

Тетяна Волкова, професор

Природа лірики і структура авторської свідомості

Інтенсивний розвиток і ускладнення форми в літературі ХХ століття зумовили пильну увагу дослідників до проблеми родового та жанрового поділу літератури. Від заперечення самої проблеми (Б.Кроче [1]) до введення нових літературних родів (Л.І. Тимофеев: ліро-епос, художньо-історичний жанр, сатира; Ю.Б. Борев — сатира, гумор, патетика; В.Днепров — роман [2]) літературознавці в ХХ столітті знову повернулись до античного поділу на три роди, до Платона і Арістотеля [3]. Однак тричленний поділ літератури доповнюється новими підходами, зокрема з точки зору психології та лінгвістики. Особливого значення учені надають визначенню родів як типів мовленнєвої організації літературних творів. "Це незаперечна, надепохальна реальність, що заслуговує пильної уваги", — пише В.Є. Халізев [3].

З організацією мовленнєвої сфери твору пов'язані форми вираження авторської свідомості. Для лірики ж проблема авторської свідомості і форми її вираження є основоположною.

Як і в літературі загалом, у ліриці ХХ століття відбуваються глибинні процеси, що спонукають до переосмислення її природи, проте є у неї і такі присутні ознаки, що залишаються непорушними і визнаються усіма дослідниками.

По-перше, — предмет лірики. Це передовсім розмаїті стани душі та свідомості людини. Це Ф.Шеллінг відзначав, що в ліриці "віднаходить своє відображення не образ, а душа, не предмет, а лише настрої" [4]. Те ж саме і у Гегеля: "Ліричний поет внутрішньо спонукуваний висловити у пісні все те, що поетично складається в його душі та у його свідомості" [5]. До того ж він наголошував, що з лірики не вилучаються "всезагальні погляди, субстанційність світобачення, глибше осягнення всезагальних життєвих стосунків" [6]. Г.М.Поспелов особливо акцентував на художньому освоєнні

свідомості в ліриці. Він пов'язував усі особливості лірики з її предметом, що ним є, як він сам висловився, "не характерність соціального буття людей, ... а характерність їх соціальної свідомості" [7]. В.Є.Халізов справедливо вважає таке визначення завузьким (бо ж буття також знаходить відбиття в ліриці, та воно вторинне, первинним є відображення свідомості). В.Є.Халізов відзначає в ліриці ХХ століття "відбиття художнього зацікавлення потаємними глибинами людської свідомості, джерелами переживань, складними, логічно неозначуваними порухами душі" [8]. І вбачає в цьому не безпідставно вплив французьких символістів другої половини ХІХ століття. Для нас у цих роздумах важливим є один висновок: в онтологічному сенсі проблема авторської свідомості для лірики як літературного роду є визначальною. Разом з тим вона тісно пов'язана з проблемою своєрідності ліричного почуття і форми його вираження. На єдності ліричного почуття тримається єдність ліричного твору. Тому який би "ліричний безлад" не панував у творі, цілісність останнього визначається цілісністю, єдністю авторської свідомості, у ньому вираженої.

Либонь не випадково всі теоретики, що осмислювали лірику, доходили до проблеми автора як до проблеми визначальної. Вона була основною в осмисленні рис лірики у Гегеля. Сталося це, очевидно, ще й тому, що Гегель (все ж таки!) надавав великого значення ролі суб'єкта у творчому процесі. "Божественні первні, — писав він, — не лише є у людині, але й діють у ній" [10]. Він визнавав за поетом (як і за творцем загалом) уміння достосовуватись до субстанції. Цим міркуванням вочевидь перейняті усі його роздуми про роль поета в ліричній творчості.

Специфіку ліричного висловлення він убачав у тому, що воно покликане "звільняти дух не від почуття, а в середині самого почуття" [11]. Основна умова ліричного втілення, на його думку, полягає в тому, що "поет повністю вбирає в себе реальний зміст і перетворює його на свій" [12]. Тому-то Гегель і підійшов до визначення лірики з точки зору суб'єктно-об'єктних відношень у ній. Не випадково і сучасні дослідники прийшли до того ж — виявлення ролі автора, форм вираження його свідомості в ліриці (найчастіше — з точки зору характеру суб'єктно-об'єктних відношень у творі). "Отож, важливо усвідомити, — пише Г.Я.Якіна, що, розшифровуючи своєрідність суб'єктивності того чи того поета, дослідники неодмінно зверталися до того, як організована суб'єктна сфера в ліричному тексті, з яких суб'єктних форм вона складається.

