

Тарас ПАСТУХ

ПОЕТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ІВАНА ФРАНКА

(За збіркою “Semper tiro”)

Я – психо-фізіологічне

Я – це кристалізує початок свідомості того чи того людського суб'єкта; це центральний продукт діяльності означеної сфери. Суб'єкт як психо-фізіологічний організм виявляється через власну свідомість, фокусом якої стає *я*. Саме *я* відрізняє мене від іншого. І тут у соціальному плані можна вести мову про *я* як про певну діяльну особу, як про легітимний суб'єкт відношень. Із *я* пов'язується й епістеміологічна проблема – усвідомлення себе у стосунку до оточення. Беручи ширше, від *я* починається процес самоусвідомлення, який полягає в усвідомленні й оцінці людиною себе як особи – своїх біологічних особливостей, мотивів поведінки (психологічний план), морального обличчя (етичний план), зацікавлень, прагнень та цінностей (зокрема культурний план) тощо. Слід наголосити, що проблема самоусвідомлення (і в подальшому самовизначення) – суто людська проблема, яка є завжди актуальною в процесі становлення особистості, і якої ніхто оминати не міг. Навпаки, її ставили в основу духовно-філософських шукань ще від часів Платона, залишалася вона актуальною значно пізніше (у релігійно-філософській концепції Сковороди) і є необхідним етапом розвитку особистості в наш час.

Я лежить в основі будь-якого когнітивного процесу. Воно – як центр психічної системи – сприймає наші суто фізіологічні подразники та відчуття зовнішнього світу, “обробляє” їх, перетворюючи в уявлення. *Я* встановлює й ціннісні критерії. Воно, зрештою, здатне до комбінації уявлень, до самовільного творення певних структур уявлень, які в плані літературної творчості ми називаємо художніми образами, чи ширше – текстами.

Але, не зважаючи на таку вагомість *я* в нашому психічному житті, саме воно позбавлене реального існування. Це всього-

навсього образ, який створила наша уява для зручності. Адже стосовно до думки *я* виступає саме в ролі образу. Олександр Потебня пише з цього приводу: "...в самосвідомості (а саме через самосвідомість ми приходимо до уявлення свого *я*. – Т.П.) душа не роздвоюється на усвідомлюване і суто *я*, що усвідомлює, а переходить від однієї думки до думки про цю думку, тобто до другої думки, так само, як при порівнянні від порівнюваного до того, з чим порівнюють" [1, с. 169]. І далі: "Те, що аперцепує, не є тут незмінно чисте *я*, а, навпаки, є щось дуже мінливе, що наростає з загальним нашим розвитком; воно не тотожне, не однорідне з аперципованим, що підлягає самоусвідомленню; можна сказати, що при самоусвідомленні даний стан душі не відображається в ній самій, а знаходиться під наглядом другого його стану, тобто певної більш чи менш визначеної думки" [1, с. 169]. Тож образ *я* якраз і охоплює оцей другий стан, цю другу думку.

Слід підкреслити мінливий характер образу *я* а також його поступову градацію із розвитком особи. Виникнення самого *я* О.Потебня пояснює таким чином: "На перших порах для дитини ще все – своє, ще все – його *я*, хоча саме тому, що він не знає ще внутрішнього і зовнішнього, можна сказати і навпаки, що для нього зовсім немає свого *я*. У міру того як певні сполучення сприймань відділяються від цього темного ґрунту, формуючися в образи предметів, виникає і саме *я*; склад цього *я* залежить від того, наскільки воно виокремило з себе і об'єктивувало *не-я*, або, навпаки, від того, наскільки саме виокремилося зі свого світу... Хід об'єктивування предметів може бути інакше названий процесом виникнення погляду на світ" [1, с. 70]. Отож об'єктивізація предметів й уведення двох полярних точок – *я* і *не-я* – ось механізм виникнення і функціонування свідомості та самосвідомості.

Незважаючи на радикальне окреслення *я* як думки стосовно своєї іншої думки, дослідник залишає простір для формування образу *я*, коли вказує на його зростання та мінливість. Образ *я* пов'язується із особливостями структури певного індивіда, його індивідуальністю. Про останню Ганс-Георг Гадамер говорить: "Вона – це не простий наслідок причинних факторів, її неможливо зрозуміти тільки на основі даної причинності. Навпаки, вона являє собою у самій собі зрозумілу єдність, єдність життя, що у кожному її вияві набуває окремого вираження, а тому може бути зрозумілим на основі кожного з них. Незалежно від порядку обумовлення щось

складається тут у своєрідну фігуру” [2, с. 211]. Тут теж стверджується на становленні *я* у кожному окремому випадку (життєвій ситуації) але у той же час автор веде до певної єдності, до “своєрідної фігури”. Нам хотілося б увиразнити оцю бінарну, двоїсту природу *я*. З одного боку воно являє собою певну сталість, якусь константу тих чи інших уявлень, що насамперед пов’язані із соціальними функціями особи. Свого часу Гете говорив, що пізнати себе можна через діяльність, яка визначається потребою дня. *Я* зростає неначе снігова грудка, що котиться з гори; воно є певним психічним гештальтом із сталою структурою, образом, який зростає відповідно до самоусвідомлення. Причому в процесі самоусвідомлення *я* може поставати як певний скомплікований гештальт (наприклад, *я* – набір конституційно-біологічних означників – екторморфний людський тип, який є худим та високим; + самохарактеристики психічного характеру: інтроверт із рисами меланхоліка та холерика; + набір соціальних функцій: письменник, чоловік, батько тощо). І спрощено – як носій якоїсь однієї риси (наприклад, *я* – вольова людина). До такого однозначного самоозначення вдаються або тоді, коли ця риса яскраво виявляється в людині, або виходячи із якоїсь певної ситуації, з якої чи в якій ця риса виявилася (локальний самоаналіз).

