

Арнольд СЛЮСАР

## ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ ПИСЬМЕННИКА У ПРАЦЯХ О. О. ПОТЕБНІ

Зосередивши увагу на процесі пізнання, О. О. Потебня ледве чи не першим у вітчизняному літературознавстві розробив теорію психології художньої творчості. Інтерес до неї зумовлюється методологічними засадами, на яких базуватиметься так звана «психологічна школа». Сутність їх полягає передусім в ідеї індивідуальності, отже, у визнанні особливого значення суб'єктивності: своєрідності прийняття та перетворення вражень на основі особистого досвіду і у відповідності з його логікою. Такий підхід має достаньо серйозні підстави. Тим більше, коли йдеться про мистецтво з притаманними йому вимислом і умовністю. До речі, ця сторона художньої творчості докладно аналізується у працях Г. А. В'язовського. Зокрема, такі аспекти, як самопізнання письменника, асоціативність його мислення, взаємини автора з персонажами... Разом з тим слід відзначити, що суб'єктивність часом пребільшувалася О. О. Потебнею у дусі тверджень Канта про відокремленість явища від сутності. Та, як відомо, ця тенденція виражала перш за все прагнення підкреслити цінність індивідуальності, її точки зору.

Звідси — переконаність, що творчість письменника полягає у першу чер-

гу в самопізнанні. Більше того — у перетворенні його особистості. Кожний твір є «...відповіддю на запитання, що таке я» [4, 558], при цьому провідна роль належить самовихованню. О. О. Потебня пише: «Поетичний твір є передусім справа душі самого автора, є праця над власним розвитком» [4, 557]. І якщо він скільки-небудь визначний, то завершує собою певний етап у духовному розвитку митця. Ці думки провіщають до певної міри погляди З. Фрейда на творчий процес письменника, зокрема його працю «Митець і фантазування».

Та пізнання свого «я» і його перетворення можуть співвідноситись у письменників по-різному. Тому, на думку О. О. Потебні, існують два типи митців, у яких по-своєму проявляються об'єктивність і суб'єктивність в освоєнні життєвого матеріалу.

Так, О. С. Пушкін відтворював почуття, за його власним визнанням, коли воно вже минуло. На це звертає увагу О. О. Потебня, цитуючи першу главу «Євгенія Онегіна»: «Прошла любовь, явилась муза, И прояснился темный ум». Власне, йдеться про один з проявів закономірності, яка буде охарактеризована у фрагменті «Загальні властивості епосу. Про «Одіссею»: «Вся область сві-

домості, отже, і область поезії є об'єктивне минуле. Свідомості (аперцепції) належать лише сприйняття, які опустилися на дно душі» [4, 448]. Часовий інтервал як одна з умов осмислення вражень, а, отже, і об'єктивності їх відображення властивий літературному твору взагалі; в епосі ж, вказує вчений, він стає родовою ознакою. Але і епос не виключає цілком суб'єктивності, яка набуває особливого розвитку в ліриці, сатири, автобіографічних творах... Якщо письменник, «...переважно лірик (куди і сатира), він пише історію своєї душі (і побічно історію свого часу), а це є для нього засіб саморозвитку: звільнитися від своїх недоліків, наділяючи ними своїх героїв (Гоголь «Вибрані місця із листування з друзями» з приводу «Мертвих душ») [4, 321]. Отже, відмінність між пушкінською об'єктивністю і гоголівською суб'єктивністю проявляється вже в характері творчого процесу: в одному випадку відтворюється душевний стан автора, який був у минулому, в іншому — існуючі хибі своєї особистості.

Зрозуміло, що співвідношення морального самоочищення і художньої творчості змінювалося в процесі роботи М. В. Гоголя над «Мертвими душами». Так, у третьому листі з приводу «Мертвих душ», опублікованому у «Вибраних місцях», письменник твердив, що в міру того, як йому відкривалися його негативні якості, «...чудесним вищим навіюванням посилювалося» в ньому «бажання позбутися їх»: «...з того часу я став наділяти своїх героїв зверх їх власної гидоти, моєю власною поганню» [3, т. 8, 294]. Він буде дорікати собі, що поспішив з виданням першого тому своєї «поєми»: «Герої мої ще не відокремилися повністю від мене, а тому не отримали справжньої самостійності». Але книга «...головну справу зробила: вона вселила у всіх огиду від моїх героїв і від нікчемності; вона рознесла деяку мені потрібну тугу від самих себе» [3, т. 8, 295].

