* М.: Наука, 1972–1974. Т. 3: Своеобразие критического реализма конца XIX – начала XX в. С. 77.
31. Пригожин И.Р., Стенгерс Из. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. 431 с.
32. Росстальна О. А. Весе́ський цикл оповіда́нь Т. Гарді: жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ, 2011. 30 с.
33. Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920 годов). Книга 1. Москва: Наследие (ИМЛИ РАН), 2000. 960 с.
34. Силантьева В. И. Литература и живописи в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса: Астропринт, 2015. 336 с.
35. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы Куприна 1890–1900-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Харьков, 2008. 219 с.
36. Скабичевский А. М. Литературная хроника. *Новости и биржевая газета*. 1895, 20 апреля. № 107.
37. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. Москва: Российский гуманитарный университет, 2004. 270 с.
38. Судьбы русского реализма начала XX века: сб. статей / под ред. К. Д. Муратовой. Ленинград: Наука, 1972. 283 с.
39. Усманов Л. Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX века. Ташкент: Фан, 1975. 142с.
40. Хакен Г. Синергетика и некоторые ее применения в психологии. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 296–306.
41. Хренов Н. А. Воля к сакральному. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. 571 с.
42. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем: в 30-ти т. Письма: В 12-ти т. Москва: Наука. 1974–1985. Т. 9: 1900 – март 1901. 543 с.
43. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. Москва: Сов. писатель, 1986. 384 с.

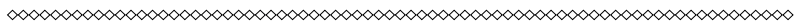
ТЕМА 2



ТВОРЧИСТЬ ПИСЬМЕННИКА ЯК СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС



§ 1. НЕЛІНІЙНИЙ СВІТ: САМООРГАНІЗАЦІЯ, ПОРЯДОК, ХАОС, ДИСИПАЦІЯ



Синергетична концепція дослідження складної динамічної системи передбачає використання відповідного термінологічного апарату, необхідного для позначення певних властивостей і ознак.

Визначимося із змістом основних синергетичних понять, найчастіше вживаних у даному посібнику.

Нелінійна середовище (або система). Згідно з дослідженнями І. Пригожина, стани систем бувають рівноважні, або лінійні, у яких все передбачувано, і нерівноважні, або нелінійні, у яких рухливість викликана складними функціями внутрішніх і зовнішніх сил. Саме в області сильної нерівноваги система здатна еволюціонувати до деякого нового стаціонарного стану через флуктуації, що виникають спочатку в певній галузі, а потім поширюються на весь простір існування системи (свого часу ще вчений Людвіг Больцман пов'язував виникнення зірок, планет, галактик з гігантським мимовільним відхиленням від рівноваги) [20, с. 172].

Термін нелінійність запропонував французький математик і фізик Анрі Пуанкаре в кінці ХХ століття, коли з'ясувалося, що досить прості, але нелінійні об'єкти можуть демонструвати коливання і хаотичну поведінку, внаслідок чого замість одного з'являється кілька рішень у залежності від поставлених умов. На даному етапі поняття нелінійної системи використовується як у природних, так і в гуманітарних науках. Зокрема, нелінійною системою можна назвати суспільство в перехідні періоди, якими є межі ХІХ–ХХ ст., ХХ–ХХІ ст. У подібних середовищах

можливі режими детермінованого хаосу у вигляді незатухаючих аперіодичних коливань, що нагадують випадковий процес. Інакше кажучи, у процесі переходу з однієї структури в іншу проявляється варіативність рішень. На етапах біфуркації один режим втрачає стійкість і гине, інший приходить на зміну йому. Найцікавішим вважаємо висновок вчених про те, що в нелінійному світі навколишня природа і суспільство у своєму існуванні і розвитку підкоряються нелінійним законам. Лінійні закономірності також мають місце, однак вони являють собою лише окремих випадок [1].

Якщо уявити суспільство перехідного часу як цілісне нелінійне середовище, то різні сфери життєдіяльності людини – сім'я, навчання, робота і т. д. – виступатимуть як її малі складові (так зване «нелінійне середовище в нелінійному середовищі»). Успіх всієї цілісної системи забезпечить тільки єдність цих малих середовищ, яке визначається як «системно узгоджена поведінка» (в термінах І. Пригожина – це «дальнодіючі сили»).

Суспільство, у розвитку якого екстремальні події стають скоріше нормою, ніж винятком, вимагає кардинальної зміни мислення. Малі події, незначні відхилення, флуктуації можуть привести до колосальних наслідків. О. Князева зауважує, що синергетичні ефекти нелінійних взаємодій не можуть бути передбачені в їх віддалених наслідках [15]. За словами І. Єршової-Бабенко, «скорочується часовий інтервал між моментом впровадження результату і його старінням, інакше кажучи, моментом виникнення потреби суспільства у чомусь новому... Суспільство не в змозі встигнути використати те, що вже створено і навіть не ставить таке завдання». Подібний характер процесів дослідниця називає виснажливим, оскільки психологічним рефреном емоційного стану людини в цьому випадку стає страх „не встигнути”, страх „не відповідати рівню”, до них додається страх невідомості, невизначеності того, коли і де відбудеться черговий терористичний акт, катастрофа тощо. « У таких умовах страждає психіка людини, а його пси-

хоємоційна сфера переходить у вкрай нерівновісне положення і тривалий час у ньому знаходиться» [12, с. 24].

Поняття *самоорганізації* синергетики визначають як «процес мимовільного виникнення впорядкованості, взаємозв'язків, відносин, обмежень», коли у системи, у цілого можуть виникати властивості, якими жодна з частин не володіє [20, с. 230]. Тобто це процес обрання шляху для вирішення тієї чи іншої ситуації. Особливість самоорганізації людини в нелінійному суспільстві у тому, що рішення потрібно приймати нестандартно і набагато швидше, ніж у період стабільності, так як навколишнє середовище змінюється швидше, і рухатися за колишньою прямою, як раніше, стає неможливим. У таких умовах, констатує І. Єршова-Бабенко, виникає потреба в принципово іншій психоемоційній, енергоінформаційній, духовній, розумовій стратегії розвитку. У зв'язку з цим, внутрішній стан людини дослідниця класифікує як вкрай нерівновісний, а її психіку розглядає як гіперсистему синергетичного порядку, що має фазову структуру [12]. На перетині почуттів, коли єдиного правильного рішення проблеми, релігійної догми, типу поведінки немає, людина може стати неадекватною.

Для досягнення успіху самоорганізація особистості в нелінійному середовищі повинна базуватися на рівні її інтеграції, тобто формування цілісної особистості, яка свідомо і ефективно діє у будь-якій ситуації. Відштовхуючись від теорії Г. Малінецького про єдність самоорганізації і управління, можемо уявити будь-яку складну нелінійну систему (у тому числі і людину) в ролі керманича, якому треба переправити човен через бурхливу річку. «Керманич не в змозі рухатися „по прямій” найкоротшим шляхом – течія занадто сильна і його ресурси обмежені. Але, намітивши ціль на іншому березі, не борючись із течією, а навпаки, наскільки можливо, використовуючи її, він може досягти наміченого пункту» [20, с. 230]. Течія – це зміни навколишнього середовища, і щоб подолати цей шлях, треба навчитися його добре уявляти, гнучко реагувати на ситуацію,

планувати (проектувати) майбутнє, передбачати його і реально оцінювати свої можливості. Рух до наміченого атрактора (цілі) має йти не в боротьбі зі світом, а використовуючи, наскільки можливо, всі його ускладнення і некеровані процеси. Саме тому синергетику називають наукою про прояв нових якостей.

Провідним спеціалістом у теорії самоорганізації вважається російський академік С. Курдюмов, який виступив у 2004 р. на конференції перед працівниками держслужби і довів необхідність єдиної мови для спілкування у різних сферах діяльності. Для деяких учасників цього заходу це виглядало парадоксальним: фахівець у галузі математичної фізики та обчислювальної математики навчає держслужбовців, які десяти років, можливо, не бачили жодної формули. Але якщо розглядати з точки зору міждисциплінарного підходу, яким займається синергетика, то можна побачити, що результати фундаментальних наук успішно переломлюються через конкретно виникаючі проблеми, у тому числі і державного управління. Інакше кажучи, виробляється якась метамова, загальна для розуміння різних структур.

Це засвідчує, що проблема теоретичного осмислення зміни і реформування суспільства як цілісної і складної системи розглядається з підвищеним інтересом. Особливої актуальності надають суперечливі процеси соціальної революції, пов'язані з такими категоріями, як *хаос і порядок*. Найбільшу цікавість викликає механізм вибору альтернативи в розвитку як окремої, більш вузької, системи (наприклад, системи «людина»), так і всього суспільства. На даному етапі особливості цих найскладніших процесів, що не піддаються аналізу з точки зору класичної науки, більш повно розкриває соціальна синергетика, яка досліджує загальні закономірності соціальної самоорганізації і ставить своїм завданням вивчення взаємин соціального порядку і соціального хаосу. Цією проблемою займається багато вчених. Особливо корисними виявляються дослідження

В. Бранського, С. Пожарського, В. Буданова, Е. Ласло, Є. Топольського, В. Фоменка.

За визначенням В. Бранського, під *порядком* зазвичай мається на увазі безліч елементів будь-якої природи, між якими існують стійкі («регулярні») відносини, що повторюються у просторі, у часі або в тому і в іншому. Відповідно *хаосом* називають безліч елементів, між якими стійкі (повторювані) відносини відсутні. Класичним прикладом соціального порядку в масовій свідомості є загін солдатів, які струнко марширують на військовому параді, а аналогічним прикладом соціального хаосу – охоплений панікою натовп, члени якого безладно метушаться у різні боки [3].

Синергетику, основу якої становить самоорганізація як якісна зміна об'єктивної реальності, визначають як науку про загальні закономірності розвитку, у якому є спади і підйоми. І якщо в традиційній теорії Г. Гегеля і К. Маркса розвиток передбачав процес переходу від одного порядку до іншого і ситуація з хаосом при цьому не враховувалася, то в синергетиці хаос – невід'ємний елемент, який так само закономірний, як і порядок. У нерівновісному середовищі коливання ведуть до точок біфуркації, які дозволяють формувати режим стійкості, тобто порядку. У цьому процесі самоорганізації часто ставиться помилкове завдання усунути хаос як негатив. Але дослідження показують, що в сучасному нелінійному суспільстві значення хаосу не менш важливе, ніж порядку. Більше того, хаос має творчу силу і бере активну участь у впорядкованості всієї системи, якщо вона життєздатна. Хаос, на думку Ласло [18], може стати прелюдією до нового розвитку. В. Бранський приходить до висновку, що оскільки процес розвитку в нелінійному середовищі передбачає багаторазове чергування різних категорій, їх необхідно розглядати у взаємозв'язку [3].

Синергетичні дослідження хаосу припускають, що в кінцевому результаті потрібно прагнути не до викорінення його як такого, а до повного синтезу його з порядком, до глобальної ко-

операції. Конкуренція цих елементів, взаємопереходи і боротьба між ними становить головне протиріччя системи. Стійкості можна досягти тільки шляхом подолання цього протиріччя. Це означає, потрібно досягти того, щоб на шляху до атрактора порядок і хаос не конкурували, а сприяли один одному аж до стирання відмінностей між ними. У науці це звучить як «зміна співвідношення сил» [3].

Підтверджуючи цю закономірність, В. Фоменко вказує, що завдання це нелегке, і воно не для слабких, а для сильних особистостей, які володіють здоровим глуздом і пробивними здібностями [26]. Воно стає ще складнішим, коли потрібно зробити відбір не з декількох, а з безлічі варіантів. У цьому випадку ефективний метод виключення – треба прибирати зайві, поки не залишиться всього два, і зупинитися на тому, який найбільше наближає до поставленої мети і дає найвищу стійкість.

Найпростіша форма такого синтезу – *дисипативна структура*. Це стійка система, відкрита і здатна отримати інформацію, яка у попередніх умовах була недоступною [5, с. 187]. Її головне завдання – коеволюція (єдність, співіснування) нелінійних відкритих систем. Існує вона тільки в обміні з середовищем і об'єднує в собі інтегральні можливості минулого і сьогодення. Чим адекватніше вона реагує на хаотичні дії середовища, тим сильнішою буде її впорядкованість. У результаті ця система розширює свої масштаби, стає більш чутливою до зовнішнього світу і відкриває для себе історичну перспективу – можливість появи нових, більш досконалих форм організації.

Людина в ситуації системи, що самоорганізується, володіє особливо високою чутливістю до флуктуацій (хвилювань), а вони у свою чергу спонукають її до несподіваних рішень і вчинків. Загалом, різноманітне бачення світу розкриває можливість вибору, який передбачає певну етичну відповідальність. Вибір, на думку дослідників, повинен проводитися самостійно, без впливу будь-яких зовнішніх сил (у цьому відмінність самоорганізації від організації).

Щоб досягти атрактора, динамічна відкрита система піддається неврівноваженим фазовим переходам. Вивчення цього питання на даному етапі є дуже актуальним. Цікавість до нього викликана тим, що подібні дослідження дозволять у майбутньому прийняти аналітичні рішення, які дадуть можливість передбачити, спрогнозувати поведінку відкритої нестійкої системи на тривалий період часу. Тому в різних областях наук активно вивчаються природні і технічні явища, які довгий час перебували в стабільному стані (одноmodalьному), але під впливом середовища піддаються хаосу подібно більярдним кулям після удару, коли їх повне підпорядкування класичній, «шкільній» механіці порушується, і шлях стає непередбачуваним.

Проблема опису *фазових переходів* систем з одного стану в інший давно привертає увагу дослідників різних галузей. Початок вивченню цих явищ поклала теорія біфуркацій динамічних систем [22]. Вона була успішно застосована в описі таких фазових переходів, як «рідина в пар», «лід у воду» та ін. Такі переходи називаються врівноваженими – вони передбачають стабільно незмінний або повторювальний стан при незмінних зовнішніх умовах. Але є переходи, при яких система піддається хаосу і проявляє неупорядковану, випадкову, непрогнозовану поведінку елементів. Стан, в який вона потрапляє, стає незворотнім. Це неврівноважені переходи. Суть їх у тому, що при серйозному впливі ззовні відкрита нелінійна система, що знаходиться у критичній точці (у точці біфуркації), втрачає стійкість і шукає шляхи переходу в більш упорядкований стан [13].

Вчені намагаються виробити загальні закономірності поведінки явищ різного характеру, як це зробив, наприклад, С. Ейзенштейн. У своїх роботах він об'єднав математичні та фізичні поняття з уявленнями про біологічний розвиток і показав, що неврівноважені фазові переходи можна порівняти зі стрибками в композиції художнього твору, коли відбувається різкий перехід нерухомого в рухливе, беззвучного у звучне і т. д. Цей пере-

хід схожий, наприклад, на те, як змінюється стан глядача в театрі: у кульмінаційній, критичній точці він починає аплодувати, плакати чи кричати. Мимоволі піддаючись поведінці героя на сцені, він виходить зі своєї звичайної поведінки. Це викликано різкою зміною мовлення і поведінки персонажа, відхиленого від свого звичайного стану, і у всьому його образі спостерігається перехід у якісно новий стан [11, 81].

Таким чином, внутрішніми стимулами саморозвитку системи стають фактори зовнішнього середовища, а її потенціал розгортається до стану уподібнення середовищу без самознищення. Нові якості, які набуває система в результаті експериментів, свідчать про явище емерджентності. Це здатність «переналаштуватися», яка активно проявляє себе в літературі перехідного часу [24, с. 55].

§ 2. ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК САМОРОЗВИВАЮЧА СИСТЕМА (І. Бунін)

Останнім часом все частіше зустрічаються дослідження, у яких проводиться спроба застосування синергетичних методів до аналізу творів мистецтва, у тому числі й художніх текстів. Але в більшості своїй дослідники звертаються до поетичних творів. У даному розділі спробуємо розглянути, як синергетичний підхід можна застосувати в аналізі прозового тексту. Зробимо це на матеріалі творчості І. Буніна.

Використання синергетичних методів в аналізі художнього твору зумовлений тим, що це складна динамічна система, що має нестійкий порядок, який, згідно з твердженнями І. Пригожина, може породжуватися хаосом. Для цієї системи характерна складна, специфічна взаємодія багатьох факторів, які стають центром сучасних досліджень [25, с. 13]. Продовжимо цю думку таким чином: якщо ця система відкрита і розвивається самостійно, то вона повинна бути циклічною, фрактальною, внутрішньо нестійкою і спрямованою на стабілізацію. Домінантними в ній повинні бути випадкові і ймовірні процеси.

Художній твір – це художнє ціле, а його автор – гармонізуєче начало тексту. Автор задає траєкторію руху твору на всіх рівнях (сюжету, композиції і т.д.) і, розв'язуючи протиріччя, прагне до атратора, тобто до здійснення свого задуму й ідей, які формуються на рівні інтуїції. Енергетичний імпульс підсвідомості породжує тему і вигляд оповіді.

За твердженням О. Глазунової, задум твору формується за принципом тричастної моделі, запропонованої Гегелем двісті років тому в характеристиці літературних жанрів: теза – анти-

теза – синтез [9]. Теза – це загальне уявлення про ситуацію, що склалася; антитеза – протиріччя; синтез – поєднання об'єктивного і суб'єктивного, що врівноважує фінал. Якщо припустити, що теза – це початковий порядок, антитеза – точка біфуркації, яка рухає сюжет, а синтез – формування нового порядку, то ці базові складові абсолютно відповідають схемі розвитку будь-яких природних явищ на основі самоорганізації: порядок – хаос – новий порядок. А оскільки чергування цих стадій характерно для всіх нелінійних систем, що розвиваються і в яких відбувається народження нової інформації [27], то до них можна віднести і таку систему, як художній текст. Щоразу після проходження тричастного циклу система не повертається до висхідного положення, а переходить на якісно новий інформаційний рівень. У зв'язку з цим, можемо припустити, що художній текст має фрактальну структуру. Але ці фрактали являють собою не повторювальні елементи орнаменту, звичні для нас, – це структура особливого роду, у якій на різних рівнях відбивається фізична і духовна сфера діяльності людини.

Для проведення загального сюжетного аналізу прозового твору візьмемо оповідання І. Буніна «Танька» і звернемося до біфуркаційної моделі розвитку, яку пропонує О. Глазунова. Для цього оберемо речення, що позначають ключові моменти розвитку сюжетної лінії, не порушуючи ієрархічної структури організації змісту і форми тексту, і визначимо три його основних складових (теза – антитеза – синтез).

Перші речення твору, як правило, задають вектор розвитку і вказують на емоційний настрій всієї оповіді, вводять читача в суть справи і дають загальне уявлення про ситуацію, що склалася.

Оповідання «Танька» починається тим, що діти прокидаються на печі від холоду. На підтвердження того, що в цій сім'ї не все добре, автор дає аргумент: молодшенький Васька *«открыл глаза и взглянул так светло, как смотрят со сна только здоровые дети»* [6, с. 10]. Далі лише уточнюються деталі, що

підводять до головного конфлікту – сім'ю нещадно долає голод, тому що продали корову і коня.

Нерівновісності цій оповіді надають несподівані рішення, нелогічні, непрогнозовані вчинки, які обирає автор замість типових, стандартних варіантів розвитку сюжетної лінії. Стандартний розвиток ситуації передбачає: коли щось продається – то натомість купується те, чого бракує (продукти, одяг і таке інше), і становище поліпшується. У цьому випадку ситуація ускладнюється тим, що продали все за безцінь – покупці-«антихристи», неприємні і злі люди, принижували господаря, доводили до сліз господиню і дітей, збивали ціну, *«пытали лошадь, драли ей морду, били палками»* [6, с. 11] і в результаті забрали товар за копійки. Життя стало ще гіршим: якщо раніше, коли надворі був мороз, Таньку на ставок не пускали, щоб не замерзла, і давали шматок хліба з картоплею, то тепер вранці зовсім нічим не годують, і на прохання про це Марія відповідає: *«Иди, я тебя одену, ступай на пруд, деточка!»* [6, с. 13]. Голодних дітей, щоб не просили їсти, дуже рано вкладають спати.

