

Н.В. Вандишева-Ребро,
кандидат філософських наук, доцент
(Харківський національний технологічний університет "ХПІ")

СОЦІАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ І АРХЕТИПНА ПРИРОДА ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

У статті розглянуто природу художнього образу, проведено аналіз впливу на формування образу архетипів колективного несвідомого та авторських запозичень, пов'язаних з конкретними обставинами осмислення соціальної реальності, що оточує автора художнього твору. У статті, на прикладі поширених класичних образів, показані протиріччя в осмисленні феномену інтертексту, викликані відмінностями у філософсько-світоглядних позиціях літературознавців.

Особливість літературно-критичного підходу до дослідження природи художнього образу полягає в тому, що найчастіше не можна однозначно пояснити його походження. Звідси цілком природно, що літературознавець припускається досить вільного тлумачення обставин походження образу, керуючись прийнятними для нього ідеями та принципами.

Із часу утвердження в науковій свідомості основних положень концепції несвідомого З. Фрейда стали можливими істотні зміни й у літературознавстві. Безсумнівний також вплив на аналіз творчості, основоположень вчення К. Юнга про колективне несвідоме й архетипи. У новій ситуації початку ХХ ст., аналізуючи особливості літературно-художньої образотворчості, ряд філософів і літературних критиків звернули увагу на можливість пояснення суттєвої подібності образів і сюжетів у різних письменників і художників. Відтак, цей феномен отримав визначення інтертекстуальності. Стало можливим, наприклад, як це зробив Ю. Тинянов, дати своє пояснення походження образу Фоми Фомича Опискина – одного із центральних персонажів повісті Ф. Достоевського "Село Степанчиково і його мешканці", керуючись міркуваннями про пародійну підставу інтертекстуального.

Такого роду припущення викликають необхідність досліджувати не тільки концептуально-психологічну подібність літературно-художніх типів, але, насамперед, особливості філософсько-світоглядного сприйняття соціальної реальності крізь призму поняття архетипів колективного несвідомого, що знаходять у творчому процесі визначеність інтертекстуальності. Власне, такого роду дослідження і є метою цієї статті.

Прочитання будь-якого тексту, у тому числі й художнього, передбачає розуміння його основної ідеї, розуміння того усвідомлено-свідомого, що хотів донести до читача автор. У цьому плані сам літературно-художній текст можна приймати як свідоме, як феномен, а зміст тексту – як ноумен, як якесь зашифроване послання автора до читачів. Зміст "ключів" до закодованого існує за межами свідомого; тут несвідоме письменника й читача повинні впізнати один одного, що в силу розходжень природи й змісту індивідуального досвіду, згорнутого в індивідуальне несвідоме, породжує істотні різночитання, часом і фантастичні. Звідси неоднозначність розуміння змісту твору.

Практично в будь-якому тексті: філософському, літературному, релігійному тощо приховане щось істотне, що можна назвати основним мотивом, основною ідеєю. Саме вони визначають міру повчальності, міру того суттєвого, що хотів би повідати й передати іншим автор. Чомусь так історично склалося, що вкрай рідко текст виявляється "відкритим" для читача. Правда, бувають ситуації, коли слідом за чимось, що вимагає розкодування й осмислення, автор сам роз'яснює читачеві, як варто розуміти сказане ним. Такі, наприклад, деякі епізоди з Євангелій. Згадаємо, повідавши слухачам притчу про сівача, Ісус Христос сам же пояснює її зміст.

