

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82.09:111.852

Нонна Шляхова

ХУДОЖНІЙ СВІТ ЯК ЕСТЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ

У статті порушується проблема виявлення зображально-виражальних закономірностей концепту «художній (мистецький) твір».

Ключові слова: художня правда, правдоподібність, умовність, уява, зображення, вираження.

В статті речь идет о выявлении изобразительно-выразительных закономерностей концепта «художественный мир».

Ключевые слова: художественная правда, правдоподобие, условность, изображение, выражение.

In the article is a problem identifying figurative expressive patterns of concept of «art world».

Key words: artistic truth, plausibility, convention, image, expression.

Питання про відношення художнього світу до реальної дійсності було поставлене ще давньогрецькою літературною критикою. Прикметною ознакою літератури Платон назвав її здатність наслідувати дійсність — мімесис. Поширений у грецькій поезії принцип правдоподібності Аристотель і поклав у підвалини своєї «науки поезії». Зауважимо, вимога правдоподібності аж ніяк не зводилася до безпристрасної фіксації реальних фактів з чітко визначеним смислом і значенням — поетові належало говорити не про те, що сталося, а про можливе або неминуче. «Навіть якщо йому довелося б писати про те, що сталося насправді, він все одно залишається творцем» [1, с. 55].

Як бачимо, вже в аристотелівській поетиці наслідування не зводилося до подібної подібності, воно передбачало творчий вимисел, вигадку. І саме розуміння вимислу безпосередньо пов'язане з уявленням про художню правдивість. У вимислі «слід давати перевагу неможливому, але вірогідному, перед

можливим, яке довіри не викликає» [1, с. 89]. Довіру ж викликає те можливе, яке витримує перевірку життєвими подіями, підтверджується розвитком життя. І все ж художня правдивість базується за Аристотелем на принципі вірогідності, яка допускає існування у мистецтві неможливого, такого, що не узгоджується з вимогами здорового глузду. Неможливе може виглядати у мистецтві недоречним, неймовірним, дивовижним, яке, проте, викликає почуття естетичної насолоди. Для художньої виразності зображеного, доказу ймовірності неможливого «можна допускати й безглузде» [1, с. 85].

Художня неправдива правдивість виправдовується в поетиці Аристотеля специфічними законами мистецтва: «якщо воно зображує щось неможливе, то припускається помилки, але вона виправдана, якщо досягає своєї мети» [1, с. 86]. Вірогідно-неможливе — це і є основа глибинної суперечності художньої правди, яка тримається на зближенні — відштовхуванні реального й вигаданого.

Античний принцип мімесису зазнав творчої трансформації в середньовічній естетиці. Як адекватний античному мисленню неоплатонівцями був запропонований принцип художнього відтворення через «не наслідувальне наслідування».

Середньовічне художнє мислення стало опосередкованою ланкою між античним мімесисом та новоевропейським реалізмом. Як на думку М. Ігнатенка, «сучасний реалізм був би неможливий поза середньовічним принципом «не наслідувального наслідування», яке до зовнішнього античного наслідування долучало «вийняття» з об'єкта зображування його внутрішньої сутності для суб'єкта пізнання» [7, с. 164].

Сучасний український досвід засвоєння термінів «вигадка», «наслідування», «правдоподібність», «фікція» детально простежено вченими тернопільської філологічної школи у колективній монографії «Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація» (2005). Авторка розділу «Художній світ: поняття, структура, становлення» Надія Денисюк, коментуючи творчий пошук Г. Сивоконем українських відповідників (аналогів) латинських слів «зображувати», «винаходити», «створювати», «вигадувати», «творчий домисел», зауважує:

«отже, у 1960 році молодий український дослідник формулював коментар та оцінку давніх поетик у характерних для тодішнього літературознавства термінах: «зображення», «вимисел», «художня творчість», зберігати синонімічність таких слів, як вимисел/вигадка, не вказуючи не те, які латинські терміни він передав відповідником «художній» [6, с. 30].