Додаткового уявлення про події та героїв оповідання надають супутні обставини. Вони ж розширюють художній простір, безперервність якого забезпечує діалог Марії з випадковим подорожнім, якого пустили в будинок на нічліг. У відповідь на його слова *«горевать нечего»* жінка розповідає про своє горе і у відчаї скаржиться, що діти навіть уві сні плачуть з голоду. Щоб не засмучувати матір проханнями про їжу, Танька приймає несподіване рішення – таємно тікає на ставок. Такий поворот сюжету викликає у читача хвилюючі емоції і дає можливість припустити навіть трагічний фінал: ніхто не знає про місцезнаходження дівчинки, до того ж вона голодна, погано одягнена і може замерзнути. Але відбувається знову поворотний момент з введенням нового героя – заможного Павла Антоновича, завдяки якому Танька ночує в його панському будинку. Можливі напрямки розвитку сюжету: 1) пан виявився там ви-

падково, як і попередній герой-мандрівник, – епізод використовується як супутній і не має відношення до розвитку подій; 2) Павло Антонович зіграє певну роль у житті Таньки. Автор обирає другий варіант – у сюжет вводиться посередник, який несподівано робить прямий вплив на події. І сприяє цьому простий випадок – втрата батога від його саней. У зв'язку з цим, пан відправляє свого працівника на його пошуки, самостійно сідає управляти кіннями і помічає замерзлу Таньку.

Сюжет позбавляється монотонності і приводиться у рух, так як письменник змушує читача «обманюватися» у своїх очікуваннях, пропонуючи ті схеми і колізії, які в обставинах, що склалися, можна очікувати найменше. Незвичайність у тому, що заможна людина, пан, якому доступні всі блага життя і про якого говорять, що *«во всей округе нет человека более жадного и угрюмого»* [6, с. 16], вирішив обігріти і нагодувати бідну дівчинку. Природно, що вона боїться його і весь час норовить втекти, але коли вона потрапляє в гарний будинок, її пригощають солодким чаєм з молоком і кренделями, для неї грає годинник і під гітару співає сам господар, Танька відчуває захоплення, а Павло Антонович від цього світиться добротою і щирою радістю.

Таким чином, у розповідь вступають дві крайності: дитина, що зустрілася віч-на-віч з голодною смертю, і розкіш, яка знаходиться поруч, але простій людині недоступна. Пан навіть відчуває себе ніяково, коли порівнює своїх багатих племінниць, які живуть у Флоренції, з Танькою, яку в майбутньому навіть сільською красунею уявити важко. *«Что выйдет, – думает он, – из ребенка, повстречавшегося лицом к лицу с голодной смертью?»* [6, с. 18].

До кінця оповідання протилежні сутності урівнюються: умиротворена Танька засинає в багатому будинку, і сниться їй сад, зірки, білі хорони, брат Васька і мати, яка співає пісні.

Виділимо важливі **сміслові структури** розповіді:

1. Продали корову і коня – **теза**, у якій показаний начебто типовий випадок, тобто сюжет оповідання відтворює один із світових сюжетів, що свідчить про фрактальний тип його побудови. Ще в 1714 році Лейбніц вивів вчення про фрактальну будову дійсності, яка використовується у дослідженнях до нашого часу. Основне його положення: «Будь-яку частину матерії можна уявити на зразок саду, повного рослин, і ставка, повного риб. Але кожна гілка рослини, кожен член тварини, кожна крапля його соків є знову такий самий сад або такий самий ставок» [19, с. 426].

Інакше кажучи, усе в світі повторюється, але в іншій якості і при інших обставинах. У цьому значення теорії самоорганізації. Сучасна фізика пояснює ці повтори за допомогою квантової теорії. Два електрона, які спочатку знаходяться в когерентному стані (коливаються в унісон), навіть на великій відстані зберігають глибинний зв'язок: якщо з одним щось відбувається, невидимою хвилею інформація передається іншому. Якщо клітина втрачає можливість обмінюватися інформацією з сусідніми клітинами, запускається механізм самознищення. З цього випливає, що у світі між людьми, ситуаціями і явищами є безперервні зв'язки, які відчувають і художники – спираючись на досвід попередників, вони рухаються далі, не перериваючи традицій. У результаті звичні схеми розвитку подій отримують нову інтерпретацію. Традиційні, типові сюжети змінюють своє колишнє призначення і використовуються в тексті як фон, як допоміжна структура.

2. Танька тікає на ставок потай від матері – **антитеза**, протиріччя. Діти не розуміють, чому коня продали, а їсти все одно нічого. Мати плакала і говорила, що їй «кусоч в горло не идет», а Танька «все смотрела на ее горло, не понимая, о чем толк» [6, с. 11]. Минулої зими діти лягали спати пізно, насолоджуючись сидінням на грубці до півночі. Вечорами батько шив кожухи, мати з лагідним і ласкавим обличчям зашивала сорочки, в'язала рукавиці і співала пісні, згадувала молодість, з її жаркими

сіножателями і вечірніми зорями: *«Песней говорила она дочери, что и у нее будут такие же зори»* [6, с. 13]. Вечеряли смачним сальцем і огірками з картоплею, потім «з тугим животом» діти бігли на піч і солодко засинали під молитву матері.

Тепер батько пішов на заробітки, тому що *«везде „беда”, – полушубков не шьют, больше помирают»*, а мати рано вкладає спати, каже, що вечеряти нічого, і загрожує *«„глаза выколоть”, „слепым в сумку отдать”, если она, Танька, спать не будет»* [6, с. 14].

Таке суб'єктивне начало у творі встановлює точку біфуркації, яка в свою чергу визначає розвиток головної сюжетної лінії. Якщо розповідь монотонна, все стає передбачуваним і нецікавим. «Щоб запрацювала думка, свідомості потрібен певний „струс” – наявність проблеми, яку необхідно вирішити [9, с. 140]. При цьому дуже важливо, щоб сама людина була особисто зацікавлена в її вирішенні. Тому коли читачеві здається, що ніщо не може перешкодити героям у їх діях і має настати щасливий фінал, раптом виникає перепона, яка несподівано повертає сюжет. Автор досягає мети порушити єдиність рішення (ввести самого читача в точку біфуркації). Саме негаразди героїв змушують переживати, думати, аналізувати причини того, що відбувається. Зіставлення може відбуватися як на рівні двох різних об'єктів, так і різних станів одного. Таким чином, автор виступає в якості сили, яка позбавляє звичний сюжет стійкості. У цьому велику роль відіграє розташування головних і другорядних членів речення – порядок їх слідування формує логічний рівень презентації інформації [9, с. 238]. Бунін свідомо порушує нейтральний порядок слів, часто ставлячи на перше місце присудки, а не підмети:

– *«Тихим голосом пела она „старинные” песни, которые слыхала еще в девичестве...»* [6, с. 13].

– *«В кабинете Павла Антоныча был придвинут к лежанке стол, и на нем тихо звенел самовар. На лежанке сидела Танька, около нее Павел Антоныч. Оба пили чай с молоком»* [6, с. 17].

Таке розташування слів сприяє виведенню тексту зі стану рівноваги, і цим привертає увагу читача до чогось дуже важливого, пробуджує внутрішню активність. Разом з тим, письменник вирішує завдання показати загальний контекст розвитку ситуації, щоб на його тлі виявити «больові точки», які змушують читача включитися в подію. Повірівши в реальність того, що відбувається в художньому просторі, читач приймає правила гри і рухається за вказівками автора, щоб у кінцевому підсумку усвідомити ситуацію і оцінити її з точки зору важливості особистої участі в ній. «Мета художнього твору – розкол життя», – сказав В. Шкловський [28, с. 140]. Життєздатним робить текст тільки протиріччя: «Протиріччя – насущний хліб великого мистецтва» [28, с. 88].

3. Танька ночує в панському будинку – **синтез**, урівноваження фіналу. Контрастність зіставлень і асоціативних перетинів дарують читачеві незабутнє відчуття неоднозначності і подвоєння понять «багатство – бідність», що свідчить про дивну несталість всього світу, про мінливість і неоднозначність амплітуди життя. Вирішення конфлікту, як правило, супроводжується емоційним підйомом, який змушує читача повертатися назад, щоб з'єднати початок і кінець історії і зрозуміти її сенс і призначення. Повернення до початку оповіді необхідно, щоб не продовжувати спуск донизу, а ще раз пройти весь шлях разом з героями (фінал приносить потрясіння, розчарування або торжество) і знайти свій варіант пояснення, чому все так сталося, виробити свій погляд на проблему. У фіналі бунінського оповідання слід повернутися до деяких фактів життя Павла Антоновича, які автор дуже коротко, наче між іншим, дає ще до зустрічі з дівчинкою, але які свідчать про нелегку долю цієї людини. Колись, програвши в карти майже все нажите, він оселився в селі і став *«самым усердным хозяином»*. Але *«умерла жена... Потом пришлось отпустить крепостных... Потом проводит в Сибирь сына-студента... И Павел Антоныч стал совсем затворником»* [6, с. 16]. Це стало причиною неповаги

до нього односельців. Три крапки між цими короткими реченнями наводять на роздуми про сенс буття, про глибину і складність внутрішнього світу героя, про те, що щастя дається не легко. Таке поєднання об'єктивного і суб'єктивного поступово врівноважує фінал.

Ці найбільш значні поворотні моменти розвитку сюжетної лінії, які дослідники називають «маяками» [9, с. 188], читач повинен уміти виявляти і утримувати в пам'яті, щоб зрозуміти все розмаїття змісту тексту. Це точки перетину форми і змісту. Їх кількість залежить від здатності кожного читача сприймати і зберігати інформацію, щоб на її основі рухатися далі. Але тут потрібно враховувати і свободу вибору: кожному читачеві необхідний свій набір важливих фактів, які допоможуть йому зрозуміти структуру і зміст твору, розв'язати протиріччя, співвіднести їх з реальною дійсністю, поглянути на те, що відбувається, з різних сторін і виробити свій власний погляд – тобто пройти свій етап біфуркації. «Сприймати – це значить відбирати, а зрозуміти світ – значить зрозуміти правила, за якими проводиться цей відбір при сприйнятті» [21, с. 111]. Правила – це закони, зрозуміти їх означає знайти більш прості схеми створення процесів, матеріальних об'єктів у навколишньому середовищі. Зразком такого структурування А. Ейнштейн назвав природу, адже їй властивий високий ступінь упорядкованості: «Природа є реалізацією найпростіших осмислених елементів» [10, с. 184]. Вчений також висловив переконання, що між цими елементами за допомогою математичних конструкцій можна знайти закономірні зв'язки, які відкриють шлях до розуміння конкретних явищ. Отже, якщо реалізуються всі базові, найбільш раціональні варіанти розвитку, і відсутні додаткові компоненти, що ускладнюють розвиток, природа знаходить стійкість і жорстку структурну організацію, а значить – рівновагу. Чим простіша конструкція, тим більше у неї шансів на успішний відбір.

Циклічність оповідання відображена в його побудові. Контрапунктне розташування пластів оповіді, які є дотичними

і переплітаються з допомогою епізодичної деталі і загального настрою, складають цілісний континуум твору. Розповідь можна умовно розділити на чотири частини, між якими автор навіть зберіг відступи. Але всі ці частини, об'єднані загальним настроєм співіснування щастя і страждання, відображають принцип фазових структур «підйом – падіння». Епізоди смутку і розчарування перериваються спогадами Марії і Таньки про минуле щастя. Замерзла дівчинка, у якої від морозу посиніли руки, нагодована і відігріта поважним паном, вже відчуває себе щасливою. Відбувається якісний стрибок системи з одного стану в інший. З одного боку, він позначає новий етап у розвитку сюжетної лінії, з іншого – зміну світогляду читача, оволодіння ним новими знаннями.

Таким чином, за допомогою структурної організації тексту автор підтримує його нерівновісність – від нейтрального до емоційно-експресивного і навпаки. Сюжет постійно коливається від типового, найбільш ймовірного розвитку подій, до відступу від нього. Це викликає у читача природне внутрішнє напруження і підсвідоме бажання виявити причини нестабільності, яка добре відчувається, а також допомагає розставити пріоритети в осмисленні тексту, балансує від нового, несподіваного, до звичного, давно відомого. Так, через художній твір «істина являє себе світові як результат осмислення подій, що відбуваються в ньому, і в цьому полягає найвищий онтологічний сенс літературної творчості» [9, с. 287].

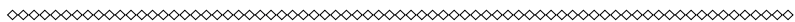
Дослідники вважають, що така схема побудови тексту не може бути логічно продумана автором заздалегідь. Швидше за все, дані текстові структури автор застосовує інтуїтивно.

З усього сказаного можемо зробити висновок, що відмінність синергетичного погляду від традиційного «складається в переході від дослідження простих систем до складних, від закритих до відкритих, від лінійності до нелінійності, від аналізу рівноваги і процесів поблизу рівноваги до ... нестабільності, до вивчення того, що відбувається далеко від рівноваги» [16].

Синергетичні дослідження вносять нові уявлення в знання аналізу художнього тексту, розширюючи і доповнюючи вже наявні, традиційні. Нелінійний характер побудови твору, динамічне поєднання взаємодіючих елементів забезпечують рух сюжету від початку до кінця відповідно до цілей і завдань автора [9, с. 284]. Множинність інтерпретацій, наявність у тексті джерел саморозвитку, які відчують на собі двосторонній вплив – з боку автора і з боку читача, – підтверджують його відкритість.

Незважаючи на те, що ця нова модель творчого процесу поки що ясно і точно не сформована, використання міждисциплінарного підходу в її формуванні безперечне.

§ 3. НАПИСАННЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПРОЦЕС (Р. Бредбері, С. Кінг та ін.)



Творчість завжди пов'язана з моделюванням нової навколишньої дійсності у свідомості творця. Цей процес суб'єктивний, тому має індивідуальний характер. Але, при всій різноманітності стилів і жанрів, у ньому знаходять відображення такі ж самі типи самоорганізації, які мають місце в еволюції складних відкритих динамічних систем будь-якої природи. Проте, що процес створення продукту творчості можна вивчати за допомогою синергетичних методів, зазначено в дослідженнях О. Князевої, С. Курдюмова, І. Євіна, Р. Браже та ін. Ці роботи містять загальні положення з вивчення критичних явищ у всіх видах мистецтва. Взявши за основу зазначені в них фундаментальні поняття, спробуємо з цих позицій підійти до вивчення творчого процесу письменника, зіставивши їх із спостереженнями авторів, які в своїх книгах роблять спробу розібратися в собі, описують моменти появи задуму і народження сюжету, розкривають секрети і дають практичні поради щодо досягнення свого ремесла. Нас насамперед цікавлять питання: які механізми задіяні в процесі творчості письменника? Які етапи творчого мислення проходять автори на шляху написання художнього твору як нової стійкої структури? Які загальні та індивідуальні риси проявляються у письменників у моменти розгалуження рішень? Матеріалом стануть книги, що стали інтелектуальними бестселерами (Рей Бредбері «Дзен у мистецтві», Стівен Кінг «Як писати книги» та ін.).

Один з основних принципів синергетичного світогляду свідчить, що все нове в природі виникає в процесі розвитку

нестійких, критичних станів. Перебування письменника в такому стані сприяє максимальному інформаційному обміну між мозком автора і твором мистецтва [11; 2]. Неврівноваженість підтримується припливом інформації із зовнішнього середовища, з якою автор повинен працювати постійно. У цьому випадку відбувається взаємодія елементів і підсистем, що веде до їх узгодженої, або кооперативної, поведінки на новому рівні, і в результаті – до утворення нової стійкої структури, тобто продукту творчості. Так проходить процес самоорганізації, який дослідники вважають одним з головних механізмів творчого мислення.

Синергетики виділяють три рівня роботи творця з інформацією: **свідомість** як суб'єктивний образ реального світу, побудований на основі всієї сукупності наявних знань; **підсвідомість** як набір програм поведінки, що встигли автоматизуватися і стали навичками (у нашому випадку це творчі здібності); **надсвідомість** як творча інтуїція, або натхнення. Як це відбувається на практиці?

Суб'єктивний образ реального світу автора накопичується шляхом мислення і являє собою функціональні структури в мовленнєвих зонах великих півкуль (головним чином у лівому), здатні керувати і контролювати наявну в пам'яті інформацію. Тобто це знання, яке може бути передано іншим людям, іншим поколінням за допомогою слів, математичних формул, творів мистецтва тощо.

У кожного письменника може бути свій механізм створення образу світу. Наприклад, у Р. Бредбері це довгі, спонтанно складені ним самим списки слів, вичерпнуті з глибин свідомості, які допомагають у змалюванні нових образів. Перечитуючи їх, автор щось згадує, забуває і про щось мріє. Вони нібито підштовхують його до написання нових речей: *«Я на ошуть искал путь к чему-то искреннему и честному, спрятанному под крышкой люка у меня в голове»* [14]. У фізика і психолога Г. Гельмгольца це відбувається в інший спосіб: *«Каждый раз*

мене приходилось сперва всячески переворачивать мою задачу на все лады так, что все её изгибы и сплетения залегли прочно в голове и могли быть снова пройдены наизусть, без помощи письма» [8, с. 627].

Творчі навички чи здібності (**підсвідомість**), як правило, напрацьовуються через спілкування з мистецтвом. Сприймаючи мистецький твір, людина ще й тренує свою надсвідомість. Для всіх авторів головне правило – багато читати і багато писати. Ст. Кінг в окремому розділі публікує великий список книг, які він читав паралельно з написанням кількох оповідань і роману. Автор зазначає, що писати потрібно щодня, інакше «персонажі в мозку прокисають» і перестають виглядати справжніми: *«Острие повествования ржавеет, я теряю ощущение хода и темпа сюжета» [14].* Бредбері вважає: якщо не писати кожного дня, світ наздожене тебе і спробує здолати. Ти починаєш вмирати, або божеволіти, або те й інше одночасно. Обидва письменники переконані, що читання навчає – кожна книга, навіть погана, навчає, створює легкість і ближче знайомить з процесом письма, показує нові шляхи в роботі. Інакше кажучи – *«человек приезжает в страну писателя, имея все документы в полном порядке» [4].* Ось тоді *«слова складываются в предложения, предложения – в абзацы, абзацы иногда оживают и начинают дышать» [4].*

Таким чином, у кожного письменника виробляється своя техніка написання літературного твору. Наприклад, у Кінга вона будується на оповіді, що рухає дію з точки А в точку В і далі, також на описі, що становить чуттєво-реальний світ, і діалозі, який оживляє персонажів. Кожен письменник, на думку автора, повинен мати свій «ящик з інструментами», у якому незмінно повинен бути словник, підручники зі стилістики та з граматики (як жердина, за яку можна схопитися, щоб допомогти думкам піднятися на ноги і йти далі). А далі – тяжка праця і старанність.

Активне надходження сигналів ззовні приводить мозок у надкритичний стан. Відбувається вибухоподібний ефект ланцюгових реакцій, які з'єднуються з усією вже наявною інформацією. Це **надсвідомість**, так зване творче натхнення, яке повинно контролюватися свідомістю. Якщо контроль втрачений, виникають наслідування в поезії, запозичення в музиці або в науковій діяльності. Часто це проявляється у письменників-початківців. Такими наслідуваннями були перші дитячі проби пера Ст. Кінга, у яких майже все було списано у інших авторів, а багато використаних слів і виразів були невірними, тому що автор не знав їх значення – *«в шесть лет еще не все шарика встали на место»* [14].

Про свої наслідування пише Р. Бредбері: *«Я пытался писать рассказы под сильным влиянием Диккенса, По и других писателей, на творчестве которых вырос, но у меня выходили кривые четырехслойные «куличики», тяжеловесные по стилю и языку, которые не держались на плаву и камнем шли на дно. Я был слишком молод, чтобы понять, в чем проблема. Я слишком увлекся имитацией»* [4]. Після довгих пошуків свого власного «я» у 22 роки Бредбері вперше за десять років написав не традиційну страшну історію, а історію про кохання, час, пам'ять і смерть. Вона і принесла автору перший гонорар.

Таким чином, творча діяльність виражається в здатності до оригінального, нешаблонного, розкутого мислення, до подолання стереотипів і шаблонів. «Справжнє творче мислення сміливо йде на руйнування сформованих уявлень, і воно часто парадоксальне, оскільки не впливає з логічних висновків» [11, с. 145].

