

УДК 7.01+821.133.1

Москалець О. В.

ІРРАЦІОНАЛІЗАЦІЯ ЧАСУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ

У статті зроблено спробу типології художнього часу на прикладі невеликого уривка з роману Альбера Камю "Чума". При цьому враховуються особливості сприйняття часу як читачем (реципієнтом), так і автором, який створив текст. Типологія проведена з урахуванням контекстуальності акту сприйняття і відносності часових відношень у художній прозі. Низка висловлених спостережень може бути екстрапольована на художній час у цілому, а не лише на властивості часу, що виявляються під час сприйняття художнього тексту. Чітко розділені і пояснені різні типи уявлень про час, що залежать, з одного боку, від протяжності, з іншого боку — від часових точок, позначених у "часовій тканині" розповіді.

Ще Фалес Мілетський відзначав: "Мудріший за все — час, тому що він виявляє все" [1]. Але давні греки готові були вважати час і "найнеосвіченішим", тому що "забуваємо ми про все також у часі" [2]. Ця невловимість проявів часу й досі лишається в колі інтересів різних наукових дисциплін. Одним з найпоширеніших, але найменше пояснених досі зразків дії часу є перебіг часу в художньому творі. Він не пов'язаний з надсвітловими швидкостями, з жодними екстремальними умовами, він діє щомиті в безлічі своїх проявів практично всюди, де є жива людина, але й досі приховує в собі чимало загадок.

Чи правомірно окремо визначати поняття *художній час*? Чи не є він окремим випадком застосування категорії часу в її загальнофілософському розумінні? Якщо вже хрестоматійна дефініція часу пов'язана з виникненням, становленням, перебігом та руйнацією, можна визнати, що це — процеси, які можуть бути і предметом, і об'єктом художнього відтворення. То чи не поширюються загальні ознаки та властивості часу взагалі на час художній? Безперечно, поширюються, але не беззастережно і не на всі типи художнього часу однаковою мірою. Коли ми станемо на бік тих, хто визнає час лише у зв'язку з його осяганням людською свідомістю, то виявимо найбільшу спільність часу художнього та часу як філософської категорії. Адже попри будь-які розбіжності між філософськими школами, саме "рецепційне" трактування часу як такого найбільше відповідає особливостям часу художнього. Тому, що художність сама по собі вже є наслідком певних опосередкованих комунікаційних відношень. Якщо розуміння часу людиною може спиратися на елементарні уявлення про послідовність подій чи їхню відносну тривалість, то саме середовище прояву часу художнього — це вир креативно-комунікаційних відношень, безперервне сприйняття результатів чийогось сприйняття, їх повторень, змін

та ускладнень. Від усієї множинності цих процесів не ізольовані ані акти творчості, ані акти сприйняття чи споглядання, ані освіта тощо. Більше того, від наявності таких процесів залежить сама можливість творчості, освіти, споглядання і т. д. Зрештою, комунікація як така і становить зміст названих процесів. Ідея про співвіднесеність як про постійний і невід'ємний стан часу є присутньою в висловлюваннях Платона, наведених Діогеном Лаєртієм: "Час народжений як образ вічності. Але вічність перебуває вічно, час же є оберненням неба: частками часу є ніч, день, місяць та решта, і тому поза природою світу немає і часу, але разом зі світом існує і час" [3]. Художній час ще вимогливіший до відношень спільності. Він є невід'ємним спільником не буття в цілому, а лише людської свідомості. Менш категоричною видається позиція Зенона: "... безтілесний час є лише мірою руху світу. Минувлий час та майбутній безкінечні, а теперішній — конечний" [4]. Тут ми вдаємося до протилежного наближення у визначенні художнього часу. Художній час найменше є мірою. У цьому випадку сутнісні якості часу превалюють над його масштабністю та кількісними відношеннями. Епікур був схильний "виходити з тієї безпосередньої очевидності, яка примушує нас говорити про довгий або короткий час, і висловлювати його відповідним чином" [5]. У зіставленні з цим спостереженням властивості художнього часу здадуться нам складнішими, розмаїтішими. Хоч би як ми обмежувалися судженнями про "довгий" або "короткий" час, у випадку з художнім часом ці позначення не віді-б'ють усього комплексу властивих йому ознак.

"...Оскільки час є ніщо, якщо абстрагувати від нього послідовність ідей у нашому дусі, то з цього випливає, що тривалість деякого конечного духу мусить бути визначена за кількістю ідей або дій, які чергуються одна за одною в цьому дусі. Звідси випливає явний наслідок, що душа мислить постій-

но. І справді, будь-хто, хто намагається відділити у своїх думках чи абстрагувати сутність духу від його мислення, знайде, я вважаю, це завдання не-легким" [6]. Тут ми найближче підійшли до суті художнього часу, а саме: він потребує більшої абстракції і є невіддільним від того, що Берклі називає "життям душі" та "мисленням духу". Тобто — від сприйняття, від пізнання та від залучення до комунікативних процесів.

