

Г. А. В'ЯЗОВСЬКИЙ

ОБРАЗНЕ І АБСТРАКТНЕ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Особливості художнього і наукового узагальнення як процесу пізнання першопочатково розкриваються не лише в зіставленні наслідків обох вказаних видів мислення, тобто художнього образу і наукової абстракції, тим більше не у в'ясненні того, що дає наука мистецтву, і, навпаки, — мистецтво науці, а в процесі вивчення взаємодії образотворення і абстрагування. При цьому зауважимо, що спостереження такого змісту мають бути спрямовані не лише на виявлення індивідуальної специфіки першого й другого для того, щоб, зіставивши художній образ і наукове поняття, у підсумку сказати: ось вам мистецтво, а ось вам наука, чим, власне, тривалий час і займаються дослідники вказаної проблеми. Це особливо виразно виявилось під час відомої дискусії 60-х років XX ст. про «фізиків» і «ліриків». І лише на симпозіумі, присвяченому комплексному вивченню художньої творчості, що відбувся в Ленінграді 1966 року, його учасники прийшли до висновку про необхідність вивчення природи та процесів взаємодії художнього і наукового мислення.

Не буде помилкою, коли скажемо наперед, що ця природа стає помітною в процесі дослідження взаємодії образного і абстрактного під час образотворення як мети і результату літературно-художнього узагальнення. У зв'язку з цим звернемося до Гегеля. У відомих «Лекціях з естетики» він, з одного боку, стверджує, що витвори поезії — не абстракції (Сочинения, М., 1958. Т. XIV, сс. 175, 178, 191-195, 248) і навіть говорить про недоречність абстрактних правил в мистецтві (XIV, с. 59), а, з другого, з властивою йому уважністю і переконливістю міркує про абстракції характерів у «Пісні про Нібелунгів» (XIV, 282), доводить, що драма абстрактніша ніж епос (XIV, 333), — то ж виходить, що і епос не позбавлений абстракцій. А ось що він пише про лірику: «... В зміст лірики, з одного боку, входять міркування, що охоплюють загальні елементи буття і його станів, з другого боку, — розмаїття особливого». Звертає на себе увагу продовження цієї думки: «...обидва елементи — прості абстракції, що спираються на зв'язок» (XIV, 305) між собою, який організовує автор.

Виходячи з відзначеного, можна було б побачити у Гегеля суперечність, непослідовність цитованих думок, але для цього немає підстав, бо, як видно з його прикладів-ілюстрацій, філософ, не визначаючи абстрактності мистецтва, в той же час не заперечує участі абстракцій в образотворенні.

Йдучи очевидно за Гегелем, дослідник нашого часу М. К. Гей у праці «Художественность литературы. Поэтика. Стиль». (М., 1975) уже на базі розгляду творів новітньої літератури приходить до висновку, що художній образ як певне специфічне узагальнення «поєднує різні сторони конкретного і загального», що це поєднання залежить від «безкінечного розмаїття принципів» образотворення. Тому літературно-художній образ це — «білінгва», він завжди «двомовний», тобто це і образ-конкрет і образ-абстракція (с. 324).

Розмаїття принципів поєднання конкретно-образного і абстрактного, як це не важко помітити, залежить від індивідуального стилю письменника і разом з тим характеризує його стиль. Так, наприклад, в поезії В. Сосюри виразно переважає конкретно-образне мислення, зрідка зустрічається звертання до вказаного поєднання, натомість у М. Бажана воно застосовується досить послідовно й виразно. Те ж саме бачимо у прозі М. Коцюбинського, з одного боку, і в прозі В. Підмогильного чи М. Хвильового — з другого. Але це тема окремого спеціального дослідження, яке має спиратись на відповідні теоретичні узагальнення, а їх, на жаль, літературознавство ще не витворило.

Зупинимось на розгляді деяких головніших з нашої точки зору принципів образотворення, у яких поєднується конкретно-образне і абстрактне, наслідком якого є певне художнє узагальнення.