Неврівноважені критичні стани, властиві творчій діяльності людини, мають якісні властивості. Це блукання в лабіринтах мислення і знань, стрибкоподібні переходи, біфуркації і відбір, самоналаштування. У процесі написання нового твору ці стани виявляються у кожного письменника індивідуально.

Блукання в еволюційних лабіринтах мислення і знань – це підготовка до емерджентного стрибка думок. За сло-

вами О. Князевої, при дослідженні творчих пошуків індивідуального розуму перед нами спливає така картина: «самотній мислитель блукає заплутаними шляхами думки, і йому час від часу вдається здійснювати прориви в невідоме» [17, с. 112]. Автор переглядає різні альтернативні ходи, продумує і варіює асоціації на задану тему. Конструктивним механізмом цього етапу є хаос, який сприяє креативності знань, наявності різних сценаріїв руху, нововведення яких передбачає неорганізованість і безлад. Напрацьовується продуктивна мережа ходів, яка служить полігоном для вільного руху думки, для її виходу в інші виміри, на нові рівні. Завдання автора – «розсіятися, дезінтегруватися, щоб зібрати життєздатне ціле» [17, с. 117]. Р. Бредбері зауважує, що ці блукання важливо не затягувати, бо в результаті вони можуть стати безглуздими. Щоб уникнути цього і «не спотикатися на бігу», необхідна усталена система літературних знань: *«Ищите маленькие любви и крошечные горести, находите их и заключайте в слова. Пробуйте их на вкус, дайте их попробовать листу бумаги»* [4]. Кінг називає це *«некоторым набором исходного оборудования»* [14]. Без нього, констатує автор, його власна творчість починалася дуже хаотично – у ній було багато честолобства, бажання, удачі і всього крапелька таланту.

Блукання поступово переростають у **стрибокподібні переходи**. Досягнення атрактора передбачає прийняття нестандартного, творчого рішення. Важливу роль у цьому відіграють постійні контакти з незвичайним, парадоксальним, неймовірним, що є невід’ємною частиною багатьох художніх творів. Це сприяє переоцінці цінностей набутих раніше знань, знижує психологічний бар’єр автора і сприяє розкріпаченню творчої фантазії. О. Князева називає це станом «відпущеної» свідомості [17]. Інформація, що несе незвичайні події, розмиває і подібноє типові і стійкі закономірності зовнішнього світу, і цим підвищує ймовірність переходу з одного стану в інший. Один з механізмів творчого мислення – вихід за межі стереотипів, який допускає зародження абстрактних, абсурдних ідей, усуватися від яких не можна, тому що «розумна думка народжу-

ється з дурниці, раціональне – з абсурду, порядок – з безладу» [17, с. 113].

Оскільки творчість передбачає створення якісно нового продукту, у сучасному світі він здатний синтезувати в собі знання різних напрямків, руйнуючи сформовані уявлення і демонструючи парадоксальність. Майбутній стан системи неначе притягує, організує, формує нові образи згідно з установчим планом, який не завжди виглядає логічно ясным і вираженим, але активізує підсвідомість. Включається механізм розпізнавання образів, суть якого в тому, щоб блукаючий, розмитий, різнонаправлений погляд автора спрямувати на випадковий пробіг по контурах образу, щоб відбулося «випадання» в область тяжіння атрактора [17, с. 118]. Як наслідок, настає так зване осяяння, стрибок думки, інсайт, «креативний спалах». Народжуються якісно нові ідеї, адже хороша література, на думку Кінга, розвивається від теми до ідеї. Ідей може приходити безліч, але з них потрібно відбирати найглибші, які здатні лягти в основу майбутнього твору.

На початковому етапі творчості завжди є якась надмірність версій, яку синергетики визначають як «бароко креативного мислення» або «бароко знання». Процес розпізнавання образів і визначає талант письменника. Проводиться відсікання зайвого, відбирається остаточний, найбільш правильний варіант, тобто такі моделі і ідеї, щоб їх можна було вписати в існуючу систему знань і адаптувати до теперішнього середовища. Коли критична точка **біфуркації** пройдена, за нею йде «**кристалізація знань**» – програється кожне з рішень, створюються нові формообрази, передбачаються кінцеві результати, відбувається процес варіювання асоціацій. Різноманітність раніше виниклих форм скорочується, у творчій системі зростає впорядкованість, зменшується стохастичність. Для Г. Гермгольца це процес довгої тривалої роботи, що приносить велику втому, після якої потрібно знайти *«часок полной телесной свежести и чувства спокойного благосостояния»*, і тільки тоді приходять якісні ідеї [8].

Ця схема працює не тільки в художній творчості, а й у науковій. Талановитість людини загалом визначається умінням вибрати головне, навколо чого буде відбуватися самоорганізація структури. Це залежить від якості знань і вміння оперувати ними, від оточення автора. *«Хорошее письмо – это еще и умение делать хороший выбор, когда дело доходит до подбора инструментов»* [4, с. 183]. Тоді робота «свіжа і така гаряча», що її важко утримати в руках. Але важливо пам'ятати, що довгі історії затягують сюжет і роблять його нудним. Текст необхідно скорочувати. Залишати слід тільки цінну інформацію, що являє для читача найбільший інтерес. Щоб її визначити, Кінг радить молодому автору поставити собі питання: чи пов'язується історія в ціле? чи всі елементи сплітаються в мотив, ідею? чи не розтікаються в різні боки? Має значення і щільність інформації – це насиченість твору неправдоподібними, несподіваними подіями, назви яких часто виносяться в його заголовок, а також введення комічних ситуацій, атракціонів і спецефектів. Це неоднозначні стани системи твору, які підвищують ступінь його самоорганізації, а значить – його інформаційну щільність.

У процесі роботи може з'явитися кілька чорнових варіантів тексту. Кінг пропонує робити не менше двох: один – з зачиненими дверима кабінету, другий – з відчиненими. Це означає, що перший варіант повинен бути написаний до кінця самостійно, без будь-якої допомоги. Кінг визначає цей стан тексту так: *«Рассказ не одет и стоит посреди комнаты в шортах и в носках»* [14], тобто матеріал потребує доопрацювання. Іноді, міркує автор, написавши частину роботи, від гордості чи від сумніву хочеться показати її близькій людині (найчастіше вона поділяє з вами ложе). Письменник не радить цього робити, щоб уникнути як зайвої похвали (є шанс розпуститися і змінити себе), так і чужих сумнівів (вони можуть завести автора «не туди»). Коли перший чорновий варіант буде повністю завершено, можна віддати його для читання близьким, які весь цей час працювали з ранку до вечора, «щоб платити за рахунками, поки ви ганяєтеся за мрією». Автору корисно на цей час

виїхати у відпустку – «потрібно дати книзі вилежатися». Після повернення потрібно текст перечитати безвідривно, вносячи виправлення (їх буде багато), заповнюючи діри в сюжеті і розв'язку характерів. Ці слова Ст. Кінга свідчать про процес, визначений синергетиками як самоналаштування.

Більшість змін – це викреслювання, скорочення, які робляться для того, щоб «пришвидшити» розповідь. З цього приводу у Кінга є своя формула: другий варіант = перший – 10%. Автори часто мають на меті зробити твір таким, щоб він сподобався його ідеальному читачеві. У результаті з'являється другий варіант, який можна, відкривши двері кабінету, показати чотирьом-п'ятьом близьким друзям і отримати стільки ж суджень. Кінг називає цей варіант *«одетым, причесанным, даже немного сбрызнутым одеколоном, когда автор уже готов открыть дверь и встретиться с миром лицом к лицу»* [14]. Хоча існує думка, що ви навряд чи почуєте об'єктивне судження від людей, які обідають у вашому будинку і посилають своїх дітей гратися разом з вашими. А воно, може, і не потрібно, вважає автор, якщо поруч є найголовніший, симпатичний і підбадьорливий, але нещадний читач – дружина, з якою обговорюєш різні аспекти книги, сперечаєшся. Але якщо вона ловить тебе на ляпі, поки текст ще не зданий редактору, повідомляючи про це ясно і вголос, ти ображаєшся, але дякуєш Богові, що уникнув ганьби. У кінці кінців, зізнаєшся, що все це пишеш для неї, бажаючи вразити, тому що вона для тебе найважливіша за цілий світ. Ти викручуєшся, щоб придумувати якісь смішні сцени, тому що любиш, коли вона при читанні не може стримати сміху, і великі сльози біжать по її щоках. Ти пишеш, щоб змусити її посміхатися чи плакати, тому що вона – твій ідеальний читач: *«В моих грезах она обычно аплодирует и с горящими глазами просит меня писать дальше»*. [14].

Кожен створений образ має бути цілісним. Професійні письменники вважають, що для цього достатньо мати кілька деталей. Написання твору може починатися з народження будь-якого персонажа, ключової фрази, рядка, які в хаосі думок

і образів вибудовують і впорядковують слова, описи, діалоги. Ось як пише про це Марина Владі у своїй книзі про В. Ви-соцького «Володимир або Перерваний політ»: *«А потом ты сидишь неподвижно за столом, будто зачарованный белым сиянием лампы. Вдруг взрыв страшнейших проклятий. Есть! Ты нашел! Иногда это просто строфа. Но после того, как она пошла, все выстраивается и связывается. И под утро... ты, торжествуя, читаешь мне труд своей ночи»* [7, с. 58].

Якщо висловлюватись мовою синергетиків, у автора відбулося «випадання на атрактор», а значить – досягнення мети творчої діяльності гарантовано. У цьому стані творцеві залишається лише встигати записувати потік думок, ідей, образів. Рука сама поспішає зафіксувати те, що безперервно, як ланцюгова реакція асоціацій, народжується всередині. Кажуть, що не людина пише, а їй пишеться, не вона говорить, а мова говорить через неї. Думки самі будуються, самі себе організують. Справа виглядає таким чином, нібито людина служить лише носієм цих думок і слів [17, с. 122]. Насправді вона виконує важливу роль конструктора нової системи, якому в даний момент необхідно перебувати у стані «внутрішньої тиші». Художнику розкривається справжнє різнобарв'я і поліфонія світу. Кожен творець досягає цього по-своєму. Кінг називає це «творчим сном», що відокремлює його від буденності. Йому це вдається при зачинених дверях, під гучну музику хард-року і «Металіки».

Таким чином, написання художнього твору письменником можна розглядати як синергетичний процес, оскільки йому притаманні властивості неврівноважених критичних станів. Творчому процесу, основними учасниками якого є творець і його творча структура, без сумніву, притаманні універсальні закономірності самоорганізації. Подальша їх розробка здатна розширити і поглибити вивчення механізмів написання художнього твору письменником.

Використана література:

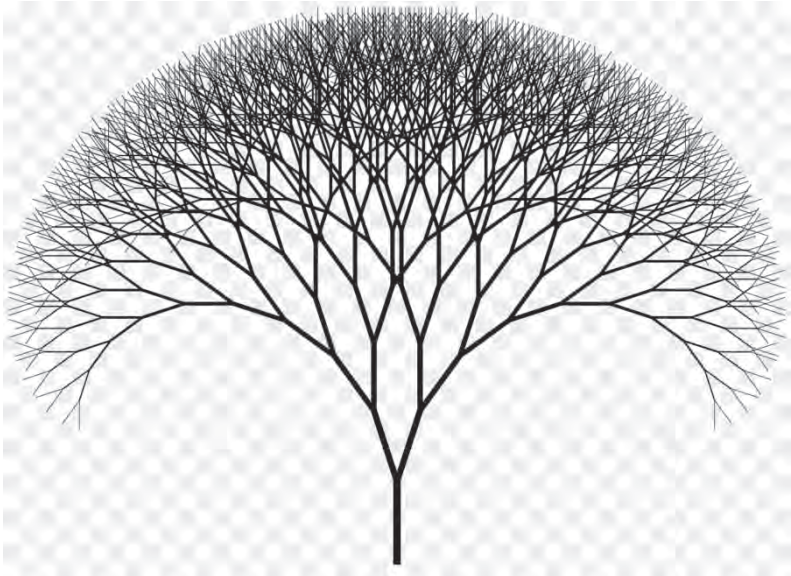
1. Анищенко В.С., Вадивасова Т. Е., Астахова В. В. Нелинейная динамика хаотических и стохастических систем. Фундаментальные основы и избранные проблемы. Саратов: изд-во Сарат. ун-та, 1999. 368 с.
2. Браже Р. А. Синергетика и творчество: Учебное пособие. Ульяновск: УлГТУ, 2002. 204 с.
3. Бранский В.Г., Пожарский С. Д. Синергетическая философия истории. Санкт-Петербург, 2009. URL: http://philosophy.spbu.ru/bransky/sinergetics_philosophy_of_history
4. Бредбери Р. Дзен в искусстве написания книг. Москва: ЭКСМО, 1990. 192 с. URL: <https://knizhnik.org/rej-bredberi/dzen-v-iskusstve-napisaniya-knig/1>(дата обращения 8.04.2020) (дата обращения: 12.09.2019).
5. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании: монография. Москва: ЛКИ, 2009. 240 с. URL: http://spkurdyumov.ru/uploads/2013/08/budanov_2908.pdf (дата обращения 8.04.2020).
6. Бунин И. А. Танька. *Полное собрание сочинений: В 9-ти т.* Москва: Худож. лит., 1965. Т. 2: Произведения 1887–1909 гг. С. 10–19.
7. Влади М. Владимир или Прерванный полет. Москва: Прогресс, 1989. 176 с.
8. Гельмгольц Г. Как приходят новые идеи. *Психология мышления. Хрестоматия по психологии.* Москва: Наука, 2008. С. 627–628.
9. Глазунова О. И. Синергетика творчества. Опыт анализа художественного текста. Москва: Либроком, 2012. 344 с.
10. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: в 4-х т. Москва: Наука, 1967. Т. 4: О методе теоретической физики. 600 с.
11. Евин И. А. Искусство и синергетика. Москва: Книжный дом, 2009. 208 с.
12. Ершова-Бабенко И. Психосинергетические основания концептуально-стратегической модели высшего образования. *Філософія освіти.* Київ: Інститут вищої освіти, 2006. Вип. 2(4). С. 24–35.
13. Иванова В.С., Кузеев И. Р., Закирничная М. М. Синергетика и фракталы. Универсальности механического поведения материалов. Уфа: УГНТУ, 1998. 363 с.

14. Кинг С. Как писать книги. М.: АСТ, 2002. 291 с. URL: http://allking.club/books/on_writing/ (дата обращения: 12.09.2019).
15. Князева Е. Н. Как возможно мышление о сложном и управление сложностью? *Вопросы философии*. 2010. № 10. С. 81–83. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=217&Itemid=52 (дата обращения 8.04.2020).
16. Князева Е. Н. Сложные системы и нелинейная динамика в природе и обществе. *Вопросы философии*. 1998. № 4. URL.: http://re-tech.narod.ru/inf/sinergy/ss_nd.htm
17. Князева Е.Н., Курдюмов С. П. Интуиция как самодостраивание. *Вопросы философии*. Москва: Наука, 1994. Вып 2. С. 110–122.
18. Ласло Э. Век бифуркации: постижение изменяющегося мира. *Путь*. Амстердам, 1995. № 1. С. 3–129.
19. Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4-х т.– М: Мысль, 1982. Т. 1. 636 с.
20. Малинецкий Г. Г. Пространство синергетики: Взгляд с высоты. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 248 с.
21. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва: Мир, 1966. 352 с.
22. Музыка О. А. Бифуркации в природе и обществе: естественнонаучный и социосинергетический аспект. *Современные наукоемкие технологии*. 2011. № 1. С. 87–91.
23. Пригожин И., Стенгерс И. Философия стабильности. *Синергетика: гуманитарная энциклопедия*. 2010–2016 (последняя редакция: 30.10.2016). URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6876> (дата обращения 8.04.2020).
24. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. Одесса: Астропринт, 2015. 336 с.
25. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка.– Москва: Комкнига, 2007. 184 с.
26. Фоменко В. Синергетика и процессы развития социальных систем. *Электронный научный семинар*. Израиль, 2005. URL: http://www.elektron2000.com/fomenko_0014.html (дата обращения 8.04.2020).
27. Чернавский Д.С., Чернавская Н. М. Проблема творчества с точки зрения синергетики. *АНО Центр междисциплинарных исследований. Синергетика и искусство*. URL: <http://spkurdyumov.ru/art/problema-tvorchestva-s-tochki-zreniya-sinergetiki/> (дата обращения 8.04.2020).
28. Шкловский В. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929. 266 с.

ТЕМА 3



ПЕРСОНАЖІ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ СИНЕРГЕТИКИ



§ 1. САМООРГАНІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В НЕЛІНІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (А. Чехов)

Сучасний світ ХХІ століття розглядається синергетиками як нелінійне середовище, у якому відсутня чітка регламентація і неможливо виробити інструкції «на всі випадки життя». Його стан М. Моїсєєв назвав «переходом від керованого світу до направляючого» [25; 23, с. 230]. Цей світ – відкритий, незамкнений, самоорганізуючий – особливо яскраво проявляється в критичних точках, коли внаслідок нестійкості і невизначеності шляху подальшої еволюції виникають біфуркації. До нього, за словами І. Добронравової, потрібен новий підхід, який вимагає перегляду звичних для класичної і навіть сучасної науки методологічних установок, сформованих при вивченні рівноважних ізольованих систем [10]. Як цей світ буде розвиватися далі – залежить від самоорганізації систем, його складових. Суспільство, що наслідує принцип «все, що не заборонено законом, – дозволено» і ігнорує мораль, етику, неписані правила співжиття, сферу цінностей, приречене. Адже саме ці «неписані закони», загальне смислове, ціннісне, культурний простір і є основою для самоорганізації [23, с. 230]. І важливим учасником цього залишається людина.

Якщо говорити про застосування теорії самоорганізації в літературознавстві, то, назвавши перехідний час на перетині ХІХ–ХХ ст. нелінійним середовищем, спробуємо розкрити типи самоорганізації особистості в цій системі на прикладі персонажів А. Чехова. Покажемо, як вони демонструють пригожинську модель диссипативної мінливості, тобто поєднання хаосу з новим порядком через різноманітність пошуку

і життєвого досвіду. Цю модель В. Силантьєва називає матрицею коливального контуру нестабільного існування матерії. Дотримуючись її висновків по науковому підходу до аналізу художнього тексту, спробуємо накопичені факти осмислити у контексті теоретичних постулатів, органічних для конкретного явища [34, с. 24].

Типи поведінки особистості в нелінійному середовищі визначив А. Титар [38]. Вони безпосередньо залежать від домінуючої життєвої установки цієї особистості. Це не означає, що ці поведінкові коди відсутні у стабільний час, але в кризовий вони сильніше виражені і більш загострені. Виділимо ті з них, які найбільш яскраво втілені в персонажах А. Чехова.

1. Переважна установка дії за моделлю, аналогією, прецедентом, на вимогу обставин, правил, думок, моралі тощо. Оцінка проблемної ситуації ведеться за шкалою: так прийнято – так не прийнято.

Таким чином виглядають чеховські персонажі-міщани, які дотримуються встановленого і довготривалого порядку речей, традиційних форм поведінки, дій, які супроводжують найбільш важливі моменти їх життєдіяльності. Апломбов («Свадьба»), Ломов («Предложение»), Топорков («Цветы запоздалые»), Олена Іванівна («Медведь») – усі вони не намагаються звільнитися від догм, позбутися клішованого мислення, не стараються пізнати новий світ, що змінюється, а лише наслідують минуле. Тому стають рабами безглузвих зобов'язань, здаються смішними і одночасно вульгарними. Безсилами у цьому відношенні показані Альохін і Ганна Олексіївна. Тільки після розлучення герой зрозумів: *«Когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле»* [42: Т. 10, с. 74]. Така поведінка, з точки зору вчених, направлена на зняття відповідальності з себе, свідомо припускає посилення суперечливості внутрішньої картини світу,

формування неправдивих особистостей, масок, що веде до саморуйнування, неможливості самореалізації.

2. Установка поведінки, спрямована на придушення або поглинання. Незадоволене бажання або надто повна захопленість ним, пригнічена потреба викликає стан фрустрації, психоемоційного напруження, збуджує агресію, озлоблення або переживання обділеної жертви.