Вважається, що радикальний крок у тлумаченні уяви здійснив І. Кант, розглядаючи уяву як силу, яка породжує вищу трансцендентну реальність. Кантівську ідею про продуктивну уяву підтримує Вільгельм фон Гумбольдт. Мистецтво, за Гумбольдтом, це здатність приводити уяву до стану закономірної продуктивності». Продуктивність полягає в тому, що митець створює ідеальний світ: закономірність — в тому, що цей світ завжди є пов'язаним зі світом реальним. Завдання митця полягає в тому, аби в створюваний ним світ «принести всю природу, вірно і повністю спостережену» в реальній дійсності.

Ці два концепти *ідеального* і *реального* зацікавили українського мислителя Олександра Потебню — «найбільш яскравого інтерпретатора ідей В. Гумбольдта» (О. Гулига).

У праці «Думка й мова», осмислюючи співвідношення ідеального й реального, вчений зауважує, що «мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова», і наголошує: «але воно не є безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва й природою стоїть душа людини». І знову сутнісно важливе уточнення: «тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю» [13, с. 132].

Зауваживши, що Гумбольдт обрав за «висхідну точку» мистецтва реальну дійсність, Потебня погоджується з ним в тому, що «царство фантазії (під якою тут можна розуміти взагалі творчу здатність душі) є рішуче протилежне царству реальності» [13, с. 132].

Специфічну властивість витвореної творчою уявою митця художньої реальності український вчений бачить у тому, що її правдоподібність не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у поезії відповідність образу та ідеї не доводиться, а «створюється як безпосередня вимога духу». Звідси унікальна автентичність

художнього відкриття («поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії»), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше. «Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого ні додати, ні відняти, але немає і не може бути досконалих наукових творів» [13, с. 141].

Ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»). Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, Потебня пропонував відповісти на питання, що таке правда і чи відрізняють вони правду від правдоподібності.

Вчення Потебні про правдоподібну умовність художнього світу має творче відлуння у феноменології Романа Інгардена. Польський вчений питання правди і правдоподібності в літературному творі розглядає з позиції філософської теорії мистецтва. Стикаючись з фактами різнотлумачення концепту правдивості (істинності) творів мистецтва, феноменолог замислюється: чи є правдивість самодостатньою цінністю, поза межами художності, чи вона складає «сутнісний компонент художньої чи історичної вартості твору». Саме поняття «правдивість» як сутнісний компонент художньо естетичної цінності твору філософ пропонує вживати у кількох значеннях. «Правдивість» як наслідок пізнавальних можливостей саме художньої літератури; «правдивість» як *досконале* втілення особливої поетичної умовності («казковості»); «правдивість» твору як слід діяльності й *особистості* автора; «правдивість» твору як сила його впливу на реципієнта; «правдивість» як єдність *ансамблю* якісних моментів у мистецькому творі.

Що стосується останньої ознаки «правдивості» художнього світу твору, то вона, за Інгарденом, завдячує саме творчій діяльності митця, завдяки якій твір стає естетично активним і здатним загартовувати читача. Прикметно — про цю рису естетичної досконалості твору польський вчений Р. Інгарден висловився словами дуже близькими до слів українського мислителя О. Потебні: «У цьому випадку ми часто говоримо, в творі нічого не можна змінити, не можна нічого додати чи відняти, якщо ми не хочемо зруйнувати ту особливу цільність, внутрішню гармонію, які явно виступають у творі» [8, с. 104].

Уява, фантазія, мрія — одна з головних дефініцій епохи передромантизму і романтизму. «Після занепаду романтизму концепція уяви надовго втрачає естетичну актуальність і лише з середини ХХ ст. під впливом філософських феноменологічних пошуків про уяву знову почали писати у працях з естетики та теорії літератури. Отже, підсумовує російський вчений О. Махов, — є підстави говорити не лише про окремих письменників, але й про уяву певних епох, стилів, напрямів, а також про певні образи як продукти «колективної уяви» [11].