Разом з тим, під художнім часом у повному розумінні треба мислити різні часові відношення — як ті, що пов'язані з побутуванням художнього твору, його історією, процесами його сприйняття в найширшому сенсі, так і внутрішні часові відношення всередині твору. Кожен з таких різновидів часу все одно реалізуватиметься виключно внаслідок сприйняття. Розшарувати і дослідити всі прояви художнього часу, таким чином, можливо. Але поодинокі вони не становитимуть того, що ми від самого початку почали називати художнім часом. Закони перебігу кожного окремого типу художнього часу не ідентичні законам існування художнього часу в цілому або законам існування астрономічного часу. Оскільки, моделюючи таку систему відокремлених часів у складі художнього, ми здійснюємо спробу пояснити раціональну частку феномена художнього часу, але віддаляємося від його комплексної первинної специфіки. Саме таке "укрупнення якості" цілісного художнього часу і зумовлює його ірраціоналізацію, тобто набуття неприступності для розуміння з точки зору одних лише раціональних категорій та вимірів. Скупченість різних часових відношень у художньому творі настільки складно влаштована, що не може бути миттєво осмислена учасником творчої комунікації. Але вона все-таки надходить до нашої свідомості у всій своїй повноті. І часто лише згодом піддається переосмисленню. Така особливість дії художнього часу та його впливу на свідомість також пов'язана з його ірраціоналізацією. Тим важче одразу вичленити всі можливі варіанти перебігу часу, що спостерігаються в межах творчої або пізнавальної комунікації.

Епізод (або й цілий твір) для митця з точки зору творчого процесу пов'язаний з наступними виявами часу, які всі відповідають переривчастим періодам раціонально невизначеної тривалості:

1) час (період) накопичення "первісних сигналів" у свідомості митця. Неможливо проконтролювати, скільки саме митець "виношує" свій твір і накопичує необхідні для цього інформацію та враження, які готують свідомість митця до майбутнього конкретного акту творчості. Але цей період все-таки відзначається своїм початком і кінцем. Це проміжок часу, який має свою конкретну визначеність, незважаючи на те, що її важко докладно

встановити (стадія несвідомої підготовки творчого задуму);

2) час активності "первісних сигналів" (передумова та антиципація творчого акту). Це період визнання автором необхідності акту творчості у випадку з кожним конкретним твором, тобто стадія задуму;

3) час продукування, втілення, знакової фіксації змісту "первісних сигналів", тривалість творчого акту як такого;

4) час "вторинного споглядання" власного твору (рецидив авторського сприйняття). Звернення до продукту власної творчості, його переоцінка та повторне сприйняття автором. Цей період, як правило, впливає на подальші творчі акти і сполучається з періодами накопичення та активності інших "первісних сигналів". Так, стає зрозуміло, що замкненість і безперервність є обов'язковими властивостями художнього часу для свідомості митця.

Кожний з цих чотирьох часів має й моментну характеристику (момент початку накопичення, момент початку активності, поточний момент творчого імпульсу, момент кінця тощо). Жоден з цих фіксованих моментів раціональному визначенню не піддається.

Для того, хто сприймає твір (читача), час поділяється на такі типи, які всі також відповідають переривчастим періодам раціонально невизначеної тривалості, кожен з яких має і різною мірою виражений раціонально визначений момент початку:

1) час (тривалість) читання, первинної обробки знаково зафіксованого змісту зором;

2) час сприйняття (осягнення) твору, засвоєння його підтекстів та ідейного змісту;

3) час "вторинної дії" твору (рецидив сприйняття для окремого реципієнта творчої комунікації), повторні звернення до нього;

4) час дії твору на колективну свідомість, його рецепція в загальному культурно-пізнавальному процесі.

Внутрішні фіктивні часи твору можуть бути такими:

1) фіктивний час окремого тривалого фіктивного епізоду (тривалість дії завершеного епізоду, описаного у творі);

2) реальний прообраз часу окремого тривалого фіктивного епізоду (тривалість передбачуваного або справжнього прообразу дії);

3) час фіксації твору або окремого епізоду автором (момент творчого акту і його тривалість, для твору це — "народження");

4) тривалість існування, "вік" твору або його фрагмента (епізоду);

5) "вік" події або епізоду в межах часової стрічки твору в цілому (відносно розташування в часі, зрозуміле через сюжетні колізії);

6) реальний або фіктивний (оманливо зазначений автором) час епізоду (позначений автором умовні дати, або умовні тривалості епізодів у одиницях виміру часу);

7) час, потрібний для сприйняття твору (епізоду) умовним реципієнтом (читачем), своєрідний "авторський розрахунок", закладений у твір. Значення цього часу залежать від особливостей сприйняття кожним реципієнтом, темпу читання тощо;

8) час, що сприймається як "алюзійне розширення" до меж епохи певного фіктивного епізоду, метонімічне позначення часу через ситуацію, обставину (коли одразу можна зрозуміти, що йдеться про Другу світову війну, про Французьку буржуазну революцію, абощо, тобто про той чи інший історичний період);

9) час, що позначається внаслідок зазначення автором послідовності подій, "релятивний" час фіктивних подій у творі;

10) поліхронний час як окремий тип — всі випадки "двочасся", "тричасся" і т. д. в художній прозі та поезії, зіставлення подій.