Вмираючий актор Щипцов («Актёрская гибель») прожив нікчемне життя, і йому нічого не залишається, як хвалитися минулими «подвигами»: як бив тридцяти трьох антрепренерів, двох знаменитих письменників, одного художника, у Херсоні коня кулаком убив. Він називає себе «шляхетним батьком сімейства», якого насправді у нього немає. До цієї категорії можна віднести і героїв, які починають усвідомлювати недосконалість навколишнього світу. Це герої, які «замислилися», але (по Цилевичу) «не почали діяти». Григорій Петров («Горе»), Іона («Тоска») розуміють, що щось упущено в житті, але зробити що-небудь (навіть поговорити про це) їм здається неможливим.

3. Персонажі, яким притаманне протистояння і так звана боротьба за справедливість у цьому світі. Оцінка проблемної ситуації ведеться за шкалою: це добре – це погано. За нею людина судить не так себе, як інших. Як наслідок, основний стан цього типу – безперервний зовнішній і внутрішній конфлікт, що веде до неможливості ні з ким співпрацювати, до недовіри в будь-якій ситуації і розвитку різних психологічних захистів: ізоляції, заперечення, проєкції, регресії, реактивних утворень і т. д.

У Чехова це персонажі, які вважають себе уособленням справедливості. Але всі їхні помисли орієнтовані на одну мету – захистити власне життя-животіння від неприємностей, головним його принципом стає фраза «как бы чего не вышло». Такий учитель Беліков («Человек в футляре»), «понадштатний охоронець» унтер Пришибеев з однойменного оповідання, Очумелов («Хамелеон»). Спілкування з іншими персонажами

у них дуже обмежене і корисливе. Вважаючи себе уособленням моралі, вони демонструють владу над людьми і діють страхітливо. Іноді це обертається проти них самих – коли Коваленко за доноси спустив Белікова зі сходів, той переніс такий стрес через втрату свого іміджу, що захворів і через місяць помер. І щасливим його побачили тільки в труні. Всі відчували приховане задоволення від цієї смерті, але здобута свобода виявилася уявною – життя, «не заборонене циркулярно», але й не дозволене цілком, кращим не стало [42: Т. 10, с. 53],

4. Установка поведінки людини спрямована на подолання суперечностей у відносинах зі світом, прагнення змінити ситуацію, незважаючи на відчуття страху виходу її з-під контролю і неможливості управління нею. Оцінка ситуації орієнтована на внутрішнє відчуття правильності або неправильності своєї поведінки. Така життєва установка веде до інтеграції, звільняє від внутрішніх і зовнішніх бар'єрів, і процес внутрішньої самоорганізації завершується розширенням життєвого простору і набуттям нових можливостей взаємин зі світом.

Такий стан властивий чеховським героям-інтелігентам, які стали центральними в оповіданнях із «сюжетом прозоріння». Їх протиріччя викликані стражданнями через недосконалість світу, небажанням бути «як усі». Дехто з них, переоцінивши своє життя, намагається зробити його гідним. Одні рятуються втечею в надії на щастя, інші, заперечуючи ідею «влади грошей», починають важко працювати, треті роблять начебто «непомітні» подвиги по відношенню до інших людей.

Такає від міщанського щастя молодий учитель Нікітін («Учитель словесности»), раптом усвідомивши, що живе за чужими правилами, і Манюся навіть не приховує цього. Мисайл («Моя жизнь»), син багатого архітектора, незважаючи на презирство оточуючих, стає простим робітником («*маленькая польза*»). Йосип Димов рятує хвору дитину від дифтериту («Попрыгунья»). Яків Бронза («Скрипка Ротшильда») віддає скрипку до цього ненависному Ротшильд, тому що в ній роз-

гледів душу. Лаєвський («Дуель»), пройшовши через розчарування і приниження, починає нове життя. Усі вони відчують внутрішній неспокій, невдоволеність насамперед своїм життям і мріють про гармонію зі світом. У той же час розуміють, що змінити все в одну мить неможливо. Всі спроби проаналізувати те, що відбувається, з'ясувати причину наводять на думку, що вони прагнуть того, чого, за словами Подгоріна, немає і не може бути на землі («У знакомых») [42: Т. 10, с. 22]. Цей висновок з точністю збігається з зізнанням Віри («В родном углу»): *«Прекрасная природа, грезы, музыка говорят одно, а действительная жизнь – другое»* [42: Т. 9, с. 324]. Нелінійне мислення цих персонажів, спрямоване на інтеграцію, надало можливість їм відмовитися від обережних і, здавалося б, дуже правильних думок, якими керуються всі. Вони виявляють не тільки бажання, але й здатність розірвати «замкнутий», задушливий простір, щоб не загинути в ньому особистісно.

Як це можливо в нестабільних умовах? Сучасні вчені пропонують засвоїти кілька методів. Перший – метод «викреслювання зайвого», який дозволить перерозподілити енергію в зоні уваги людини на рівні інформації, емоцій, ментальних процесів і т.д. Це дає зниження навантаження на нервову систему, можливість зосередитися, проаналізувати ситуацію і прийняти адекватне рішення. Другий – метод асимптоти (спрощення реальності в нашій свідомості: «асимптота» – з грецької «не співпадає»). Тобто, щоб пізнати складний світ, потрібно спростити його модель, розкласти його ціле на приблизні частини. У цьому випадку стає простіше вихопити найбільш важливе. Але треба пам'ятати, що в різних ситуаціях головними стають різні риси реальності [23, с. 131].

Таким чином, названі типи самоорганізації особистості, які відобразив А. Чехов, на етапі біфуркації передбачають прийняття істотно різних рішень. Чому ж не всі прагнуть до інтеграції? Якщо виходити з пояснень синергетиків, це залежить від того, наскільки кожна людина доброзичлива, відкрита

і готова бути частиною колективу однодумців під час руху вперед, або вона «сама за себе». Треба враховувати те, що самоорганізація – це процес корекції людської свідомості, який для суспільства може мати як позитивний результат (неформальні об'єднання дослідників, наукові школи і т. д.), так і негативний (це так звані «хвороби», що роз'їдають суспільство – наприклад, злочинність).

Виходячи з цього, типи самоорганізації бувають різні, але їх зміни «можуть бути пов'язані з реформами, революціями, кризами, а іноді і з відходом цивілізації з арени історії» [23, с. 231]. Самоорганізація може призвести суспільство до краху, коли втрачено образ майбутнього (перефразовуючи Достоевського: «Якщо майбутнього немає, то все дозволено»). Якщо людство може розходитися в конкретних судженнях про причини катастроф, сперечатися про правильність прийнятих рішень, то загальна далека перспектива (всі ж хочуть жити в якісному суспільстві) здатна його об'єднати. Усвідомлення суспільством своїх сенсів і цінностей, образу бажаного майбутнього необхідне йому для збереження цілісності соціального простору, вироблення ідеології, яка визначає, висловлюючись термінами синергетики, параметри порядку в масовій свідомості. Але «щоб заглядати в майбутнє, потрібно осмислювати і оцінювати минуле» [23, с. 153].

Таким чином, синергетика інтеграції людини має на увазі процес формування цілісної особистості, яка свідомо і ефективно діє у будь-якій ситуації. Синергетичний підхід до управління динамікою поведінки в проблемній ситуації дозволяє підвищити ефективність внутрішньої самоорганізації в нелінійному середовищі. Якщо проблема вирішується конструктивно, стан особистості змінюється в бік приросту енергії і позитивних емоцій.

§ 2. СИНЕРГЕТИЧНІ ФАЗОВІ ПЕРЕХОДИ (за творами А. Чехова)

Нерівновісні переходи в кожній системі відбуваються по-різному, але багато дослідників погоджуються з думкою, що ці переходи мають загальні умови виникнення та фази розвитку. На думку І. Євіна, у системі «людина» головною умовою є виникнення протиріч, що викликають муки сумління (це початок переходу з одноmodalного в біmodalний або мультимodalний стан). Потім через хаос внаслідок коливальних процесів іде потужна емоційна реакція, яка досягає критичної точки і веде до повної зміни стану. У результаті відбувається фінальний перехід – особистість переосмислює життя і обирає вектор свого подальшого розвитку [12].

Розглянемо, як названі фази проявляються в персонажах А. Чехова. В оповіданні «Несчастье» адвокат Ільїн відчуває душевні муки – він закоханий у заміжню жінку, сусідку по дачі Софію Петрівну. Ільїн ненавидить себе за те, що, перебуваючи в поважному віці, кинувши роботу і друзів, переслідує чужу дружину, принижується, та вдяти з собою нічого не може. Софія Петрівна прямої відмови не дає, але кожного дня наче «випадково» норовить зустрітися з ним. У надії на взаємність він продовжує відправляти їй любовні листи і страждає. Його стан сягає критичної точки під час чергової спільної прогулянки, коли героїня раптом демонстративно заявляє, що поведінка його нестерпна, і намагається переконати його в тому, що вона вірна своєму чоловікові, строго дотримується сімейних основ і готова навіть померти заради щастя сім'ї. Жінка кілька разів

пафосно промовляє фразу *«Решено и кончено!»* і пропонує Ільїну залишитися друзями і закрити це болісне питання.

Але герой вловлює в її поведінці нещирість і не бажає, щоб з його почуттями гралися. Ситуація набуває несподіваного повороту, коли він у сльозах вимовляє: *«Я люблю Вас, люблю до того, что выбился из колеи, бросил дело и близких людей, забыл своего бога!»* (42, Т. 5, с. 251). Вона розуміє, що потрібно зупинити Ільїна та піти. Але він несподівано падає перед нею на коліна, і жінка *«в страхе и чаду»* ловить себе на думці, що їй це приємно. Не розуміючи саму себе, вона шукає у своїх відчуттях якогось сенсу і злиться, що *«замість протестуючої чесноти»* її наповнює безсилля і байдужість навіть до того, що подумують оточуючі.

З цього моменту у свідомості Софії Петрівни теж виникають протиріччя, які нарастають і перетворюються на докори сумління. У глибині душі героїня раптом починає усвідомлювати, що поруч з нею з'явилося те високе почуття, якого ніколи не вистачало їй у подружньому житті. Страх за те, що воно пройде мимо, долає її, але Софія Петрівна продовжує сама собі доводити, що *«порча еще не коснулась тех ее „основ”»* (42, Т. 5, с. 253). Протиріччя нарастає: вона незаслужено лає кухарку і сама накриває стіл для чоловіка, гаряче обіймає дочку і розповідає їй, який хороший, чесний і добрий у неї батько. Вона кілька разів про себе повторює, що любить його, нібито в цьому хоче остаточно переконати саму себе.

Але, як тільки в будинку з'являється Андрій Ілліч, *«наплыв напускных чувств уже прошел, ничего ей не доказав, а только раздражив и озлив ее своей ложью»* (42, Т. 5, с. 253). Безлад відбувається і в думках, і в почуттях жінки. Вона відчуває страх невідомості, який не дає розлучитися з минулим. Це процес боротьби з собою (перехід в бімодальний стан), коли героїня ще не в змозі прийняти зміну, але до неї приходять розуміння, що попереднє життя було *«маскою»*, і змінювати його необхідно. У свідомість вривається хаос – відбувається, за словами її са-

мої, «путаниця, в которой так же было трудно разобратъся, как сосчитать быстро летящих воробьев» (42, Т. 5, с. 253).

Ситуація загострюється, ненависть до чоловіка зростає, і все частіше на думку спадає спогад про незвичайну насолоду, яку вона відчувала поруч з Ільїним. Спроби чесно розповісти все чоловікові виявляються невдалими, у проханні поїхати куди-небудь разом він відмовляє і пропонує їхати без нього. Навіть коли вона заявляє, що закохана і що він ризикує втратити її, Андрій Ілліч мляво щось говорить про сім'ю, про зраду і бай-дуже лягає спати. Настає кульмінаційна точка фазового переходу героїні, коли її емоційна реакція досягає у своїй нестійкості критичного значення, і відбувається різкий стрибок з одного стану в інший. Софія Петрівна рішуче «зриває маску» – відчайдушно засуджуючи себе, вона починає цінувати почуття закоханого Ільїна та ще більше усвідомлює його нещастя. Всупереч обуренню своєї ображеної порядності, вона приходиться до висновку, що не до Ільїна вона йде, а до відчуттів, яких була позбавлена: *«Она задыхалась, сгорала от стыда, не ощущала под собой ног, но то, что толкало ее вперед, было сильнее и стыда ее, и разума, и страха... »* (42, Т. 5, с. 259).

Таким чином, підтверджується думка дослідників про те, що внаслідок дисипативного впливу середовища поблизу точок нестійкості [15, с. 340] «усталені переконання і практика виявляються нефункціональними і застарівають, стає актуальним пошук більш функціональних і ефективних ідей» [21]. У результаті відбувається руйнування впорядкованості просторової структури і утворення нової, більш стійкої, фази.

Інша ситуація показана в оповіданні «Тяжелые люди». У центрі – дрібний землевласник Ширяєв. Конкретного опису його характеру в оповіданні не дається. Але про нього можна судити, виходячи з простої побутової ситуації, з якої починається розповідь. Дружина і п'ятеро дітей давно сіли за стіл і чекають главу сім'ї, щоб почати обід. Молодші нетерпляче рухають стільцями, а дорослим вже все одно – їсти або чекати. Ширяєв

невдоволено бурчить і навмисно довго миє руки, повільно їх витирає, так само повільно молиться і, не поспішаючи, сідає за стіл. У підтексті стає зрозуміло, що батько сімейства сильно перебільшує свою значущість і спеціально випробовує терпіння домочадців, кожного разу таким чином вимагаючи любові і поваги до себе. Сім'я виглядає заможною, і в цьому він бачить тільки свою заслугу. Свій потворний характер глава сім'ї проявляє у всьому.

Кульмінаційним моментом в оповіданні стає сцена, коли старший син, Петро, просить у батька грошей – йому треба їхати до Москви, щоб продовжити навчання. Він підробляє, але грошей все одно не вистачає. Юнак спочатку поводить себе невпевнено, знаючи про деспотизм батька і розуміючи, чим може закінчитися його прохання: *«Несколько раз он клал ложку и кашлял, желая начать говорить, но, взглянувши пристально на отца, опять принимался за еду»* (42, Т. 5, с. 323). Петро дуже обережно і аргументовано, прорахувавши всі витрати до копійки, висловлює своє прохання. Ширяєв усіма силами намагається заощадити – на квартиру і обід сина замість п'ятнадцяти рублів виділяє десять, замість нових чобіт пропонує свої старі, «майже нові». На одяг, книги, на плату за слухання лекцій студент і зовсім просити не наважується. Але коли за сина заступається мати, «неполітична і нерозсудлива», і виявляється, що Петру потрібні ще й нові штани, у батька *«тотчас же показался буревестник, перед которым трепетала вся семья: короткая, упитанная шея Ширяева стала вдруг красной, как кумач. Краска медленно поползла к ушам, от ушей к вискам и мало-помалу залила все лицо. Евграф Иваныч задвигался на стуле и растянул воротник сорочки, чтобы не было душно. Видимо, он боролся с чувством, которое овладевало им»* (42, Т. 5, с. 324). Поведінка глави сім'ї стає некерованою: він схоплюється з огидним виразом гніву, образи і жадібності, жбурляє на середину столу свій товстий гаманець, хапає себе за го-

лову і бігає по кімнаті, підскакує до столу і з криками «Объели! Опили!» витрушує всі гроші.

Сім'я завмерла в заціпенінні, обідати вже не міг ніхто. Звинувативши дружину в тому, що розбестила сина, не бажаючи нікого слухати, Ширяєв за звичним сценарієм махнув рукою, плюнув і вибіг на подвір'я. Слідом за ним вибіг і Петро, кинувши матері дані йому гроші з криком: «Скорей с голоду умру, чем съем у вас хоть одну крошку!» (42, Т. 5, с. 326). Ним раптом опанувала непереборна злість. Він вперше наважився подолати свій страх і виступити проти батька.

Перехід Петра в новий стан проходить кілька фаз. У кожній з них настрій героя змінюється. Спочатку Петро, страждаючи від пережитого приниження і злості, тікає брудною дорогою в поле. Студент припускається думки, що непогано було б піти до Москви пішки, як є, без шапки, у рваних чоботях і без грошей. Десь на сотій версті його наздожене переляканий батько, буде просити його повернутися, але той і не гляне на нього, піде далі і, обезсилений, помре з голоду, і про це напишуть всі газети.

Незабаром настрій злості і жалю до себе змінюється. Петро починає думати про смерть, про горе своїх близьких, навіть про моральні муки батька. Уява малює дорожні пригоди, які можуть трапитися з ним. Юнак уявляє, як проситься на нічліг в лісову хатинку і зустрічається з розбійниками, або потрапляє в багатий будинок, де його годують, поють, грають йому на роялі, і в нього закохується хазяйська дочка-красуня.

Дійшовши до залізничної станції, йому навіть хочеться заплакати від туги. Але раптом ловить себе на тому, що сам широко посміхнувся і вклонився знайомій бабусі-поміщиці. Студент починає розмірковувати: звідки взялася ця посмішка, якщо вся його душа «полна досады и тоски»? (42, Т. 5, с. 327). Це виглядає брехнею, але, виявляється, вона дана людині для того, щоб у найважчі хвилини душевної напруги він міг зберегти таємницю свого гнізда, подібно до дикої качки або лисиці:

«В каждой семье есть свои радости и свои ужасы, но как они велики, трудно увидеть их постороннему глазу; они тайна» (42, Т. 5, с. 328). Студент згадує своїх однокурсників, які також неохоче говорять про свої родини, і свою матір, і знайому бабусю, яка, без сумніву, теж пережила багато горя, але посміхалася йому у відповідь.

Закінчивши невеселі думки, Петро приймає рішення повернутися додому і поговорити з батьком, *«втолковать ему, раз и навсегда, что с ним тяжело и страшно жить»* (42, Т. 5, с. 328).

Розмова вийшла важка. Стан Євграфа Івановича також помітно змінився. Він відчував себе винуватим, але не відразу зміг прийняти правдиві слова сина про те, що він грубий і невихований чоловік, який зриває на слабких свою дурість, мучить матір і забуває сестру. Євграф Іванович спочатку мовчить, потім все ж червоніє, але крики *«Мовчати! Мовчати!»* стають менш агресивними. Він приголомшений упевненістю сина. Перевірити його було складно – очі Петра виблискували, він не говорив, а випалював окремими словами. Всю ніч ніхто в родині не спав. Говорили пошепки. Петро лежав нерухомо, відчуваючи глибокий душевний біль. Батько тихо блукав від вікна до вікна і зітхав. О п'ятій годині ранку студент попрощався з усіма і навіть поплакав, все ж заглянув до батька і сказав:

«– Прощайте, я еду.

– Прощай... Деньги на круглом столике... – ответил отец, не поворачиваясь» (42, Т. 5, с. 330).

Таким чином, поведінка Петра сприяє переходу Євграфа Івановича з рівноважного, звичного для нього стану, в нерівноважний. Різкий і несподіваний виступ сина порушив баланс між внутрішніми і зовнішніми силами колишньої стабільної системи батька. Він вкрай роздратований, бо в його свідомості зростають нелінійні хаотичні процеси, які не дають поводити себе, як раніше. Він уже не може змусити сина замовкнути, його мова стає менш принизливою і образливою. Його програ-

ма поступово руйнується. Настає новий динамічний режим, коли мислення переходить на більш складну траєкторію розвитку. Герой помітно переживає, але до кінця поки що не може цього прийняти. Це і буде точкою біфуркації, коли проявляється найбільше обурення, яке призводить до якісних змін властивостей навіть найпружніших систем [15, 36].

Стан резонансного збудження змінюється до ранку, коли внаслідок зворотного зв'язку в поведінку приходять рівновага, і А. Чехов дає надію, що вона в кінці кінців сприятиме еволюції розуму і свідомості. Тим більше, що в одному з номерів газети «Новое время» оповідання було доповнене роздумами автора про те, що в житті кожного трапляються нещастя – смерть близької людини, суд або тяжка хвороба, які *«резко, почти органически изменяют в человеке характер, привычки и даже мировоззрения. Так и Петр, глядя на отца, понял, что тяжкое испытание, пережитое ими, не прошло бесследно для них обоих. Чувствовались уже новые отношения, мир, забвения прошлого... И он мысленно пожелал отцу всего хорошего»* (42, Т. 5, с. 574).

