

РІВЕНЬ МОДЕЛІ В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ

Категорія художнього часу є досить активною в сучасному літературознавстві, але її визначення і конкретно-смісловне наповнення і досі складає певну проблему [1]. Найбільш стрункою й розробленою сьогодні уявляється теорія хронотопу, яка розглядає художній час і простір як специфічну єдність. Назеперечним авторитетом в цій сфері залишається Михайло Бахтін, думки якого ще далеко неповно й адекватно опановано [2]. Загалом спостерігається стійка тенденція до розширеного та не вельми строгого трактування категорії художнього часу: одні мають на увазі образ чи концепцію часу, інші схильні “навантажувати” художній час смислом суміжних форм — психологічного, соціального, історичного часу тощо. В процесі конкретного аналізу подібне можна вважати допустимим, доцільним, а то й неминучим, але слід визнати, що в теоретичному плані сьогодні виникає потреба в адекватній структуризації цієї категорії не тільки в описово-функціональній, прикладній площині, а й в площині її внутрішньої самодостатності. Не можна не звернути увагу на спроби трактувати художній час як своєрідну фікцію, розглядати його як функцію смислів і значень. В. Селіванов, зокрема, відзначає, маючи на увазі художній час і простір твору мистецтва: “...в цьому своєму вторинному відображеному вигляді, у формі ідей та уявлень, простір і час втрачають свій строгий зміст філософських категорій і вступають в загальний ряд асоціативних зв'язків та відношень, підкоряючись логіці смислів і значень, що задається ходом мислення” [3, 49]. Як виокремлення пізнавального моменту художньо-творчого процесу ця позиція слушна. Але в процесі об'єктивації літературного твору (і будь-якого твору мистецтва) ми так чи інакше повернемося до наявності категорії художнього часу (і простору) та необхідності її структуризації.

Художній час, як правило, відносять до стильової сфери [4]. Потреба в цій категорії найчастіше виникає тоді, коли ми говоримо про художній світ твору (творчості письмен-

ника, літератури) та співвіднесеність художнього світу зі світом реальної дійсності, і це закономірно, оскільки таке зіставлення “може йти передовсім по лінії фундаментальних характеристик, атрибутивних та універсальних властивостей” [3, 46], а час і простір, умовно кажучи, і є однією з цих ліній. Отже, художній час (і простір) виступає як основоположне організуюче начало художньо-словесного твору, в ньому специфічно повно виявляється природа літератури як мистецтва.

Зіставлення літературного твору з дійсністю приводить до розуміння першого як особливої, іншої дійсності, що живе за своїми законами і аж ніяк не є звичайним аналогом реальності. Та одночасно об'єктивація художнього твору постійно вимагає з'ясування його відповідності (у широкому розумінні), його адекватності цій реальності. Ці, на перший погляд, суперечливі тенденції нерозривно пов'язані між собою, кожна з них по-своєму засвідчує складність такого явища як твір мистецтва, більше того — вони істотно залежать одна від одної. Тенденція до абсолютизації твору як іншої дійсності породжує розуміння самодостатності й універсальності художнього світу, її ми можемо визначити як тенденцію розуподібнення. Протилежна — тенденція уподібнення — призводить до визнання аналогії в мистецтві, отже, присутності в ньому моделюючого начала. Для прикладу можемо навести твердження, які, здавалося б, є взаємовиключаючими, але кожне з яких по-своєму правомірне. Н. Джохадзе, міркуючи над специфікою часу в мистецтві, доходить висновку, що ми маємо справу з “вимишленою структурою, творчо відтвореною митцем” [5, 132]; на думку іншого дослідника Ю. Котляра “час художнього тексту виступає в якості моделі часу реального” [6, 74]. Звичайно, розходження цих тверджень може пояснюватись специфікою завдань авторів, та, все ж, загальний підхід тут висловлено досить одностайно і стосовно одного явища. Схематизуючи сказане, можемо стверджувати наявність у творі двох певних полюсів, які забезпечують стійкість цієї системи в її життєдіяльності — моделі і художнього образу.