Учені, які підходять до аналізу ліричної свідомості, не могли обійтись без вирішення питання про те, яким рівнем самосвідомості володіє загалом суб'єктивний ліричний комплекс. А прагнення окреслити типи та види суб'єктивності вело до вирішення питання про структуру поетичного світу" [13].

Перед реалістичною поезією XIX століття лірика переважно була моносуб'єктною. Проте в XIX ст. з розвитком реалізму, з прагненням поетів виразити розмаїття людської свідомості лірика стає багатоголовою або ж полісуб'єктною. Це яскраво виявилось, як показали дослідники, в поезії Т.Г.Шевченка та М.О.Некрасова [14]. Освоюючи "чужу" (стосовно автора) свідомість, поети вживались в образи простого солдата, селянина, купця, ремісника, чиновника, селянської дівчини і т. ін., робили їх носіями мовлення в творі, щоб більш повно відтворити їх внутрішній світ, їх переживання, їх свідомість. Такою є рольова лірика, тобто така лірика, в якій поет грає роль іншої людини, намагаючись виразити іншу свідомість. З розвитком рольової лірики все частіше практикуються такі типи організації ліричних творів, як розповідна та описова лірика. Їх розгорнуту характеристику дав Г.М.Поспелов у своїй монографії "Лірика серед літературних родів" (М., 1976).

У ліриці XIX-XX століть "все більше зростає — і кількісно і якісно — роль таких форм висловлювання, у яких мовець бачить себе зсередини, і зі сторони — як до кінця не об'єктивованого "іншого" [15]. С.Н.Бройтман справедливо зазначає, що в ліриці дистанція між світом і героєм — "історично змінна величина" [16]. Принципову новизну суб'єктивної сфери в ліриці XX ст. М.В.Мокиця вбачає у тому, що поети модернізму, на відміну від поетів романтизму початку XIX століття, які ототожнювали автора з суб'єктом творчості, приходять до пізнання автора як об'єкта творчості, це змінює й характер лірики. Отож, ми можемо вирізнити щонайменше три рівні дослідження авторської свідомості в ліриці. Перший — субстанційний (загальна структура авторської свідомості). Другий — суб'єктивний ліричний комплекс, який через певну організацію мовлення може відображати як авторську, так і іншу, "чужу" стосовно автора свідомість, а також — співвідношення різних свідомостей у творі (явище, що інтенсивно розвивалось в ліриці XIX-XX століть). І третій рівень — автор і читач, це рівень рецепції ліричного твору.

Тепер нас цікавить перший рівень — структура авторської свідомості на субстанційному рівні. Вирішення цього питання

пов'язане з проблемою загального, особливого, одиничного в ліриці. Про специфіку співвідношення в ліриці загального, особливого одиничного писали Ф.В.Шеллінг і Г.В.Ф.Гегель. Шеллінг вважав, що «ліричний твір взагалі є відбиттям безмежного і загального в особливому» [17]. Та оскільки «лірична поезія — найсуб'єктивніший вид поезії, у ній мусово панує свобода» [18]. Він вважав також, що в ліричних творах представлена опозиція нескінченного і скінченного, де "пристрасть — характерна ознака скінченного або особливого на противагу до загального" [19].

Однак, потрібно вказати, що Шеллінг справді керувався передовсім філософською інтерпретацією змісту мистецтва, окремих його родів і видів поезії, залишаючи поза увагою питання про форму, способи вираження змісту. До вирішення цієї проблеми підійшов Гегель. Його цікавили "норми внутрішнього розвитку та взаємозв'язку" [20]. Передусім Гегель відзначив "відокремленість ситуації і предметів у ліриці, а також способу, яким взагалі при такому змісті доводить себе до свідомості душа" [21]. Суть такого способу полягає в тому, що "зміст і зв'язок окремих сторін, у яких воно розгортається, опирається не об'єктивно на самого себе як на субстантивний зміст чи на своє зовнішнє явище як замкнуту всередині себе індивідуальну подію, а опирається на суб'єкт" [22].

Цікаво, що Гегель вказав і на сутність загального у змісті ліричних творів: це "висоти і глибини людських вірувань, уявлень і знань: сутнісний зміст релігії, мистецтва і навіть наукової думки, оскільки ця остання прилаштовується ще до форми уявлення і входить в почуття" [23].

