

ЧАС І ПРОСТІР У СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОЇ МОДЕЛІ

Шупта-Вязовська О. Г.



Термін “модель” почасти зустрічається в літературознавчих дослідженнях, але діапазон його вживання досить неоднозначний: від дотримання більш-менш точного термінологічного значення до омонімічного його вживання, коли, наприклад, йдеться про модель як інтерпретацію, модель як художній світ. Загалом людська свідомість істотно спирається на момент моделювання в своїх стосунках з дійсністю, оскільки неспроможна охопити її повністю та абсолютно безпосередньо. Звернімося до одного з останніх тверджень, що пролунало в теоретичному дослідженні і видається досить симптоматичним: “Засобом пізнання себе і світу, засобом пізнання істини стає особлива модель світу, модель реальності, в яку тепер перетворюється літературний твір. ...літературний твір, стаючи моделлю дійсності, художнім світом, прагне до того, щоб цей його світ був таким же складним, багатим і різноманітним, як і реальний, включаючи в себе час і простір, першу і другу природу, події історичного і побутового масштабу, людини і т. д.”[7, 429—430]. Цілком коректне в контексті міркувань автора, це твердження все ж провокує запитання — чи можна вважати літературний твір моделлю, нехай і своєрідною. Опосередковану відповідь можна вбачати в тому, що й автор цитованого дослідження Євген Чорноіваненко і ряд інших сучасних авторів віддають перевагу розумінню твору як “художнього світу”, при цьому модель розуміється як елемент синонімічного порядку. На нашу думку, уподібнювати “модель” і “художній світ” не випадає, оскільки в строгому розумінні слова вони констатують наявність в художньому творі двох начал різної природи: моделюючого, пов’язаного з оригіналом, та самостійного художньо-творчого начала, яке продукує “художній світ” саме як “світ”, “дійсність”, заперечуючи тим самим модель.

Згадаємо відоме узагальнення Норберта Вінера, який зазначав: “Хай модель

асимптотично наближається до складності модельованої ситуації, тобто в ній закладено тенденцію стати тотожною модельованій системі. У граничному випадку вона і перетворюється в цю систему. Тоді, користуючись конкретним прикладом, можна стверджувати, що найкращою моделлю kota буде інший, а ще найкраще — той же самий кіт. ...Льюїс Керолл прекрасно зобразив таку модель у одному епізоді з “Сільвії і Бруно”, де він говорить про те, що єдиною цілком точною картою даної країни буде сама ця країна. Так само і з теоретичними моделями”[6, 175]. Але, якщо в науковому пізнанні модель не може перетворитись у “світ” (оригінал), не втративши своєї моделюючої природи, то в художньому творі їй подібне не загрожує: на заваді її безконечного наближення до оригіналу стає утворення іншої художньої дійсності. “В кожному випадку мистецька дійсність є суцільна, в собі замкнена, окрема, із своєрідними законами”[1, 230]. То чи варто взагалі говорити про художній твір як модель? Звернімось до такого прикладу. В 1902 році Михайло Коцюбинський написав новелу “Цвіт яблуні”, яка багато в чому виявила й визначила обличчя української психологічної прози початку століття. В цій новелі письменник настільки глибоко й достовірно зобразив переживання батьком смерті єдиної улюбленої доньки, що певна частина читачів була глибоко переконана в тому, що це дійсний факт біографії автора. Та нічого подібного письменник у своєму приватному житті не переживав. Перед нами яскравий приклад ототожнення тривіальної свідомості художнього твору і дійсності, уподібнення моделі й оригіналу. Інша крайність може бути висловлена судженням типу: “Письменник все вигадує, в дійсності такого не буває”. Ці крайні погляди важливі для нас, оскільки вони засвідчують уже на рівні буденної свідомості сприйняття нею двох начал в художньому творі — моделюючого й власне художнього.

Стосунки між моделюючим началом і власне художнім у творі неоднозначні й зумовлюються цілим рядом моментів (родова і жанрова приналежність, стильова своєрідність, концептуальна орієнтація тощо). З’ясування цих стосунків можливе за умови визначення специфіки й ролі моделюючого начала в художньому творі.