Та, з іншого боку, *я* може виступити із деструктивною роллю і зруйнувати вже певним чином сформований гештальт (коли людина робить незвичний для себе вчинок). Тоді *я* в процесі самоусвідомлення (“*я* від себе такого не чекав”) спонукає до переструктурування наявного до того гештальту, переструктурування із врахуванням нових провідних тенденцій (“так от, виявляється який *я* є”). Тобто *я* – як образ думки – корелюючи із вчинком суб’єкта, призводить до пересотворення іншого гештальту. Парадоксально, але *я* само себе знищує аби стати іншим *я*. Таким чином відбувається зміна образу *я*.

Можна сказати, що сам образ *я* може поставати у трьох координатних вісях усвідомлення, інакше – у трьох проєкціях. Американський психолог Карл Роджерс у своїй теорії клієнт-центрованої терапії виокремив два поняття: *Я – реальне* (real self) та *Я – ідеальне* (ideal self) [5]. Перше *я* вчений ототожнює із *Я-концептом* (*я* в його власній структурі), який у нього означає організований послідовний концептуальний гештальт, складений із перцепцій характеристик *я* або *те* (англ. *me* – *я*, *мене*. – *Т.П.*), і

перцепцій відношення *я* або *те* до інших і до різних аспектів життя, разом з цінностями, приєднаними до цих аперцепцій [3, с. 559]. *Я* – *ідеальне*, за К.Роджерсом, є тим *я*, яке виражає бажання і мрії людини. Отож маємо *я*, яке відповідає реальному психічному гештальту особи, та *я*, яке не відповідає такому гештальтові, є фантазією суб'єкта. До них можна додати ще одне – *я через іншого*, тобто *те я* особи, яке формується в свідомості інших суб'єктів усвідомлення. В процесі самоусвідомлення воно виступає опосередковано, коли *я* до міркувань про себе долучає судження на свою адресу оточуючих осіб.

Процес усвідомлення має складний характер. Адже вже сам організм, що сприймає подразнення оточуючої реальності, може їх певним чином “приглушувати” або ж навпаки “загострювати”. Ще більша видозміна очікує на ці подразнення тоді, коли вони “обробляються” думкою (тим же самим *я*) в уявлення. Далі *я* групує ці уявлення в певні асоціативні комплекси і зокрема в особистий психофізіологічний гештальт. Зважаючи на те, яка питома вага суб'єктивності у даному випадку припадає на долю когнітивного процесу, досить складно вивести *оте я* – *реальне*. Адже людина у судженнях про своє моральне “обличчя”, свій соціальний стан схильна усвідомлювати себе дещо ідеалізовано. Особливо *я* примножує ті свої властивості, які важко перевірити, зокрема здібності. Загалом процес самоусвідомлення відбувається за своїми специфічними законами і принципами.

Підійти до розуміння свого *реального я* якраз і допомагають: 1) співвіднесення уявлення про себе із об'єктивною (не суб'єктивізованою) реальністю та 2) судження *я через іншого*. Ускладнює вирішення цієї проблеми й певна рухомість та змінність структури *я*. Тому Вільгельм фон Гумбольдт розглядав індивідуальність як таємницю, яку розгадати до кінця неможливо. Г.-І.Гадамер натомість пропонує подолати цю проблему почуттям, тобто безпосередньо симпатичним і конгеніальним розумінням [2, с. 181]. Розгляд саморозуміння як процесу емоційного самоосягнення має під собою значні підстави. Адже велика частина *я* – це емоційна сфера психіки особи. Шарль Баллі взагалі висловився радикально щодо примату цієї сфери в утворенні *я*: “...з чого складається це саме “я”, що створює нашу індивідуальність в правдивому значенні слова? Не ідеї – адже немає нічого більш безособистого, ніж ідеї, – а швидче емоційна сторона нашого ества: наші емоції, почуття, спонуки,

бажання, стремління – одним словом, все, що утворює наше духовне життя...” [4, с. 23]. Отже осмислення *я* складається з двох пов’язаних процесів: дискурсивного (логічного) та емоційного.

Сам процес самоосмислення розпочинається із рефлексійним зверненням *я* до наявних в собі уявлень. Момент рефлексії тут обов’язковий і надзвичайно важливий. Адже саме завдяки йому створюється той другий план, в якому знаходиться та “думка” (інакше – *я*), що творить і обробляє уявлення. Цей план відзначається певним абстрагуванням, дистанцією від плину наявних для організму відчуттів та вражень; саме *я* оперує переважно із уявленнями.

Продуктом даного процесу є згадуваний нами гештальт, що являє собою певний образ, або, як каже Гадамер, “символічна форма”. Образ може бути живим і яскравим (на допомогу приходять порівняння із предметами та явищами навколишньої дійсності) та мертвим (наприклад, наукові дефініції психології). Образний характер складових процесу усвідомлення влучно підмітив Хосе Ортега-і-Гассет, коли писав: “...лексика має малу кількість слів, які від самого початку позначали феномени психіки. Майже уся сучасна психологічна термінологія – це справжня метафора...” [5, с. 76]. Абстрагуючись, ми приходимо до відомої істини, що *я* формується через і завдяки мові.