У зв'язку зі сказаним вище, доцільно звернутися до тлумачення самого поняття "художній твір". Вдумаємося в суть поняття твір, зважимо на його російське слово, й побачимо, що це – **про-из-веде-ния**. Ключовим тут виявляється саме **веде-ние** (укр.: **відання**), тобто поінформованість, володіння якимись знаннями про щось або про когось (порівн.: літературознавство, природознавство й под.). Природно, що виникає питання, а про що може **відати** письменник? Письменник може знати те, що він бачив сам особисто, що він почув з вуст іншого, що він прочитав десь, що він прозрів інтуїтивно... Можливо, що не виключено й інші шляхи отримання знання, але такі, скоріше, доповнюють те, що вже відзначено. Принциповим тут виявляється те, що Дж. Оруелл визначив як сумісність із розсудливістю – в медичному розумінні цього слова – і з енергією діючої думки. Але зовсім інша справа, **що** нам повідав письменник, як ми зрозуміли сказане ним. Важливо усвідомити, чи відбувається абсолютно однозначно відтворення однієї й тої ж інваріантної теми, або ж художній текст принципово не можна звести до єдиної інваріантної теми.

Реалістичний метод не тільки не заперечує, але, навпаки, припускає наявність у кожного справжнього художника власного стилю, що щонайкраще відповідає його внутрішньому еству. У своїй повісті "Нарцис і Гольдмунд" (1930 р.) Герман Гессе цілком доречно передає ситуацію співвідношення реалізму в творчості й реалізму навколишнього життя. Від людського життя, від суєти буття й танцю смерті все-таки щось залишається. І це щось є не що інше як твори мистецтва. Вони також не вічні, однак вік їх більш довгий, ніж будь-яке людське життя. Суть справи в тім, що навіть талановито виконані образи – це не тільки зображення окремих людей, чії форми й риси втілив художник. "**Пра**-образ настоящего творения искусства, – зазначив Г. Гессе, – есть не какое-либо реальное, живое существо, хотя оно может стать поводом для его создания. **Пра**-образ – есть не плоть и не кровь, это – нечто духовное. Это образ, рождаемый в душе художника" [1: 817].

На думку Г. Гессе, звертання до ідей і до **пра-образів** приводить до світу духовного; такого роду міркування мають відношення до царини філософії й теології. Дух творення рівною мірою властивий духу мислителя й

духу художника, можливо, навіть становить одну з таємниць царства філософії. "Ещё задолго до того, как художественное творение обретет зримый облик и станет действительностью, оно уже наличествует в душе творца!" [1: 817]. Гессе переконаний у тім, що пра-образи живуть лише в душі художника, вони народжені творчим духом. Втім, вони можуть бути втіленими в матерію, стати дійсністю. Тим самим для Г. Гессе пра-образ виявляється тим же, що древні філософи називали "ідеєю".

Як видно зі сказаного вище, у своїх міркуваннях Г. Гессе підкреслював дуже важливу й істотну обставину, оперуючи поняттям пра-образ, як якоюсь основою, що втілюється вже в конкретних образах творів. Юнг, у свою чергу, у своїй доповіді на зборах цюрихської Спільноти німецької мови й літератури "Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості" (1922 р.) уважав, що художній образ доступний аналізу остільки, оскільки ми здатні розпізнати в ньому символ. Тому, бажаючи заглянути глибше в зміст твору, ми, проте, не зможемо цього зробити, доки не розкриємо його символічну значимість. Тут Юнг згадав тезу Герхарта Гауптмана (1862-1946 рр.), німецького письменника, нобелівського лауреата (1912 р.): "... бути поетом – означає дозволити, щоб за словами пролунало Пра-слово". І далі Юнг пояснив: "В перекладі на мову психології наш первейший вопрос соотвественно должен гласить: к какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развёрнутый в данном художественном произведении?" [2: 282]. Тим самим він виявляє істотну подібність понять пра-слово й пра-образ.

Особливість колективного несвідомого, за Юнгом, полягає в тому, що воно при нормальних умовах не піддається усвідомленню. Тому ніяка психоаналітична техніка не дозволяє згадати те, що не було витисненим або забути. Більше того, і це дуже важливо для розуміння, у своїй сутності колективне несвідоме: "Это не врожденные представления, а врожденные возможности представления, ставящие известные границы уже самой смелой фантазии, – так сказать, категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия" [2: 282]. Звідси випливає й фундаментальне визначення: "Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия" [2: 282].

