

Проблеми теорії літератури та літературної критики

Н. М. Шляхова

“ЗГУЩЕННЯ ДУМКИ”

(Теорія художнього узагальнення:
Потебня, Бахтін, Лосєв)

Пізнавально-естетичні можливості мистецтва зумовлюються, зокрема, й масштабністю, глибиною та оригінальністю художнього узагальнення — цієї сутнісної ознаки як наукового, так і художнього мислення. Саме специфічністю форм узагальнення й різняться ці види творчої діяльності. У працях О. Потебні питання художнього узагальнення порушуються у зв'язку з осмисленням пізнавально-творчих спроможностей мистецтва. Вчений розглядав мистецтво як “мову митця”, а тому воно, підкреслював, подібно до слова є не стільки вираженням, скільки засобом творення думки, змісту, ідеї.

Риси подібності мистецтва і мови О. Потебня вбачав також в узагальнюючому характері слова і художнього образу. Як слово спочатку є знак дуже обмеженого конкретного чуттєвого образу, який завдяки зображувальним можливостям дістає можливість узагальнення, “так художній образ, стосуючись у хвилину створення дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом” [11, с. 32], і досягається це завдяки творчому характеру художньої діяльності. Митець, відтворюючи в уяві предмет, “знищує всіляку рису, засновану тільки на випадковості”, “опускає багато не необхідних рис предмета” і в наслідку “виходять одні характеристичні форми” [11, с. 31].

Отож має повну рацію Іван Фізер, говорячи, що потебнянська теорія зберігає свою актуальність, навіть коли її зіставити із сучасною критичною думкою.

На жаль, наша українська наукова думка не засвоїла і не розвинула далі міркування О. Потебні про природу та естетичну сутність художнього узагальнення, і понині літературознавство не дає жодної дефініції узагальнення. Скажімо, у сьогочас-

ному вузівському підручнику з теорії літератури найпоширенішим принципом художнього узагальнення визначається “збірний”: письменник втілює в одному персонажі властиве багатьом людям. “Але, — уточнюється в тому ж підручнику, — є й інші принципи створення типового образу. Так, нерідко письменник знаходить типовий характер у житті” [13, с. 103]. І оця, м’яко кажучи, неточність, не чітка визначеність поняття цілком узгоджуються з академічною наукою, яка під узагальненням також розуміє “процес розгортання, доведення до кінця тих можливостей, які митець угледів у відомих йому реальних людях” [7, с. 440].

На відміну від соцреалістичної тези — “зображення дійсності у формі самого життя” — О. Потебня розрізняв реалістичне та символічне узагальнення. У першому випадку художній образ характеризується реалістичною правдоподібністю, а в другому він говорить тому, хто його сприймає: “щось інше і більше, ніж те, що в нього безпосередньо включене” [11, с. 141]. До речі, типологічно близькими цим міркуванням Потебні є сформульовані вже в ХХ ст. положення філософа О. Лосева про відмінність узагальнюючої структури типу і символу, про що ітиметься пізніше.

Тим то прикро за літературознавчу науку, яка цього “стрибка від зображення до значення” (Потебня) не помічає й понині. Можливості узагальнення обмежуються реалістичною типізацією, результатом якої є “чітко і яскраво змальований образ людини, у якому виражені характерні риси певної групи людей, соціального стану чи класу” [6, с. 223].

Вважаючи узагальнення загальною властивістю мислення, О. Потебня сформулював деякі загальні закономірності творення різних форм художнього узагальнення. Прикметною ознакою художнього узагальнення, твердив він, є передовсім “не безпосереднє відображення природи..., а певне видозмінювання цього відображення” [11, с. 30]. Видозмінювання ж досягається, зокрема, й шляхом “опускання багатьох не обов’язкових “ознак зображуваного предмета, “надання йому ідеальності”. Мається на увазі не облагородження чи прикрашання реальності — йдеться про творення ідеального світу мистецтва, умовою існування якого є внутрішня єдність і цілість, що дає змогу “осередництвом індивідуального образу задовольняти вимоги ідеї, з однієї точки зору відкрити цілий світ явищ” [11, с. 32].