Саме його формування відбувалося у двох основних, ключових етапах:

У першому людина не усвідомлювала свого *я* як незалежної, самостійної та самоцінної одиниці. З огляду на категорії сучасного самоусвідомлення вона просто не мала власного *я*. А ототожнювала себе із групою людей (родом, чи ширше – племенем). Таж група людей відчувала свою кровну спорідненість із певним тотемом (твариною, рослиною, явищем природи тощо). У цьому тотемічному періоді *я* мислилося як *ми*, а останнє психологічно корелювалося із спорідненим зовнішнім об’єктом. При занепаді тотемістичних вірувань ця кореляція відпала, але усвідомлення *я* як *ми*, слід вважати, існувало ще протягом певного часу аж поки не відбулося “відсікання” *ми*, що знаменувало вже другий етап самомислення.

У ньому *я* усвідомлюється (цей процес відбувається поступово) як окреме конкретне самостійне явище. Воно стає незалежним суб’єктом мислення взагалі, а себе – зокрема (феномен

осібності). Це тут я утворює власний гештальт, твердо себе самоозначає і протиставляє оточуючій дійсності. Характерно, що оцінює воно його дуже високо, розбудовуючи антропоцентричну картину світу, бачучи в людині вінець творіння природи.

Підведемо основні висновки під сказане щодо Я як психофізіологічного комплексу:

1. Я є образом (гештальтом), який твориться рефлексійно через образ (риси гештальту);
2. У процесі усвідомлення задіяні операції двох типів: 1) суто логічні, дискурсивні; 2) чуттєвого характеру (емоційний асоціативний зв'язок).
3. Процес творення включає в себе насамперед обробку наявних уявлень а також відчуттів зовнішньої реальності;
4. Усвідомлення я має власні закони, що здатні розходитися із відчуттями емпіричної реальності. Тому, як правило, можна виділити я – *ідеальне* та я – *реальне*;
5. Я визначається сумою різнопланових критеріїв: фізіологічних, психологічних, соціальних, культурних тощо;
6. Я хоч і утворює набір сталих ознак, та при цьому не є статичним, незмінним образом. Воно може змінюватися (переструктуровуватися) відповідно до форми реакції на зовнішні подразники (вибраної поведінки).

Я – автор

Іван Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” з прикладів віршованих “свідчень” Адама Міцкевича та Тараса Шевченка вивів відмінність поетичного та реального я. Цю різницю І.Франко бачить у підключенні до поетичного я потужної сфери підсвідомості автора [6, с. 58-59]. Підкреслимо оце розходження психо-фізіологічного я та авторського я. До речі, на глибокій прірві між цими двома я, на їхній кардинальній відмінності побудована новела Михайла Коцюбинського “Цвіт яблуні”. Психо-фізіологічне я тут ставить проблему моральної оцінки і закономірно опиняється в антагоністах до авторського я новелістичного героя. Усвідомлення згаданої відмінності (герой ніби знаходить в собі дві душі), власне, і дає ґрунт для притаманної новелі незвичності.

Авторське я перебуває та діє в сфері поетичної творчості, і тому саме явищами цієї сфери воно визначається. Інакше кажучи,

я автора – це сума усіх індивідуальних творчих властивостей та ознак певної особи (суб'єкта творчості). Автор постає тільки в творчості, усвідомлює себе саме через творчість; виявляти індивідуальне я автора можна лише через особливості його творчого процесу (насамперед, результатів – поетичних образів).

Можна провести певну паралель між процесами авторського самоусвідомлення та усвідомленням себе як психо-фізіологічного індивіда в історичному ракурсі: поступовий але цілеспрямований рух від мислення категорією *ми* до індивідуалістичного розуміння власного я. Тільки в основу авторського самоосмислення беруться інші критерії. У поетичній творчості даний рух означав усвідомлення себе як суб'єкта творення. Тож творчий процес стає продуктом індивідуального авторського я (повноцінне авторство). Етапи авторського самусвідомлення в діахронному зрізі детально окреслює Олександр Веселовський у своїх працях з історичної поетики. Створюється така система:

Перший етап, коли “особа ще не виділилася з маси, не стала об'єктом самій собі і не кличе до самоспостережень. Її емоційність колективна: хоріві заклики, вигуки радості і печалі, і еротичного збудження в обрядовому дійстві або весняному танку” [7, с. 213]. Його можна назвати перед-авторським, адже тут творчі процеси відсутні як такі.

На другому етапі вони вже присутні. Тут, на початку творення епосу, за О.Веселовським, панує “колективний субективізм”, адже кожний факт в певному середовищі викликає оцінку, в якій сходиться більшість. Тому “пісня буде колективно суб'єктивним самовизначенням, родовим, племінним, дружинним, народним...” [7, с. 213]. Автор є анонімним, бо його пісню підхопила маса, а він сам не має усвідомлення індивідуального авторства [7, с. 213].

Третій етап є проміжним між етапами анонітного я та я, що виокремлюється із маси в межах певної групи. У цьому етапі присутній вже індивідуальний почин, але відсутня заява про нього. Адже саме творення не об'єктивізувалося в свідомості як самостійний процес, що відокремлює поета від натовпу [7, с. 45]. Перепону до усвідомлення авторського суб'єктивізму, за О.Веселовським, був, зокрема, погляд, що поетична творчість є насланням муз, даром зовні тощо. Ця точка зору у тій чи іншій формі існує й дотепер; і являє собою акцентуацію на самодостатності творчого процесу та універсальності його законів.