Що стосується поняття «правдоподібність», то на думку філософа В. Подороги, кожного разу воно по-новому визначається [12, с. 10–11].

У літературному мімесісі, як він гадає, можна виокремити три активно діючі різновиди:

1) мімесис 1 — зовнішній, без нього була б неможливою розповідь про дійсність, в цьому розумінні міметичне відношення зазвичай інтерпретується з позицій класичної теорії наслідування;

2) мімесис 2 — внутрішній, у якому йдеться про мімесис як самодостатню властивість художнього світу «автономно не залежного від світу реального». Розмаїття мімесисів (внутрішніх) співвідноситься з розмаїттям літературних світів, тому такими очевидними є відмінності однієї літератури від іншої»;

3) мімесис 3 — тип мімесису, спрямованого на зовнішні зв'язки між окремими творами окремих письменників: взаємне цитування, епіграфи й присвячення, плагіати і взаємо запозичення [12, с. 10–11].

Літературу можна розглядати, нагадує філософ, по-різному, наприклад, з точки зору її наслідувальної достовірності (принцип *правдоподібності*). Правда, ця міра «правдоподібності» кожного разу по-новому визначається [12, с. 10].

Питання про специфіку художньої правдивості порушив відомий російський вчений Д. Лихачов у статті «Внутрішній світ художнього твору», опублікованій 1968 року у журналі «Вопросы литературы».

Вивчаючи відображення дійсності у світі художнього твору, літературознавці, зауважує Лихачов, обмежуються як правило

тим, що звертають увагу на те, вірно чи не вірно відображені у творі окремо взяті явища дійсності.

Помилку дослідників, різні «вірності» чи «невірності» в зображенні художньої дійсності вчений вбачав у не співмірності світу реального і художнього («міряють світовими роками квартирну площу»).

Щоправда, визнає Д. Лихачов, стало вже трафаретним вказувати на відмінність дійсного факту і факту художнього. «Відмінність світу реального і світу художнього твору усвідомлюється вже досить гостро. — Міркує вчений і уточнює, — Але справа полягає не в тому, щоб «усвідомлювати» щось, але й визначити це «щось» як об'єкт вивчення» [9, с. 725].

Справді наукове вивчення цього об'єкту в його художній специфіці стало можливим у вітчизняній науці лише у 70-х роках минулого століття — радянське літературознавство віддавало перевагу ідеологічним інтерпретаціям і тлумаченням [15, с. 3].

Між тим, вже на початку 20-х років минулого століття російський вчений А. Скафтимов порушив питання про потребу теоретичного вивчення літературного твору саме «як естетичного явища». Запропонована історико-літературна методологія передбачала нове розуміння літературної дійсності саме як естетичного феномена, «який виявляється перш за все поглибленням і ускладненням першорядного питання науки — про шляхи осмислення і визначення об'єкта вивчення» [14, с. 163]. За попереднього історико-культурного підходу до літературного твору, зауважує вчений, коли не враховувалася його естетична природа, труднощі осягнення наукою об'єктом в його істинній реальності мало відчувалися. Вся дійсність твору зводилася до його предметного і зовнішньо-логічного змісту. У зв'язку з кваліфікацією літературних явищ як естетичної реальності, змінилися і вимоги до процесу дослідження: «тепер літературний факт, навіть за наявності його безпосереднього сприйняття, постає як щось пошукуване і для наукової свідомості надто далеке і складне» [15, с. 163].

А чи взагалі можливий теоретичний аналіз художнього об'єкта, замислюється Скафтимов, чи можливі якісь норми і

критерії для визначення естетичних властивостей естетичного об'єкта, якщо сприйняття його залежить від того, хто сприймає; чи можливо це, «коли всякий художній образ є багато-значним, як це ґрунтовно роз'яснив Потебня?» [14, с. 165].