Словарне багатство будь-якої розвиненої мови, крім усього іншого, характеризується тим, що поряд із словами конкретними, які викликають у нас виразне уявлення-образ певної речі, явища, процесу (їх за О. О. Потебнею відносимо до слів, що зберегли внутрішню форму), функціонують слова-абстракції, слова, що втратили внутрішню і володіють лише зовнішньою формою. Значення останніх не менш важливе, ніж перших. В процесі обра-

зотворення вони вживаються тоді, коли образ-конкрет, що складається з ряду образів деталей і подробиць, потребує з точки зору автора скріплення в тривку єдність.

Так, в «Зачарованій Десні» О. Довженко створює образ батькового обійстя: «Ото як вийти з сіней та подивитись навколо — геть чисто все зелене та буйне. А сад було як зацвіте весною! А що робилося на початку літа — огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, кропу, моркви!

...Город до того переповнявся рослинами, щодесь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю».

Звернемо увагу на підкреслені узагальнюючі словосполучення: «Геть чисто все зелене та буйне» на початку формування образу як своєрідний заспів до нього; «Город до того переповнявся рослинами» — в кінці як підсумовуюче бачення нагромаджених деталей, як поєднання їх в єдине ціле.

Цей принцип в художньому творі може набувати глобального і організовуючого значення. Його послідовно застосовував Павло Тичина у поемі «Похорон друга». Згадаймо повторювані і модельовані рядки:

*Усе міняється, оновлюється, рветься,
У ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
Замулюється мулом, порохом береться,
А потім знов зеленим з-під землі встає.*

Цитовані рядки, вилучені й ізольовані від контексту поеми, втрачають емоційно виражальний зміст і перетворюються на банальну філософську сентенцію. В контексті ж поеми вони набувають тієї емоційної змістовності, без якої твір втрачає свою узагальнюючу глибину й цінність як витвір мистецтва.

Таким чином, образна конкретика, поєднуючись з абстрактним узагальненням, набуває додаткової змістовності, а абстрактне узагальнення наповнюється образною конкретикою.

З такою закономірністю ми найчастіше зустрічаємося у творах тих письменників, які схильні саме до філософського узагальнення життєвих явищ. Візьміть для прикладу романи Ф. М. Достоєвського «Бесь» чи «Преступление и наказание». Не важко в них помітити, що, створюючи конфлікти, виражені в діях, взаєминах персонажів, намічаючи можливі шляхи їх вирішення, автор, як правило, вдається до морально-етичного, теософського, філософського (в усякому разі абстрактно-логічного) обговорення проблем, що виникають.

Подібну взаємодію образно поданої конкретики з абстрактно-логічним її обговоренням зустрічаємо не лише в завершених творах, а і в процесі їх створення, що є цілком закономірним і становить собою один із аргументів на користь того, що

митець мислить не лише образами. Так, Томас Манн у «Романі одного роману. Історія написання «Доктора Фаустуса»» свідчить, що головний герой цього твору Адріан Леверкюн від початку і до завершення цілком вигаданий, уможлядно сконструйований з заданими рисами характеру, а потім в процесі введення в дію і взаємодію з взятими з життя конкретними прототипами, оживлений, образно конкретизований. Далі Томас Манн свідчить: «Одного з вечорів, коли я читав вголос (йдеться про читання рукопису роману «Доктор Фаустус» — Гр. В.), Леонгард Франк запитав мене, чи був у мене якийсь прототип для самого Адріана. Я відповів, що ні, не був і додав: «В тому то й полягає трудність, щоб вигадати фігуру музиканта, здатну посісти правдоподібне місце серед реальних діячів сучасного музичного світу. Леверкюн — це, так би мовити, збірний образ, «герой нашого часу», людина, яка несе в собі весь біль епохи»¹.