Осмишуючи узагальнюючу суть мистецтва як виду ідеалізуючої діяльності, О. Потебня застерігав проти середньоарифметичного розуміння процесу узагальнення (“сила не в числі предметів, узятих поетом у свій план”). Ідеалізація передбачає встановлення внутрішнього зв’язку сприйняття, відмінного від механічного їх зчеплення, завдяки чому образ набуває безміру обрисів, стає феноменом естетичним, “малим і простим знаком великого світу природи і людського життя” [11, с. 163].

Своє розуміння зображувально-виражальної природи мистецтва О. Потебня висловлював за допомогою особливого терміну “представлення” — внутрішній “знак значення” Представлення уможливорює сам процес пізнання, визначає його форми, бо, зокрема, “ляхом усунення неістотного (ідеалізації) полегшує узагальнення, отже, збільшує відстань між людською абстрактністю і конкретністю людської думки” [11, с. 134]. У процесі поєднання різних представлень відбуваються розчленування образу, розщеплення комплексу ознак на окремі ознаки, їх класифікація.

Цей помічений О. Потебнею аспект узагальнюючої функції представлення активно осмислюється дослідниками естетики словесної творчості у ХХ ст.

Що ж до вчення Потебні про представлення як нізнавальний момент узагальнення, то воно знайшло цікавий розвиток у праці Л. Гінзбург “Про літературного героя”, де переосмислюється уявлення про предмет і форми узагальнення. Літературний герой, наголошує дослідниця, зберігаючи свою виняткову одиничність, неминуче представляє. Якщо він тип, то представляє своє середовище і собі подібних, а крім того, він може представляти досвід життя — думки й почуття, досвід випробувань, страждань і радостей людини [3].

Інакшість художнього мислення, у порівнянні з науковим, О. Потебня вбачав у різній модальності слова: мистецтво тримається на слові із живим уявленням, наука — на слові з уявленням забутим. А відтак і художність літературного твору полягає не в кількості узагальнень, а в якості, “щоб вони були по можливості не пусті, а повні конкретних сприйняття” [11, с. 94]. Змістовністю художнього узагальнення обумовлюється й потебнянська методологія літературознавчих досліджень — уміння розпізнавати в самому узагальненні “слід образу”, сприймати й поцінювати поетичний образ як “представника (виразника) тисячі окремих

думок”, а не обмежувати значення образу безпосередньо зображенням.

Несумірність образу і значення зумовлює поетичну інакомовність, одним з видів якої є художня типовість, коли “образ стає в думці початком ряду подібних і однорідних образів” [11, с. 142]. До форм узагальнення відносив О. Потебня і синекдохічність (зведення “безмежного розмаїття життя на порівняно невелику кількість груп”), принцип якої, у трактуванні вченого, розширює усталені в нашій науці погляди на предмет узагальнення.

З аналогічності акту творчості й акту пізнання випливає, що ми можемо розуміти твір настільки, “наскільки беремо участь у його творенні”. Йдеться, зокрема, і про спроможність читача сприймати таємничість поетичного взаємовідношення між означуючим і означуваним.

Наголошуючи на мінливості художності і естетичності враження, довіряючи суб'єктивності читача й інтерпретатора, О. Потебня водночас розглядав образ “як єдине об'єктивно дане в творі, що залишається при сприйнятті приблизно незмінним”.

Загальновідомо, що мистецтво — не просто відображення реальності, а й вияв активності митця, тим-то і в самому процесі художнього узагальнення можна виділити два моменти: зображувальний, пов'язаний із перетворенням життєвих реалій, закономірностей соціального і духовного життя у предмет мистецтва, “в ранг естетично досконалої типовості” (Г. Поспелов), і виражальний, де здійснюється ідейно-емоційне осмислення пізнаного. У творчому мисленні митця ці два моменти типізації існують у єдності, вони взаємозумовлені змістовно і функціонально. Авторська світоглядна позиція виступає силою, яка із життя вибирає ті, а не інші закономірності; саме для активного вираження ідейно-емоційної оцінки пізнаної життєвої характерності й твориться художній тип. Та коли звернемося до сучасних критиків і літературознавства, помітимо, що світоглядна основа творчого акту нерідко не враховується. Доказом цього є хоча б той незаперечний факт, що в центрі уваги дослідників опиняється, як правило, об'єктивний бік типізації, тобто те, що типізується, а творчоекспресивний аспект якось випадає з поля зору теоретиків і критиків. Тож і сьогодні не втратили своєї злободенності