Як же усе це відображається у свідомості автора, яким чином структурується в ній?

Спробуємо з'ясувати структуру авторської свідомості (табл. № 1). Синтагматику її складає авторська самосвідомість. Вона містить (на ментальному та вітальному рівнях) особистісну свідомість (одиничне), соціальну, національну, конкретно-історичну свідомість (особливе) і загально значуще в культурній, історичній свідомості (загальне). Парадигматику його творять надсвідоме і підсвідоме. Що вище піднімається авторська свідомість, то далі увіходить вона в сфери надсвідомого; що більше воно заглиблюється у підсвідоме, то різкіше окреслюється сфера несвідомого. Що-правда, процес сходження і спуску — це єдиний процес, до цього питання ми ще повернемося. Тепер зазначимо: що далі

відходить поет від ядра самосвідомості, то певніше увіходить у сфери осяяння, інтуїції, чуттєвого пізнання (чуттєзнання).

Табл. № 1

Спогад				Надсвідоме ■	4. Глобальний Розум
Всезагальне ☼	Особливе *	Одиничне *			3. Інтуїтивний Розум
	Прояв				2. Осяяний Розум
Прояв					1. Вищий Розум
Авторська самосвідомість: свідомість (ментальна, вітальна) особистісна (одиничне) — соціальна, національна, конкретно-історична свідомість (особливе) — загальнокультурна, загальноісторична свідомість (всезагальне)					
Спогад				Підсвідоме ■	1. Ментальне
Одиничне ☼	Особливе *	* Всезагаль-			2. Вітальне
Прояв					3. Підсвідоме
Всезагальне ☼	Особливе *	* Одиничне			4. Фізичне
Спогад					5. Несвідоме

І самосвідомість, і надсвідоме, і підсвідоме мають свої рівні (Див. табл. № 1 і № 2).

Згідно з індійською тантричною традицією в людині є кілька центрів свідомості (Табл. № 2). «Канал посередині і два переплетених біля нього канали, — пише Сатпрем, — відповідають мозковому (медулярному) каналові та, ймовірно, симпатичній нервовій системі. Це шляхи, якими висхідна сила (кундаліні) піднімається від центру до центру після того, як вона прокидається в нижньому центрі і піднімається "ніби

змія" до тімені, де розпускається в надсвідоме" [24]. Між третім оком і верхнім каналом (біля шиї) проходить рівень ментальної свідомості в людині. Між середнім і нижнім каналами пролягає рівень вітальної свідомості. Вони ж творять синтагматику авторської свідомості — самосвідомість. За межами останнього каналу міститься підсвідоме фізичне. Таким чином, Надсвідоме і Підсвідоме фізичне перебувають за межами фізичного тіла людини: перше — над тіменем, друге — нижче рівня ніг (якщо людина сидить у позі лотоса). У висхідному порядку Шрі Ауробіндо визначив чотири рівні (чи плани) Надсвідомого: Вищий Розум, Осяяний Розум, Інтуїтивний Розум і Глобальний Розум. Кожна людина має свій поріг Надсвідомого. Однак духовна еволюція конкретної людини здатна зміщувати вверх межу, що відділяє його буденний розум від Вищого Розуму, і деякі плани Надсвідомого можуть стати звичайною свідомістю. Відтак, Надсвідоме пов'язане з майбутнім, Підсвідоме — з еволюційним минулим.

Табл. № 2

Буденному розумові властиве лінійне мислення, нездатність бачити життєві явища і світ об'ємно, невміння вийти за межі монотонного сірого мислення, товщі умовностей і

буденності. За якістю вібрацій йому властива значна кількість темних вібраційних вузликів.

Вищий розум вільніший і світліший, він багатий та інтенсивний. Переважно він зустрічається у філософів та мислителів. Проте його ментальна субстанція важка, він схильний до апіорних настанов.

Осяяний розум — це план чистої духовності. Це рівень естетичної свідомості, він часто пов'язаний з поетичним нахненням, з творчістю загалом, та найбільше — з поезією. "Чудовою ілюстрацією поезії осяяного розуму, — зазначає Сатпрем, — є окремі пасажи творчості А.Рембо, особливо його "П'яний корабель" [25]. Як приклад поезії осяяного розуму Шрі Ауробіндо наводив вірші Шекспіра, Вордсворта, Томпсона. У таких творах ритм твору повторює ритм свідомості.

Обмеженість Осяяного Розуму виявляється в тому, що свідомість часом перебуває у такому стані активності чи збудження, що образи наче виходять з-під влади поета і стають незв'язними.