Четвертий етап являє собою згадуване виділення з маси окремої (наприклад, станової) групи, виразником настроїв якої стає поет. Цей етап вчений ілюструє прикладами з середньовічної лірики [7, с. 214-217]. У ньому поет відчуває себе вже як самоцінну, індивідуальну творчу особистість, яка може використовувати вже наявні поетичні фігури на свій розсуд (зокрема надавати їм нового значення) та творити власні поетичні образи. О.Веселовський як приклад відображення станового настрою наводить творчість Петрарки. А його творча спадщина – це яскравий, показовий і безперечний вияв авторського я, індивідуального самоусвідомлення людини раннього Відродження. Якраз в цьому періоді авторське самоосмислення доходить до своєї найвищої позначки. Ми навіть дозволимо собі деяке переакцентування: автор виокремлює й виражає своє я, а оскільки воно має в собі певний комплекс прикмет, то звідси й виходить, що автор виражає настрої якогось окремого стану. Але, безперечно, це явище могло відбутися лишень за умови розшарування маси на певні групи.

Загалом автора пов'язують саме з його текстами, і це зрозуміло: суб'єкт визначається створеним об'єктом, так само, як яблуна – яблуками, які вона родить. Натомість хочеться тут зупинитися на самій яблуні, на процесах її цвітіння та плодючості.

Тож у визначенні поняття автора насамперед апелюють до його текстів. Але попри відсилання до літературної продукції постать автора означають й іншими рисами: Так у колективній роботі “Нарис теорії літератури” (Варшава, 1972) автор протиставляється літературному суб'єктові і характеризується таким чином: “...є конкретна особа, що живе в певних життєвих умовах. Він є членом якогось колективу, перебуває в різноманітних відношеннях із оточенням, вплутаний в різні зв'язки з суспільством. Його суспільна роль полягає у тому, що він є творцем певних культурних цінностей, що на підставі існуючого культурного доробку даного колективу творить нові цінності, скристалізовані в літературному творі. Автор є суб'єктом творчих дій, унаслідок яких повстає естетичний предмет: літературний твір. Як суб'єкт творчих дій, як “особа письменника”, він пов'язаний з власним твором різними відношеннями, але не є його складником, залишаючись поза твором, в реальному світі” [8, с. 81]. Отже бачимо тут окреслення автора як певної конкретної суспільної особи, яка перебуває поза створеним текстом і яка є суб'єктом творчої дії культурного плану.

Борис Корман взагалі розщеплює поняття автора у дві площини: біографічну та власне творчу. Під “біографічним автором” дослідник розуміє реально існуючого чи колишнього письменника. А під власне автором “...носія світовідчуття, носія концепції, виявом якої є окремий твір письменника або сукупність творів” [9, с. 9]. Причому характер співвідношення між цими типами визначається співвідношенням життя і мистецтва [9, с. 9].

Поняття “біографічний автор” є умовним та суперечливим в самій своїй суті, й уводити його можна тільки для зручності “очищення” поняття власне автор. Адже явище авторства, процес творення – це потужна, самодостатня та всеорганізуюча система, яка розвивається за своїми законами та корелює із реальністю у досить складний спосіб. Автор як такий завжди виходить за межі свого біографізму; його як реальної особи просто не існує. Тому видається методологічно малодоцільним зводити ці два концепти (біографізму та авторства) разом. Краще радикально протиставляти реальне життя і художній твір, психо-фізіологічну особу та автора, а вже тоді з’ясовувати їхні спільні моменти. Автор як творець нових культурних цінностей у першому випадку, як певна біографічна особа у другому – це погляд ззовні, що включає в себе соціокультурну, чи просто соціальну оцінку. Аспект власне творчої діяльності лишається тут поза увагою. А саме його і тільки його ми пов’язуємо із проблемою автора.

Отож авторське я постає у нас в двох окремих проекціях:

У першій воно постає як образ осмислення себе як творчої особи, і бере свій початок, за влучним спостереженням О.Веселовського, від усвідомлення панування над змістом та формою художнього твору [7, с. 219]. Причому авторське я – як і психофізіологічне – твориться через рефлексійне самоосмислення, але вже на базі суто творчої діяльності. Предметом осмислення може бути як етап підготовки, так і сам процес творення; як аналіз власної бази уявлень, так і характеру асоціювання цих уявлень. Тут теж спрацьовує механізм “другої думки”; воно також є образом (гештальтом) із набором певних ознак, які можуть змінюватися залежно від художньої практики.