Будь-яке моделювання є заміщення об’єкта моделлю, і це заміщення завжди пов’язане зі спрощенням. У цьому розумінні модель — спрощений “гомоморфний образ об’єкта” [2, 213]. Якщо це твердження справедливе для наукової моделі, то щодо моделі художньої воно потребує певного уточнення. В науковому пізнанні моделюється безпосередньо (матеріально чи формально) сам об’єкт, суб’єктивне сприйняття якого має бути зведене до мінімуму. Який же об’єкт моделює художня творчість? Здається, відповідь напрошується сама — дійсність, світ реального існування людини. Повернімось у зв’язку з цим до вже згаданої новели Коцюбинського “Цвіт яблуні”. Основне творче завдання письменника в цьому випадку полягало в дослідженні екзистенційної колізії життя — смерть, для вирішення якої обрано випадок з приватного життя митця (у батька-письменника вмирає донька). Можна назвати чимало творів (і того ж Коцюбинського, інших авторів), присвячених дослідженню цієї колізії, але побудованих на іншому матеріалі, на інших випадках. Таким чином, об’єкт художнього дослідження може спиратися на “різну дійсність”, оскільки сама дійсність стає моделлю.

Справа полягає в тому, що художній твір не просто намагається відтворити життя, але відтворити його з якоюсь метою, і мета ця, якою б вона не була,

лежить у сфері ідеального досвіду. З цієї точки зору сама реальна дійсність виступає не як “об’єкт, але як модель розгортання ідеального змісту. Тому художня модель — це не спрощений “гомоморфний образ”, а обрана авторською художньою свідомістю унікальна структура суб’єктивного висловлення знання про дійсність. Але при цьому художня модель уподібнюється дійсності за принципом аналогії, адже вона має бути зрозумілою, прийнятною для людського сприйняття, яке володіє формами єдиної відомої йому дійсності. Отже, в художньому творі моделюється не сама дійсність, а знання про неї, висловлене в формах самої дійсності, яка в залежності від способу моделювання може спрощуватись, схематизуватись, концентруватись, ідеалізуватись і т. п.

Таким чином, художня дійсність спирається не просто на модель реальної дійсності, а на модельну дійсність, яка також позначена образною природою, яка адекватно і повно може бути висловлена вербально, чого не можна сказати про власне художній образ, що володіє як вербальним, так і не вербальним планом вираження. Вербальне завжди пов’язане з часовим, невербальне — позачасове, тому модельна дійсність твору (художня модель) обов’язково включає в себе часопросторовий континуум, “в якому й виявляє суб’єкт свою реальність і активність” [5, 43].

На перший погляд може здатися, що стосунки між часом і простором дійсності та словесної творчості досить зрозумілі й стереотипно регламентовані, що вони пов’язані між собою принципом аналогічності. Але вже при першому наближенні до цієї проблеми стає зрозуміло, що не аналогія формує в модельній дійсності твору художній час і простір, а спосіб вибору словесною творчістю точки зору на дійсність, що власне є визначенням часопросторової позиції. Здається, що таких позицій може бути чимало, але насправді вся різноманітність цих позицій тяжіє до системності. Часткові та випадкові, на перший погляд, точки зору доповнюють одна одну, синтезуються чи вступають у протиріччя, але так чи інакше тяжіють до системного об’єднання. Художня творчість (художня свідомість) знає дві такі системи, дві часопросторові позиції в стосунках словесної творчості з дійсністю — епічну та ліричну. Принагідно зауважимо, що єдність, яку ми позначаємо як часопростір, може не тільки розпадатись на відносно самостійні частини (час і простір), а й модифікувати, відтворювати частину за допомогою іншої, коли одне містить в собі інше (аналізуючи час, виявляємо ознаки простору, й навпаки).

За класичною традицією література явлена трьома родами — епосом, лірикою і драмою. Окремими дослідниками, починаючи з Гегеля, певне зауваження робиться щодо драми, яка відноситься до синтетичної форми [4, 224—225]. Це зауваження Гегеля, яке, до речі, сприйняв у якийсь момент Белінський, видається нам цілком справедливим не стільки щодо конкретного літературного твору (коли драматичне дійсно починає виявляти принципові відмінності від епічного та ліричного), скільки у випадку загального розуміння підходів у художньому освоєнні дійсності.