міркування Г. Поспелова з приводу того, що “естетика все ще недостатньо ясно і міцно зв'язує проблеми творчої типізації життя з проблемою ідеологічної тенденції мистецтва” [10, с. 2]. Прагненням привернути увагу дослідників до об'єктивно-суб'єктивної природи художньої типізації можна, очевидно, пояснити і запропоновану Г. Поспеловим термінологічну диференціацію: типізація взагалі — це “відображення загального в індивідуальному”, а творча типізація — “вираження пізнавальної тенденції письменника, його розуміння й оцінки характерів” [10, с. 33]. У процесі емоційно-оціночного відтворення характерного сама суб'єктивність звільняється від емпіричних життєвих випадковостей і проявляється в своїй ідеологічній закономірності, тобто набуває ознак загальності.

Таким чином, тип містить в собі ідею дійсності і образ дійсності — ідейну образність дійсності.

Філософ О. Лосев узагальнюючі можливості ідейної образності в реалізмі поклав в основу розрізнення типу, метафори і символу як наукових понять. У метафорі, як гадає вчений, ідейна образність дійсності має цілком самостійне значення, та й сама вона є свого роду дійсністю, особливою самодостатньою реальністю. Зовсім інше — тип. Тип, безперечно, передбачає певну поза ним існуючу дійсність, проте цю дійсність “він в собі відтворює” [8, с. 5]. Поетична ж метафора цікава сама по собі, “вона має власну споглядальну цінність й індивідуальну прикметність”. Тип же, за Лосевим, будується так, що він зображує певну дійсність, а відтак його ідейна образність “узагальнює собою різні явища дійсності, які завдяки цьому стають більше чи менше типовими” [8, с. 5].

Отже, тип є наслідком формально-логічного узагальнення, бо типовість досягається шляхом “витягування” з дійсності тих чи інших її особливостей з повним “забуттям” окремих явищ (представників) цієї дійсності. А відтак сутнісною ознакою типу є його схематизм. Ось чому великі белетристи, допускає Лосев, ніколи не створюють чистої типовості своїми образами — образи ці виявляються настільки яскравими й життєвими, що типовість поступається на другий план. Це не означає, що типовість не може бути художньою. “Однак коли б ми захотіли взяти художню типовість як таку і виділити її на загальному фоні художньої дійсності, то, вочевидь, нам довелося б обмежитися творами переважно схематичними” [8, с. 6]. Так, приміром, типовість гоголівського Ноздрьова дося-

гається втіленням в ньому загальної ідеї, яка акцентує його домінуючу прикметність і відкидає все те, що характеризувало б Ноздрьова як складну особистість. Що ж до, скажімо, Плюшкіна у Гоголя, скнари у Плавта і Мольєра, скупого лицаря у Пушкіна, то вони створені аж ніяк не за законами формально-логічного узагальнення. І це завдяки тому, міркує Лосев, що митці ставили за мету зобразити не просто тип, але передовсім художній тип, — тобто формально-логічного узагальнення не відбулося не завдяки типізації, а всупереч їй, завдячуючи художності. На цій підставі Лосев відрізняє тип від символу — “у символі дійсність не дається, а задається, в типі ж вона відображається” [8, с. 6]. Спосіб відображення й визначає специфіку узагальнення. Якщо метафора є “самодостатньою дійсністю”, а тип цю дійсність адекватно відображає і тому узагальнює, то символ у прямому розумінні взагалі нічого не говорить ні про яку дійсність, а лише натякає на неї, лише створює умови для її розуміння, є лише “функція дійсності”.

Отже, символ відрізняється від типу самостійною міццю моделюючого узагальнення, здатного узагальнювати “цілком самостійні індивідуальності, яких ніяк не звести одна з іншою”; створений за законами символічного узагальнення, тип має “безкінечну перспективу”, тобто можна легко уявити, як він поведеться за будь-яких обставин, тим часом як реалістична типізація передбачає правдиве відтворення характеру у типових обставинах.

Міркування О. Лосева про узагальнюючу специфіку типу і символу є своєрідним філософським обґрунтуванням різних принципів творення художньої характерності, наслідком яких можуть бути, говорячи словами О. Пушкіна, “типи такої-то пристрасті, такого-то пороку”, як у Мольєра, і створені Шекспіром “істоти живі, сповнені багатьох пристрастей і пороків”.