Інша проекція включає в себе автора в ракурсі суто творчого процесу. Проблема власне текстуальних виявів розглянемо докладно у третьому пункті. Отож автор – це суб’єкт творчої діяльності. Авторське я наділене творчою здатністю оперувати

своїми уявленнями і за певними законами створювати образ (текст). Уявлення якраз і є сполучною ланкою між автором і зовнішнім світом; між я творчого суб'єкта та я психо-фізіологічного організму. Останній постачає першому матеріал для творчості, яким той розпоряджається на власний розсуд. Самі ж уявлення є суб'єктивізованими відбитками реальності. В. фон Гумбольдт дав блискуче розрізнення реального і художнього та означив сферу дії прекрасного: "...неможна сказати, що намальований плід гарніший за справжній: *природа прекрасна загалом лише тією мірою, в якій її уявляє себе фантазія*. Не можна сказати, що обриси у природі менш досконалі, що кольори менш яскраві; розрізнення між дійсністю та мистецтвом одне: дійсність звертається до почуттів, мистецтво – до фантазії, у першій обриси різкі, чіткі, у другій ж хоч виразні, але зате і безкінечні" [10, с. 171]. Отож основна робота авторського я якраз і полягає в окресленому фантазуванні, при якому створюється нова, художня дійсність. Причому у цій фантазії автор реалізує себе: свої можливості, своє бачення, творить власну перспективу.

Як суб'єкт творчої дії, автор має свої уявлення, або ж асоційовані групи уявлень, які є матеріалом творчого процесу. Сам творчий процес полягає в асоціюванні наявних уявлень чи груп; і власне тут твориться специфічне "авторське обличчя", коли поет на свій розсуд встановлює незвичайні, оригінальні, цікаві асоціації (або ж, як їх називає А.Кестлер, "бісоціації"). Саме тут з найбільшою силою виявляється авторська індивідуальність.

Та творча діяльність має ще один, цікавий та суттєвий процес осмислення. На ньому зупинимось докладніше. Даний процес пов'язаний з явищем емпатії, тобто здатністю уявити себе на місці іншої суб'єкта, осягнути його вчинки як вираження його ж почуттєвої, інтелектуальної та вольової сфери. Отож авторське я має властивість перевтілюватися, тобто усвідомлювати себе певним суб'єктом художньої дійсності. Причому тут автор зазнає творчої втіхи від самого процесу перевтілення, від здатності вийти за межі свого я і стати іншим.

У творчий акт я автора входить як художній суб'єкт з нульовими свідомістю та значенням. Воно "зрікається" своїх психо-фізіологічних та творчо-особистісних усвідомлень та стає *tabula rasa* – чистою дошкою, приготовленою до письма. А далі відбувається момент усвідомлення себе іншим суб'єктом: я стає *ним* (чи в ослабленому варіанті я стає *ніби він*). Цей момент може

посилюватися містичними настроями; він допомагає вірогідності, правдивості та ширості створеного образу.

Естетичне перевтілення слід відмежовувати від усіх тих явищ, які породжувалися синкретичним мисленням. Останнє або взагалі в'язало суб'єкт та об'єкт у нерозчленовану суцільну масу, або створювало прецедент *реального* (з точки зору носія такого мислення) перевтілення. Художнє перевтілення – це явище умовного плану. Автор ніби стає іншим, він все-таки усвідомлює уявність переходу в іншого; чудово розуміє, що таке перетворення відбувається не в реальному житті а лише у сфері художнього. Та слід зробити одне зауваження. Відносно до творчої (художньої) свідомості перевтілення є *справжнім*, тобто воно “полонить” свідомість і сприймається як реальне, дійсне, наявне. Це своєрідне естетичне самозасліпнення. Причому автор фіксує себе, своє перетворення через образ.

Усвідомити себе іншим – таке явище передбачає складні логіко-емоційні операції, які відбуваються часом неусвідомлено:

1. активізації своїх уявлень чи груп уявлень (певних ділянок асоціативного комплексу);
2. виведення на перший план свого “очищеного я” – стрижня образу;
3. усвідомлення прикмет об'єкта перевтілення: біологічні, психологічні, соціальні, інтимні, культурні тощо;
4. “нанизування” їх на я і створення таким чином структури суб'єкта;
5. “запуск” новоутвореного суб'єкта, що означає активізацію асоціативних ліній згідно до постульованих ознак: суб'єкт починає поводитись, мислити й усвідомлювати себе відповідно до своєї душевної структури.

У даному процесі величезна роль припадає на уявлення та їх асоціацію. “Бомбардуючи” саме уявлення можна помітити співіснування в ньому двох суперечливих начал. З одного боку – відображеної в свідомості реальності, а з іншого – чистої суб'єктивності. Перше своєрідним чином відображається на специфіці уявлень та їх асоціюванні (до певної міри коригує художній образ) і, отже, є противагою до надмірного авторського суб'єктивізування, необмеженого та недоцільного фантазування поета. С.Грузенберг вводить поняття “поріг ілюзії”, який є своєрідною межею правдоподібного зображення предмета [11, с. 78]. Друге якраз і

творює художній світ; це воно відкриває, перетворює, творить та естетизує. У досконалому творчому процесі ці начала не суперечать одне одному, не конфліктують, а гармонійно зливаються в художньо правдивому образі. Їх співвідношення можна виразити через співвідношення матеріалу та форми. Перший “дає” матеріал до творення та визначає можливі межі форми (камінь + скульптура). Друга відкидає все зайве і творить сам мистецький твір (скульптуру, в якій камінь перестає бути каменем, “забувається”, а стає образом).

В розглянутому перевтіленні автор зрікається своїх творчих та психо-фізіологічних структур. Та існують два художні прийоми, де автор не зрікається, а, навпаки, активізує та виражає їх. Це – порівняння та неповне перевтілення, в якому виразно простежується авторська (людська) підкладка.