Ліричне та епічне, як родові ознаки, реалізується в художньому творі, містять відповідну систему принципів і відповідних засобів художнього узагальнення-відтворення. По суті, епічне та ліричне складають антиномічну пару, яка намагається охопити суперечливу двоїстість дійсності: якщо ліричне звернене до внут-

рішнього, індивідуально неповторного, то епічне віддає перевагу зовнішньому, загальнотиповому; якщо ліричне декларує художнє почуття, то епічне — художній інтелектуальний концепт. Перерахування подібних антиномічних ознак можна було б продовжувати, але і наведених цілком достатньо, щоб відчувати, що ліричне й епічне передбачають суттєву різницю в процесі формування й виявлення художнього часу та простору уже на моделюючому рівні (моделюючого художнього часу і простору). Власне, ліричне та епічне — це два погляди на дійсність, дві концепції дійсності, два способи її осягнення, — це дві художні модельні дійсності, кожна з яких розгортається у своєму модельному художньому часі та просторі. Підставою для розрізнення останнього є антиномічність епічного та ліричного в їхній інтерпретації дійсності як кількісній, так і якісній; йдеться про різний тип стосунків художньої свідомості з різними вимірами дійсності.

Епічний моделюючий час намагається “уподібнитись” часу дійсності, в ньому і ним визначаються причинно-наслідкові зв’язки; те чи інше явище, процес розгортаються як структура, в основі якої лежить принцип послідовності-наступності, принцип упорядкованості; врешті-решт в часі реалізується гармонійність (чи виявляється відсутність гармонії) певної системи (причому відсутність гармонії вказує на нестійкість системи, на її руйнацію в часі). Іманентна властивість епічного часу “уподібнюватись” часу дійсності виявляється, зокрема, в його тяжінні оформлюватись в хронотоп, тобто “суттєвий взаємозв’язок часових та просторових відношень” [3, 234], який виражає принципову присутність людини в дійсності, принципові моменти організації самої дійсності.

Ліричне цікавить дійсність настільки, наскільки вона піддається суб’єктивному переживанню, наскільки ліричне може замінити собою дійсність, перетворивши її на певну ідею-праобраз, що піддається чуттєвому переживанню. Згадаймо Шевченкове: “Я так її, я так люблю Мою Україну убогу, що проклену святого бога, За неї душу погублю!”. Ці рядки переконливо свідчать, що в ліричному творі переживається не конкретна дійсність, а її ідея-праобраз; сам Шевченко, намагаючись дати об’єктивну, епічну картину України, наприклад, в поемі “Сон”, втрачає категоричність й однозначність висловлення, образ України починає втрачати монолітність праобразу, набуваючи різнопланових реалій.

Ідеальна (чиста) епічна чи лірична система в принципі не є стійкою, оскільки будь-який процес, явище, факт, дійсність в цілому передбачає видиме і невидиме, висловлене й те, що висловленню не підлягає, зовнішнє і внутрішнє, що потребує і зображення, і вираження. Тому чистота епічного чи ліричного твору є досить відносною, ці родові начала, по суті, виявляються в кожному художньому творі; домінування одного з них чи їхній органічний взаємозв’язок і визначає родову специфіку твору, яка актуальна і на рівні моделюючому і на рівні власне художнього образу. Отже, родова специфіка по-своєму актуалізує не тільки розрізнення епічного й ліричного часу та простору, але й проблему часового як вербального та невербального позачасового. Ліричне виражає концентрацію світу в суб’єкті, епічне ж сприймає світ як різноманітність об’єктів: у першому торжествує тенденція до уподібнення різноманітності, тенденція епічного — розуподібнення, індивідуалізація, визнання багатоманітності світу. Ми можемо говорити про монологічну настроєність ліричного та продіалогічну — епічного, саме настроєність, адже невербальний план художнього образу все ж формується в творі словесно,

задається вербально, він визначається тими тенденціями, які розхитують моноліт вербального плану. Як епічне й ліричне, так вербальне та невербальне моделюють дві часопросторові позиції — діалогічну та монологічну.