Цікаво й те, що перехід у рівноважний стан фізики називають процесом релаксації. Пояснюють процес цього переходу за допомогою спостережень над молекулами будь-якого організму. У рівноважному стані молекули поведуться незалежно, наче ігноруючи один одного. Як тільки на них впливає хаотичне середовище (їх занурюють у різні розчини), молекули починають активно якимось чином проявляти дальнодіючі кореляції – «спілкуватися», наче «відчуваючи час» і розпізнаючи інформацію. Внаслідок таких випадкових рухів вони раптом утворюють мозаїчні структури. Це свідчить, що коли система набуває нерівноважного стану, її частки перестають бути незалежними, починають групуватися і поведуться як ціле, щоб вийти із ситуації хаосу [30].

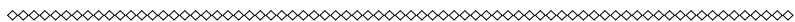
Існує думка, що якщо говорити про самоорганізацію живих об'єктів і процес руйнування їх стійкості, то треба мати на ува-

зі, що насправді те, як система організовує сама себе, залежить від її інтелектуальних складових (неважливо, вони високо чи низько інтелектуальні), тобто від внутрішньої програми [31], а також від кількості накопиченої енергії на стадії передруйнування [14, 111]. Напевно, нам варто погодитися з думкою Б. Рудого про те, що рушійною силою всіх живих процесів є інтелект [31].

Синергетики визначили три типи переходу в залежності від потужності, характеру і швидкості розпізнавання представлених варіантів самою системою. Якщо перехід здійснюється плавно і безперервно – це «м'який» тип; якщо перехід різкий – «катастрофічний»; якщо зміни відбуваються раптово – «вибуховий» [21]. У нашому випадку зміну стану Софії Петрівни можемо віднести до «м'якого» типу, перехід Євграфа Івановича і Петра – до «катастрофічного».

Таким чином, якщо мова йде про таку складну нестійку систему, як «людина», то можемо стверджувати, що на етапах біфуркацій вона піддається нерівноважним фазовим переходам. Її стан змінюється внаслідок різних перебудов свідомості з урахуванням зміни параметрів, заданих навколишнім середовищем. А зважаючи на те, що в хаотичному середовищі чергування порядку і хаосу відбувається постійно, то можуть виникати цілі каскади біфуркацій, які сприяють переходам системи з одномодального стану в бімодальний і знову в одномодальний стан – нову, більш стійку, фазу.

§ 3. ДИСИПАЦІЯ СВІТУ І ЛЮДИНИ В НЬОМУ (І. Бунін)



Повертаючись до думки, що «відкритість» художньої системи І. Буніна тяжіє до елементів синтезуючої властивості, підтвердимо її тим, що у його творах «складно переплелися пристрасть до вічного і прихильність до тимчасового, соціальна трагедійність, похмуро-катастрофічне сприйняття історії зі світло-«пантеїстичною» філософією природи і з пошуком «третьої правди» – правди залучення людини до світу, всупереч неминучим стражданням» [32, 284]. Письменник створює особливий зоровий образ, здатний викликати потік читацьких асоціацій, які доповнюють не сказане автором. Тому закономірно, що Бунін часто звертається до імпресіонізму, скориставшись його особливою «миттєвою» пластикою і підвищеною емоційністю. Але в цьому випадку (що і сталося) повинен був змінитися сюжет. Конфлікти і дії бунінських творів схильні до синдрому настрою і розгортаються в побутовій ситуації, а вирішення саме такого цілком буденного конфлікту передбачає зв'язок одномоментного з вічним. Камертоном вічності в оповіданні найчастіше виступає природний світ; він, відтворений переважно по-авторськи-нейтрально, відтіняє те, що відбувається в побутовому житті. Саме в природі – радісній, але і цілком байдужій до малих людських пристрастей – завжди у Буніна присутнє відчуття нетлінності буття, усвідомити яке дано далеко не кожному персонажу.

Для ілюстрації цієї тези візьмемо оповідання Буніна «Десятого сентября» (1903). Говорячи про одиничний випадок з життя героїні – княжни, яка важко щось переживає, автор ніяк не пояснює нам її стан. Відсутня передісторія, так само відсут-

ня розгорнута характеристика персонажа. Є тільки наче мимохідь зафіксовані штрихи-деталі її вигляду і поведінки: це абияк заплетена коса, бліде обличчя, книга, яку дівчина то читає, то, відкинувши, думає про щось. Про причини її настрою можна тільки здогадуватися. Лише кілька слів знадобилося Буніну, щоб ситуація прояснилася – княжна ображена, бо кинута коханим, і стара історія, неодноразово використана в літературі, не потребує докладного опису. Але саме вона, ця «не вказана історія», і пояснить раптову смерть героїні.

Опосередкована, а не пряма психологічна характеристика активно використовується і в оповіданні «Князь во князях» (1912). Здивування читача викликає поведінка Лук'яна Степанова – на самому початку твору він стрімко, сидючи на голій дошці бігових дріжок, просто влітає у двір Нікуліної. Крім того, епізод формує синдром очікування – передбачається, що герой примчав з якоюсь важливою новиною. Наступні деталі повідомляють про те, що сімейство Нікуліної чекає від нього якогось пропозиції. Нестійкість ситуації породжує у них неадекватну поведінку. Під час обіду господиня дратується, дочка Люлю здригається і «заглядає в рот» гостю, син Міка курить і катає по столу хлібні кульки. Але князя привела до них не важлива новина, а бажання похвалитися завдатком, отриманим за овес, – йому просто захотілось викликати почуття заздрості і поваги до власної персони. За логікою речей, його самого або його поведінку сімейство мало б обговорити після закінчення візиту. Але ні, будь-які словесні характеристики гостя відсутні. Зате зазначено, що після його від'їзду господиня будинку гидливо віддає покоївці вазочку з варенням, з якої їв князь, наказуючи її викинути або вимити гарячою водою. Люлю, заламуючи край хустки, ридає. Характеристику завершує наче між іншим висловлена фраза про те, що збіднілий князь давно вже тулиться в найзлиденнішому і найпотворнішому будинку. Природно, що всебічна «дріб'язковість» персонажа викликає у читача презирство.

Відсутність традиційно зрозумілого психологічного аналізу, що демонструється у творчості Буніна, викликана новим розумінням життя як явища насамперед космічного рівня, а не тільки суспільно-побутового. Маргіналізація категорій особистості і середовища спричинила формування нових відносин людини і світу. Бажання письменника ввести в реалістичний текст світ високого і непізнаного призвело до зміни позиції автор – оповідач – читач. Вони повинні були опинитися в ситуації постійного діалогу, який передбачає, за М. Бахтіним, наявність багатьох «голосів». Відзначимо, що діалогічність у Буніна проявляє себе як в безпосередній формі спілкування між персонажами, так і в опосередкованій формі численних контактів автора-оповідача з читачем. Як наслідок, у його текстах фактично зникають прологи, авторські коментарі, великі описи. Зображувальне змінюється на виразне, експресивне; живописання словом (властиве, наприклад, Тургеневу) починає здаватися зайвим і таким, що затягує сюжетну дію. Як писав з такого приводу Є. Тагер, у літературі виникає потреба у формах більш компактних і економних [36].

Таким чином, синтезуючи «описовість» і емоційне переживання, спираючись на велику, містку і дуже глибоку традицію російської психологічної літератури, І. Бунін зумів створити нову форму оповіді, яка є короткою, але емоційно вираженою жанровою одиницею. Це оповідання-новела кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Щодо зміни концепції людини, то вона завжди пов'язана із змінами, що відбуваються у світі. Про це писав Д. Лихачов, стверджуючи, що зміна епох (наприклад, Стародавній світ – Середньовіччя) супроводжувалася формуванням нової концепції людини і новим типом «бачення» [22]. Ефективність використання даного критерію, особливо для дослідження «перехідних» періодів, була наочно продемонстрована і в роботах О. Панченка. В них кризовий час на перетині культурних епох («Петровський» період) охарактеризовано з позицій

зміни людини і картини світу, перегляду соціальних і світоглядних ієрархій [28].

Прагнення пізнати історичний час через концепцію людини і світу було характерно і для Л. Гінзбург, яка досліджувала російську і західноєвропейську літературу XVII–XX ст. На її думку, вихідною позицією у вивченні творів різних епох має стати співвідношення між концепцією особистості, характерною для даної епохи і соціального середовища, і художнім її зображенням» [9, с. 3].

Конкретні спостереження над текстами І. Буніна показують, що відтворена автором картина світу показує цей світ динамічно непостійним, з комплексом протиріч і непрогнозованістю ситуацій. Структурною формулою хронотопного сприйняття стає «кружляння», яке не дає людині можливості зорієнтуватися ні в сьогоденні, ні в найближчому майбутньому. Звідси оформлення образу нового героя: це «людина розгублена», яка або «ниє і сумує», або здійснює безліч «проб і помилок» на своєму життєвому шляху. Характерні її риси – відчай, схильність до експерименту, смиренність і постійне повернення до стійких універсалій буття, заперечення миттєвої радості, прагнення зберегти свою індивідуальність на тлі деградуючої маси.

З цього випливає, що бунінську концепцію світу і людини, а також стиль автора і характерологію зручніше розглядати в контексті універсальної науки, що вивчає прояви «коливального контуру історії» на всіх рівнях людської свідомості – синергетики. Оперуючи її методами, вчені вказали на основні риси нестабільного часу: уривчастість розвитку всіх процесів (І. Пригожин [29], С. Курдюмов [18], В. Аршинов, Я. Свірський [2]), постійне повернення до минулого, закономірна випадковість як головний компонент еволюційних процесів (О. Князева, С. Курдюмов [18]), «пульсування» і неоднозначність людських характерів (Н. Герасимова [7], В. Буданов [5]). «Життя як потік», реалізоване в абсолютній більшості творів І. Буніна,

виглядає формулою побуту і буття перехідних епох. У цей час, схильний до фактора нестабільності, зникає найближча перспектива розвитку, світ і людина в ньому піддаються синдрому «коловороту». На етапі біфуркації поведінка людини може залежати від безлічі факторів і виявляється малопрогнозованою, тому великого значення набувають поняття «випадковість» і «вірогідність», що визначають її долю. Синергетики пояснюють даний комплекс дій і відчуттів «розгубленістю перед хаосом», але попереджають: у коеволюційному процесі є свої потенції позитивного розвитку. Це і є дисипування разом з нестійким світом, який встановлюється, це «відкритість» людини перед можливістю самовдосконалення.

Непередбачуване «завтра» багатьох героїв Буніна робило фаталістами. Містичні відчуття виявлялися настільки гострими, що, навіть зіткнувшись зі смертю, його персонажі були схильні дорікати себе в тому, що недостатньо передбачали подібний результат («Обреченный дом», «Мордовский сарафан»). Почуття фатальної неминучості іноді змушує здійснювати нерозумні на перший погляд вчинки. Наприклад, в оповіданні «Страшный рассказ» стара французенка так боїться смерті, що виконує дії, несумісні зі здоровим глуздом. Фатальне «передчуття майбутнього» в оповіданнях «Кастрюк» і «Танька» реалізується в надзвичайно гострому відчутті: життя схоже на поїзд, який мчить повз мешканців, загублених у російській глушині.

Проведені спостереження цілком органічні і для оповідання «Лёгкое дыхание», яке сприймається нами як шедевр. Стихійність почуттів Олі Мещерської призводить до того, що її занадто сильна життєва активність обертається приреченістю. Оля Мещерська, як і багато улюблених героїв Буніна, спробувала жити захлинаючись, розчинити себе в світі і дисипувати разом з ним. Та «виринути з космічної стихії оновленою» у неї не вийшло.

Таким чином, дослідження творів І. Буніна показало, що коливальний контур нерівновісної свідомості, настільки показовий для епох перехідності, сприяв оформленню неореалізму автора. Самобутність письменника, у першу чергу, визначається його прагненням випробувати людину вічністю і «відкритим» простором-часом. У відведений йому термін земного існування герой повинен усвідомити себе як в одвічному, так і в реальному історичному часі. Ця бунінська формула життя у Всесвіті була дуже органічною для переорієнтації людини, яка зробила крок з XIX у XX століття.

§ 4. ГЕРОЇ О. КУПРИНА У СИТУАЦІЇ «ПОРЯДКУ З ХАОСУ»

Персонажі творів О. Купріна, як і сам автор, відчували коливальні процеси міжчасся і знаходились у стані неврівноваженості і пошуку. Взаємопереходи порядку і хаосу безпосередньо стосувалися і їх.

В оповіданні «На покое» (1902) ніхто з колишніх акторів, які живуть у притулку, не зміг упорядкувати своє життя. Загнані нестатками і хворобами, вони туляться у старому панському маєтку, який став останнім притулком для них. А його відкрив батько артиста, померлого після довгих поневірянь від сухот і пияцтва. Ці люди, занурені у свою *«нечистоплотную, холостую старость»* посеред брудної білизни, жахливого запаху і торішньої павутини, живуть минулими «подвигами», хваляться успішними гастролями і гульнею, скандалами і бійками. Один з постояльців називає це *«кислыми рассказами из прежней жизни»* [20, Т. 3, с. 178]. Намагаючись підтримувати свій колишній «статус», всі вони ведуть життя, більше схоже на одноманітне і нудне існування. Розмовляють рідко, богохульствують, сваряться. В основному розповідають вульгарні анекдоти, читають непристойні вірші, *«их собственное бессилие, их физическая и душевная немощь придают этим разговорам уродливый и страшный характер»* [20, Т. 3, с. 178]. У результаті хвороба стає ще більш тяжкою, думки про минуле – сумнішими, і від цього ще образливішим відчувається убожество. Вони бояться одного: хтось із сусідів може вночі непомітно померти і пролежати з ними поруч до самого ранку.

Один з постояльців притулку, Слав'янов-Райський, порівнює їх спільне життя зі склянню мухоловкою з пивом: *«Наберется туда мух видимо–невидимо, и все они в собственном соку»*

киснут да киснут, пока не подохнут. Так и мы, брат Саша, в своей мухоловке закисло и обозлились... » [20, Т. 3, 197]. Герой тяготиться своїм теперішнім: «Живу на иждивении купчишки, хожу по трактирам, норовлю выпить за чужой счет, кривляюсь... » [20, Т. 3, 198].

А вночі, «во время тоскливой старческой бессонницы, когда так назойливо лезли в голову мысли о бестолково прожитой жизни, о собственном немощем одиночестве, о близкой смерти, – актеры горячо и трусливо веровали в бога и в ангелов–хранителей, и в святых чудотворцев, и крестились тайком под одеялом, и шептали дикие, импровизированные молитвы» [20, Т. 3, 179]. Але до ранку віра минала, і тривало колишнє існування «людей, когда-то жадно объедавшихся жизнью» [20, Т. 3, 180]: вони довго спали, відлежуючи руки, ноги і навіть голову, грали в карти і не втомлювалися лаяти за сновника свого притулку за погані обіди та догляд.

Зберігаючи в собі тільки минуле, ці люди, як святині, шанували старі афіші та газетні вирізки зі своїми іменами. Вони сподівалися, що хвороба пройде сама собою, до них прийдуть їхні старі друзі і знову організують їм веселе акторське життя. І коли Слав'янов усвідомлює, що це сіре і дріб'язкове існування йому не перебороти, і простого сімейного щастя, – з милою і вірною дружиною, маленькою кімнаткою, де пахне домовитістю і геранню – не досягти, він стає огидний сам собі. Герой плаче, метастється головою по подушці і щось гаряче шепоче. А в кінці оповідання трапляється те, чого боялися найбільше, – виявляється, вночі тихо і непомітно помер Дідусь.

В іншу ситуацію потрапляє Іван Петрович, молодий і перспективний герой оповідання «Негласная ревизия» (1894), якому начальство доручає досить незвичайну справу – проведення негласної ревізії щодо зловживань грошових коштів. За словами начальника, цю справу «нельзя без внимания оставить, но и гласности придать невозможно» [20, Т. 1, : 183].

Гордість і надія всього департаменту, строгий і справедливий чиновник, Іван Петрович розумів, що йому представився

ефектний випадок проявити себе і що для кар'єри це вкрай корисно. Усвідомивши свою роль, спланувавши все до дрібниць, герой вирушив відновлювати справедливість і порядок у справах громадянина Персюкова. Але плани несподівано порушилися. Як тільки він прибув до місця призначення, його незалежність похитнулася через самого Персюкова, який нібито випадково опинився поруч. Солодкуватий голос, запобіглива посмішка у поєднанні з фамільярністю і рішучістю зовсім збили з пантелику молодого чиновника – це ніяк не узгоджувалося з його правилами ведення війни.

Заповзятливий Персюков домігся, щоб ревізор спочатку заїхав до нього додому і не відмовився від вечері. Цей варіант спілкування Івану Петровичу здався неприйнятним, бо він був «хаосом», який порушує його давно встановлений «порядок»: *«Он недоумевал, каким образом все это так быстро случилось и у него не нашлось ни одного слова, чтобы „осадить” и „обрезать”»* [20, Т. 1, с. 185]. Але він і зовсім перестав чинити опір, коли познайомився з господинею. У результаті Іван Петрович остаточно піддався бажанням, зовсім забувши про обов'язки. Коли після смачного обіду він, захмелілий від дорогого вина, залишився наодинці з Валентиною Сергіївною, його охопила солодка лінь, і непідкупна совість вже не мучила. Її ліниво-граційні рухи, замріяні очі і солодкі промови спонукали на задоволення. Іван Петрович не може встояти перед красивою жінкою, і, не помічаючи «підводних каменів» в її діях, віддається пристрасті. Але у вирішальний момент поведінка героїні різко змінюється – розгнівана, вона навмисно голосно обурюється його діями. Зганьблений, Іван Петрович бачить тільки один вихід – якнайшвидше зникнути, поки не повернувся Персюков. Можливість кар'єрного ривка втрачена.

Таким чином, ні мешканцям притулку, ні Івану Петровичу не вистачило сміливості зорієнтуватися в ситуації і зробити конструктивний крок вперед. Наслідок – ситуація, яку вони сприймають як хаос, поглинає їх усіх. У цьому і полягає нещастя героїв: вони захистили себе від дійсності і дозволили

цій дійсності обдурити себе. Проектуючи ситуацію на узагальнення синергетиків, підтвердимо: якщо взаємообмін зі світом припиняється, то порушується процес коеволюції, система розпадається і повертається у висхідну позицію. Кожна її частина «випадає із загальної структури, замикається на собі» [40]. Але той, хто здатний «побачити і пізнати процес самоорганізації, саморегулювання майбутньої матерії», усвідомити межу хаосу і порядку, може вистояти і створити майбутнє [33, с. 54–55].

Протистояти навколишньому хаосу намагається Дружинін в оповіданні «Хорошее общество» (1905). Але герою явно не вистачає сили волі, щоб не піддатися хаосу, бо йому страшно, що буде далі.

У «ситому бюрократичному закладі», який йому доводиться відвідувати, ведуться розмови тільки про вигоду і якісь таємні афери, тут лестять панам, їм віддають честь, для них організують застілля. Дружинін відчуває себе людиною другого сорту, якій приносять звичайне біле вино в той час, коли всім подають шампанське; його глузливо називають «*солью земли русской*» і використовують у якихось брудних справах. Це принижує героя, але сил у нього вистачає тільки на очевидні дрібниці: він демонстративно не цілує дамам руки, відмовляється від застілля, ображається і йде надовго, але все одно повертається. Він злий на свою безхарактерність, але щоразу намагається виправдатися сам перед собою. Все частіше драгує його те, що по-європейськи респектабельні панове не здатні допомогти бідній людині, яка потрапила в біду, бо про причетність до брудного суспільства можуть написати в газеті, і це погано відіб'ється на їхніх справах. Коли Дружиніну самому пропонують залагодити справу, він в люті висловлює все, що в ньому довго копилося, тим самим назавжди відрікаючись від цієї компанії.