І знову — всі ці типи мають ірраціонально усвідомлені, але не визначені моменти початку. У якихось випадках моменти початку піддаються раціональному визначенню, але в процесі творчої комунікації таке визначення відбувається не завжди. Навряд чи свідомість митця, захопленого творчим процесом, готова попередньо визначати момент початку творчого акту або його тривалість. Здоровий глузд усуває будь-які сумніви в тому, що кожний з наведених етапів творчої комунікації має свої часові межі. Але вони тільки мають на думці, в їхньому буквальному визначенні потреби не існує. Це і є одне з ключових свідчень ірраціоналізації художнього часу з точки зору митця. Але так само стається й у разі залучення реципієнта до творчої комунікації.

Кожен з типів часу, визначених для твору в цілому (або його окремого епізоду), у відповідні моменти існує і для кожної дійової особи твору (як фіктивного суб'єкта), "з її точки зору". І в процесі сприйняття ми не можемо не надавати цьому значення. Таким чином, за рахунок фіктивних типів кількість часових значень для твору або епізоду в цілому можна помножити на загальну кількість дійових осіб, додавши, крім цього, ще два підтипи "внутрішнього" часу — з позиції одного умовного реципієнта та з позиції автора.

Кожний тип часу все одно має свій моментний і тривалісний показник. Тому всю виведену кількість типів часу можна було б ще раз сміливо помножити на два. Крім того, окремо можна визначати співвідношення часів так само для слів автора і для прямої мови, для окремого епізоду і для твору в цілому, для різних частин твору або різних епізодів у складі цілого, зрештою, для різних конкрет-

них реципієнтів твору. І коли ми наблизимось до "межі подільності" типології художнього часу, тільки тоді зможемо стверджувати, що час у кожному своєму окремому вияві таки зберігає властивості безперервності, тривалості та послідовності і більше стає схожим на наші уявлення про час астрономічний. Але в своєму комплексному вияві художній час комплікується, сполучається та концентрується настільки, що немає сенсу говорити про його єдині природні, раціонально визначувані, властивості. Художній час, навпаки, набуває властивостей переривчастості, відносності, моментальності (імпульсивності).

Але по каналах творчої комунікації художній час надходить до нашої свідомості саме в такому уніфікованому й узагальненому вияві. Тож не можна говорити і про виключно раціональне сприйняття всіх часових відношень у творі. Більша їх частина усвідомлюється ірраціонально, але продовжує повноцінно існувати у свідомості реципієнта творчої комунікації (= сприйняття художнього твору) і може бути певною мірою відтворена читачем. Отже, художній час *ірраціоналізується*. Але процес його ірраціоналізації неможливий поза межами процесу комунікації. Тільки сприйнятий реципієнтом час, або тільки пережиті і втілені митцем часові відношення твору є ірраціоналізованими. Оскільки ж побутування твору не може бути відділене від процесів творчості та сприйняття, то й ірраціоналізацію часу в художньому творі слід визнати такою властивістю часу, яка має виключно комунікативну специфіку, а не будь-яку іншу. У відриві від комунікативних процесів саме позначення цієї властивості ("ірраціоналізація") позбавляється сенсу, оскільки стає незрозумілим, відносно чого, власне, вона відбувається. Коли є ratio, розум як середовище комунікативних процесів, тоді й можна вести мову про раціональні або ірраціональні шляхи комунікації. Коли ж ні — властивість часу ірраціоналізуватися в художньому творі зникає. Адже навіть у нашій розгалуженій схемі художніх часів ми обов'язково обумовлювали точку відліку кожного типу часу як чийось свідомість — або автора, або реципієнта, або фіктивного персонажа. "Серединний" час у самому творі, як у "речі в собі", також не позбавлений зв'язку з комунікаційними процесами: будь-які часові відношення у творі виникають лише *завдяки* творчій комунікації та *заради* неї. Проте, згадуючи про художній час, ми можемо говорити в цьому контексті лише про такі відносні, суб'єктивовані часові значення. Час як одна з основних форм існування матерії в фізичному сенсі тут лишається окремою універсальною категорією, яка має небагато спільного з художнім часом у нашому розумінні.

Візьмемо як приклад наступну фразу з "Чуми" Альбера Камю: "Ранком 16 квітня доктор Бернар

Ріє вийшов зі свого кабінету і спіткнувся об мертвого шура посеред площадки сходів" [7]. З точки зору алюзійного розширення цю фразу можна прочитати так: "...Доктор Ріє виявив перші ознаки епідемії чуми в місті". Так позначається відрізок певної епохи (епідемія чуми в Тунісі в 40-ві роки). Адже епідемія — це тривале явище, що займає відрізок часу, в порівнянні з яким випадок з мертвим шуром — ніщо. Умовна дата вказує і на момент початку цієї епідемії. Водночас ця дата є фіктивною і не збагачує нашого уявлення про суворе фактографічне підґрунтя прообразу події (в тексті немає точного позначення року).

Знаючи про зазначений автором рік, у якому відбуваються ці події, ми можемо сприйняти цю фразу і так: "Це сталося приблизно шістдесят років тому". Знаючи про рік створення повісті, ми думаємо: "Це написано в 1948 році". Так з'ясовується вік твору. Щодо його рецепції саме в нашій країні, ми можемо стверджувати, що вона могла початися не раніше, ніж твір було перекладено і видано українською або російською мовою. Цим і визначиться ще одне часове значення — час дії твору на колективну свідомість та духовне життя носіїв української або російської мови. У випадках з іншими культурами тривалість рецепції буде іншою.