У порівнянні з одного боку виступає автор / ліричний суб’єкт із рядом власних асоціативних ліній. А з іншого – образ (предмет, явище) порівняння із властивими йому асоціаціями (їх встановлює авторська свідомість). Відтак виникає зростання відповідних – тотожних чи близьких – асоціативних ліній двох членів порівняння. Воно відбувається в площині авторського горизонту (а при пізнішій рецепції – в горизонті читача). Причому в авторському горизонті можна виокремити центральне або ж направляюче асоціативне зрощення – те, що дало поштовх до порівняння. А також побічні асоціативні з’єднання, що встановлюються додатково і створюють глибоку перспективу зіставлення.

Неповне перевтілення із авторським антропометризмом в основі – це парадоксальне на перший погляд усвідомлення себе через форму іншого – діяльної особи чи об’єкта. Причому не автор, а саме об’єкт перевтілення позбавляється свого гештальту. Автор ніби викидає плоть іншого й влазить в його шкуру. А далі починає виявляти себе. Причому, перебуваючи у чужій шкірі, він позбавляється одних функцій, натомість інші проступають з більшою силою.

Розглянуті два прийоми створюють емоціогенність, яка так потрібна поетичному текстові. Вона тим більша, чим нешаблонніші паралелі та співставлення автор віднаходить. Крайній вияв нешаблонності В.Телія називає синергією і характеризує таким чином: “...когнітивна “обробка” відбувається на дуже складній подібності, що виходить з майже “немислимих” абсолютно стандартних відповідностей” [12, с. 35]. Загалом слід сказати, що

авторське я виконує й інші образотворчі функції та моделює увесь художній світ. Воно творить образи і саме є таким образом.

Відтак з автором пов'язане питання його суто художньої специфіки. Вона виявляється на багатьох рівнях: композиційному, сюжетному, образному (тропи), синтаксичному. Авторське я відображається на різнопланових поетичних засобах, які утворюють художній твір. Причому саме в цьому випадку можна говорити про константні виражальні прикмети автора, про його сталу індивідуальну поетику.

Насамкінець хочемо підвести ризку під визначенням поняття авторського я:

1. я автора перебуває не в площині реального життя, а в сфері творчості;
2. в одному значенні воно є образом (гештальтом), виникнення якого подібне до механізму творення психофізіологічного я, але в основу осмислення якого беруться критерії творчої діяльності;
3. а в іншому авторське я є суб'єктом творчої дії, в якій моделює оригінальні асоціативні зчеплення уявлень;
4. воно здатне творчо перевертлюватися та створювати оригінальні співставлення та порівняння;
5. кінцевим продуктом його діяльності є художній образ ("застигле" авторське я), творення і функціонування якого відбувається суто за законами поетики.

Я – ліричний суб'єкт

Насамперед слід визначити значення поняття ліричний суб'єкт. З'ясувати це можна через співставлення його із автором та окреслення його текстової природи. Наведемо міркування щодо цього у згаданій польській праці. Отож, "...ліричний суб'єкт (wzrocz liguczny) – це скристалізована в даному творі концепція переживання, яка певним чином через автора пропонується читачам. Виконує він аналогічну композиційну роль як, наприклад, фабульна схема в романі чи комедії; інтегрує представлений світ ліричного твору, встановлює закони впорядкування і пов'язання його складових частин, мотивів" [8, s. 81]. І далі про відмінність із автором: "літературний суб'єкт (podmiot literacki) натомість (у відношенні до автора, що залишається в реальному світі. – Т.П.),

подібно до інших елементів представленого світу, є постаттю, сконструйованою в творі, утворенням семантичним, що формується поступово в ході нарощування оповіді. Очевидно, що відношення літературного суб'єкта до автора може бути у багатьох значеннях аналогічне до відношення, які виникають, наприклад, між фабульною фікцією та реальним світом. У певних випадках він, безперечно, є особою, сконструйованою з елементів, властивих особі автора, але такі елементи в особливий спосіб відбираються і вводяться в нові зв'язки, даючи в результаті цілість, не зведену до знаного життєвого зразка; літературний суб'єкт є фікційною особою" [8, с. 81].

У концепції Б.Кормана автор також безпосередньо не входить у текст, а є опосередкованим насамперед суб'єктними формами вияву авторської свідомості. Такою формою якраз і є суб'єкт свідомості – той, чия свідомість виявлена в тексті. Якщо ж носій свідомості та предмет зображення співпадають, то в цьому випадку з'являється ліричний герой [9, с. 9, 48]. Співвідношення автора та ліричного героя дослідник характеризує наступним чином: "ліричний монолог автора – не про себе, а про героя, що відмінний від нього. Але герой так тісно пов'язаний з автором, настільки "вріс" у нього, що неможливо говорити про героя, не говорячи про себе. Вірніше, коли ти говориш про героя, ти цим самим говориш про себе, про частину свого серця. Так ліричний монолог про героя стає в той же час *виявленням чуттів та думок автора*. Ти говориш про свого героя, отже, ти говориш про себе, про свої радощі та печалі. У цій живій, пристрасній зацікавленості чужою долею, в цій цілеспрямованості ліричного почуття не тільки на себе, але й на іншого – на людину з народу – полягає нова якість ліризму поезії Некрасова" [9, с. 13].

У наведених судженнях попри певні застереження все ж простежується погляд на автора як на реальну особу, якій протиставляють уявного суб'єкта лірики. Але це не так. Автор теж є фікційною особою, ірреальним творцем-деміургом. Він здатний набувати і набуває різних личин та форм; останні якраз і являють собою ліричні суб'єкти. Автор рухомий, змінний, багатоморфний; ліричний суб'єкт натомість незмінний, сталий. Автор – це людина, яка йде по піску; ліричний суб'єкт – той слід, який вона за собою залишає.