Слово уже саме по собі діалогічне, воно провокує свідомість на спілкування, воно констатує наявність двох суверенів — людини і світу, людини і людини, речі та її образу (ідеї), які обопільно пов'язані як означення й означуване. Монологічне, цей провідник невербального плану, теж не може обійтися без слова, але воно відчуває його недостатність, неповноту. Тому в монологічному логічний зв'язок часопросторового континууму послаблюється, натомість набирає силу асоціативний, схильний до часопросторових деформацій, зв'язок, який будується на відчутті й розумінні невисловлюваної сутності речей, явищ, переживань. У монологічному слово починає втрачати свою вичерпність. Це переконливо ілюструє монолог потоку свідомості, коли герой постійно “не договориює”, припиняє словесне оформлення думки чи почуття, розуміючи й відчуваючи його недостатність, безперспективність, “перескакує” з думки на думку в прагненні адекватного самовияву (самовисловлення). “Тепер я тут, серед сих стін, як звір у пастці... — міркує Невідомий Коцюбинського. — Се ти, сліпе око, що стежиш за мною крізь дірку в дверях... се ти нагадало... Як? Гинути тут... у сьому мішку... коли там воля... робота... товариші... Де? Ха-ха!.. Вікно високо? Високо... А підкопатись?.. Під стіни?.. Се ж неможливо. Розбити голову в стінку?.. Один... одинокий... як нудно... як нудно... А може? Ні...”.

Чи не найближче до свого абсолюту монологічне підходить у ліриці, коли словесно зображене може і не мати обов'язкового однозначного зв'язку зі змістом висловлюваного, коли між зображеним і вираженим існує дистанція на межі розриву, “словесне заповнення” якої можна вважати умовним. Саме ця умовність словесно зображеного дозволяє активізуватись і заявити про себе невербальному плану, невербалізованій інформації організуватись в цілісний художній образ. Ось чому в ліриці досить часто зображується одне (скажімо, пейзаж), а виражається (висловлюється) інше (почуття любові до Батьківщини). Зображене пов'язане з вираженим, але локальність, частковість, “випадковість” зображеного перекривається всеосяжною значущістю вираженого. “Садок вишневий коло хати, Хрущі над вишнями гудуть. Плугатарі з плугами йдуть, Співають, ідучи, дівчата, А матері вечерять ждуть”. Суттєву роль тут відіграє “елементарність”, “упізнаність”, стереотипність зображеного: воно повинно бути настільки органічно зрозумілим, що читач сприйматиме його без зайвих зусиль, спрямувавши їх на осягнення безпосереднього смислу. Тому так часто, і додамо не випадково, шедеври лірики тривіальні в зображальному плані, що тяжіє до елементарної констатації: “Ночь, улица, фонарь, аптека...”.

Діалогічне настроєне на висловлення видимого, фізично втіленого, оформленого в часі й просторі, монологічне відштовхується від ілюзорності видимого, акцентуючи естетичність погляду в статисти-констатації, адже видиме змінюється, а сутнісне завжди залишається саме собою.

Таким чином, в епічному (діалогічному) часове і просторове є необхідним, у ліричному ж (монологічному) час і простір “відчувають” свою необов'язковість, втрачаючи свою конкретику. З усього часопросторового розмаїття залишається тільки “тут” і “зараз”, які можна розглядати і як “повсюди” та “повсякчас”, і як

“ніде” і “ніколи”, що, по суті, не має значення, оскільки ліричне “тут” і “зараз”, як ми бачили, не пов’язане однозначно з певним оригіналом. Час і простір у структурі художньої моделі істотно залежить від родової специфіки твору. Але, якщо мати на увазі той факт, що родова “чистота” — явище ідеального порядку, що в художній практиці вона завжди “забруднена” протилежною тенденцією, то слід додати, що моделюючий час і простір не тільки зумовлюється домінуючим родовим началом, але й позначений боротьбою ліричного та епічного, з висловом монологічної та діалогічної тенденції, що передається динамікою зображально-виражального плану.

Резюме

Стаття присвячена проблемі конкретизації категорій художнього часу та художнього простору. Пропонується розрізнити моделюючий художній час і простір та власне художній час і простір у розумінні твору як моделі дійсності та як художнього світу (іншої дійсності). Основну увагу приділено моделюючому часу і простору в контексті родової специфіки твору, діалогічної чи монологічної тенденції художньої репрезентації.

Список цитованої літератури

1. Антонич Б. І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва // Наука і культура. — 1990. — Вип. 24. — С. 230—240.
2. Батороев К. Б. Аналогии и модели в познании. — Новосибирск, 1981. — 319 с.
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 502 с.
4. Гегель. Сочинения. — М., 1958. — Т. 14. — 440 с.
5. Гундорова Т. Модернізм як семіотична практика // Слово і час. — 1996. — С. 43—51.
6. Розенблюм А., Винер Н. Роль моделей в науке // Неумин Я. Модели в науке и технике. — Л., 1984. — С. 161—170.
7. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. — Одесса, 1997. — 712 с.