Крім того, читаючи цей епізод, можемо уявити собі, скільки часу треба для того, щоб вийти з кабінету на сходи. Але тривалість нашого читання цього епізоду, очевидно, не збігається з тривалістю реального прообразу дії в епізоді. Тут же автор визначив послідовність дії — доктор вийшов, спіткнувся, а мертвий шур вже знаходився на підлозі. Це усвідомлений нами релятивний час перелічених подій. Ми розуміємо їхню послідовність, уявляємо їхню приблизну тривалість, але зовсім не маємо на меті деталізувати для себе кількісні значення часу. Втім, цей релятивний часовий комплекс, як і всі інші, знадобиться нам надалі, аби утримувати в уяві цілісну картину подій. Нам зрозуміло, протягом якого періоду часу сам автор міг вдаватися до вторинного споглядання свого твору в цілому (А. Камю прожив ще дванадцять років після створення повісті "Чума"). Але виразити це значення в абсолютному вимірі навряд чи можливо, хоча процес "вторинного споглядання" в кожному разі не є безкінечним. Ясним виявляється і "вік" фіктивних подій у творі (рік епідемії в Тунісі позначений автором як "194..."). Можна визначити і реальний "вік" прообразу цих подій, уточнивши, коли саме відбувалася ця епідемія. Можна говорити і про вік подій у часовому контексті твору. Наприклад, нам зрозуміло, що в проміжок часу від дня 16 квітня (перший розділ) до подій другого розділу, що роз-

гортаються, зокрема, в кінці червня (так цей період позначено в тексті), минуло не менше двох місяців.

Період художнього продукування також можна було б визначити, прослідкувавши історію створення повісті. Тривалість рецепції визначається в кожному конкретному випадку сприйняття і т. д. Так кожний тип часу виявляє себе за найменшою спроби аналізу різних часових відношень, пов'язаних з тим чи іншим твором.

Але доти, доки вищенаведена фраза просто лишатиметься на папері, ми в праві говорити лише про ірраціоналізацію часу з точки зору автора-митця (що відбулася "навколо" творчого акту). До моменту сприйняття реципієнтом текст лишатиметься "мертвим". Подальший процес ірраціоналізації та "дешифрування" часових відношень твору почнеться тільки з початком процесу чийогось сприйняття.

Двоякість художнього часу (в особливому розумінні) також є його постійною властивістю. Це означає, що художній час має певну кількість парних ознак, які щоразу постають у різних сполученнях і можуть бути притаманними кожному вияву часу в художньому творі. Такими парними ознаками в безпосередньому зв'язку з кожним встановленим типом часу можна назвати:

1) *безперервність* — *переривчастість*. Зважаючи на специфіку, процеси творчості та сприйняття не можуть бути миттєвими, "одномоментними". Вони відбуваються "порціями", відокремленими одна від одної певними проміжками часу. До того ж паузи між повторними долученнями до комунікативних процесів "підживлюють" свідомість, провокуючи якісні зміни в ході подальшої комунікації. Але, з іншого боку, можна говорити і про безперервність певних фрагментів комунікації чи безперервність часу, потрібного для сприйняття якогось маломасштабного твору. Тому кожний окремий тип часу в кожному конкретному випадку можна визначати з точки зору його переривчастості чи безперервності;

2) *реальність* — *фіктивність*. Зрозуміло, що кожна фіктивна дія твору в суто часовому розумінні має або могла б мати свій реальний прообраз. Час, пов'язаний зі сферою реальних прообразних подій, не завжди збігається з тим відбиттям часу, яке ми віднаходимо у творі. Часові значення, що пов'язані з умовною прообразною сферою, є реальними, ті ж, що відбивають часові відношення всередині художнього твору, ми називаємо фіктивними. Реальними будуть також і всі часи, пов'язані з процесами сприйняття твору, адже тривалість засвоєння художнього матеріалу як така не є продуктом художнього вимислу автора;

¹ Переклад автора. В оригіналі ця фраза постає такою: « Le sur un rat mort, au milieu du palier ».

jin du 16 avril, le docteur Bernard Rieux sortit de son cabinet et buta

3) *адекватність — неадекватність*. Тут мається на увазі варіативність сприйняття — тривалість фіктивного епізоду може бути надто різноманітно засвоєна різними реципієнтами, вона може бути прочитана, обдумана, осягнута в надто різні терміни. Коли ми маємо справу з типами часу, які передбачають врахування індивідуального фактора особливостей сприйняття, ми можемо розрізняти цю пару ознак художнього часу. При цьому ми знову підкреслюємо неодмінний зв'язок художнього часу з комунікаційними процесами;

4) *визначеність — невизначеність*. Тобто підатливість того чи іншого типу часу точному визначенню будь-ким з учасників творчої комунікації. Ясно, що зовсім неможливо визначити період зародження "первісних сигналів" у свідомості митця, хоча буває часто можливим встановити дату початку роботи над твором або тривалість цієї роботи і т. д.;