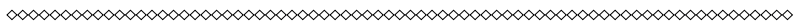
Як бачимо, біфуркації можуть не тільки відвести самоорганізацію від висхідного стану, але і повернути її у початкову точку. Дослідники пояснюють це так. Спектр напрямків задається природою системи, яка еволюціонує, і характером зовнішнього

середовища. Перехід системи з одного стану в інший вимагає вибору: з двох або кількох нових структур потрібно вибрати тільки одну. Синергетики називають це нелінійністю першого ряду. Якщо відбір потрібного вектора проводиться конструктивно (більш радикально, сміливо), хаос робить дисипативну систему більш стійкою [4]. Якщо ні – людина піддається нескінченному «ходінню по колу» або поверненню у висхідну точку. Щоб уникнути повернення, тобто забезпечити рух вперед, еволюціонувати, важливо правильно сформувати атрактор – той кінцевий стан, досягнувши якого, система вже не може повернутися до попереднього [4].

Усталеність, стверджують синергетики, передбачає високу адаптацію до нелінійного середовища, але не пристосованість (ці поняття часто плутають). За умови дисипування людина отримує стабільність, упорядкованість, здатність приймати і засвоювати нову інформацію. Вона адекватно реагує на навколишній світ, у якому продовжує існувати хаос. Чим адекватніша її реакція, тим стійкіша її система. В. Фоменко називає дисипативність «молотком скульптора», яким майстер, створюючи свій витвір, відсікає від брили все зайве [40].

Таким чином, синергетика поки що не завжди здатна дати конкретну модель виходу з кожної кризової ситуації, але вона відкриває можливості пошуку шляхів самоорганізації складних систем, що дозволяють змодельовати еволюційний процес, а також усунути конфлікти і суперечності на етапі чергування порядку і хаосу. Складність нелінійного часу в тому, що, розв'язавши одні протиріччя, ми стикаємося з новими. На питання «Що робити?» дослідники відповідають поки що в такий спосіб: «Шукати оптимальну для даних історичних умов форму синтезу порядку і свободи («хаосу»)» [4]. Це означає – не впадати в крайнощі і, за словами Єжи Топольського, спробувати не стати «іграшкою страшної сили хаосу» [37], а намагатися досягти «певного балансу (рівноваги) між „закручуванням гайок” в одних сферах діяльності і з їх «розкручуванням» в інших сферах» [4].

§ 5. ГЕТЕВСЬКА МОДЕЛЬ ОСОБИСТОСТІ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ



Кожна епоха висуває свою концепцію людини і свій тип «бачення» – формуються нові естетичні смаки, відбувається еволюція жанрів. І все ж драматична доля людини в ситуації «межі й переходу» кінця XIX – початку XX ст. прочитується в контексті трагедії «Фауста, який втратив себе». Ці герої мають свої особливості, у них різне національне підґрунтя, але зближує їх вектор, спрямований на пошук свого місця в житті.

Гете називають творцем фаустианського архетипу у світовому літературному контексті, а трагедію «Фауст» – точкою відліку, від якої починаються всі фаустианські варіації у світовій літературі. Вони можуть бути полемічними стосовно першоджерела, і в цьому відношенні особливий інтерес викликає діалог різних національних літератур з «Фаустом». Вдалим прикладом вбачається тут російська література кінця XIX – початку XX ст., яку можна розглянути на рівні специфічної інтерпретації міфологеми, її функціонування, позачасової «наповненості» і екстраполяції на інший культурний модус.

У критичних роботах з проблеми гетеанства в російській літературі згадується багато імен великих людей, на виховання яких вплинула історико-культурна спадщина Й. Гете. Серед російських мислителів – це найчастіше В. Белінський, М. Чернишевський, серед російських майстрів слова – Л. Толстой, Ф. Достоевський, М. Некрасов, І. Тургенєв. У творчості А. Чехова і І. Буніна тема фаустианства залишається поки що недостатньо вивченою. Але перші паралелі між творчістю А. Чехова і Й. Гете проводилися вже в кінці XIX століття, коли

Д. Мережковський у статті «Старый вопрос по поводу нового таланта» («Северный вестник», 1888, № 11) порівняв Ліхарева (оповідання «На пути») і гетевського Фауста. В останні десятиліття до цієї проблеми все частіше звертаються вітчизняні та зарубіжні критики. Їх роботи в основному присвячені загальній характеристиці відносин Чехова до Гете і порівняльного аналізу художніх творів. Але, незважаючи на відсутність більш значних наукових досягнень з даної теми, вона залишається актуальною і особливо цікавою для тих, хто вивчає проблему «рубіжної свідомості» і синергетики.

Звернення до «вічних образів» передбачає відтворення характерної сюжетної ситуації і наділення персонажа відомими якостями. У нашому випадку видається цікавим рівень збігу або розбіжності в типологічних зближеннях мотивів, сюжетів і образів культурно і історично віддалених літератур. Також важливим залишається вивчення ступеню впливу духовної і художньої спадщини Гете на творчість Чехова і Буніна і визначення тих нових рис, які внесли російські автори в знайомий гетевський образ.

Незважаючи на те, що епохи, у які жили і творили письменники, проходили у різні часи, аналіз творів Чехова, Буніна і Гете показує, що в них є точки дотику. Приклад тому – повісті «Скучная история», «Моя жизнь», оповідання «Пари», «На пути» Чехова, а також оповідання Буніна «Вести с Родины», «Ермил», «Учитель», персонажі яких відчувають невдоволеність дійсністю і безсилля перед нею. Їх дратує обмеженість оточуючих людей, хвилюють роздуми про хибність пройденого шляху. Кожен з них міг би стати Фаустом, оскільки ситуація вченого, який опинився у глухому куті, – це ситуація спокуси, для якої у прагненні до безмежного пізнання характерна відкритість у спілкуванні з будь-якою, навіть диявольською, силою. Процес вибору долі і шляху у них пов'язаний з «непроявленями» пошуками, а рішення, які вони приймають, найчастіше виявляються результатом сумнівів. Ці персонажі, сумуючи від не-

досконалості світу і не бажаючи бути поглиненими «масою», думають про «інше життя». Вони живуть у важкий, рубіжний час соціальної переорієнтації та страждають через те, що не розуміють свого призначення. Вони не укладають союзу з дияволом, але все ж таки виглядають дивними. Наділені порядністю, у свій час вони набувають статусу «людини розгубленої». Бажаючи бути корисними Батьківщині, не можуть знайти собі застосування. Їх супроводжує відчай, пов'язаний з розумінням того, що вони живуть не в найвдаліший історичний час і що життя не складається.

Звернемося до конкретних творів.

Повість «Скучная история» Чехова. З трагедією «Фауст» її зближує і образ головного героя, і деякі сюжетні ситуації. І доктор Фауст, і Микола Степанович – вчені, які заслужили поваги і популярності, досягли в науці певних вершин, мають послідовників-учнів, але розчаровані в житті.

Фауст такий жалюгідний у своєму стражданні, що Мефістофелю навіть шкода мучити його. Він занурений у сумніви і мріання, і ніщо не може вгамувати його туги. Досягнення і слава, здавалося, зробили його безсмертним, але чим більше наближається він до «святої насолоди», тим швидше виявляється переможеним. *«Так пёс не стал бы жить! Погибли годы!»* – у цих словах відсутність радості від набутих знань і відчуття марної праці. Виявилось, що домогтися земних благ недостатньо, потрібні ще й «вищі блага». Тому всі попередні мрії про славу втрачають сенс, оживляє і радує душу тільки божественне: *«Здесь вновь человек я, здесь быть им могу!»* [8].

Бога в собі шукає і Микола Степанович. Він також прославив своє ім'я в науці, але це ім'я наче його обдурило, перестало відповідати суті самої людини: *«Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам»* [42; Т. 7, с. 252]. Героя тривожать думки про тлінність буття і сором за свою безпорадність. Дратують члени сімейства, яке вже давно не розуміє його. Ні дружина, ні діти не можуть протистояти та-

ким «життєвим катастрофам», як популярність, професорство, «хороші знайомства». Навіть обіди, схожі на ритуал, вже позбавлені колишньої веселості і радості спілкування. У результаті – *«все гадко, не для чого жити»*, сім'я розпалася і немає бажання її повертати. Будинок став нестерпним, і якась сила весь час виштовхує з нього. Микола Степанович віддає перевагу спілкуванню з Катєю – її одну хвилює, що він читає, як працює в університеті, чи не боїться трупів. Довірлива і наївна, вона нагадує Гретхен. Але і від неї герой іде роздратований, адже Катя не в змозі правильно розпорядитися своєю долею.

На відміну від Фауста, який заперечував науку, Микола Степанович залишається їй вірним, він хотів би прокинутися через сто років і хоча б одним оком поглянути, що буде з нею. Віру в непогіршеність науки розділяє з ним і прозектор Петро Гнатович. Працьовита і скромна людина, він всією душею поважає свого вчителя, намагається йому догодити і зробити приємне, але і це дратує професора.

Як і Фауст, Микола Степанович так само ненавидить, зневажає, обурюється і боїться. *«Я получил больше, чем смел мечтать»*, – каже він, та все попереднє життя він сприймає як красиву, талановиту композицію, а прожиті 62 роки пропашими. Загальна ідея не знайдена, немає в ньому того, що *«выше и сильнее всех внешних влияний»: «Я побежден»* [42; Т. 7, с. 307].

Серед чеховських персонажів, які запам'ятовуються своїм прагненням переглянути життя і спробувати зробити його гідним, – Мисаїл Полознев (повість «Моя жизнь»). Як і Фауст, розчарований у своїх знаннях і досягненнях, він, перепробувавши безліч професій, приходять до думки, що все земне для нього вже вичерпане. Безглузде навчання в гімназії, вимоги зарозумілого батька, принизливі домашні покарання – все це призводить до великого розчарування у прагненні здобути істину. На відміну від Фауста, який прийняв допомогу Мефістофеля заради пізнання світу і оволодіння його таємницями, Мисаїл

знаходить інше рішення – відмовившись від положення «архітекторського сина» і спадщини, він стає простим робітником («маленькой пользой»). Готовність до найчорнішої роботи і віра в те, що це зробить його існування осмисленим і корисним, надають Мисаїлу оптимізму і рішучості. Він навчиться протистояти мізерному побуту, нахабству оточуючих і, цінуючи почуття закоханої в нього дівчини, не спокуситься на вигідне одруження, залишаючись відданим Маші Должиковій.

Пережите не минуло безслідно для чеховського героя. Мисаїл прийшов до переконання, що ніщо не минає безслідно, і кожен пройдений людиною крок по-своєму значний, тому що вплетений в одвічну мудрість світу, про яку так просто скаже безграмотний Редька: *«Тля ест траву, ржа – железо, а лжа – душу»*.

Розчарування пізнав і молодий юрист, герой оповідання «Пари». Всі 15 років ув'язнення в лазні він вивчав науки, які продовжували йому життя і навчали мудрості. Але в той же час вони давали розуміння недосконалості буття, невідповідності отриманих знань реальному життю. Коли герой наблизився до істини, виявилось, що навіть грошова винагорода, заради якої він прирік себе на ув'язнення, втратила сенс. У результаті герої зневажає і свободу, і все те, що називається благами світу, відмовляється розуміти людей, які, за його словами, проміняли небо на землю: *«Всё ничтожно, бренно, призрачно и обманчиво, как мираж»* [42; Т. 7, с. 235].

Такими виглядають чеховські герої, які живуть у ситуації «кінця й початку», тобто межі століть. Хтось із них особистісно девальвований, хтось став «як усі», і тільки деякі увійшли у свідомість читача під ім'ям «чеховських інтелігентів» – людей, чиє серце так і не змирилося з численною сірістю. Це освічені, наділені розумом і серцем люди, яких не треба вчити моральності та порядності. Але, опинившись у часі, відзначеному почуттям краху і відсутності перспективи, вони страждають через те, що не можуть знайти себе. Такому герою, як зазначає

А. Мережинська, властивий сумнів у можливості особистісної самореалізації, пошук нових абсолютів; у цій ситуації може з'явитися і «людина-пустота» [24, с. 49–50]. Такі люди протистоять представникам «низових або масових типів свідомості» [24, с. 54] і відчують себе «духовними маргіналами» і «переможеними» [24, с. 57.].

За допомогою елегійної інтонації Чехов включає гірке життя свого персонажа у світовий час. У цьому випадку народжується почуття одвічних пошуків і сподівань, зростає значення моральних цінностей, і «заблукалий» герой, нехай ненадовго, але відчуває почуття заспокоєння і починає цінувати кожную мить життя.

У творчості Буніна подібний герой також може бути вчителем, напіврозореним паном, статистиком, чиновником – словом, звичайною людиною. Як і чеховський, цей герой буде обирати між обивательським матеріальним і духовним світом. Він здаватиметься плутаником, але виявиться гідним співчуття. Інша справа, що замість просвітленої елегійності, властивої оповіданням Чехова, у новелах Буніна превалюватиме драматична нота «пропащого життя».

Даному бунінському персонажу часто притаманні «пусті мріяння». Такий Турбін – герой оповідання «Учитель». На відміну від багатьох, він жадає повноти життя, хоче бачити його осмисленим. Але, проживаючи сіру низку днів, він просто переключає свою свідомість на світ мрій. Цей вигаданий світ робить життя Турбіна двоїстим, – а краса, виявляється, була поруч. Почуттям краси могла обдарувати природа, але, не вміючи усвідомити себе її частиною, Турбін пройшов повз цієї можливості.

В оповіданні «Вести с Родины» озвучена традиційна для тих років проблема народництва, яка у варіанті Буніна прочитується як проблема «заблукалих інтелігентів». Молодий вчений Дмитро Волков був абсолютно переконаний, що працює на благо сільських жителів. Він займається наукою, рахує

пудо-версти, пише про «практику збереження кормової буряківки» і вважає, що його поради навчать селян правильно господарювати. Насправді село вимирає, але захоплений своєю справою Дмитро цього не помічає. Перелом відбувається раптово – герой дізнається, що вмирають не просто «постраждали від неврожаю» казанські чоловіки, які в його мозку «не відділялися від газетних рядків», а помер від голоду Мишка Шмирьонок, який ще в дитинстві став йому майже братом. Ось тут Дмитро Волков і згадав про свою давню дружбу з сільським хлопчиськом, наділеним великою жвавистію розуму. Згадав і те, як одного разу зустрівся з дорослим Мишком Шмирем. Перед ним стояла людина, неохайна і розгублена, яка не знала, як звести кінці з кінцями. Тоді він знайшов вихід – дав другу дитинства грошей для від'їзду в місто і почув у відповідь: *«Может, в городе что найду... Совсем обезживотел...»* [6, Т. 2; с. 43]. Тепер, дізнавшись про смерть свого «майже брата», він, не розуміючи того, що відбувається (пудо-версти – і голодна смерть конкретної людини), впадає у відчай і, здається, поводить ся вкрай нелогічно: *«... стискивая пальцы, стал хохотать и качаться, как от зубной боли»* [6, Т. 2, с. 43].

Внутрішнє самовідчуження і удавана неадекватність вчинку персонажа показані і в оповіданні «Ермил». Ермил тікає від людей у ліс і цим робить своє життя жахливим. Йому хочеться повернутися до себе подібного, але він пам'ятає: від людей він ніколи не бачив добра – навпаки, його принижували, вважали дурнем, ним керували. У силу конфліктності з оточуючими і власної слабкості, він не зміг протистояти ні розпусній дружині, ні прикажчику, який принижував його перед усіма. Зрештою, потаємна злість обертається проти нього самого – він скоює злочин і розплачується за нього в'язницею, яку починає сприймати як найкращий для себе притулок.

Таким чином, бунінський варіант людини перехідного часу – це персонаж, для якого характерна зацікавленість не тільки в тому, що можливо пізнати, а й у тому, що складає

«таємницю буття». Сприймаючи життя як потік, багато його героїв занурюються в побут, стають «людьми приземленими» і забувають про хронотоп буття. Духовність, яка визначається Буніним як «природний» стан інтелегентного розуму, поєднується в його оповіданнях з темою гармонії світу і пошуком себе у вічному русі матерії. Та абсолютна більшість його інтелегентів не знаходить у собі сили протистояти часу, і якщо вони бувають щасливими, то тільки миттєвим щастям. Найважливіше в характерах бунінських героїв – це усвідомлення того, що в їх житті немає місця красі, адже вони заблукали між убогою дійсністю і вічним блаженством.

Виробити точку зору на проблему «людини розгубленої» у світі, який знаходиться у стані дисипації, допомагають синергетики. Вони доводять, що в ситуації хаосу людину буквально переслідує багатовекторність вибору і непередбачуваність рішень. Вона піддається впливу коливального контуру, що не має лінійної перспективи. Настає час пульсарів і самопливання окремих «знаків пам'яті». «Незавершені ідеї» і глибоко прихована невпевненість, у якій особистість не хоче зізнатися навіть собі, визначають домінуючі ознаки її характеру. І. Пригожин і Г. Хакен пояснюють, що в цій ситуації людина починає сприймати те, що відбувається, як нескінченну низку мінливих і самоорганізованих явищ, а всі її «поведінкові функції описуються як неврівноважені фазові переходи» [41; с. 309]. Як наслідок, посилюється почуття порогу, межі, «критичного стану», і природно, що все, що відбувається, буде сприйматися у світлі несподіваних контрастів і таких же дисонансів. Якщо врахувати, що тривалий період написання трагедії «Фауст» охоплює свій час пограниччя, то такі якості, як пошук сенсу життя, становлення індивідуальної свідомості, відчуття розгубленості в світі і непотрібності в чомусь зближують героїв Чехова і Буніна з Фаустом.

Як зберегти себе в такому світі і залишитися особистістю? На це питання відповіли О. Князева і С. Курдюмов: людина

повинна «розчиняти» себе у світі і дисипувати разом з ним. Тільки в цьому випадку вона може «виринути з космічної стихії оновленою». Не треба «боятися розлучитися з самим собою колишнім», щоб зустрітися з собою знову. У цій ситуації особливої важливості набуває акт творчості – він може виглядати актом особистісного перетворення, набуття себе, актуалізації прихованих можливостей. Розставання з собою колишнім – це прояв сміливості. І в цьому «розставанні», стверджують синергетики, «є щось протилежне егоїзму» [18; с. 38]. Це дуже близько до гетевського заклик: «*Умри и возродись*», який по-своєму успадковують Чехов і Бунін.

Система Хакена і Пригожина пояснює нам не тільки поведінку персонажів, але і корекцію часу-простору у творах названих письменників. У Гете, за словами Бахтіна, незважаючи на очевидну циклічність часу-простору, має місце «виняткове реалістичне відчуття часу» [3; с. 204]. Схоже світовідчуття властиве Чехову і Буніну, здатним «подвоювати» сюжет за допомогою ліричного підтексту. Отже, «Фауст» Гете являє собою текст, що несе в собі коди міфологем, здатних заявити про себе в текстах, значно віддалених від німецького першоджерела. Проблема засвоєння гетевських моделей у творчості російських письменників кінця XIX – початку XX ст., без сумніву, потребує подальшого вивчення та уточнення. Але навіть перший крок у заданому напрямку прирікає вченого на пошук і можливі відкриття.

Використана література:

1. Анищенко В.С., Вадивасова Т. Е., Астахова В. В. Нелинейная динамика хаотических и стохастических систем. Фундаментальные основы и избранные проблемы. Саратов: изд-во Саратов. ун-та, 1999. 368 с.
2. Аршинов В.И., Свирский Я. И. Синергетическое движение в языке. АНО Центр междисциплинарных исследований. URL: <http://spkurdyumov.ru/philosophy/sinergicheskoe-dvizhenie-v-yazyke/> (дата обращения 9.04.2020).