Нагадаємо: психологічне розмаїття художньої характерології привертає увагу не тільки критиків та літературознавців, — художніми відкриттями митців повсякчас послуговуються і психологи, і соціологи у процесі творення наукової типології особистості. Цікавою в цьому плані є праця німецького психіатра Карла Леонгарда “Акцентуйовані особистості”. Свою концепцію структури особистості вчений ілюструє і підтверджує образами художньої літератури. За об’єкт дослідження Леонгард обрав людину як індивідуальність і як акцентуйовану

особистість. Індивідуальні варіації людини зумовлені, на його думку, прикметними психологічними особливостями у сфері асоціативно-інтелектуальній, почуттєвій, вольовій. Акцентуйована особистість має яскраво виражену домінуючу характерність. Акцентуація — це, врешті, ті ж індивідуальні риси, але вони мають тенденцію до переходу в патологію. До акцентуйованих Леонгард відносить, зокрема, демонстративні особистості, педантичні, такі, що збуджуються, тривожні, боязливі, емотивні. Всі ці особистості не є патологічними, бо тоді, уточнює вчений, слід було б нормальною вважати лише середню людину, а будь-яке відхилення від такої середини вважалось б патологією. “У акцентуйованих особистостях потенційно закладені як можливості соціально позитивних досягнень, так і соціально негативний заряд” [4, с. 17].

Для філолога, певна річ, особливо привабливими є розділи книги Леонгарда, в яких розглядається типологія особистості в художній літературі. Є багато гарних психологічних романів, каже вчений-психіатр, у яких акцентуйовані особистості взагалі відсутні. І свої спостереження обґрунтовує аналізом творчості Л. Толстого, герої якого відрізняються один від одного “не як індивідуальності, а як типи”. Типовий чиновник, типовий офіцер, типова мати, типова світська дама — ось що в першу чергу можна сказати, вважає психолог, про дійових осіб толстовських романів. Він визнає, що Анна Кареніна у складних конфліктних ситуаціях зображена з величезною психологічною глибиною, проте як особистість нічим особливим не примітна. До нетипових, а наскрізь індивідуальних героїв “Війни і миру” віднесено лише П’єра Безухова, однак Леонгард не бачить підстав розглядати Безухова у плані акцентуації особистості, вважаючи, що його особистісна своєрідність для Толстого є менш важливою, ніж втілена в ньому ідея морального очищення.

Діаметрально протилежне цій діагностиці психіатра твердження літературознавця В. Богданова: “Толстовські герої в силу своєї виняткової індивідуальності позбавлені “загальності” і чинять шалений опір типології. Паралельні лінії — Гамлет і гамлетизм, Дон Кіхот і донкіхотство, Печорін і печорінство, Манілов і маніловщина, Обломов і обломовщина, Глупов і глупство — на Толстому обриваються” [2, с. 135]. А загалом літературознавці по-різному пояснюють нетиповість толстовських героїв. Відомий критик М. Стасов, ніби передбачаючи

точку зору Леонгарда, зазначав, що “нема нічого звичайнішого від абстрактного зображення почуттів і пристрастей”. Героеві зазвичай приписується певний душевний стан і оповідь веде-ть-ся так, буцімто цей стан постійно присутній в душі героя. “Не те у гр. Л. Н. Толстого. У нього кожне враження, кожне почуття ускладнюється всіма відгуками, які воно знаходить у різних здібностях і устремліннях душі” [12, с. 260]. Інший сучасник письменника, критик К. Леонтьєв, пояснював психологічну самотність толстовських героїв “надмірністю” таланту митця. Сам же Толстой називав створені ним характери “текучими” — вони перебувають у постійному становленні і оновленні, — людина, мовляв, ніколи не співпадає сама з собою. Та оскільки ці характеристичні зміни не завжди зумовлені обставинами соціальними, його герої звинувачували-ся в недостатній соціально-історичній характерності. Вони, мов-ляв, “цілком вірні й правдоподібні тільки самим собі, психологічно” [5, с. 128]. Д. Мережковський вважав, що у Толстого немає не тільки характерів і особистостей, але навіть і дійових осіб, його герої — жертви, які “не борються, не прот-ивляться, віддаючись потокові стихійно-тваринного життя, який їх несе” [9, с. 260].