5) *контекстуальність — ізолюваність*. Тут ідеться про ступінь пов'язаності часу в епізоді з сусідніми часовими відношеннями в творі, або з часовими відношеннями загального процесу комунікації. Інколи час такою мірою тяжіє до контексту фіктивних подій у творі або комунікаційних подій, що втрачає сенс поза ним (як у випадку з поліхронними часовими структурами в самому творі). Інколи ж час виступає у своєму ізолюваному, більш самостійному і відокремленому вияві (тривалість написання твору, тривалість його читання, тривалість короткої докладно описаної фіктивної дії);

6) *буквальність — метафоричність*. Час може бути позначений самим автором з точністю до секунди, або ж він може бути позначений за допомогою метафори, поетичного звороту, непрямих відомостей. Ця пара ознак стосується переважно часу всередині художнього твору. Все, що зумовлює виявлення цих ознак, залежить від волі автора;

7) *моментальність — тривалість*. Це протиставлення виражає розбіжність між часовим значенням як фіксованою точкою та тривалим відрізком часу в будь-якому випадку і в будь-якому зі згаданих типів художнього часу. Ця ознака найбільше наближає час художній до часу в його фізичному та побутовому розумінні;

8) *раціональність — ірраціональність*. Часове значення може бути свідомо засвоєне через числовий вираз, конкретну вказівку. Але перебіг часу в художньому творі так узагальнюється та засвоюється нами, що недоцільно вести мову лише про суто раціональні шляхи його сприйняття. Цілісна картина часу, або така, що *post factum* вимальовується нашою свідомістю, є не чим іншим як ірраціонально засвоєним художнім виразом часу;

9) *абсолютність — відносність*. Конкретно позначений у певних одиницях виміру відрізок часу можемо умовно вважати абсолютним, а трива-

лість або момент, з'ясовані непрямим чином, через відношення послідовності, порівняння та позначені індивідуальним сприйняттям учасника комунікації, назвемо відносним. Ясно, що тут недоречно враховувати ейнштейнівські зміни часу, оскільки суб'єкт сприйняття в нашому випадку перебуває в цілком звичайних земних умовах, і термін відносність тут має свій первісний найпростіший сенс;

10) *множинність — унікальність*. Ведучи мову про всі часові відношення у творі з точки зору реципієнта, мусимо визнати, що час для реципієнта є множинним. Таким він був і для автора. Коли ж ідеться про окрему фіктивну лінію часу, або про окремий визначений епізод процесу творчої комунікації, вилучений з контексту подій, час стає унікальним. Окремим випадком множинності часу в самому художньому творі є поліхронна структура часових відношень у ньому;

11) *історичність — позаісторичність*. Художній час у творі може бути пов'язаним або не пов'язаним з конкретною історичною епохою. Цей зв'язок або його відсутність пов'язані з задумом автора і беззастережно приймаються на віру реципієнтом. Надзвичайно цікаву форму ірраціональних часових відношень як наслідку сприйняття є випадок асоціативного визнання реципієнтом позаісторичного часу історичним, або ж порівняння фіктивного позаісторичного часу в творі з реальним історичним. Але тут воля мислення лишається за реципієнтом, автор лише здатний передбачити або не передбачити такі асоціації;

12) *вираженість — невираженість (числова)*. Це той випадок, коли тривалість проміжку часу означена самим автором, його фізична величина конкретизована. Це окремий і необов'язковий, але можливий компонент загальної часової картини твору. Те саме стосується і процесів сприйняття;

13) *конкретність — умовність*. Сферу часових відносин у творі може бути накреслено різною мірою. Коли ми сприймаємо дати та інші детальні характеристики часу, тоді маємо справу з його конкретністю. Довільність, приблизність часових відсилок у тексті дозволяє говорити про умовний художній час;

14) *обмеженість — необмеженість*. Кожний відрізок часу в епізоді може мати явну кінцевість, свої суворі межі в часі, або ж ці межі можуть бути не позначені або й зовсім відсутні для читача-реципієнта комунікації. Тому фіктивний час у творі може набувати чи не набувати властивості обмеженості. Це стосується не тільки фіктивного часу. Так, необмеженим є час "вторинної дії" твору на свідомість суспільства як носія культурної традиції, але при цьому період "рецидиву сприйняття" для автора або реципієнта може бути обмеженим;

15) *об'єктивність — суб'єктивність*. Говорячи про час, ми постійно робимо поправку на суб'єк-

тивність учасників комунікації, на особливості їхнього сприйняття. Свідомість інколи представляє нам іншу, неочікувану заздалегідь картину художнього часу, стається своєрідне викривлення часу внаслідок дії наших відчуттів, емоцій. Тому доречно враховувати фактор суб'єктивності або об'єктивності відчуття художнього часу, оскільки ми мислимо цей час виключно в процесі комунікації;

16) *усвідомленість — неусвідомленість*. Кількісне значення художнього часу найменше піддається раціональному усвідомленню. Але в результаті сприйняття не виключається і суворі раціональна фіксація певного часового значення. Разом з тим, зрозуміло, що саме сприйняття цілісної картини часових відношень у творі не може відбуватися тільки раціональним шляхом;

17) *концентрованість — розтягненість*. З волі автора проміжок часу в своєму художньому відображенні може набувати будь-яких кількісних трансформацій, тим більше, коли йдеться про всю множинність актів сприйняття. Але й самий лише свідомий намір митця може призвести до того, що епізод набуде для читача іншої тривалості, часові відношення в ньому перерозподіляться таким чином, що умовні прообразні величини часу зовсім втратять актуальність. Час сприйняття і його "відрив" від фіктивного прообразу дії може збільшуватись і через гіпердеталізацію викладу (згадаймо тексти Пруста чи Джойса);