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. научных трудов. Москва, 1979. 423 с.
4. Бранский В.П., Пожарский С. Д. Синергетическая философия истории. Санкт-Петербург, 2009. URL: http://philosophy.spbu.ru/bransky/sinergetics_philosophy_of_history (дата обращения 9.04.2020).
5. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании: монография. Москва: ЛКИ, 2009. 240 с. URL: http://spkurdyumov.ru/uploads/2013/08/budanov_2908.pdf
6. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9-ти т. / под общей ред. А. С. Мясникова. Москва: Худож. лит., 1965–1967. Т. 2. Повести и рассказы 1890–1909. 527 с.
7. Герасимова Н. А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 126–142.
8. И.В. Гете. Фауст. Трагедия / пер. с нем. Н. Холодковского. Москва: Детская литература, 1969. URL: http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust_holod.txt (дата обращения 9.04.2020).
9. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Ленинград: Худож. лит, 1977. 443 с.
10. Добронравова И. С. Синергетика: становление нелинейного мышления. Київ: Либідь, 1990. 149 с. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/dobr.html>
11. Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Ленинград: Сов. писатель, 1977. 366 с.
12. Евин И. А. Искусство и синергетика. Москва: Книжный дом «Либроком», 2009. 208 с.
13. Ершова-Бабенко И., Корниенко С. Психосинергетические основания концептуально-стратегической модели высшего образования. *Філософія освіти*. Київ: Інститут вищої освіти, 2006. Вип. 2(4). С. 24–35.
14. Иванова В. С. Шанявский А. А. Количественная фактография. Усталостное разрушение. Челябинск: Metallургия, 1988. 400 с.
15. Иванова В.С., Кузеев И. Р., Закирничная М. М. Синергетика и фракталы. Универсальности механического поведения материалов. Уфа: УГНТУ, 1998. 363 с.
16. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. Москва: Наука, 1975. 280 с.

17. Князева Е. Н. Как возможно мышление о сложном и управление сложностью? *Вопросы философии*. 2010. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=217&Itemid=52
18. Князева Е.Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 414 с. URL: <http://www.spkurdyumov.narod.ru/>
19. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1990. 174 с.
20. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9-ти т. / вступ. статья Ф. И. Кулешова. Примечания И. А. Питляр. Москва: Худож. лит., 1970–1971.
Т. 1: Произведения 1889–1896. 511 с.
Т. 3: Произведения 1900–1905. 494 с.
21. Ласло Э. Век бифуркации: постижение изменяющегося мира. *Путь*. Амстердам, 1995. № 1. С. 3–129.
22. Лихачев Д.С. «Стиль барокко» второй половины XVII века / Д.С. Лихачев // *Избранные работы: в 3-х томах*. Ленинград: Худож. лит, 1987.
Т. 2. Великое наследие. Смех в Древней Руси. Заметки о Русском. 493 с.
23. Малинецкий Г. Г. Пространство синергетики: Взгляд с высоты. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 248 с.
23. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-х – 90-х годов XX века. Киев: Киевский ун-т, 2001. 433 с.
24. Моисеев Н. Н. Восхождение к разуму. Лекции по универсальному эволюционизму и его приложениям. Москва: ИздАт, 1993. 192 с.
25. Музыка О. А. Бифуркации в природе и обществе: естественнонаучный и социосинергетический аспект. *Современные наукоемкие технологии*. 2011. № 1. С. 87–91.
26. Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Москва–Ленинград: Наука, 1966. 280 с.
27. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Ленинград: Наука, 1984. 205 с.
28. Пригожин И.Р., Стенгерс Из. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / пер. с англ. Ю. А. Данилова. Москва: Эдиториал УРСС, 2000. 240 с.

29. Пригожин И., Стенгерс Из. Философия стабильности. *Синергетика. Гуманитарная энциклопедия*. 2010–2016 (последняя редакция: 30.10.2016). URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6876>
30. Рудый Б. Кризис эволюционизма. *Лаборатория альтернативной истории*. 2003. URL: <https://lah.ru/wp-content/uploads/2017/07/evol.pdf> (дата обращения 9.04.2020).
31. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. Москва: Наследие (ИМЛИ РАН), 2001. 768 с.
32. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография. Одесса: Астропринт, 2015. 336 с.
33. Силантьева В. И. Синергетика в литературоведении: нужна ли она? *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон: ХДУ, 2012. Вип. LIV. С. 21–25.
34. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин. Одесса: Астро-Принт, 2000. 352 с.
35. Тагер Е. Б. Избранные работы о литературе. Москва: Сов. писатель, 1988. 506 с.
36. Топольский Е. Дискуссии о применении теории хаоса к истории. *Исторические записки*. Москва, 1999. 2 (120) С. 88–99.
37. Тытарь А.Д., Тытарь Е. Т. Синергетика интеграции личности. *Психотехнологии в социальной работе*. Кострома, 1996. Вып. 1. URL: <http://www.synergia.ru/content/view/45/44/>
38. Усманов Л. Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX века. Ташкент: Фан, 1975. 142с.
39. Фоменко В. Синергетика и процессы развития социальных систем. Израиль, 2005. URL: http://www.elektron2000.com/fomenko_0014.html
40. Хакен Г. Синергетика и некоторые ее применения в психологии. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С 296–306.
41. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем: в 30-ти т. Соч.: В 18-ти т. Москва: Наука. 1983–1988.
Сочинения: Т. 5. Рассказы. Юморески. 1886. 1985. 704 с.
Сочинения: Т. 7. Рассказы. Повести. 1888–1891. 1985. 734 с.
Сочинения: Т. 9. Рассказы. Повести. 1894–1897. 1985. 542 с.
Сочинения: Т. 10. Рассказы. Повести. 1898–1903. 1986. 492 с.

ВИСНОВОК

Концептуальна сила синергетичного підходу в тому, що він з успіхом використовується у якості міждисциплінарних засобів для опису усіх складних систем. Синергетичні методи дозволяють оцінити характер становлення, еволюції і розвитку людини і суспільства. Сам термін «система» може сприйматися по-різному. З синергетичної точки зору, система – це такий комплекс підсистем, у якому відбувається їх тісна взаємодія за умови відкритості (обмін енергією, речовиною та інформацією з оточуючим середовищем, що є так званим обміном хаосу на порядок). Завдяки коливанням система, віддалена від рівноваги, набуває принципово нових властивостей і керується універсальними законами самоорганізації, які мають місце в еволюції складних відкритих динамічних систем будь-якої природи. Когерентна поведінка компонентів таких структур передбачає досягнення фіксованого корисного результату – атрактора, що направляє еволюцію системи і «гарантує» стабільність порядку.

Усі ці якості мають місце у творчому процесі, основними учасниками якого є творець і його творча структура. Оскільки цьому процесу притаманні властивості неврівноважених критичних станів, то за допомогою синергетичних методів можна розширити і поглибити вивчення механізмів написання художнього твору.

Отже, синергетичні дослідження стають у пригоді, коли у нелінійному світі відбувається перехід від простих систем до складних, від закритих до відкритих, від лінійності до нелінійності, від рівноваги і процесів поблизу рівноваги до нестабільності. Нелінійний характер побудови твору, динамічне поєднання взаємодіючих елементів забезпечують рух сюжету від початку до кінця відповідно до цілей і завдань автора. Ко-

ливальний контур нерівновісної свідомості сприяє оформленню художньої системи митця. Множинність інтерпретацій, наявність у тексті джерел саморозвитку, які відчують на собі двосторонній вплив – як з боку автора, так і з боку читача, – підтверджують його відкритість. В цьому основна відмінність синергетичного погляду від традиційного.

У нелінійному середовищі різні типи самоорганізації проявляє особистість, яка демонструє пригожинську модель дисипативної мінливості, тобто поєднання хаосу з новим порядком через різноманітність пошуку і життєвого досвіду. Типи поведінки в нелінійному середовищі безпосередньо залежать від домінуючої життєвої установки самої особистості. Це не означає, що ці поведінкові коди відсутні у стабільний час, але в кризовий вони сильніше виражені і більш загострені. Синергетичний підхід до управління динамікою поведінки в проблемній ситуації дозволяє підвищити ефективність внутрішньої самоорганізації в нелінійному середовищі. Система «людина», як і всі інші системи, переживає нерівновісні переходи, які мають загальні умови виникнення та схожі фази розвитку. Головною умовою є виникнення протиріч, що є початком переходу з одномодального в бімодальний або мультистабільний стан. Потім через хаос унаслідок коливальних процесів іде потужна емоційна реакція, яка сягає критичної точки і веде до повної зміни цього стану, що змінюється внаслідок різних перебудов свідомості з урахуванням зміни параметрів, заданих навколишнім середовищем. А зважаючи на те, що в хаотичному середовищі чергування порядку і хаосу відбувається постійно, то можуть виникати цілі каскади біфуркацій, які сприяють переходам системи з одномодального стану в бімодальний і знову в одномодальний стан – нову, більш стійку, фазу.

У результаті відбувається фінальний перехід – особистість переосмислює життя і обирає вектор свого подальшого розвитку. Якщо проблема вирішується конструктивно, стан особистості змінюється в бік приросту енергії і позитивних емоцій. Про-

цес формування цілісної особистості, яка свідомо і ефективно діє у будь-якій ситуації, називають синергетикою інтеграції.

Отже, синергетичні дослідження вносять нові знання в аналіз художнього тексту, розширюючи і доповнюючи традиційні.

На даний час синергетика отримала статус найновішої наукової революції і знаходиться на стадії інтенсивного розвитку. Не дивлячись на це, вона має ще багато проблем, та основне її положення про єдність світу все частіше підтверджується і вимагає загальної єдності людства. Сучасні природничі науки тяжіють до гуманізації, а серед гуманітаріїв загальноприйнятим стає використання логіки точних наук. Синергетика дозволяє побачити, як тісно пов'язані між собою різні галузі пізнання, а також зрозуміти, що кожний вчений у своєму дослідженні стикається з цілим рядом взаємопроникних теорій, які можна пізнати або хоча б реально зрозуміти їх завдання. Є підстави вважати, що у XXI столітті може виникнути метанаука, нова парадигма, яка, поєднавши гуманітарні і природничі знання, зможе відповісти на питання про збереження цивілізації людей на Землі і розвиток всього живого.

Простір для діалогу гуманітарного і природничого знання поки що знаходиться на стадії формування і становлення. Література, як і будь-яка інша цілісна система, теж знаходиться у стані постійного розвитку і самовдосконалення. Кожен її елемент може розглядатися і як окрема самостійна цілісність, і як самодостатній компонент іншого рівня системних зв'язків як низького, так і високого порядку. Особлива увага приділяється виявленню загальних і конкретних механізмів системи «літературознавство» та її інформаційної наповненості різнорівневими складовими у процесі функціонування і розвитку. Поступово складається нова термінологія. З огляду на те, що, як і в інших науках, вона лише встановлюється, багато запитань викликають численні дискусії – наприклад, про межі використання деяких понять та їх доцільність (навіть сам І. Пригожин закликає до обережності в цьому). Ідеологічні суперечки ви-

кликає ідея «порядку з хаосу», викликана аргументованими побоюваннями того, що індустріально розвинуті країни можуть викликати хаос у будь-якій точці планети для встановлення порядку, необхідного їм.

Синергетичні ідеї використовуються як нове осмислення дисциплінарних проблем, а також як моделі відповідних літературних явищ. Синергетичні поняття поступово наповнюються у наукових роботах певними смислами, що відповідають конкретній гуманітарній дисципліні і служать основою для нових концептуалізацій. Таким чином, складається окрема гуманістична парадигма, яка визначає смислове наповнення сучасної української науки. У посібнику ми намагались оперувати тими поняттями, які, на наш погляд, являються продуктивними на даний час.

Враховуючи узагальнюючий характер синергетики, цю науку можна рекомендувати для вивчення студентам і аспірантам будь-якого вищого навчального закладу, у тому числі й гуманітарного. Враховуючи те, що ми живемо у світі нестійких процесів, ці знання чи хоча б знайомство з ними важливі для кожної сучасної культурної людини, яка повинна навчитися жити у цьому нестабільному, складному і відкритому світі. Усі флуктуації, які провокують зміни у ході соціально-історичних подій, викликані індивідуальними діями людей. Людство досягло такого рівня інтегрованості світового співтовариства, коли успішний розвиток кожної країни, народу залежить від стану і змін світу в цілому. І навпаки, вирішення проблем всього людства залежить від активності і узгодження дій окремих країн і народів. Домінуючою тенденцією стає зближення культур, універсалізація способу і стилю життя. Таким чином, світ – це конструкція, у побудові якої ми всі можемо брати участь.

ти напрямок подальшого розвитку, закриваючи тим самим можливість руху альтернативним шляхом. Характеризуючи такі стани, І. Пригожин підкреслює «унікальність точок біфуркації, в яких стан системи втрачає стабільність і може розвиватися у бік багатьох різних режимів функціонування» (Пригожин І. Р. Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 11). Оскільки проблема вибору режимів функціонування виникає у будь-якій самоорганізуючій системі, у синергетиці вивчається побудова та дослідження біфуркаційних моделей з тією метою, щоб спробувати виявити закономірність у самій випадковості.

Відкритість системи – це така властивість системи, при якій вона має можливість безперервного обміну речовиною, енергією та інформацією з навколишнім середовищем. Можливості такого обміну існують у кожній точці системи, а не тільки через фіксовані канали. Ще однією властивістю відкритих систем є можливість управління всіма ресурсами системи з будь-якої її точки. Так має виглядати відкрита система в ідеалі. На практиці ж ми зустрічаємося з цілою гамою перехідних станів: від повної відкритості до повної ізоляції.

Дисипативна структура – відкрита нелінійна система, де переважають процеси розмивання, розсіювання неоднорідностей. Це перенаправлення надлишків надходжень речовини і енергії на нижчі рівні (у більш прості форми) або виведення їх за межі системи. Таким чином, дисипація означає переструктурування «чужого» у «своє» і розсіювання «зайвого» (стороннього).

Дисипативна функція – це перехід енергії з упорядкованого в невпорядкований рух. «Дисипативні процеси ведуть не до рівноваги, а до формування дисипативних структур, тотожних процесам, які через взаємну компенсацію приводять до рівноваги» (Пригожин І. Р. Переоткрытие времени // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 11). Функціонування такої

безперервної взаємодії системи з навколишнім середовищем суперечить другому закону термодинаміки, і для його адекватного опису і пояснення необхідні нетрадиційні підходи, пов'язані з нелінійним мисленням. Більшість об'єктів природи (сонце, інші зірки, галактики тощо) є дисипативними системами. Ними є і всі живі істоти, які можуть існувати тільки на основі такого роду включеності в навколишнє середовище. Великі соціальні об'єкти (наприклад, міста, держави) також можна віднести до дисипативних структур.

Дискретність (з латин. – розділений, переривчастий) – зміни, які відбуваються через певні проміжки часу (скачкоподібно).

Ентропія (з грецьк. – поворот, перетворення) – кількісна міра невизначеності ситуації, упорядкованості системи і її здатності перебувати в даному стані. Залежить від здатності енергії до перетворень і спрямованості цих перетворень. У фізиці досягнення максимуму ентропії характеризує наступ урівноваженого стану, у якому неможливі подальші енергетичні перетворення, так як вся енергія вже перетворилася в теплоту і настав стан теплової рівноваги (звідси поняття «теплової смерті»). Сучасна фізика трактує зростання ентропії як перехід від менш імовірних станів системи до більш імовірних.

Інваріантність (від латин. – незмінний) – здатність величин, рівнянь, законів залишатися незмінними, зберігати свою якість при певних перетвореннях просторових і часових координат.

Когерентність (від латин. – внутрішній зв'язок, зчеплення) – узгоджений перебіг у часі коливальних або хвильових процесів, різниця фаз яких постійна (наприклад, світлові хвилі). Когерентні хвилі при додаванні або підсилюють один одного, або послаблюють (спостерігається інтерференція хвиль).

Коеволюція (з лат.– еволюція разом) – принцип гармонійного сумісного розвитку природи і суспільства, який є необхідною умовою майбутнього існування і прогресу людства.

Нелінійність – фундаментальна характеристика відкритої системи, яка передбачає безперервність вибору альтернатив її розвитку. Нелінійна система обов'язково багатовимірна, багатоваріантна і не піддається класичним методам опису, що породжує потребу у виробленні таких методів, які відповідали б умовам завдання. У математиці нелінійними називають такі рівняння, які мають кілька якісно різних рішень. Безліч способів вирішення завдань, пов'язаних з нелінійними рівняннями, відповідає безліч шляхів еволюції, описуваної цими рівняннями. Необхідність аналізу подібних ситуацій у пізнавальній діяльності спонукала багатьох вчених до розробки методології вирішення евристичних проблем у нелінійних середовищах. Ця методологія отримала назву **нелінійного мислення**.

Онтологія (вчення про буття) – система загальних понять буття, які досягаються не тільки звичайними методами пізнання, а й за допомогою надчуттєвої і надраціональної інтуїції.

Розвиток – результат антиентропійної еволюції в самоорганізації матеріальних систем. Він пов'язаний з необоротністю деяких процесів у Всесвіті, тобто накопиченням таких якісних і кількісних змін, які тимчасово начебто вилучають частину речовини з кругообігу матерії за рахунок включення його в усі більш складні форми руху. Це відбувається шляхом вплетення фізичних форм руху матерії в інші форми або ж у фізичні форми руху на наступному структурному рівні самоорганізації матерії.

Самоорганізація – поняття, що виражає здатність складних систем до впорядкування своєї внутрішньої структури. Самоорганізація в складних і динамічних відкритих системах можлива лише при наявності великої кількості взаємодіючих елементів. Причому поведінка взаємодіючих елементів

повинна бути кооперативною і когерентною. Це стосується природи і суспільства. Самоорганізація у відкритих нелінійних системах не виключає розвитку системи, переходу її в нову якість.

Синергетика (з грецької «сінергос» – діючий спільно) – новий напрямок міждисциплінарних досліджень, що використовує нелінійне мислення для виявлення загальних закономірностей самоорганізації, становлення стійких структур у відкритих системах природного і штучного походження. Йдеться про спільні зусилля вчених багатьох областей знань з пошуку нових парадигм пізнання явищ природи, суспільства і створення наукової картини світу, що відповідає сучасним вимогам. На перетині наук, на шляху до їх інтеграції в рамках нелінійного мислення з'являється можливість дійсно по-новому поглянути на результати досліджень з астрономії і космології, фізики і хімії, математики, біології, інших природничих наук про людину і суспільство. При цьому відбувається не тільки інтеграція наукових досягнень, пов'язаних з використанням різних теоретико-методологічних напрямків сучасності, але і звернення до найбільш продуктивних ідей усіх часів і народів, зокрема, до ідей давнини як на Сході, так і на Заході.

Синергетичний комп'ютер – специфічний комп'ютер, що працює за програмами, створеними за синергетичними методиками. Використовується, наприклад, для розпізнавання образів за принципом самоналаштування. Приміром, цей комп'ютер може вибирати і реконструювати обличчя за частковими даними.

Синергетичне моделювання – моделювання природних, соціальних і штучних процесів з використанням принципів і методів синергетики.

Соціальна синергетика – прикладний розділ синергетики, що спеціалізується на використанні відповідних методів при дослідженні явищ і процесів суспільного життя. Вивчає

взаємини (взаємозв'язок) між соціальним порядком і хаосом. Соціальний розвиток розглядається як зростання синтезу хаосу і порядку, а рушійною силою даного процесу є соціальна селекція.

Соціальна технологія – на макрорівні це метод управління або регулювання соціальними процесами, що забезпечує надійне досягнення поставлених цілей. На мікрорівні – спосіб здійснення діяльності на основі її раціонального розчленування на процедури і операції з їх подальшою координацією, синхронізацією при виборі оптимальних засобів і методів виконання. Поява соціальних технологій пов'язана з потребою швидкого і великомасштабного «тиражування» нових видів суспільної діяльності, їх освоєння молодим поколінням.

Соціолого-синергетичний підхід – напрям міждисциплінарних досліджень, заснований на синтезі методів соціології та синергетики при вивченні функціонування та розвитку соціальних систем. Сутність соціолого-синергетичного підходу основана на наступних концептуальних положеннях. По-перше, суспільство розглядається в органічній єдності з природою, у динаміці коеволюційного розвитку з нею. По-друге, визнається можливість екстраполяції на суспільство теоретико-методологічних положень синергетики, зокрема, закономірностей самоорганізації у відкритих нелінійних системах, а також дисипативних процесів, що характеризують механізми викристалізування порядку з хаосу. По-третє, аналіз динамічних станів соціальних систем спирається на принципи нелінійного мислення з використанням біфуркаційних моделей розвитку і відповідних показників. По-четверте, розробляються процедури емпіричної перевірки методами соціології та за допомогою її інструментарію перспективних ідей і гіпотез суспільного розвитку, заснованих на синергетичному світобаченні і нелінійному мисленні.

Стріла часу – загальна спрямованість природних процесів у їх послідовності, яка охоплює всі структурні рівні самоорганізації матерії.