Різне ставлення до толстовської художньої типології знач-ною мірою зумовлене неухвагою до авторської концепції лю-дини. Проблема типу з точки зору діалогізму ґрунтовно роз-глянута М. Бахтіним у праці “Автор і герой в естетичній дія-льності”. Як на думку Бахтіна, загальною формулою головно-го естетично продуктивного ставлення автора до героя є став-лення напруженої позазнаходженості автора всім моментам героя (просторового, часового, ціннісного), що дозволяє авто-рові “зібрати всього героя”, розкиданого всередині самого себе і в світі. Якщо ж цю ціннісну позицію щодо героя автор втрачає, то, за Бахтіним, можливі три найзагальніші способи ставлення до героя, з багатьма варіантами всередині кожного.

Перший випадок, це коли герой “заволодіває автором”. Емоційно-вольова установка героя, його пізнавально-етична позиція у світі настільки є авторитетною для автора, що він не може не дивитися на світ тільки очима свого героя і не може не переживати тільки зсередини події його

життя. До цього типу Бахтін відносить головних героїв Досто-євського, деяких героїв Толстого (П'єр, Левін), Кіркєгора, Стендала. Другий випадок, це коли автор “заволодіває” геро-ем, ставлення його до героя стає почасти ставленням героя до самого себе. Таким героєм, за Бахтіним, є герой псевдокласи-цизму чи автобіографічний. І третій випадок — герой є сам своїм автором, він “самовдоволений і впевнено завершений” [1, с. 24].

Суттєвим у цій формі взаємин між героєм і автором називає вчений пізнавальний момент як умову “інтуїтивного узагаль-нення”. Створюючи типовість образу людини, інтуїтивне уза-гальнення передбачає спокійну, впевнену, авторитетну пози-цію автора щодо героя. Ця авторитетність типізує автора завдячує його глибокій внутрішній непричетності до зображу-ваного світу. Безумовно, повністю відчуження в типізації не відбувається, і “тому тип залишається художньою формою, бо ж активність автора спрямована на людину як на людину” [1, с. 169]. В цьому бахтінська теорія перегукується із думкою Лосева про схематизм типу. Оточення характеру, за Бахтіним, де-що символізоване, предметний же світ навколо типу інвен-тарний. “Тип пасивна позиція колективної особистості” [1, с. 168]. Подібно до потєбнянської концепції репрезентаційної природи типу, Бахтін також наголошував на представництві типу, розглядаючи його як необхідний момент певного ото-чення — ладу, побуту, стану.

Ставлення автора до героя ускладнюється й урізноманітнюєть-ся багатьма пізнавально-естетичними факторами художньої твор-чості. Так, емоційно-вольова установка героя може бути пізна-вально, етично, релігійно авторитетною для автора, що зумовлює героїзацію як форму узагальнення. Коли ж установка героя роз-вінчується автором як несправедна, — маємо сатиричні, іронічні форми зображення, елементи фантастики й утопії, прийоми літе-ратурної карикатури та містифікації, поезики абсурду.

Тільки при врахуванні принципово творчої реакції автора на соціологію і психологію героя можна, наголошував Бахтін ще в 20-ті роки ХХ ст., “внести строгий порядок у формаль-но-змістовне визначення видів героя, надавати їм однозначно-го смислу й створити не випадкову систематичну класифіка-цію їх” [1, с. 13].

Типологічна спорідненість праць М. Бахтіна і О. Лосева з психолінгвістичною концепцією О. Потєбні виявляється

головним чином у визнанні виняткової ролі особи автора як суб'єкта узагальнення. На жаль, проголошений ними естетичний, світоглядний підхід до аналізу соціальної і духовної характерності художньої особистості не набув творчого розвитку в радянській науці. У шкільній і науковій практиці запанував класовий принцип, згідно з яким типовість літературного героя визначалася мірою його причетності до певної суспільної групи.

Література

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
2. Богданов В. Человек и мир в романах Л. Толстого / В мире Толстого. — М., 1978.
3. Гинзбург Л. О литературном герое. — Л., 1979.
4. Леонгард К. Акцентуированные личности. — К., 1981.
5. Леонтьев К. О романах гр. Л. Толстого. — М., 1911.
6. Лесин В. М. Літературознавчі терміни: — К., 1985.
7. Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.
8. Лосев Л. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
9. Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. — М., 1914. — Т. 10.
10. Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965.
11. Потебня А. Теоретическая поэтика. — М., 1990.
12. Стасов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1885.
13. Теорія літератури. — К., 1975.