Коли ж Гоголь приступив до роботи над другим томом, у якому став перехо-

дити від осміяння «пошлости пошлого человека» до відображення «кращих» характерів, які втілюють в тій чи іншій мірі його ідеал християнина, то змінюються і його взаємини з персонажами. В «Авторській сповіді» він проголошує: «...говорити і писати про вищі почуття і рухи людини неможливо за уявленням: потрібно вмістити в собі самому хоч невеличку крихту цього, словом — потрібно зробитися кращим» [3, т. 8, 443]. Таким чином, змінюється і спосіб самовиховання, і його співвідношення у часі з творчістю: «очищення» відбувається в процесі відображення негативних персонажів через наділення їх власними недоліками і передує створенню ідеальних осіб, і цей процес очищення полягає у прагненні піднятися до їх рівня.

Звичайно, письменник, виступаючи як епік, звертався перш за все до зовнішнього світу, прагнучи відтворити його цілісність у формі події [2, т. 3, 440]. Бажання показати «всю Русь» визначало головний напрямок праці над романом-епопеєю, зумовивши і авторське розуміння його як «поєми». Проте це не завадило М. В. Гоголю заявити: «...всі мої останні твори — історія моєї власної душі» [3, т. 8, 292]. Подібним чином могли б висловитися і всі ті письменники, які вкладають в свої твори частину душі, за висловом І. С. Тургенева у процитованому О. О. Потебнею листі до Л. М. Толстого [4, 321].

Так, усвідомлення своєї незалежності, виражене чарівником у «Пісні про віщого Олега», було властиве, як зазначає О. О. Потебня, самому О. С. Пушкіну, і він висловлює його по відношенню до Олександра І [4, 323]. Повною мірою «історія власної душі» розкривається у «самому задушевному» (В. Г. Белінський) творі О. С. Пушкіна. Якщо на початку роману у віршах передано примхливе поєднання святкової радості на бенкеті життя з безнадійним розладом з дійсністю, то у подальшому все чіткіше проявляється новий, тверезий погляд на стосунки між людиною і світом: «Иные нужны мне картины...». Словом, роман виявляється «дзеркалом» не тіль-

ки «світу», як твердив Шеллінг [7, 381], але й душі його автора... Перехід же від лірико-сатиричного пафосу, вираженого у першому томі «Мертвих душ», до поєднання сатири з безпосереднім відтворенням ідеалу у другому томі, відбиває душевний перелом і наступні морально-релігійні пошуки письменника. Відображення вступу героя після «безумних літ» молодості у зрілість в пушкінських творах і духовного воскресіння в гоголівських походить певною мірою від внутрішнього життя самих письменників, від їх роздумів над морально-етичними, філософськими і психологічними проблемами.

Підкреслюючи особливу роль суб'єктивного начала в художній творчості і часом навіть перебільшуючи її, О. О. Потебня все ж визнавав, що для письменника вирішальне значення має сприйняття зовнішнього світу. Так, він наводить слова В. Г. Белінського про те, що особистість поета, яка відбилася в його творах, є часткою суспільства: «Кавказький полонений» Пушкіна застав суспільство в періоді його отроцтва майже на переході з отроцтва в юність. Головна особа його поеми була повним вираженням цього суспільства. І Пушкін був сам цим полоненим, але тільки в ту пору, поки писав її» [1, т. 7, 376]. Говорячи ж про М. В. Гоголя, О. О. Потебня звертається до його висловлень, із котрих з усією очевидністю витікає, що для нього важливим було не лише «хотіння», прагнення перетворити російське життя, але й пізнання.

У цьому зв'язку він наводить уривок із «Авторської сповіді», в якому письменник розповідає: коли «...прагнення знати людину взагалі вдовольнилося, в мені народилося сильне бажання знати Росію. Я став знайомитися з людьми, від яких міг чому-небудь навчитися і розізнати, що робиться на Русі...» [3, т. 8, 446]. Більше того. В передмові до другого видання «Мертвих душ» Гоголь звертався до читачів з проханням надіслати йому «зауваження» на його твір і поділитися спостереженнями над життям Росії. І тут умовою завершення

«поеми» оголошується не моральне самоудосконалення її автора, а пізнання своєї країни: «Я не можу видати останніх томів мого твору до тих пір, доки скільки-небудь не узнаю російське життя з усіх його строїн, хоча би у такій мірі, в якій мені потрібно його знати для мого твору» [3, т. 6, 588-589]. А у «Вибраних місцях...» письменник, скаржачись, що на його заклик не відгукнулася жодна «душа», обурювався: «І мені ж дорікають за погане знання Росії. Ніби-то неодмінно силою святого духа повинен узнати я все, що робиться у всіх кутках її, — без навчання навчитися!.. У письменника тільки й є один учитель — самі чатачі. А читачі відмовилися повчити мене» [3, т. 8, 287-288].