Флуктуації (з латин. – коливання) – невеликі коливання фізичних і інших величин навколо середніх значень, обумовлені випадковими чинниками, які за певних умов можуть служити «спусковим механізмом» для зміни напрямку розвитку системи.

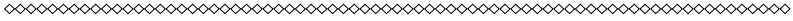
Фрактальність (самоподібність) – явища масштабної інваріантності, коли наступні форми самоорганізації матерії нагадують за своєю будовою попередні. Такі явища ми досить часто спостерігаємо в природі. Наприклад, наукою давно зазначено, що будова Сонячної системи (як і всіх зоряних систем) у певній мірі схожа на будову атома. Однак розміри Сонячної системи в просторово-часових масштабах на два десятки порядків більші за розміри атома.

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ

1. Синергетичні ідеї в гуманітарних науках.
2. Криза класичної парадигми соціально-гуманітарних наук: причини і підґрунтя.
3. Синергетика як засіб інтеграції природничої і гуманітарної освіти.
4. Концептуальні можливості системно-синергетичної методології.
5. Синергетика як парадигма нелінійності: універсальність та відкритість науки.
6. Основні принципи нелінійного управління у літературознавстві.
7. Відкриті (динамічні) і закриті (статичні) соціальні системи.
8. Нелінійність – найважливіша умова самоорганізації системи.
9. Особливості біфуркацій на шляху до атрактора.
10. Природа креативного мислення і механізми інтуїції через призму синергетичних уявлень.
11. Література як самоорганізована система.
12. Відображення суспільства як самоорганізуючої системи в художній літературі.
13. Нелінійність соціального середовища.
14. Зародження нового порядку з хаосу в системі «людина».
15. Суспільство як складна самоорганізуюча система і людина як її складова частина.
16. Класичний та некласичний погляди на аналіз художнього твору.
17. Творче мислення: балансування на межі актуального і потенційного, реального і фантастичного.
18. Самоорганізація як механізм творчого мислення.
19. Мистецтво відбору в синергетиці.

20. Самоналаштування цілісного образу в художній літературі.
21. Застосування основних понять синергетики у літературознавстві.
22. Динамізм і стійкість в еволюції складних самоорганізованих систем.
23. Коливання та «коловорот» у самоорганізації систем.
24. Поняття соціальних флуктуацій та їх вплив на відбір шляхів еволюції.
25. Відкритість і закритість соціальних систем.
26. Біфуркаційна стадія еволюції природи, людини, суспільства.
27. Конструктивна роль випадковості у синергетичній картині світу.
28. Синергетична дисипація.
29. Синергетика особистості: основні етапи перебудови.
30. Принципи самоорганізації у творчій діяльності.
31. Взаємодія порядку й хаосу в самоорганізації системи.
32. Поняття атрактора в синергетиці.
33. Етапи самоорганізації системи в сучасних уявленнях про картину світу.
34. Фазові переходи як неодмінна умова перебудови.
35. Стійка і нестійка рівноважність у синергетиці.
36. Особливості синергетичного мислення.
37. Ритми творчої активності з синергетичної точки зору.
38. Особливості нелінійного діалогу.
39. Синергетика як спосіб інтеграції природничих і гуманітарних знань.
40. Основні досягнення вчених-синергетиків та їх використання у літературознавстві.
41. Динамічний підхід у науці: «розум як рух».
42. Проблема моделювання творчого процесу як проблема наукового знання.
43. Механізми творчого мислення: поняття і причини виникнення.
44. Принцип коеволюції у синергетиці.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ



1. Дайте визначення основних понять синергетики: відкрита система, нерівновісність, саморозвиток, дисипативна структура, фрактал, біфуркація, атрактор, хаос, параметри порядку.
2. У чому суть саморозвитку системи?
3. Чи можливий саморозвиток будь-якої системи?
4. Які умови необхідні для самоорганізації?
5. Яким чином синергетична система здатна набувати нової структури і властивості?
6. Чому для складної відкритої системи можлива велика кількість альтернативних шляхів розвитку?
7. Що відбувається у момент біфуркації?
8. Чи можна спрогнозувати результат біфуркації? Від чого це залежить?
9. У чому новизна розуміння ролі хаосу в саморозвитку нерівновісних систем?
10. Які механізми самоорганізації визначає синергетика?
11. Як співвідносяться між собою філософська категорія «розвиток» і синергетичне поняття «саморозвиток»?
12. Що означає основний тезис синергетики «Світ безперечно встановлюється»?
13. Що дає людині синергетичний підхід у мистецтві?
14. Американський соціолог І. Валлерстайн сказав, що ми були б мудрішими, коли б формулювали нашу мету у світлі постійної невизначеності і розглядали б цю невизначеність не як нашу біду і тимчасову сліпоту, а як приголомшливу можливість для уявлення, творення, пошуку. Чисельність як така стає не поблажкою для слабого, а рогом достатку

- у перетворенні світу на краще. Прокоментуйте це висловлювання і скажіть, у чому воно співзвучне синергетиці?
15. Про яку характерну якість творчого мислення іде мова у наступному судженні: «Думки приносять задоволення, коли вони приходять раптово» (китайська мудрість)? Що спільного у ньому з висловлюванням Ф. Ніцше: «Нужно носить в себе хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду»?
 16. Як проявляє себе феномен резонансу в момент творчого відкриття? Що таке резонанс з синергетичної точки зору?
 17. Як співвідносяться поняття «знання» і «мудрість»? Чи можна їх ототожнювати? Яке з них, на вашу думку, є ключовим для формування особистості?
 18. Продемонструйте принципи синергетики на прикладі будь-якої події у вашому житті.
 19. Чому при участі хаосу стає можливим зародження порядку?
 20. До чого може привести закриття системи від зовнішніх впливів, обмеження контактів з оточуючим середовищем у нестабільний час?
 21. Яку роль відіграє аттрактор у самоорганізації системи?
 22. Як ви уявляєте процес виникнення порядку з хаосу?
 23. Чому неможливо спрогнозувати поведінку системи на довгий час?
 24. «Ти – маріонетка», «ти – пан», «ти – активний вузлик у сплетінні еволюційних шляхів універсуму» – який з цих виразів є принципом синергетики, що визначає місце людини у світі?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Абабина Н. В. Литературно-художественные поиски переходного времени (конец XIX – начало XX веков): монография. Одесса, 2015. 190 с.
2. Анищенко В.С., Вадивасова Т. Е., Астахова В. В. Нелинейная динамика хаотических и стохастических систем. Фундаментальные основы и избранные проблемы. Саратов: изд-во Саратов. ун-та, 1999. 368 с.
3. Аршинов В.И., Свирский Я. И. Синергетическое движение в языке. *АНО Центр междисциплинарных исследований*. URL: <http://spkurdyumov.ru/philosophy/sinergeticheskoe-dvizhenie-v-yazyke/> (дата обращения 9.04.2020).
4. Асланов Л. А. Синергетика. *Культура и власть*. Философские заметки. Москва: ТЕИС, 2001. 494 с. URL: <http://www.kara-murza.ru/vlast/KulturaVlast.html>
5. Астафьев В. П. Всеми свой час. Москва: Молодая гвардия, 1985. 262 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. научных трудов. Москва, 1979. 423 с.
7. Бородин Л.И. «Порядок из хаоса»: концепции синергетики в методологии исторических исследований. Москва, 2003 URL: <http://www.hist.msu.ru/Labs/HisLab/BOOKS/chaos.htm>
8. Браже Р. А. Синергетика и творчество: Учебное пособие. Ульяновск: УЛГТУ, 2002. 204 с.
9. Бранский В.П., Пожарский С. Д. Синергетическая философия истории. Санкт-Петербург, 2009. URL: http://philosophy.spbu.ru/bransky/sinergetics_philosophy_of_history (дата обращения 9.04.2020).

10. Бредбери Р. Дзен в искусстве написания книг. Москва: ЭКСМО, 1990. 192 с. URL: <https://knizhnik.org/rej-bredberi/dzen-v-iskusstve-napisaniya-knig/1> (дата обращения 8.04.2020)
11. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и образовании: монография. Москва: ЛКИ, 2009. 240 с. URL: http://spkurdyumov.ru/uploads/2013/08/budanov_2908.pdf (дата обращения 8.04.2020).
12. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. Москва: Республика, 1994. 415с.
13. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 9-ти т. / под общей ред. А. С. Мясникова. Москва: Худож. лит., 1965–1967. Т. 2. Повести и рассказы 1890–1909. 527 с.
14. Бунин И. А. Танька. *Полное собрание сочинений: В 9-ти т.* Москва: Худож. лит., 1965.
Т. 2: Произведения 1887–1909 гг. С. 10–19.
15. Влади М. Владимир или Прерванный полет. Москва: Прогресс, 1989. 176 с.
16. Гарди Т. Повести. Рассказы. Стихотворения: в 3-х т. Т. 3 / пер. с англ. Н. Демуровой; комментарии Н. Демуровой и Н. Дезен. Москва: Худож. лит., 1989. 543 с.
17. Гельмгольц Г. Как приходят новые идеи. *Психология мышления. Хрестоматия по психологии.* Москва: Наука, 2008. С. 627–628.
18. Герасимова Н. А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве.* Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 126–142.
19. Гете И. В. Фауст. Трагедия / пер. с нем. Н. Холодковского. Москва: Детская литература, 1969. URL: http://lib.ru/ROEZIQ/GETE/faußt_holod.txt (дата обращения 9.04.2020).
20. Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки. Ленинград: Сов. писатель, 1987. 397 с.
21. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Ленинград: Сов. писатель, 1979. 222 с.

22. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Ленинград: Худож. лит, 1977. 443 с.
23. Глазунова О. И. Синергетика творчества. Опыт анализа художественного текста. Москва: Либроком, 2012. 344 с.
24. Добронравова И. С. Синергетика: становление нелинейного мышления. Київ: Либідь, 1990. 149 с. URL: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/dobr.html>
25. Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Ленинград: Сов. писатель, 1977. 366 с.
26. Евин И. А. Искусство и синергетика. Москва: Книжный дом «Либроком», 2009. 208 с.
27. Ершова-Бабенко И. Психосинергетические основания концептуально-стратегической модели высшего образования. *Філософія освіти*. Київ: Інститут вищої освіти, 2006. Вип. 2(4). С. 24–35.
28. Ершова-Бабенко И., Корниенко С. Психосинергетические основания концептуально-стратегической модели высшего образования. *Філософія освіти*. Київ: Інститут вищої освіти, 2006. Вип. 2(4). С. 24–35.
29. Зарубежная литература XX века: учебник / под. ред. Л. Г. Андреева. Москва: Высшая школа, 2004. 560 с.
30. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. 256 с.
31. Зинченко В.Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2011. 280 с.
32. Иванова В. С. Шанявский А. А. Количественная фактография. Усталостное разрушение. Челябинск: Металлургия, 1988. 400 с.
33. Иванова В.С., Кузеев И. Р., Закиричная М. М. Синергетика и фракталы. Универсальности механического поведения материалов. Уфа: УГНТУ, 1998. 363 с.

34. Иезуитова Л. А. Роль семантико-композиционных повторов в создании символического строя повести-поэмы И. А. Бунина «Деревня». *Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года): межвузовский сб. научных трудов*. Ленинград: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1985. С. 38–59.
35. Ильинская Н. И. Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология: монография. Херсон: Айлант, 2005. 468 с.
36. Каган М. С. Формирование личности как синергетический процесс. *Обсерватория культуры*. 2005. № 4. С. 4–10. URL: <http://www.narcom.ru/publ/info/351>
37. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. Москва: Наука, 1975. 280 с.
38. Кинг С. Как писать книги. М.: АСТ, 2002. 291 с. URL: http://allking.club/books/on_writing/ (дата обращения: 12.09.2019).
39. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 414 с. URL: <http://www.spkurdyumov.narod.ru>.
40. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции. Москва: КомКнига, 2007. 272 с.
41. Князева Е. Н. Как возможно мышление о сложном и управление сложностью? *Вопросы философии*. 2010. № 10. С. 81–83. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=217&Itemid=52 (дата обращения 8.04.2020).
42. Князева Е. Н. Сложные системы и нелинейная динамика в природе и обществе. *Вопросы философии*. 1998. № 4. URL: http://re-tech.narod.ru/inf/sinergy/ss_nd.htm
43. Князева Е.Н., Курдюмов С. П. Интуиция как самодостраивание. *Вопросы философии*. Москва: Наука, 1994. Вып 2. С. 110–122.

44. Князева Е.Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 414 с. URL: <http://www.spkurdyumov.narod.ru/>
45. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. Москва: Изд. Моск. ун-та, 1990. 174 с.
46. Кривцун О. А. Эстетика. Москва: Аспект Пресс, 2000. 434 с.
47. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9-ти т. / вступ. статья Ф. И. Кулешова. Примечания И. А. Питляр. Москва: Худож. лит., 1970–1971.
Т. 1: Произведения 1889–1896. 511 с.
Т. 3. Произведения 1900–1905 гг. 494 с.
48. Ласло Э. Век бифуркации: постижение изменяющегося мира. *Путь*. Амстердам, 1995. № 1. С. 3–129.
49. Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4-х т.– М: Мысль, 1982. Т. 1. 636 с.
50. Лейдерман Н. Л. Траектории «экспериментирующей эпохи». Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 3–47.
51. Лихачев Д.С. «Стиль барокко» второй половины XVII века. *Избранные работы: в 3-х томах*. Ленинград: Худож. лит, 1987.
Т. 2. Великое наследие. Смех в Древней Руси. Заметки о Русском. 493 с.
52. Малинецкий Г. Г. Пространство синергетики: Взгляд с высоты. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 248 с.
53. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература: учебник. Киев: Киевский университет, 2007. 335с.
54. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-х – 90-х годов XX века. Киев: Киевский ун-т, 2001. 433 с.
55. Моисеев Н. Н. Восхождение к разуму. Лекции по универсальному эволюционизму и его приложениям. Москва: ИздАт, 1993. 192 с.

56. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва: Мир, 1966. 352 с.
57. Музыка О. А. Бифуркации в природе и обществе: естественнонаучный и социосинергетический аспект. *Современные наукоемкие технологии*. 2011. № 1. С. 87–91.
58. Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Москва–Ленинград: Наука, 1966. 280 с.
59. Муратова К. Д. История русской литературы: в 4-х т. Ленинград: Наука, 1983. Т. 4: Литература конца XIX – нач. XX века (1881–1917). 1983. 783 с.
60. Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Москва–Ленинград: Наука, 1966. 280 с.
61. Назаретян А. П. От будущего – к прошлому (размышление о методе). *Общественные науки и современность*. 2000. № 3. С. 142–150. URL: <http://ecsocman.hse.ru/text/16157830/>
62. Назарець В. М. Лірична проза в літературі поч. XX ст. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2004. № 9. С. 5–7.
63. Никонова Т.А. О смысле человеческого существования в творчестве И. Бунина. *И. А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей*. Санкт-петербург: РХГИ, 2001. С. 599–612.
64. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Ленинград: Наука, 1984. 205 с.
65. Пахарева Т. А., Строкина С. П. Миф о юге в прозе А. И. Куприна. Севастополь: Вебер, 2012. 196 с.
66. Полоцкая Э. А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX в.: Куприн, Бунин, Андреев. *Развитие реализма в русской литературе: в 3-х т.* М.: Наука, 1972–1974. Т. 3: Своеобразие критического реализма конца XIX – начала XX в. С. 77.

67. Пригожин И., Стенгерс И. *Философия стабильности. Синергетика*: гуманитарная энциклопедия. 2010–2016 (последняя редакция: 30.10.2016). URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6876> (дата обращения 8.04.2020).
68. Пригожин И., Стенгерс Из. *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*. Москва: Прогресс, 1986. 431с.
69. Пригожин И.Р., Стенгерс Из. *Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / пер. с англ. Ю. А. Данилова*. Москва: Эдиториал УРСС, 2000. 240 с.
70. Росстальна О. А. Вессекський цикл оповідань Т. Гарді: жанрово-стильова своєрідність: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Дніпропетровськ, 2011. 30 с.
71. Рудый Б. Кризис эволюционизма. *Лаборатория альтернативной истории*. 2003. URL: <https://lah.ru/wp-content/uploads/2017/07/evol.pdf> (дата обращения 9.04.2020).
72. *Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920 годов)*. Книга 1. Москва: Наследие (ИМЛИ РАН), 2000. 960 с.
73. *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*. Книга 2. Москва: Наследие (ИМЛИ РАН), 2001. 768 с.
74. Рыжов В. П. Информационные аспекты самоорганизации в искусстве. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 156–182.
75. Силантьева В. И. *Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации*. Одесса: Астропринт, 2015. 336 с.
76. Силантьева В. И. Синергетика в литературоведении: нужна ли она? *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон: ХДУ, 2012. Вип. LIV. С. 21–25.
77. Силантьева В. И. *Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин: монография*. Одесса: АстроПринт, 2000. 352 с.

78. Синергетическая парадигма: Многообразие поисков и подходов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2000. 535 с.
79. Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 560 с.
80. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. 496 с.
81. Скабичевский А. М. Литературная хроника. *Новости и биржевая газета*. 1895, 20 апреля. № 107.
82. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. Москва: Российский гуманитарный университет, 2004. 270 с.
83. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы Куприна 1890–1900-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Харьков, 2008. 219 с.
84. Судьбы русского реализма начала XX века: сб. статей / под ред. К. Д. Муратовой. Ленинград: Наука, 1972. 283 с.
Т. 1: Произведения 1889–1896. 511 с.
Т. 3: Произведения 1900–1905. 494 с.
85. Тагер Е. Б. Избранные работы о литературе. Москва: Сов. писатель, 1988. 506 с.
86. Топольский Е. Дискуссии о применении теории хаоса к истории. *Исторические записки*. Москва, 1999. 2 (120) С. 88–99.
87. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. – Москва: Комкнига, 2007. 184 с.
88. Тытарь А.Д., Тытарь Е. Т. Синергетика интеграции личности. *Психотехнологии в социальной работе*. Кострома, 1996. Вып. 1. URL: <http://www.synergia.ru/content/view/45/44/>
89. Усманов Л. Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX века. Ташкент: Фан, 1975. 142с.
90. Фоменко В. Синергетика и процессы развития социальных систем. *Электронный научный семинар*. Израиль, 2005.

URL: http://www.elektron2000.com/fomenko_0014.html (дата обращения 8.04.2020).

91. Хакен Г. Синергетика и некоторые ее применения в психологии. *Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. С. 296–306.
92. Хренов Н. А. Воля к сакральному. Санкт-Петербург: Алетейя, 2006. 571 с.
93. Чернавский Д.С., Чернавская Н. М. Проблема творчества с точки зрения синергетики. *АНО Центр междисциплинарных исследований. Синергетика и искусство*. URL: <http://spkurdyumov.ru/art/problema-tvorchestva-s-tochki-zreniya-sinergetiki/> (дата обращения 8.04.2020).
94. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем: в 30-ти т. Письма: В 12-ти т. Москва: Наука. 1974–1985.
Т. 9: 1900– март 1901. 543 с.
95. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем: в 30-ти т. Соч.: В 18-ти т. Москва: Наука. 1983–1988.
Сочинения: Т. 10. Рассказы. Повести. 1898–1903. 1986. 492 с.
Сочинения: Т. 5. Рассказы. Юморески. 1886. 1985. 704 с.
Сочинения: Т. 7. Рассказы. Повести. 1888–1891. 1985. 734 с.
Сочинения: Т. 9. Рассказы. Повести. 1894–1897. 1985. 542 с.
96. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. Москва: Сов. писатель, 1986. 384 с.
97. Шкловский В. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929. 266 с.
98. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: в 4-х т. Москва: Наука, 1967. Т. 4: О методе теоретической физики. 600 с.

Навчальне видання

Абабіна Наталія Василівна

ЛІТЕРАТУРА І СИНЕРГЕТИКА

Навчальний посібник
для студентів, аспірантів і викладачів
гуманітарних факультетів

Підписано до друку 14.01.2021 р.
Формат 60х84/16. Ум-друк. арк. 8,84. Зам. № 2101–10.

Видано в ПП «Фенікс»
(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1044 від 17.09.02).
Україна, м. Одеса, 65009, вул. Зоопаркова, 25.
Тел. +38 050 7775901 +38 048 7959160
e-mail: fenix-izd@ukr.net
www.feniksbooks.com