Інтуїтивний план розуму відрізняється від Осяяного тим, що прозріння приходить не ззовні, а ніби зсередини людини, нібито те чи те знання завжди було у ній і бракувало лише миттєвого спалаху, щоб осягнути цілковиту істину. Такі спалахи бувають у житті кожного. Межі інтуїтивного розуму полягають у тому, що він проявляється саме спалахами, а сам розум або перебільшує, або применшує їх значення.

Джерелом Осяяного та Інтуїтивного розуму є Глобальний розум — вищий ступінь Надсвідомого. Це космічна свідомість, до неї людська свідомість рідко сягає. Глобальний розум — джерело великих релігій та геніальних творів мистецтва. Досягти його можна різними шляхами, проте одним із основних засобів духовного поступу є мистецтво. Разом з тим у поезії, музики, духовних мантр існують ніби рівні можливості в оволодінні вібраціями вищих рівнів свідомості. Річ у тім, що вібрації виявляються в світлі, кольорі, звукові, однак провідна роль належить звукові. Є езотеричне знання, присвячене певним звукам (мантрам), що допомагають установити контакт з конкретними планами свідомості. Такі звуки (мантри) містяться в священних тантричних текстах. Сила мантр така значна, що за допомогою них можна і виликувати і убити людину, викликавши у неї навіть сильне блювання. У плані вібрацій за силою впливу музика і поезія наближаються до мантр. Особливо очевидною є близькість поезії до музики на рівні Осяяного розуму. Тобто порівняння поезії з музикою

базується на глибоких засадах — вони є близькими на енергетичному рівні.

Як і в Надсвідомому, в Підсвідомому є також кілька планів: ментальний, вітальний, підсвідоме фізичне і матеріальне несвідоме. Несвідоме — це нижня сходинка Підсвідомого, це наша матеріальна, тілесна основа, воно також не позбавлене свідомості, але свідомості неясної, обмеженої, радше підсвідомої, як свідомої. Цікавий факт: ознаки Несвідомого у Юнга, а також у Шрі Ауробіндо і Сатпрема дивовижно збігаються і ніби доповнюють один одного. Порівняємо. У Сатпрема читаємо: "Там (у Несвідомому — Т.В.) ми віднайдемо усі примітивні і грубі ментальні форми чи сили, що першими з'явилися у світі матерії і життя; усі агресивні імпульси, властиві життю на етапі її зародження, усі її рефлексії страху і страждання; і, нарешті, сили хвороби і тління, і смерті, що підсвідомо керують нашим фізичним життям" [26].

У Юнга: "Провалля, що простежується між першою і другою частиною "Фауста", відділяє і психологічний тип мистецького твору від візійного. В останньому все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи. Це первинне переживання, якому людська природа загрожує смертю, розклавши на слабкості та незбагненні сутності. Значення та сила полягають у незвичайності переживання, що з'являється з глибини прадавніх часів чужим і холодним або знаменним і величним. З одного боку, це переживання має вигляд різнобарвного, демонічно-гротескного, яке руйнує людські цінності та прекрасні форми, це відрозликий клубок вічного хаосу..." [27].

Однак Юнг не розрізняє Надсвідоме і Підсвідоме. Прояви Надсвідомого він відносить до Несвідомого: "З іншого боку, — пише він, — це або одкровення, висоти та глибини якого людська уява майже не здатна дослідити, або це щось прекрасне, збагнути яке даремно намагаються слова" [28].

І поготів не розрізняв Надсвідоме і Підсвідоме З.Фройд, хоча в структурі особистості він виділяв компонент "Над-я" чи "Я-ідеал", проте "Над-я" розглядалося як спадкоємець едіпового комплексу. «Над-я» і «Я-ідеал» він зачислював до Несвідомого. З його точки зору, безсвідоме в людині може бути як "низьким" (статеві та агресивні потяги «Воно») так і "високим" («Над-я» як вища істота в людині) [29].

Проте ми уже зазначали, що явища візійного характеру, про які писав Юнг, належать до проявів Надсвідомого, тоді як Несвідоме увиходить до сфери Підсвідомості і пов'язане з минулим, а не з майбутнім. Юнг, з його дивовижною проникливістю, відчув тут таємницю, однак збагнути її до кінця не зміг, оскільки сфери Надсвідомого і Підсвідомого для нього складали єдність. "Одкровення... натомість, — писав він, — розпанахує завісу, на якій намальовані картини космосу, здолу догори, й відкриває погляд у незбагненні глибини того, що сталося. Куди? В інші світи? Чи в затьмарення духа? Чи в прадавні першопчатки людської душі? Чи в майбутнє ще не народжених поколінь? Ми не можемо відповісти на ці запитання ні "так", ні "ні" [30].