Зауважимо, що О. О. Потебня, розкриваючи погляди М. В. Гоголя на творчий процес, цитує з цього приводу його висловлення, тоді як при характеристиці точки зору О. С. Пушкіна використовує в подібних випадках статті В. Г. Белінського. Один з проявів суб'єктивності автора «Мертвих душ» — сповідальність. Ставлячи перед собою завдання морального перетворення російського суспільства, він звертався безпосередньо до читача й відчиняв перед ним двері до своєї творчої лабораторії.

Звідси — відмінність і в ставленні О. С. Пушкіна і М. В. Гоголя до свободи творчості. Ця тема є однією з провідних у пушкінській ліриці, в гоголівській же творчості вона представлена в основному повістю «Портрет». Тому О. О. Потебня, досліджуючи цю проблему, базувався на пушкінських поезіях.

Розглядаючи тему свободи творчості, вчений виходив з думки про її багатогранність. На деяких із сторін він зупинявся докладніше, інші ж позначав одним лише натяком, але й при цьому відчувається, що для нього це цілий комплекс проблем.

Найбільш загальною є, мабуть, теза про те, що проблема свободи творчості постає, коли індивідуальність усвідомлює себе і відокремлює своє «я» від навколишнього світу. Про це сказано так:

«Протилежність свободи, якої шукає і вимагає поет, і утисків, що накладаються життям у суспільстві, є лише поодиноким випадком загальнолюдського зіткнення прав особистості і середовища, втім, випадок, в якому це зіткнення найбільш виразне» [4, 318—319]. Адже митець належить не лише суспільству, яке намагається підігнати його під певну мірку, але й мистецтву, яке диктує йому свої закони. Справа може дійти навіть до роздвоєння особистості. Так, відносно пушкінських «Єгипетських ночей» О. О. Потебня відзначає: «В Чарському — протилежність поета і світської людини, моменту творчості і часу, що йому передує. Те ж в «Пока не требует поэта» (1827); різниця — в собі зображення» [4, 317].

Способи різні хоча б тому, що неоднаковий предмет відображення. В одному випадку в поетично узагальненому вигляді представлена залежність стосунків митця з суспільством і власним «я» від натхнення, в іншому — з більшою чи меншою докладністю розкриваються їх діалектика та ті форми, які може приймати творчий процес.

Пафос вірша — у відтворенні роздвоєння поета, в показі його рабської залежності від суспільства, поки душа «вкушает холодный сон», і повної свободи від нього, коли приходить натхнення. Але йдеться не про суб'єктивне самовілля: еством творця оволодіває думка, яка вимагає від нього втілення («Бежит он, дикий и суровый, И звуков и смятенья полн...»). Недаремно декілька років пізніше в «Мідному вершнику» ця рима повториться, але в «зворотному» порядку: не «полн» — «волн», а «волн» — «полн»... Послідовність змінилася, можливо, тому, що зображено інший — наступний — момент творчого процесу. У вірші передано, як підкреслює О. О. Потебня, болісний стан, коли думка ще не викристалізувалася і поет переживає душевне сум'яття. Для героя поеми цей етап вже позаду: він «дум великих полн», зміст яких вже прийняв остаточну форму. Відмінність між внутрішнім станом двох творців виявляється

і зовні: поет біжить, засновник же нової столиці «стоял»... Звичайно, є різниця і між самими характерами. Якщо теперішній час, у якому передано «сон» і творчий акт поета, виражає його подвійність, то минулий час в поемі, специфічний для епосу взагалі, приймає вигляд «героїчного» чи навіть «абсолютного» минулого, коли була можлива справжня цілісність особистості. Спільним же є надособливий стан творців: свобода у обох полягає в усвідомленні необхідності. «Природой здесь нам суждено В Европу прорубить окно», — вважає герой «Мідного вершника».