Таким чином, поняття пра-образ, яке застосовував Гессе, для К. Юнга тотожно поняттю *архетип*. Адже дуже часто літературознавці акцентують увагу на частковому, шукають у навколишній дійсності реальний *праобраз*, у той час як треба досліджувати істотне, архетипічне. Живучи в атмосфері духовного життя Європи першої половини ХХ століття, багато письменників не могли не знати досягнень новітньої психологічної науки, а тому тією чи іншою мірою сприймали й втілювали у своїй діяльності як вчення Фрейда про індивідуальне несвідоме, так і вчення Юнга про колективне несвідоме. Зокрема, обставини життя швейцарських мислителів Юнга (1875-1961 рр.) і Гессе (1877-1962 рр.), їхній безсумнівний талант, творча громадянська активність і авторитетна участь у культурному житті Європи, дають підставу стверджувати, що вони адекватно оцінювали реалії духовного. Втім, аналіз особливостей тлумачення Г. Гессе щодо сфери перебування праобразів, змушує звернути увагу на його припущення про те, що такі живуть лише в душі художника. Але якщо допустити, а це цілком імовірно, що він був на зазначених зборах цюрихської Спільноти німецької мови й літератури, то місце, де вільно діє творча фантазія, для Гессе – це душа художника.

У світлі сказаного вище про праобрази-архетипи, дуже показова дискусія, відносно вже згаданого образу Фоми Фомича Опискина з "Села Степанчиково...". Принципове питання, що виникає стосовно до суті дискусії, – це питання про те, чи запозичений образ Опискина як типовий для реальності російського життя або він є певною літературною пародією на реального М.В. Гоголя другої половини 1840-х років, або ж образ Опискина – це образ архетипний, з відповідним соціально-психологічним підґрунтям?

Очевидно, для самого Достоевського образ Опискина був образом типовим. "Как видно из черновых записей к роману "Подросток", Достоевский видел в Гоголе тип русского человека своего времени с характерной для него душевной раздвоенностью, глубоко скрытым психологическим "подпольем". Именно "подполье" внушило Гоголю, по мнению Достоевского, "Выбранные места из переписки с друзьями" с их неумеренной экзальтацией, приобретающей временами трагикомический характер" [3: 517].

Деякі сучасники Достоевського побачили Фому Опискина психологічно близьким до Гоголя другої половини 1840-х років, "у смутну епоху його життя". Ю. Тинянов у статті "До теорії пародії" (1921р.) стверджував: "Внешний облик Гоголя последних лет жизни, его характер, манера поведения нашли отражение и сложное переосмысление в образе Фомы" [цит. за 3: 516]. Були й інші спостереження, що підтверджували деяку подібність Опискина з Гоголем. І проте, ніхто з літературознавців не зважився категорично стверджувати, що Опискин – це пародія на Гоголя.

Талант Достоевського дозволив йому дати грандіозне узагальнення, реконструювати в літературному образі ряд явищ людської психіки, дати типовий характер. Тому можна стверджувати, що Опискин – образ архетипний, несе в собі стереотипи морального й інтелектуального авторитету, ірраціонального в поведінці, гордовитого й жорстокого. Його перебування в атмосфері конкретної російської реальності – це лише момент. Тому, природно, що образу Опискина схильні були шукати літературні аналогії в європейській літературі.

Але важливо, що через образ Опискина у свідомості літературознавців здійснюється спроба співвіднести дві неординарні фігури вітчизняної духовності – М. Гоголя й Ф. Достоевського. І один і другий дали нам цілу галерею типів. Проблема лише в тому, що начала духовності й моралі, притаманні багатьом літературним типам, виявилися глибоко закодованими.