Проблема моделюючого (модельного) начала в творі пов'язана з тенденцією уподібнення, ширше — з необхідністю “прочитання твору” як можливості його адекватно-

го сприйняття й трактування. Ось чому художня дійсність має бути, так чи інакше, аналогічна дійсності, що є актуальною для людини, в протилежному випадку вона (художня дійсність) може бути не сприйнятою, вона “не здійсниться”, якщо не буде опізнана. Для людини в її реальному фізичному існуванні актуальною є дійсність, атрибутивними й універсальними властивостями якої є час і простір, актуальним є часопросторовий континуум, виражений феноменом “зараз” і “тут” (та його модифікаціями). Свідомість людини володіє скритим досвідом, що пов'язаний з реальностями іншого плану, де час і простір втрачають свою константну природу, де можливі їхні принципові деформації аж до зникнення. Зокрема, такі абстракції як “вічність”, “позачасся”, “потойбіччя” тощо вказують на цей досвід. Але свідомість функціонує в актуальній дійсності за принципом адаптації будь-якого досвіду до дійсних діючих умов існування. Тому, скажімо, досвід відсутності часу ми все одно мислимо як присутність особливої часової форми — вічності. Ми все наділяємо часопросторовою природою і структурою, ми все мислимо в часі і просторі.

Художня дійсність являє собою іншу дійсність, але в “подобі” реальної дійсності, яку вона відображає, у певному розумінні змушено наслідуює (саме в цьому плані вона функціонує як друга, художньо-естетична, реальність). Власне іншою художня дійсність стає через художній образ і в художньому образі. Художній образ є мірою і способом проявлення (висловлення) в художній дійсності дійсно іншого світу. Але останній висловитися однозначно й безпосередньо не може навіть в художньому образі, тому що він, знов-таки, має бути “прочитаний”. Художній образ має бути “вписаний” у знану, зрозумілу, актуальну для свідомості дійсність, і “вписування” це відбувається як часопросторове розгортання образу, як надання єдності дискретності і тривалості. Систему координат, в якій художній образ “прочитується”, задає моделюючий час і простір.

Приймаючи наявність і принциповість моделюючого начала в творі, ми маємо визначити, що ж у творі може бути потрактоване як модель. Визначень поняття моделі існує чимало, позначене воно і синонімічною розгалуже-

ністю. На сьогодні найбільш оптимальним й прийнятним нам видається визначення М. Вартофського, який пов'язує поняття моделі з поняттям репрезентації і відзначає: “Моделі розуміються в їхньому найбільш розвиненому вигляді: як формальні структури, як онтологічні твердження про природу речей (світів, суспільства, індивідів, дій, мислення тощо) і як евристичні конструкції, що пропонують нам варіанти структурування нашого розуміння світу й самих себе” [7, 10]. До цього слід додати, може здатися, річ банальну, та в наших міркуваннях необхідну, а саме — модель завжди передбачає існування оригіналу. Стосунки між моделлю й оригіналом визначено нормовані, принциповим моментом в них виступає неможливість безкінечного віддалення моделі від оригіналу. Своєрідною межею віддалення можна вважати суттєве порушення ізоморфізму (гомоморфізму), коли опозиція оригінал — модель втрачає свою актуальність, свою пізнавальну цінність. У зв'язку зі сказаним може здатися, що модель займає у творі чільне місце, умовно ми ніби можемо визнати моделлю, скажімо, план зображення. Але, заглиблюючись у цю проблему, ми починаємо стикатися з труднощами, які загрожують звести наш оптимізм нанівець. Не виникає сумніву, що “будь-яке заміщення об'єкту моделлю є процедура спрощення” [8, 213], але сказати, що будь-що на будь-якому рівні у творі спрощує (в кінцевому результаті) дійсне, ми не можемо. Тут немає потреби детальніше зупинятися на аргументації цього твердження, воно належить до істин, відомих і розроблених в літературознавстві та естетиці. Важливим для нас є загальний висновок — моделі як стійкого утворення в художньому творі не існує, оскільки вона обов'язково “забруднюється”, “руйнується”, скажімо, невластивим оригіналу вираженням (якщо модельним вважати план зображення), ширше — художньо-образним. Художній образ врешті-решт перекреслює, заперечує модель, яка містифікується, бо втрачається оригінал. Панас Мирний в задумі роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” мав на меті, спираючись на реальні факти, дослідити характер розбійника з селян, змоделювати Василя Гнидку. Та чи можемо ми вважати Чіпку моделлю, а Гнидку оригіналом? Не зупиняючись, знов-таки, на детальному обґрунтуванні [9], від-