У процесі творення автор завжди говорить про себе чи від себе. Проблема автор та ліричний герой відображає співвідно-

шення процесу і його результату. Згадане порівняння із яблуною та її плодом яблуком виявляється досить вдалим, мало того, – здатним до розширення. Яблуня та яблуко являють собою органічний взаємозв'язок: в яблуні закладена можливість породити яблуко, воно з неї виростає і є до певної міри її частиною. З іншого боку в яблуці прихована сама яблуня. Так і в поетичній творчості. Автор породжує ліричного суб'єкта, той є його органічною часткою. Знову ж таки в ліричному суб'єкті знаходиться сам автор. Певна аналогія напрошується і в спорідненості структур, і в відриві від дерева (автора) дозрілого яблука (сформованого ліричного суб'єкта). І навіть далі: яблуко самостійно проростає, ліричний суб'єкт в свідомості читача також.

Проблема автор – ліричний суб'єкт має кілька ракурсів осмислення. Ліричний суб'єкт (чи його більш зматеріалізована іпостась – ліричний герой) є художньою формою (образом). Через свою природну еластичність ця форма спроможна передавати щонайширший спектр значень (світоглядних концепцій).

Саме ліричний суб'єкт акумулює авторський погляд на світ; саме через нього автор себе виявляє, визначає, стає кимось та прогнозує себе надалі. Причому в процес самомислення можуть втягуватися як творчі, так і суто людські аспекти буття. І тут присутній парадокс: без автора немає ліричного суб'єкта, але й без ліричного суб'єкта немає автора. Даний парадокс веде до усвідомлення певної автономності, незалежності і, що найголовніше, самоцінності ліричного героя. Він набуває вже своєї буттєвої цінності, в кінцевому результаті саме він творить автора; без нього автора попросту немає.

Отож ліричний суб'єкт в поетичному творі виходить на перший план і говорить за автора і про автора. Саме він дає йому буття, або, як говорить Г.-І.Гадамер, завдяки представленню у першообразу починається “приріст буття” [2, с. 136]. Цей приріст можна розглянути не тільки якісно, коли автор творить з себе певного суб'єкта і тим самим себе визначає, стає кимось, набуває видимої презентації. Але й кількісно: автор здатний набути будь-якої форми, стати будь-ким, охопити собою увесь макрокосмос.

У процесі показу та виявлення героя через зображення Г.-І.Гадамер знаходить цікавий зворотній момент. Оскільки така презентація набуває ролі суспільної події, то герой “...урешті-решт буде змушений показувати себе таким, як це диктується його зображен-

ням” [2, с. 138]. Наведене міркування можна перенести на відношення автор – ліричний суб’єкт, але тільки в тому разі, коли автор вдається до самоусвідомлення. Кінцевим результатом даного процесу буде ліричний суб’єкт чи персонаж, загалом образ. Йому до певної міри не можна відмовити у правдивості. Відтак цей образ певним чином починає впливати на самоусвідомлення автора, навіть на його життєву поведінку (щоправда, це буває не завжди, іноді маємо зовсім зворотнє явище). Автор змушений поводитись відповідно до обраного власнообразу (на майбутнє йде програмування діяльності), іноді він має “підтягуватися” до нього. Адже хоча таке самотворення та самопрограмування – це поставлення та вирішення питань буття у сфері художнього, та через утворення стійких значеннево-емоційних комплексів уявлень створюється можливість виходу поза сферу естетичного у сферу реального (коли естетичні уявлення впливають на життєву поведінку людини).

Слід сказати, що форма я ліричного суб’єкта дозволяє авторові якнайпростіше і щонайприродніше витворювати образ, контактувати з ним. Форма другої та третьої особи чисто формально, але створюють певну дистанцію; використання ж першої особи ліричного суб’єкта саме “підштовхує” автора до перевтілення.

Проблему автор – ліричний суб’єкт розгядують ще в одному зрізі, а саме: наскільки ліричний суб’єкт відображає фізіологічні особливості, психічну конституцію, умови життя, світогляд, наміри, мрії тощо автора. Відповідно, як вказує Ріхард Мюллер-Фрейенфельс, лірику розподіляють на “я лірику” (*Ich lyric*), “лірику маски” та “лірику ролі” [13, с. 143]. Отож, “я лірика” представляє випадок тотожності біографічного автора та ліричного суб’єкта. “Лірика маски” – тотожність є неповною; як пишуть автори польського “Нарису...”, це той випадок, коли виявлені риси можна приписати авторові, але належать вони не тотожному з автором ліричному суб’єкту [8, с. 290]. У “ліриці ролі” така тотожність відсутня загалом; Б.Корман виділяє у такій ліриці дві свідомості: одна – більш висока (треба думати, близька до авторської) – виявляється, насамперед, у назві твору, а інша належить власне героєві (відмінному від автора) [9, с. 99].

Оцей розподіл є вдалим та продуктивним. Але точніше буде говорити не про відповідність ліричного суб’єкта реальному автору, а про питому вагу уявлень (що творять ліричного суб’єкта): з одного боку тих, що “приходять” до автора з довколишньої

дійсності, а з іншого – тих, які автор викомбінує і творить на свій розсуд, самовільно (але за законами поетики).