Проте визнанням складності проблеми, оптимістично зауважує вчений, не знімається сама проблема. І уточнює: «мета теоретичної науки про мистецтво — досягнення естетичної цілісності художніх творів» [14, с. 166].

У ті ж таки 20-ті роки Михайло Бахтін пише працю «До питання методології естетики художньої творчості», яку розглядає «як спробу методологічного аналізу основних понять і проблем поетики». Окремий розділ цієї праці присвячений вивченню естетичного об'єкта в поезії [2, с. 265].

Для естетики словесної художньої творчості як науки художній твір, допускає вчений, безумовно є об'єктом пізнання і уточнює: це пізнавальне ставлення до твору має вторинний характер, «первинним же ставленням має бути чисто художнє». А відтак об'єктом естетичного аналізу має бути те, чим є твір для спрямованої на нього естетичної діяльності художника і спостерігача.

Об'єктом естетичного аналізу, таким чином, є *зміст естетичної діяльності* (і споглядання), спрямованої на твір. І як узагальнюючий висновок: «Зрозуміти естетичний об'єкт в його чисто художній своєрідності... перше завдання естетичного аналізу» [2, с. 275].

Художній твір — «власне естетичний об'єкт» — Бахтін розглядав як принципово нове особливе буттєве утворення, не природничонаукового, і не психологічного, і не лінгвістичного характеру — це своєрідне естетичне буття, «яке включає в себе творця» [2, с. 324].

У процесі творчої діяльності художнику слова, зауважував вчений, доводиться стикатися як з явищами існуючої дійсності, так і з традиціями словесного мистецтва. Доводиться боротися зі старими чи за старі літературні форми, долати їхній спротив чи знаходити в них опертя. Проте в підґрунті цих стосунків, «у межах винятково літературних контекстів» лежать суттєвіші чинники, що визначають стосунки з «дійсністю пізнання і вчинку».

Кожний художник, за Бахтіним, у своїй творчості «якщо вона значуща і серйозна, є немов першим художником, йому безпосередньо доводиться займати естетичну позицію стосовно по-заестетичної дійсності» [2, с. 292].

Зайняти естетичну позицію, це, зокрема, й визнання того факту, що в художньому творі діють дві ціннісні системи, дві закономірності, «змістовна і формальна закономірність». «Тільки за цієї умови, — наголошував Бахтін, — ми можемо говорити про твір як про художній» [2, с. 293].

Порушуючи питання про методику естетичного аналізу форми, вчений визнавав, що досить часто форма розуміється тільки як «техніка», що є характерним і для формалізму, і для психологізму в мистецтвознавстві — «ми ж розглядаємо форму у власне естетичному плані, як художньо-значущу форму» [2, с. 311–312].

Художньо значимою форма стає, за Бахтіним, коли виражає активне ціннісне ставлення автора-творця і реципієнта (спів-творця форми) до змісту. У статті Бахтіна «Слово в житті і слово в поезії Волошина» зазначено: «За допомогою художньої форми творець займає певну активну позицію стовно змісту» [4, с. 106]. У праці «До питань методології естетики словесної творчості», визначивши автора-творця «конститутивним моментом художньої форми», Бахтін розкриває виражальні можливості художньої форми: «Форму я маю пережити як моє активне ціннісне відношення до змісту, щоб пережити її естетично: у формі і формою я співаю, розповідаю, зображую, формою я виражаю свою любов, своє утвердження, своє прийняття» [2, с. 312].

У контексті цих бахтінських розмислів про взаємозалежність форми і вираження варто згадати «діалектичне вчення про художню форму» видатного російського філософа Олексія Лосева.

У праці «Діалектика художньої форми» (1927) Лосев наголосив — художня форма, чи вираження — є специфічною формою. Адже не кожне вираження художнє. На питання, в чому ж специфікум художньої форми, філософ дає феноменолого-діалектичну відповідь: «Художнє вираження, чи форма, є *таке*

вираження, яке виражає дану предметність повністю і в абсолютній адекватії... так, що у вираженому не більше і не менше сенсу, ніж у виражаючому» [10, с. 45].