повідомі, що передовсім Чіпка настільки далеко “відійшов” від Гнидки, що саме наше питання по суті втрачає актуальність. Можна відшукувати в Чіпці риси й ознаки моделі, можна міркувати про художній тип, можна, нарешті, синтезувати модельне й образне, але треба визнати, що моделююче начало, заявлене в художньому творі, не знаходить предметно цілісного вивершення втілення. Те, що, здавалося б, можемо визнати моделлю, виявляється занадто дискретним, воно не дозволяє сформулювати “формальній структурі, онтологічному твердженню, евристичній конструкції”. Як модель в художньому творі може бути потрактована лише специфічна часова (просторова і хронотопічна) інформація, що дозволяє встановити аналогію між художньою дійсністю та дійсністю реальною. Ось чому ми з повним правом говоримо про моделюючий час (і простір) та його роль в процесі “прочитання” твору. В умовному визначенні моделююче начало втілюється як відповідь на питання “коли?” (“де?”).

Та попри все поняття “художня-модель”, “модель дійсності в художньому творі” функціонують в літературознавстві. Що ж в цьому випадку ми маємо на увазі. Суть справи полягає в тому, що найчастіше ми отожднюємо модель і концепцію: можемо сказати — модель дійсності, можемо — концепція дійсності. Щодо інших галузей знання трактування таких категорій, як концепція, теорія, гіпотеза і т. п., як синонімів поняття моделі є допустимим. В нашому випадку, вважаємо, подібне не є коректним. Тому ми пропонуємо розрізняти модель як моделююче начало і модель-концепцію (рівень моделі і рівень концепції). Модель таки властива творові, але це не та модель, яка постає як аналог дійсності, що відображається. Модель-концепція є результатом складної взаємодії моделюючого начала та художньо-образного. Коли моделюючий час (і простір) задає систему координат “прочитання” твору, істотним виявляється сам факт його зустрічі з якісно іншою стихією, він потрапляє в якісно нову ситуацію, яка не дозволяє йому зберігати незмінною свою природу. Таку ситуацію ми можемо назвати художньою.

Для конкретизації останнього твердження звернемось до такого прикладу. Візьмемо таке висловлювання: “Степ рівний, ніде оку зачепитись, співає жайворонки”. В триві-

альній ситуації у нас не виникає сумніву в об’єктивності цієї інформації, перед нами модель степової рівнини весною. Подивимось тепер на це висловлювання в іншій ситуації. Мацуо Басьо залишив нам таке хоку:

Степу рівнява —
Ніде оку зачепитись.
Жайворон співа.

(Переклад М. Лукаша)

Ми бачимо, як художня ситуація у певному розумінні знецінює об’єктивність інформації (моделі), яка починає поступатись актуалізованому суб’єктивному баченню-переживанню. Якщо в першому випадку моделююче начало розгортається у повноцінну модель, то в другому художня ситуація, по-перше, його редукує за рахунок виникнення художнього образу; по-друге, суб’єктивне бачення-переживання — це уже концепція дійсності, яка постала у взаємодії моделюючого й художньо-образного. В першому випадку моделюючий час співпадає з моделлю — степова рівнина весною, в другому він не тотожний моделі концепції, яку можна визначити як пейзажну об’єктивацію моменту екзистенційного споглядання. Отже, якщо розглядати пейзаж як модель певного фрагменту дійсності, то можна говорити і про міру і спосіб його наближення до оригіналу, і про кількість деталей, що реалізують необхідну аналогію, але не можна не помітити, що в тривіальній і художній ситуаціях він являє собою не одне і те ж. Як бачимо, реалізованим феноменом художньої ситуації є сам художній твір. В цілому художньою ми називаємо таку ситуацію, яка активізує художньо-образну установку особистості, що знаходить свою реалізацію, з одного боку, в процесі художнього творення-творчості, а з другого — в настроєності на художньо-образне сприйняття.