В «Єгипетських ночах» О. С. Пушкіна змальовуються перш за все стосунки між митцем і суспільством. Це дало привід О. О. Потебні зблизити оповідання з поезією «Поэт и толпа» (початкова назва «Чернь»), висловивши припущення, що «відповіддю» імпровізатора на «замовлення» Чарського «...була, мабуть, «Чернь» (1828)» [4, 317-318]. Та, як відомо, видавці використовують для цієї імпровізації рядки, які є переробкою із «Єзерського». В ньому, на відміну від вірша «Поэт и толпа», в якому протиставляються дидактична і художня культури, йдеться про поетику нормативну, яка орієнтує на відображення високого, і вільну від вибірності, зрештою реалістичну.

Та пристрасті «натовпу», який раніше вимагав від мистецтва «користі», перед усім повчань, вже змінилися. Про це говорив О. С. Пушкін у «Відповіді аноніму» за місяць до того, як буде написано «Уривок», в якому намічено образ Чарського. Безпосередньо ж передує «Уривку» «Маленька трагедія» «Моцарт і Сальєрі», в якій талант, що поставив мистецтво над життям, отримує генія, який побачив у мистецтві одне з проявів життя. Таким чином, свобода творчості усвідомлюється як вираження особистості в її цілісності, в усій повноті буття, а, отже, і гармонії, котру передавали з незрівнянною силою стародавні митці, як відзначав О. О. Потебня, посилаючись при цьому на Гумбольдта [4, 189].

Крім філософського і психологічного аспектів свободи творчості, О. О. Потєбня виділяв ще соціальний аспект і власне естетичний, ширше — гносеологічний. Звичайно, вони, особливо останній з них, знаходяться у взаємозв'язку з філософською та психологічною сторонами.

Соціальний аспект набував все більшої актуальності з розвитком грошових відносин та професіоналізацією праці письменника. Так, О. О. Потєбня відзначає різницю між роздвоєністю аристократа Чарського, який, протестуючи проти намагань свого оточення бачити в ньому лише поета, всіляко відмовлявся від цього звання й вдавався до гри у чисто світську людину, і бідняка-імпровізатора: «В імпровізаторі — протилежність між гордістю та незалежністю, з одного, і приниженням та продажністю, з другого боку» [4, 317]. Та справа не лише у «дикій пожадливості» і «простодушній любові до прибутку» у італійця, які викликали у Чарського огиду, але і в ставленні публіки. Виявляється, головне тут не обдарування митця... Чарський пояснює імпровізатору: «...потрібно лише, щоб ви були в моді» [5, т. 6, 377]. Так постає проблема матеріальної залежності таланту від суспільства.

Ще в «Разговоре книгопродавця с поэтом» (1824) буде зроблено признание: «Наш век — торгаш; в сей век железный Без денег и свободы нет» [5, т. 2, 197].

О. О. Потєбня приймає формулу, запропоновану книгопродавцем: «Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать». Він пише: «Дві справи різні — продати рукопис і писати для продажу» [4, 558]. Та самостійність цих двох «справ» відносна. Щоб «продати», треба бути в «моді», тобто «писати» відповідним чином, а це може означати відмову від своєї індивідуальності і взагалі від «натхнення».

Тема відчуження особистості митця якраз і розкривається в повісті М. В. Гоголя «Портрет». Якщо в «Єгипетських ночах» суспільство хоче бачити в Чарському лише поета, то в «Пор-

треті» воно йде далі: подібно «прохожему» в імпровізації італійця, вказує, як писати. Більше того. Йдеться не про те, щоб «Для вдохновенных песнопений Избрать возвышенный предмет», а про відмову від правди: покупець вимагає, щоб його власна персона була представлена як «возвышенный предмет».

Провідна ж роль у свободі творчості належить естетичному чи гносеологічному аспекту. Адже свобода, як уже відзначалося, полягає в усвідомленні необхідності, тобто в досягненні закономірностей життя, словом, в узагальненні.

Розглядаючи художню творчість як одну із форм пізнання, вчений ставив на перше місце не прагматичне, а семантичне відношення твору до дійсності [6, 168]. Це зумовлює його погляди на свободу творчості. Їх сутність у тому, що митець визнається вільним настільки, наскільки він пройнявся прагненням відкрити правду життя. Як відомо, подібну ж позицію займав О. С. Пушкін. Вона відбилася досить чітко в наведеному О. О. Потєбнею уривку з «Єзерського»:

*Глуpecь кричит: куда? куда?  
Дорога здесь. Но ты не слышишь,  
Идешь, куда тебя влекут  
Мечтанья тайные; твой труд  
Тебе награда; им ты дышишь,  
А плод его бросаешь ты  
Толпе, рабыне суеты...*