18) *драматургічність (драматургічна обумовленість) — довільність*. Час у творі може зазнавати й інших метаморфоз. Буває, що часові значення є визначальними для поворотних пунктів сюжету, вони підкреслено і силоміць вводяться автором задля драматургічної побудови твору. Решта ж розпорошених окремих часових позначень втрачають таку загальну драматургічну вагу, тому можуть вважатися довільними (тобто довільно позначеними в творчому процесі);

19) *об'ємність — фрагментарність* (або подільність — неподільність у художньому сенсі). Зустрічаючи у творі згадку про один рік або один день, попри позірну конкретність таких позначень, ми не можемо не розуміти, що протягом цього періоду сталося багато різноманітних подій, адже це чималий відрізок часу. Коли ж йдеться про мить, про імпульсний акт художньої дії, ми маємо справу з фрагментарністю художнього часу. Поза тим, час може усвідомлюватись "зсередини" тривалості епізоду (це вияв його об'ємності), а може — з точки зору навколишнього часового плану (вияв фрагментарності);

20) *циклічність — ациклічність*. Організація часової структури твору в цілому може відзначатися певною періодичністю, повторюваністю, наявністю тотожних часових значень і відношень.

21) *поліморфність — мономорфність*. Оскільки художній час має так багато форм, у своєму комплексному прояві він є поліморфним. Ізольована лінія фіктивного часу в творі може вважатися мономорфною, не припиняючи лишатися проявом художнього часу.

Кожен з типів часу має одну з кожних парних ознак незалежно від того, про який саме твір йдеться. Ці ознаки-властивості художнього часу обов'язково наявні в кожному випадку. Найважливіше те, що всі наведені парні ознаки художнього часу можуть бути поширені і на самий процес художньої комунікації. У цьому ще одне підтвердження нероздільності художнього часу і комунікаційних процесів.

Повертаючись до обраного прикладу з А. Камю, можемо сказати, що позначений там час (обставина часу в цьому реченні — ранок 16 квітня) є, безумовно, мономорфним, ациклічним, об'ємним, довільним, концентрованим, усвідомленим, об'єктивним, обмеженим, конкретним, вираженим, позаісторичним, унікальним, абсолютним, раціональним, моментальним, буквальним, контекстуальним, визначеним, адекватним, фіктивним, переривчастим. Таким він є для автора, для твору як "речі в собі" та для адекватного реципієнта. А в комунікаційному процесі, під час сприйняття він сполучатиметься з безліччю інших часів.

"...Хоч би якою великою була сила його [автора] уяви, те, що зображене в творі, мусить бути для читача хай особливою, а все ж реальністю" [8]. Втім, час у художньому творі цілком позбавляється своєї звичної прямолінійності розвитку в побутовому розумінні. Це відбувається з точки зору будь-якого учасника творчої комунікації — і для автора, і для читача. Більше того, за всієї множинності проявів часу в мистецтві, навряд чи комусь спаде на думку визначати чи контролювати абсолютну тривалість будь-якого відрізка часу, що відповідає якомусь із перерахованих вище його типів. Такого кількісного підходу несвідомо уникає і митець, і суб'єкт сприйняття твору. Безвідносно до ступеня своєї визначеності усвідомлені межі відрізків кожного типу часу не спонукають нас до встановлення їхніх значень у певних одиницях виміру. Художній час в усіх своїх типах настільки спресовується, що для нас не лишається жодної можливості здійснювати водночас і сприйняття твору, й аналіз усіх його часових співвідношень. Раціонально розібратися в проблемі часу ми можемо лише поволі, докладаючи для цього окремих зусиль після "засвоєння" художнього матеріалу.

З огляду на зовнішні обставини або внаслідок особливостей індивідуального "апарату" сприйняття, для нас на тому чи іншому етапі певний тип часу може домінувати. Читаючи пам'ятки стародавньої літератури, ми не можемо відсторонитися

від думки про "вік" твору. Об'єктивно це відбувається внаслідок наявності в тексті архаїчних стилістичних зворотів, реалій іншої епохи тощо. Читаючи гостросюжетні, напружені епізоди, ми не можемо позбавитись залежності від фіктивного часу самих подій, що розгортаються в певний момент. Або ж починаємо відчувати час так само, як хтось із героїв твору. Читаючи твір, тематично пов'язаний з добре відомою, хрестоматійною історичною ситуацією, ми не можемо полишити думки про "вік" описуваних подій. Читаючи епізоди з вишуканим викладом "потoku свідомості" митця, ми внаслідок своїх розумових зусиль зосереджуємось на тривалості нашого власного сприйняття, аби достатньо "перетравити" складний текст і т. д.

У момент подібного домінування решта типових виявів часу в творі тим більше лишається поза сферою нашої уваги. Проте всі інші часи завжди продовжують існувати і також сприймаються нами. Але підсвідомо, ірраціонально.