Зауваживши, що художнє у формі є принципова *рівновага* логічної і алогічної стихій, вчений наголошує — таке визначення художнього вираження має замінити абстрактно-метафізичне вчення про «ідеальне», «реальне», про «втілення ідеального в реальному», згідно з яким в уяві митця спочатку виникає образ «сміслової предметності» (зміст) майбутнього твору, а вже згодом відбувається його художнє оформлення.

Філософ-діалектик Лосєв таємницю художньої форми вбачає в її ідеальній виражальності. Будь-яка предметність, за Лосєвим, вже передбачає певний план, чи завдання, певний принцип свого вираження. І створюючи художній твір, митець ніби повсякчас вслухається в це ідеальне вираження, в це ідеальне співвідношення предмету з його позасмісловими моментами, *порівнює* з ним створювану художню форму, повсякчас замислюючись, чи відповідає «це тій ідеальній вираженості чи суперечить їй». При цьому вчений робить суттєво важливе уточнення — «сама по собі предметність не є завданням мистецтва. Завдання мистецтва — дати *вираження* предметності» [10, с. 76].

З феноменом ідеального вираження пов'язане і лосєвське вчення про *першообраз*. Автор є творцем форми, але форма сама творить свій першообраз, а відтак сама стає «своїм першообразом». Автор творить щось одне конкретно визначене, а виходить — дві сфери буття, адже створюване ним є саме тожністю «двох сфер буття, образу і першообразу, водночас» [10, с. 82].

Ця теза вчення Лосєва про діалектику художньої форми добре вписується, як нам видається, у контекст методології естетики словесної творчості Бахтіна, у якій йдеться про дві закономірності, що одномоментно керують художнім твором — змістовна і формальна закономірність [2, с. 254]. Тільки тут починає відкриватися для діалектичного розуму, — зізнається філософ, — таємниця самодостатності художнього буття, її повного самообґрунтування і самодоказовості» [10, с. 82].

І саме в цій самоадекватності, самодостовірності й основа художньої форми, сутність мистецтва. «Мистецтво відразу — і образ, і першообраз. Воно — такий першообраз, якому не передбачається ніякого іншого образу» [10, с. 82].

Коментуючи цю діалектичну думку О. Лосева, російський естетик В. Бичков узагальнив: «Тут Лосеву вдалося відкрити найважливіший і найзагальніший закон мистецтва, який згодом надовго був забутий вітчизняною естетикою, що абсолютизувала частковий й історично локальний принцип відображення» [3, с. 897].

ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. — М. : Художественная литература, 1957. — 182 с..
2. Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 6–72.
3. Бичков В. В. Выражение невыразимого или иррациональное в свете рации // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С. 887–907.
4. Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. — Будапешт, 1982. — С. 102–109.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М. : Прогресс, 1984. — 350 с.
6. Денисюк Н. Р. Художній світ: поняття, структура, становлення // Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація. — Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. — С. 25–76.
7. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. — К. : Наукова думка, 1988. — 245 с.
8. Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности») в произведениях искусства // Исследование по эстетике. — М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — С. 93–113.
9. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. — Будапешт, 1982. — С. 725–732.
10. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С. 10–571.

11. Махов А. Е. Воображение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М. : НПК «Интелвок», 2001. — С. 141–146.
12. Подорога В. Мимесис. Материалы по античной антропологии литературы. Т. 1. — М. : Культурная революция, 2006. — 688 с.
13. Потебня А. А. Мысль и язык. — К. : СИТО, 1993. — 192 с.
14. Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. — Будапешт, 1982. — С. 161–174.
15. Тюпа В. И. Аналитика художественного. — М. : Лабиринт, 2001. — 192 с.

Стаття надійшла до редакції 16 вересня 2013 р.