Заслуговує на увагу з точки зору поставленої проблеми свідчення Томаса Манна й про те, що цей його герой позбавлений зовнішнього вигляду, тілесної наочності. І як не прохали письменника дати портрет Адріана, він цього не зробив, бо «тут належало дотримуватись великої стриманості в зовнішній конкретизації, яка загрожувала відразу ж принизити, звulгаризувати духовний план з його символічністю і багатозначністю»².

Подібних прикладів можна знайти чимало в історії творення образів дійових осіб. Всі вони свідчать, що письменник далеко не завжди конструює їх, спираючись на конкретні образні враження, підказані життям. В перебігу творчого процесу йому не протипоказане й абстрактне мислення. При цьому наслідки останнього можуть втілюватись безпосередньо, тобто у формі образів-абстракцій чи абстрагованих образів.

З точки зору пояснення специфіки мистецтва і усталеної в цій сфері термінології вжиті нами словосполучення як терміни можуть викликати заперечення. Але звернемося до конкретного матеріалу. Ось, наприклад, вірш Ліни Костенко «Міс істина»:

*Красива жінка — істина відносна.
Найперша міс на конкурсі оман.
Порадниця духовним альбатросам,
Коли вчиняють вірші чи роман.*

*У неї сукня з правди перешиита,
І мозок є завбільшки, як горіх
І вельми зручно з нею согрішити —
Вона ж сама і відпускає гріх.
Вселенська шльондра вміє дівувати,
Під ліхтарем тупцюючи старим,
Ще й святістю потрапить здивувати.
Воістину велике діло грим!*

¹ Томас Манн. — Собр. соч. в 10 томах. — Т. 9. — М., 1960. — С. 259-260.

² Там же, с. 260.

*З часів прапрадіда Гомера
Аж до сьогоднішнього дня
Немає кращого гримера,
Ніж добросовісна брехня.*

*Підновлює затаскану весталку,
Що продавалась біля різних ватр.
Давно пора б подати у відставку.
Не ті часи. Не той театр.¹*

Цитовані рядки з точки зору художнього узагальнення не дозволяють нам сказати, що маємо виразно виявлений образ-конкрет. І все ж таки — це образ — образ «міс істини», якою гендлюють політики, яка дозволяє їм гендлювати «З часів прапрадіда Гомера аж до сьогоднішнього дня». Їй давно б пора подати у відставку, бо вже «Не ті часи. Не той театр». Але як видно з усього — не подає, надіється на грим. І як це не дивно — не марно.

Розглянутий матеріал аналогічний тому, який характеризує Гегель у «Лекціях з естетики». Він пише: «...Коли кажуть: «Олександр Македонський підкорив перське царство», то це, в усякому разі, за змістом — конкретне уявлення (у нашому випадку — це «красива жінка — ...найперша міс на

конкурсі удач»), але його багатоманітна визначеність, вираження як «підкореність» об'єднуються в безобразному вигляді в якості простої абстракції, яка не доставляє для споглядання ніяких даних, ніякої реальності картини того, що зробив Олександр Великий» (у нашому випадку — це гендлювання істиною). Підсумовуючи розгляд свого прикладу, Гегель пише: «Таке ж маємо зі всім, що виражене подібним чином; ми це розуміємо, але це розуміння залишається блідим, сірим, а в розумінні індивідуального буття — невизначеним і абстрактним»².

Спостереження Гегеля можна підтвердити багатьма прикладами з художніх творів.

Підсумовуючи розгляд поставленої проблеми, підкреслимо, що подальша скрупульозна розробка її дозволить: а) по-новому підійти до розуміння художнього образу, а значить і до аналізу художньої образності в конкретному творі; б) точніше визначити розмежування і спільність між художньою літературою та наукою; в) внести корективи до вивчення проблеми стилю взагалі та індивідуального стилю зокрема; г) уточнити межі між художньою літературою і публіцистикою та визначити специфіку останньої.

¹ Ліна Костенко. — Вибране. — К., 1989. — С. 147.

² Гегель. — Сочинения. — М., 1958, т. XIV, С. 195.