Таким чином, ми можемо стверджувати, що в процесі художнього творчого пізнання (яке втілене твором) модель потрапляє в ситуацію, що істотно відрізняється від інших пізнавальних ситуацій. Якщо умовно визнати метою кожної пізнавальної ситуації нове знання, а засобом його досягнення (формування) — модель, то виходить, що в неху-

дожних ситуаціях модель сама по собі не є новим знанням, нове знання "приховане" в самому оригіналі. В художньому творі модель як певна цілісність виступає у моделі-концепції, яка постає як результат взаємодії моделюючого й художньо-образного начал. Але ж, художній образ цієї дійсності не належить, а саме він містить нове знання, тобто в моделі-концепції (художній моделі) самій по собі наявна певна частина нового знання. Тому в структурі художнього часу (і простору) рівень моделі виявляється двома проявами — моделюючим началом та моделлю-концепцією, врахування яких дозволяє глибше зрозуміти його специфіку.

Література

1. Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997. — Стаття "Хроногон"; Словарь литературоведческих терминов. — М., 1974. — Стаття "Время в литературе"; Эстетика: Словарь. — М., 1989. — Стаття "Пространство и время в искусстве" тощо.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литература и эстетика. Исследования разных лет. — М., 1975; Бахтин М. М. Время и пространство в произведениях Гете // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
3. Селиванов В. В. Пространство и время как средства выражения и формы мышления в искусстве // Пространство и время в искусстве. — Л., 1988.
4. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М., 1979; Смілянська В. Л. "Святым огненным словом..." Тарас Шевченко: поэтика. — К., 1990; Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981. — Стаття "Стиль".
5. Джохадзе Н. И. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике // Вопросы философии. — 1983, № 1, с. 130-147.
6. Котляр Ю. А. Роль синтагматического развертывания текста в реализации хода времени // Смысл и значение на лексическом и синтаксическом уровнях. — Калининград, 1986. — С. 73-78.
7. Вартофский М. Модели. Репрезентации и научное понимание. — М., 1988.
8. Баторов К. Б. Аналогии и модели в познании. — Новосибирск, 1981.
9. Вязовский Г. А. Литературно-художний тип і його прототип. — К., 1962; Сиваченко М. Історія створення роману "Хіба ревуть воли, як ясла повні?". — К., 1957; Черкаський В. М. Художній світ Панаса Мирного. — К., 1989.

Є. М. Черноіваненко

ПРО СПЕЦИФІКУ РОСІЙСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ ДОБИ ЄВРОПЕЇЗАЦІЇ, АБО ВІДПОВІДЬ В. Г. БЕЛІНСЬКОГО НА ПИТАННЯ В. В. КОЖИНОВА

Якщо російський літературний процес доби Середньовіччя вражає нас своєю статичністю (Д. С. Лихачов: "Літературний процес XI-XVII ст. важко уловимий та визначний" — [1, 12]), то в добу європеїзації (друга половина XVII — початок XIX ст.) він вражає тим, що здається жодним чином не обумовленим і навіть зовсім не пов'язаним із соціально-історичним розвитком Росії. Цю особливість російського літературного розвитку в позначений період досить давно помітили літературознавці. Найбільш чітко цей парадокс сформулював і найбільш послідовно намагався розв'язати В. В. Кожинов в низці своїх статей 70-80-х рр. На думку відомого вченого, в Росії XVIII ст. не було жодних соціально-економічних передумов для зародження бароко, класицизму, сентименталізму, просвітницького реалізму, романтизму: "...Невже можна серйозно вести мову про об'єктивні передумови просвітництва в російському житті XVIII століття? Адже реальною основою просвітництва в Західній Європі був свідомий рух "третього стану", спрямований проти феодалізму та його пережитків; те ж саме слід сказати і про сентименталізм. Між тим в Росії XVIII ст., певна річ, не було нічого подібного. Далі, романтизм всюди виступив як "реакція" на просвітництво, ідеали якого не здійснилися. Зрозуміло, що в Росії початку XIX століття ця історична ситуація навіть і не намічалася. Словом, зовсім незрозуміло: як могли скластися в Росії XVIII — початку XIX століття цілком "безґрунтовні" просвітництво, сентименталізм, романтизм? Будь-який літературний напрям покликаний дати художнє вирішення певного історичного "завдання". Але перед Росією XVIII — початку XIX століття взагалі не стояли ті конкретно-історичні завдання, що стояли, скажімо, перед Францією тієї доби" [2, 410]. Проте, "якщо дворянська Росія могла породити такий же тип мистецтва, як буржуазна Англія або Франція, виходить, що соціаль-