Візьмемо, наприклад, образи Чичикова й Плюшкіна, через які розкрита приголомшлива діалектика російської реальності. Безсумнівно, Гоголь геніально вгадав тут глибинну сутність російської душі. Можна сприймати образ Плюшкіна як достатньо глибоке соціологічне дослідження причин економічної неспроможності Росії, фундаментальне дослідження з приводу безглуздість безлічі, мрій, проєктів, а також і

діянь, що врешті решт виявляються неспроможними. Гоголь показав дивну діалектику російського буття: Чичиков – має мету, нічим матеріальним не володіючи; Плюшкін, навпаки, володіє значними матеріальними цінностями, не маючи мети. Це – крайності, які, звичайно, можна зустріти не тільки в російській дійсності. Але своєрідність російської реальності, описуваної Гоголем, у тому, що тут практично немає градацій, а життя пульсує винятково в області екстремального, у крайностях.

Геніальність М.В. Гоголя в тому, що він бачив істотне в російській реальності, бачив базові архетипи, які визначали психічну основу різних типів людей, що представляли цей народ. Згадаємо, хіба стандартне життя періоду "розвинутого соціалізму", періоду інтенсивного руху до комуністичного майбутнього багато чим відрізняється від плюшкінізму. Згадаємо, у країні накопичувалися сотні мільйонів тонн чавуну й сталі, шосили різнобарвно димили труби гігантських (найбільших у світі!) гірничозбагачувальних комбінатів, гуділи домни й мартенівські печі. Гриміли прокатні стани й будувалися гігантські крокуючі екскаватори, щоб добувати руду для гірничозбагачувальних комбінатів, щоб ... і так далі. Але ж це робилося не тільки в сфері металургії. Освоювалися нові й нові землі, щоб на вже освоєних нікому було працювати. Хіба це не плюшкінський цинізм?

Гоголь великий у тім, що він демонструє нам наші пороки, скверну такого звичного нам нашого світогляду. "Подивіться на себе з боку, як ви дивитесь на Плюшкіна зараз", – волає до читача Гоголь. "Так, ви смієтеся над Плюшкіным, але саме тому ви нічого й не зрозуміли", – але вже засмучено ніби говорить нам Гоголь. А інакше, навіщо б, саме після шостої глави, у якій описана історична зустріч Чичикова й Плюшкіна, двох братів за духом, але зовні антиподів, став писати Гоголь: "И долго ещё определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать её сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слёзы!" [4: 134].

Своєрідність змісту значущих літературно-художніх творів полягає в тому, що в них схоплені деякі споконвічні ідеї, архетипи. Слабкий людський розум бажав би побачити джерела, побачити висхідну ідею у якомусь образі споконвічного автора, який потім запозичив другий, а потім третій автор і т. д. Але виникає сумнів стосовно того, чи був перший, котрий першим придумав і сказав. І тоді доводиться визнати правомірність уявлень про колективне несвідоме. Адже навряд чи хтось міг би придумати такі риси характеру людини, як зневіра, лицемірство, лінощі, марнославство, обжерливість, зарозумілість, жадібність і под. Такі якості споконвічні стосовно людського роду взагалі.

Так, і М. Гоголь під час написання "Мертвих душ" міг використовувати значущі для нього архетипи у викладі християнського авторитету – Іоанна Лествичника. Для підтвердження цієї думки я можу провести аналогію між деякими образами Гоголя й гріховними страстями, систематизованими Іоанном Лествичником. Манилов захоплений ілюзіями й мріями – їх можна визначити як зневіру, причина появи яких словоблуддя, лицемірство, лестощі й под. Коробочка занурена в атмосферу щоденних турбот, що викликано пологом розуму й миролюбством. Ноздров – у блуді, початок якого походить від лінощів, зухвалості, зарозумілості, а закінчиться може збіднінням любові. Собакевич – у обжерливості й марнославстві, що теж із християнської точки зору загрожує знищенням духовного в людині. У зазначених пристрастях, властивих Собакевичу, можна виділити одне джерело – це хвастощі від зарозумілості. Ну, а Плюшкін живе весь в атмосфері жадібності або сріблолобства, що говорить про невір'я, про відсутність твердої надії на Бога. Виходить, що мертві душі з'являються не стільки від "зваби багатством", як зауважував В. Зеньковский, скільки від зваби миром. Важливо, що Іоанн Лествичник не тільки виділив й систематизував пристрасті; він виявляє причини появи пристрастей і передбачувані форми боротьби з ними. Гоголь подібного розбору послідовно в художню форму не втілював, оскільки це було не істотно й відволікало б читача від головного, у чому ми й переконуємося після прочитання "Мертвих душ".