Та у свободи творчості є свої межі, зумовлені специфікою художнього пізнання. Вказуючи на них, О. О. Потєбня вступав у суперечку з В. Г. Белінським, бо вважав, що той занадто розширював їх, визнаючи у митця здібність перевтілюватися, а, отже, творити невідомо, інтуїтивно. Відкидаючи «апріорну філософію», вчений надавав першорядного значення емпіричному дослідженню. На його думку, зміст творчості «дається попереднім вивченням. Цей зміст складається з самостереження і спостереження» [4, 324]. Проте він все ж визнавав, що свідомість — це лише щось ніби, образно кажучи, «вузенька сцена» в голові, на якій «...всі дійові особи вмщатися не можуть» [4, 517], а

тому з'являються по черзі, ніби виходячи на неї з просторого приміщення не-свідомого. Цей рух прискорюється до неймовірної міри в момент натхнення.

Що ж до самого художнього пізнання, то О. О. Потебня підкреслював його конкретність, єдність в ньому загального з одиничним. Тому загальне відбивається тут у формі уявлення чи образу, а не поняття. Образ же співвідноситься з ідеєю, як явище з сутністю, тобто він багатший, ніж ідея, і, значить, говорить «...щось інше і більше, ніж те, що в ньому безпосередньо міститься. Таким чином, поезія є завжди іносказання...» [4, 341]. Якщо ж роль ідеї посилюється, то поезія поступається місцем прозі, та ж тяжіє до наукової форми пізнання. Таким чином, можна говорити про два різновиди узагальнення: поетичне і прозаїчне.

Перша з них, «іносказання», знаходить вияв у ідеалізації. Вона полягає «...у виділенні із основного комплексу сприйняти, в об'єднанні відомих рис і в усуненні інших, присутність яких збивала б думку з шляху, по якому скеровує її образ [4, 339-340]. Звідси — «однорідність» і разом з тим «зосередженість» дії, яка породжується художнім твором. Адже ідеалізації властива суб'єктивність, що проявляється у цілеспрямованості відображення, у відборі певних рис, які б відповідали авторській позиції. Це нагадує механізм утворення уявлення, описаний О. О. Потебнею, згідно з яким узагальнення відбувається через виділення основної риси явища із безлічі вражень за аналогією з вже відомим уявленням.

«Прозаїчне» ж узагальнення полягає у типізації. Вона, на відміну від іносказання, виникає, коли «...образ стає в думці початком низки подібних і однорідних образів» [4, 342]. Порівняння тут поступається тавтології... Типізація відрізняється, таким чином, від ідеалізації об'єктивністю. Адже вона означає зближення явищ на основі їх однорідності. Звідси — «простота» відкриття, яке полягає лише у впізнаванні «знайомого». «І все ж образ, — відзначає О. О. Потебня, — є одкровенням, ко-

лумбовим яйцем». При цьому звертається увага, що «...прикладі такого пізнання з допомогою створених поезією типів являє життя (тобто застосування) всіх видатних творів нової російської літератури від «Недоросля» і до сатир Салтикова...» [4, 342]. Отже, типізація — явище, яке виникло у новій літературі і розвивається разом з нею. Сучасне літературознавство відзначає розмаїття і історичну мінливість її форм [8].

Погляди О. О. Потебні на творчий процес — складова частина його теорії пізнання, і, отже, вони групуються навколо центральної для неї проблеми об'єктивності і суб'єктивності. Думка про єдність цих категорій з особливою чіткістю виражена в тезі, що свобода творчості полягає перш за все у прагненні відкрити правду життя. Підкреслюючи важливість суб'єктивного начала при цьому, навіть де в чому перебільшуючи його значення, О. О. Потебня твердив, що письменник пише історію свого «я» і разом з тим творить його. Та в його особистості відбивається буття людства, і саме воно є зрештою основним предметом художнього пізнання. Відносна ж самостійність суб'єктивної і об'єктивної сторін цього процесу проявляється в існуванні двох форм узагальнення — ідеалізації і типізації. Разом з тим суттєва роль належить тут діалектиці загального і одиничного.

#### Цитована література:

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1953-1959. — Т. 1-13.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968-1973. — Т. 1-14.
3. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. — М., 1937-1952. — Т. 1-14.
4. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — 614 с.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — В 10 т. — М., 1962-1964. — Т. 1-10.
6. Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970. — 218 с.
7. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М., 1966. — 496 с.
8. Шляхова Н. М. Эволюция форм художественного узагальнення. — Одеса, 1996. — 38 с.