У поетичному тексті автора немає, тут панує лише ліричний суб'єкт. Останній є єдиною субстанцією твору, яка думає, усвідомлює та переживає. У формуванні системи тексту може брати участь кілька ліричних суб'єктів, і тоді художній простір розподіляється на ряд світоглядних сфер. Ці сфери або накладаються одна на одну (гармонізують), або різко контрастують (“воюють” одна з одною), або існують паралельно (“байдужі” одна одній). Кінцеве домінування певної сфери переважно визначає “переможця”, основний фон твору та його ідею.

Ліричний суб'єкт – це організуюче начало твору. Він той, хто сприймає, осмислює та переживає художню дійсність. Його погляд її творить – з одного боку, а з іншого – фокусує. Ліричний суб'єкт – це свідомість, що виявляється в тексті. Її носій може бути оприсутнений, зматеріалізований як дійова особа твору, і тоді є підстави говорити про існування ліричного героя.

Важливою ознакою ліричного суб'єкта є концептуальність. Умовно кажучи, його я не зупиняється рівнозначно на усіх предметах чи явищах довколишньої дійсності. Він скеровує свій погляд на ту ділянку буття, яка чимось привертає до себе увагу, чимось зацікавлює чи непокоїть на даний момент. Або ж ліричний суб'єкт ретроспективно повертається до минулого – що хвилює і тепер – та осмислює його з позиції сучасності. Причому він завжди має свою точку зору, яка формується з його психологічних, філософських та естетичних світоглядних засад (база я ліричного суб'єкта). Згідно з цією точкою зору він моделює свою концептуалізовану дійсність; відповідно до неї він осмислює буття (його проблеми) та приходиться до якоїсь індивідуально сформованої думки (висновку). Причому така дійсність потребує мати свою повноту; судження, думки і, навіть, саме поставлення якоїсь проблеми повинні мати певну цілісність та завершеність.

Та основне у поетичному творі все ж таки не сама художня дійсність або її осмислення. Найбільша естетична цінність тексту – його емоційна аура. Якраз ліричний суб'єкт її творить. А способи такі: а) ліричний суб'єкт безпосередньо чуттєво сприймає предмети чи явища довколишньої дійсності; б) він розмірковує, і характер самих міркувань породжує емоції; в) ліричний суб'єкт розповідає про якусь подію, і вже сам тон його оповіді –

співзвучний чи не співзвучний (“холодний”) з нею – викликає ті чи інші почуття. Таким чином ліричного суб’єкта можна назвати емоційним камертоном художнього простору – він задає йому тон.

Тепер розглянемо я ліричного суб’єкта у проекції на свідомість читача (я реципієнта). Як вже говорилося, я ліричного суб’єкта є певним гештальтом або ж образом художньої дійсності. Таке я має свою світоглядно-філософську позицію, що генерує певне емоційне враження, сказати ширше, естетичну позицію. Все це пропонується читачеві. Образно кажучи, ліричне я є провідником, по якому проходить струм художньої емоції (естетики) до читача.

У читацькому сприйнятті можна виокремити дві протилежні тенденції. Перша відбувається тоді, коли читач пасивно йде за образом, нічого не добудовує і не розвиває; коли його я просто “вливається” у форму я ліричного суб’єкта. Воно сприймає лише видимі у тексті емоційно-значеннєві одиниці, те, що лежить на поверхні твору. Причому читач не розвиває ці одиниці, не йде далі того, що сказано. Інша тенденція має виразні прикмети активної творчої рецепції. Тут я читача підходить до ліричного суб’єкта як власне до образу – гнучкого та широковаріативного у трактуванні й сприйнятті. Виокремлюючи одні емоційно-значеннєві одиниці (та приглушуючи інші), я читача відповідно до бази своїх уявлень асоціативно розвиває їх. Відтак образ “проростає”, він набуває певного суб’єктивного трактування і, що найважливіше, певного зіндивідуалізованого емоційного звучання. Резонанс образу я ліричного суб’єкта посилюється резонансом я читача.

Отож можна зробити такі узагальнення:

1. я ліричного суб’єкта є художньо зафіксованою формою авторського я;
2. воно отримує самостійні буття та цінність й функціонує незалежно від автора;
3. я ліричного суб’єкта є поетичним образом зі своєю емоційно-значеннєвою ауруою;
4. у своєму функціонуванні підпорядковується законам поетики;
5. воно є носієм певної світоглядно-філософської точки зору;
6. я ліричного суб’єкта виступає посередником між автором та читачем;
7. воно також є імпульсом, що спонукає читача до власного співпереживання та до творчого процесу усвідомлення.

1. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – Москва, 1976.
2. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: У 2 т. – Київ, 2000. – Т. 1.
3. Про теорію К.Роджерса див.: Роменець В.А., Маноха І.П. Історія психології ХХ століття. – Київ, 1998. – С. 555-564.
4. Балли Ш. Французская стилистика. – Москва, 1961.
5. Ортега-и-Гассет Х. Теория метафоры. – Москва, 1990.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Київ, 1981.– Т. 31.
7. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Москва, 1989.
8. Giowicki M i in. Zarys teorii literatury.– Warszawa, 1972.
9. Корман Б.О. Лирика Некрасова. – Ижевск, 1978.
10. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – Москва, 1985.
11. Див.: Грузенберг С. Гений и творчество. – Ленинград, 1924.
12. Телия В. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте. – Москва, 1988.
13. Див.: Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика. – Харьков, 1923.