Людина, що прозріла свою душу, пізнала себе, готова схилитися перед можливістю пізнати сутність іншої людини. Значною мірою на певному етапі творчого розвитку це й було метою життя Гоголя: поживлявати душі, розпалювати щиросердечний вогонь там, де він згас, або там, де він починає вгасати. При такому підході до розуміння сутності душі, М. Гоголь наслідував стару філософську традицію, добре висвітлену в діалозі Платона "Федон". Розмірковуючи з Кебетом про душу, Сократ запитує його про сутність того, що робить тіло живим. Кебет чітко відповідає: "Душа". Тоді і Сократ, запитуючи, сам і стверджує: "Значит, чем бы душа ни овладела, она всегда привносит в это жизнь?" [5: 78].

Повною мірою сказане класиком про душу відноситься й до царини літературно-художньої творчості. Мистецтво в літературно-художній практиці представляє психологічну діяльність, діяльність творчої душі письменника, що, опановуючи певним мотивом, певною ідеєю, бажає зробити її доступною іншим. Вирішальним в діяльності душі художника є творення образу. Тому, на думку К. Юнга, "... только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может быть предметом психологии" [2: 267].

Відтак, проведений автором статті аналіз природи художнього образу, свідчить про вплив на його формування архетипів колективного несвідомого й авторських запозичень, пов'язаних з конкретними обставинами осмислення соціальної реальності. Досить виразно це демонструють наведені нами, як приклад, літературно-художні образи з творів М. Гоголя. Безсумнівно й те, що протиріччя в осмисленні змісту й походження художніх образів пов'язані з феноменом інтертекстуальності, оскільки викликані розходженнями у світоглядних уподобаннях літературознавців, а також і мірою їхньої проінформованості про соціально-історичні, психолого-емоційні й мотиваційні обставини, в атмосфері яких автор дійшов до формування того чи іншого образу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Гессе Г. Избранное / Пер. с нем. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 1104 с.

2. Юнг. К.Г. Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
3. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15-ти т. – Л.: Наука, 1988. – Т. 3. – 576 с.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 14 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т. 6. – 924 с.
5. Платон. Собр. соч.: В 3 т. / АН СССР. Ин-т философии. – М.: Мысль, 1970. – Т. 2. – 611 с.

Матеріал надійшов до редакції 18.09. 2007 р.

Вандышева-Ребро Н.В. Социальная реальность и архетипная природа литературно-художественного образа.

В статье исследуется природа художественного образа, дан анализ влияния на его формирование архетипов коллективного бессознательного и авторских заимствований, связанных с осмыслением социальной реальности, окружающей автора. В статье, на примере ряда распространённых классических образов, показаны противоречия в осмыслении самого феномена интертекстуального, вызванные различиями в философско-мировоззренческих позициях литературоведов.

Vandyshева-Rebro N.V. The Social Reality and Archetypal Nature of a Literary and Artistic Image.

The article investigates the nature of the artistic image, analyses the influence of collective unconscious archetypes and author's loans, connected with trying to understand the circumstances of the surrounding author social reality on image formation. On the example of the widespread classic examples the article shows the contradictions in intertext phenomenon comprehension, provoked by the differences in philosophic and world outlook positions of literary critics.