Слід зазначити, що період активного сприйняття часових відношень у художньому творі під час сприйняття не є для нас єдиною формою "єднання" з художнім часом. "Вторинна дія" твору може реалізуватися й без рецидиву сприйняття самого тексту. Час, у якому існує реальний індивід-реципієнт, поступово виявляє (за Фалесом) для нього все нові й нові обставини, які в той чи інший спосіб асоціюються з уже усвідомленими виявами художнього часу. Так для індивіда встановлюється своя поліхронність, що вбирає в себе й елементи дійсності, й елементи засвоєних фіктивних часових відношень. Властивість художнього часу вплітатися у свідомість і спонтанно активізуватися не є побічною. Це один із постійних проявів художнього часу. Цей прояв в усіх випадках є наслідком комунікативних процесів і цілковито вписується у змальовану нами картину суцільної комунікативності пізнання. Не дивно, що поліхронність може виникати і між комплексами часових відношень різних творів, відбитих у свідомості учасника творчо-пізнавальної комунікації. (Чому б, наприклад, не визнати дотичність часових і змістових відношень у романі Еміля Золя "Жерміналь" та в полотнах Константина Меньє?)

Таким чином ми з'ясували, що художній час може розшаровувати часові уявлення індивіда-реципієнта потрібно: 1) через сюжетну поліхронність всередині твору; 2) через взаємодію фіктивного часу з реальним часом для індивіда; 3) через взаємодію та асоціацію кількох фіктивних часів різних творів у межах свідомості індивіда-реципієнта. Ясно, що всі ці три види поліхронності помітні і для автора-продуцента художнього твору. Таке "поліхронне змішування" є обов'язковим законом, за яким існує вся структура часових відношень для всіх учасників художньо-творчої комунікації. При-

наймні, вся частина цієї структури, пов'язана з проявами художнього часу.

Неважко помітити, що художній час перебирає на себе функціональні властивості художнього образу. Так само засвоюючись у процесі творчої комунікації, художній час продовжує свій подальший вплив на свідомість реципієнта, збагачуючи відчуття часових відношень. Така "вторинна продуктивність" поряд із збереженням дії ірраціонального фактора відрізняє сприйняття художнього часу в комплексі з рештою часових уявлень індивіда. З іншого боку, процеси творчої комунікації загалом мають ті ж стадії, що й перебіг самого часу. Виникнення, становлення, розвиток і руйнація властиві комунікаційним процесам як з точки зору митця, так і для суб'єкта-реципієнта. Ці стадії проходить і художній образ як основний носій, "предмет існування" художнього часу. При цьому умовно "обчислити" (але не усунути) ірраціональний фактор можна було б, віднявши від суми впливів художнього часу суму раціональних уявлень про нього, що утворюються в свідомості індивіда.

У зв'язку з цим важливою властивістю художнього часу слід визнати і його іманентну здатність асоціюватися з реальним астрономічним часом для індивіда. Ця єдність зумовлена хоча б тим, що кожний процес сприйняття або продукування обов'язково (і передусім) відбувається саме в астрономічному часі. Тому кожний комунікативний процес, пов'язаний з дією художнього часу, матиме не тільки показник тривалості і часові пункти початку й кінця в абсолютній безперервній смузі астрономічного часу. Він матиме також конкретні часові координати, що вказуватимуть, "де саме" в часі містився відповідний відрізок комунікації. Таким чином, коли до проявів часу залучається час художній, його фізичність характеризується трьома ознаками — тривалістю (що для художнього часу набуває сенсу переважно в порівнянні, у відносності), кінцевими пунктами (які в загальнофілософському розумінні щонайменше мають відповідати моментам початку виникнення та кінця руйнації самодостатньої частини художньої комунікації) і "місцем розташування" в часі всього комунікаційного субпроцесу. Історія зазвичай оперує пунктуальними ознаками (датами) та тривалостями процесів як простою остачею між часовими значеннями моментів кінця і початку. Додаткові "координати в часі" виявляються значущими тільки у випадку з художнім часом. Надаючи такої ваги цілому відрізку часу, протягом якого відбувається комунікаційний субпроцес, ми підкреслюємо, що для нас важливі не так контури (пункти) або зовнішні виміри (тривалість) часу, як кожна мить самого субпроцесу комунікації. Якщо висловити це наочніше — не тільки кінці часового відрізку, а кожна його точка, яка має раз і назавжди набуту

координату в часі. Тільки повне усвідомлення такої часової множинності і розшарованості допоможе зрозуміти гігантські масштаби процесів пізнавальної комунікації, що в сумі живлять і збагачують колективну свідомість, формуючи традиції, культуру, інформаційну насиченість людства, і це завжди відбувається через суб'єктивовану свідомість індивіда.

Якби ми не враховували вартості всіх цих назавжди загублених у часі відрізків, ми б були змушені обмежитися поверховим кількісно-механістичним описом процесу пізнання. Неосяжність і неможливість повного "обліку" всіх "порцій" астрономічного часу, що сполучається з художнім, також є показником ірраціоналізації художнього часу. Кожен — від схильного до схоластики суб'єктивного ідеаліста до найзапеклішого матеріаліста — визнає, що його "Я" щомиті інше. Відтак, чому ж нас повинні задовольняти констатації на кшталт: "Ця епопея створювалася протягом десяти років" або "Цей роман завершено в такому-то році"? Хіба тут ідеться про вичерпну часову характеристику процесу творчості? Безперечно, ні. Хай навіть будь-яка творча комунікація відзначається імпульсивністю (переривчастістю). Нас усе одно мусили б цікавити всі "точки" всіх "відрізків" часу, що відповідають тому чи іншому комунікаційному процесові або субпроцесові.