Тут дійсно прихована Велика Таємниця, пов'язана з законом сходження свідомості. Відзначимо: з усіх планів Надсвідомого для поезії найближчим є Осяяний Розум. Завичай, у мить натхнення талановиті поети підносяться саме до рівня Осяяного Розуму, з цим планом найчастіше пов'язане художнє вирішення езотеричних, біблійних, теологічних мотивів. Однак геніальні поети, типу Гете, здатні проникнути у сфери Глобального Розуму. Та закон сходження є одночасно й законом спуску: що вище ми підносимось у сфери Надсвідомого, то нижче ми спадаємо у сфери Підсвідомого. "Поправді це золотий закон, — пише Сатпрем, — неосяжний задум. Призначення, що манить нас і вгору, і вниз, в глибини Підсвідомого і Несвідомого, ... до того вузла життя і смерті, п'тьми і світла, де нас чекає Таїна. Що ближче ми підходимо до вершини, то більше торкаємось дна" [31].

Цей закон і знайшов утілення у "Фаусті" Гете.

Отож, якщо наочно подати структуру авторської свідомості та співвідношення у ньому загального, особливого та одиничного на субстанційному рівні, вона виглядатиме як на табл. № 1. Тут синтагматика і парадигматика утворюють хрест. Одночасно явища Надсвідомого і Несвідомого в онтологічному сенсі є вираженням загального, але у художньому творі вони завжди мають індивідуальне вираження крізь спектр традицій національної культури. Взаємодія в ліриці Надсвідомого, Підсвідомого, Самосвідомості (як і взаємодія загального, особливого, одиничного) відбивається в структурі ліричних творів, в суб'єктно-об'єктній сфері ліричного комплексу. Але це вже інший рівень дослідження авторської свідомості та інший предмет розмови.

Література:

1. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Часть I. Теория. – М., 1920.
2. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., 1963. Борев Ю.Б. Метод в системе эстетики // Вопросы литературы, – 1961. – № 2. Днепров В.Т. Черты романа XX века. – М.-Л., 1965.
3. Галич О.П., Назарець В.М., Васильев Є.М. Загальне літературознавство. – Рівне, 1997. Ткаченко А. Мистецтво слова. – К., 1998; Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С. 295.
5. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 349.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 512.
7. Там само. – С. 497.
8. Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М., 1999.
9. В.Е. Хализев. Теория литературы. – М., 1999. – С. 312.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1968. – Т. 1. – С. 62.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 493.
12. Там само. – С. 493.
13. Яхина Г.Я. Автор в системе понятий, определяющих родовое содержание фольклорной и литературной сатиры // Известия Воронежского пединститута. – Воронеж. – 1972. – Т. 125. – С. 25.
14. Корман Б.О. Опыт описания литературных родов в терминах теории автора (субъектный уровень) // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. – Ижевск, 1974; Корман Б.О. Лирика Некрасова. – Ижевск, 1978; Корман Б.О. Лирика и реализм. – Иркутск, 1986; Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка. – К., 1985.
15. Бройтман С.Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. – М., 1999. – С. 151.
16. Там само. Див. також: Моклиця М.В. Экспрессионизм в фольклорных поэмах Цветаевой // Творчість Марини Цветаєвої в контексті срібного віку: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Частина 1. – Дрогобич, 1998. – С. 99.
17. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966. – С. 346.
18. Там само. Ф.В. – С. 346.
19. Там само. – С. 347.
20. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М., 1971. – Т. 3. – С. 497.
21. Там само. – С. 494.
22. Там само. – С. 496.
23. Там само. – С. 495.
24. Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания /Пер. с франц. – Л., 1989. – С. 65. Характеристика усіх рівнів Надсвідомого і Підсвідомого дається за цим виданням.
25. Там само. – С. 188.
26. Там само. – С. 214.
27. Юнг Н.Г. Психология та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996. – С. 96-97.
28. Там само. – С. 97.
29. Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Психология бессознательного. – М., 1989. – С. 433-439.
30. Юнг К. Г. Психология та поезія. – С. 97.
31. Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания. – С. 226.