Згадана імпульсивність творчої комунікації не є спонтанною. Кінець кожного імпульсу знаменує певний "поворотний пункт" у ході комунікації. Тому кожний наступний імпульс (рецидив творчого акту або акту творчого сприйняття, його субпроцес) буде пов'язаний з якісно новою активізацією художнього часу. Тоді можна визнати, що процес творчості відбувається не хаотично, а по суцільній висхідній (з точки зору послідовності побудови структури художнього твору). Адже все одно в результаті з'являється структурновпорядкований художній продукт як результат тривалого творчого акту. І ця тривалість також відзначається впорядкованістю внаслідок постійного підсвідомого цілепокладання митця. Закони такої всебічної впорядкованості і самий факт її існування також слід визнати ірраціональними. А оскільки і час тут працює "на повну потужність", дозуючи і впорядковуючи самі творчі імпульси, то і тут не обійтися без визнання ірраціоналізації художнього часу, який у даному разі доцільніше було б називати творчим часом.

Надзвичайно цінним для нас є кантівське спостереження про здатність явища легко відділятися

від часу [9]. Якщо ж час є завжди невіддільним від явища, то чи маємо ми право нехтувати цією обставиною і забувати про всю повноту часу, пов'язану з творчою комунікацією? Будь-які вирази часу засобом його обмеження ще не є такими, що враховують сутність, яка сприймається через естетичне споглядання. Буття цієї сутності розгортається в невлесимому часі і може бути досягнуте лише за умови конкретизації того часу, що був витрачений на всі її залучення до комунікаційних процесів. Очевидно, що весь цей час втрачається, але явище (художній образ), відділяючись від нього, залишається для нас доступним. Проте весь художній час, що минає і пов'язується зі створенням та всіма актами сприйняття художнього твору, втрачається для раціонального сприйняття індивідом. Тобто ірраціоналізується. Ми зберігаємо здатність раціонально оцінювати децицію часу, пов'язану з нашим власним сприйняттям твору. Але довірливо покладемося на умовну достовірність усіх часових відношень, відбитих у творі. Не лишатися осторонь цієї решти відношень нам дозволяє ірраціональність художнього часу та шляхів його засвоєння нашою свідомістю.

Після наведених спостережень дозволимо собі визначити художній час як сукупність часових відношень, що виникає внаслідок створення художнього твору та всіх актів його сприйняття. Це визначення свідомо не враховує загальнофілософського значення часу і, вживаючи вираз "часові відношення", ми оперуємо самою категорією часу як такою, що передбачає в своєму складі окремий випадок для часу художнього. Тепер, розібравшись у типах, властивостях та ознаках саме художнього часу як дуже специфічного вияву часу взагалі, ми переконалися в тому, що художній час піддається ірраціоналізації. Це ми показали на прикладах дії художнього часу в літературі (зокрема — в художній прозі).

Підкреслюючи ірраціоналізованість художнього часу, ми набуваємо можливості ширше поглянути на все розмаїття його проявів і форм. Лише з урахуванням ірраціоналізації можна якнай докладніше описати всі дії часу всередині художнього твору та часу, пов'язаного з процесами творчості та сприйняття. Об'єднуючи ці основні типи часу і деталізувавши їхню типологію, ми пересвідчилися, що художній час має низку якісних відмінностей від часу взагалі, серед яких постійно виявляється одна неодмінна — ірраціоналізація.

1. Фрагменти ранних греческих философов.— Ч. 1 : От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / АН СССР, Институт философии; Изд. подгот. А. Лебедев.— М.: Наука, 1989 (Памятники философской мысли).— С. 103.

2. Там само.— С. 274.

3. *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов.— М: Мысль, 1979 (Философское наследие).— С. 171.

4. Там само.— С. 311.

5. Там само.— С. 417.
6. Беркли Дж. Трактат о принципах человеческого знания II Сочинения.— М.: Мысль, 1989 (Философское наследие).— С. 216.
7. Camus A. La peste. Paris, Gallimard, 1978.—Р. 15.
8. Асмус В. Чтение как труд и творчество II Вопросы теории и истории эстетики: Сборник статей.— М: Искусство, 1968.— С. 56.
9. Кант И. Критика чистого разума.— Минск: Литература, 1998 (Классическая философская мысль).— С. 137.

Moskalets O. V.

IRRATIONALIZATION OF THE TIME IN ART PROSE

The article deals with the typology of art time, which is examined on an example of a small fragment from the novel "Plague" by Albert Camus. So the both reader's (recipient's) and author's (creator's of the text) features of perception of time are taken into account. Typology is proposed with the account of contextuality of the acts of perception and relativity of the temporary relations in art prose. A number of the stated supervisions can be extrapolated on art time as a whole, and not just on properties of time shown at perception of the art text. The various types of representations concerning the time depend, on the one hand, on extent, with another — from temporary points designated in a "temporary fabric" of a narration. These two types are precisely divided and explained.